

LÄHIKUVA

2/2023 (36. vuosikerta)

Rakkaus



LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu, joka on avoin kirjoitusfoorumi kaikille.

JULKAISIJAT

Lähi kuva-yhdistys ry:n jäsenet sekä
Lähi kuvan kannatusyhdistys:

Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry
Turun elokuvakerho ry
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

Mediatutkimus, Turun yliopisto

TOIMITUS

Päätoimittajat

Maiju Kannisto ja Mari Pajala
maiju.kannisto@utu.fi – mari.pajala@utu.fi

Toimitussihteeri

Antti Lindfors antti.lindfors@helsinki.fi

Numeron 2/2023 vastaavat toimittajat

Maiju Kannisto ja Mari Pajala

Toimituskunta

Outi Hakola outi.hakola@uef.fi
Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi
Kaisu Hynnä-Granberg khynn@utu.fi
Miina Kaartinen miina.kaartinen@tuni.fi
Heidi Kosonen heidi.s.kosonen@jyu.fi
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi
Minna Rainio minna.rainio@gmail.com
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi
Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@uwasa.fi

Ulkoasu: Päivi Valotie

Kannen kuva: *Suon villi laulu* (Where the Crawdads Sing, USA 2022. Tuotanto: 3000 Pictures, Hello Sunshine. Ohjaaja: Olivia Newman). Kuva: Michele K. Short – © 2021 CTMG, Inc.

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähi kuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku

<https://journal.fi/lahikuva>

<http://www.lahikuva.org>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita
myy Tiedekirja ja Lähi kuva-yhdistyksen sihteeri



Lähi kuvan tekstiaineistoja koskee avoimen julkaisemisen lisenssi Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). Lisenssin ulkopuolelle on rajattu Lähi kuvassa julkaistut kuvat, joiden kohdalla noudatetaan alkuperäisen teoksen käyttö- ja tekijänoikeuksia.



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

SISÄLLYS

Pääkirjoitus

Maiju Kannisto ja Mari Pajala
Mediatutkimus rakkauden tieteenä? 3

Artikkelit



Virpi Kaukio
Rakkaus marginaaliseen paikkaan
Affektiivinen luontosuhde elokuvassa *Suon villi laulu* 8

Anna Pakarinen
"Mä kaipaen takas sun luo, sinne missä mun hyvä on"
Taiteenlajiin kohdistuva rakkaus rap-artisti Cheekin
musiikkivideoissa 26

Maria Laakso
Romantiikkagenren parodia, voice-over-kerronta ja
metaleptis televisiosarjassa *Jane the Virgin* 43

Katsaukset

Kristiina Koskinen
Rakkaudesta nilviäiseen 60

Erkki Astala
Eläytyvä tietäminen: dokumentaarin halusta ja nautinnosta 67

Pauliina Tuomi
Kaikki on sallittua tv-rakkaudessa?
Rakkausreality nykytelevisiossa 73

Janne Salminen
Indiana Jones maskuliinisuuden ihanteiden reunamilla 89

Näkökulmat

Maija Suoyrjö
Rakkaudesta elokuvaan: Olivier Assayas ja Irma Vepin henki 97

Kirja-arviot

Kristiina Koskinen (2022) *Läpinäkyvä luontokäsitys –
ekokriittisen elokuvatutkimuksen näkökulmia
luontodokumenttien kerrontaan* (Kaisa Hiltunen) 104

Kimmo Laine (2023) *Finnish Film Studios* (Outi Hupaniitti) 107

Kari Glödstaf (2022) *Harold Lloydin elämä ja elokuvat*
(Jarkko Silén) 110

Abstracts – Abstraktit 112

MEDIATUTKIMUS RAKKAUDEN TIETEENÄ?

Tutkimme rakkautta lähes aina, kun tutkimme ihmisiä ja heidän suhdettaan medialaitteisiin, heidän antamiaan merkityksiä mediateksteille ja median tekijöitä? Mediatutkija Mark Deuze (2022) väittää näin hahmotellessaan mediarakkauden teoriaa. Deuzen mukaan rakkaus kulkee mukana suuressa osassa mediatutkimusta, mutta sitä ei eksplisiittisesti tehdä näkyväksi. Rakkautta on intiimissä (jopa addiktiivisessa) suhteessa medialaitteisiimme, median tekijöiden intohimoisessa suhteessa työhönsä, fanien kokemuksissa. Rakkaus on hallitsevia teemoja musiikissa, elokuvissa ja televisiossa. Deuze näkee rakkauden jopa liikuttavana voimana koko mediatutkimuksen alalle – rakkautemme mediaan on kaikkialla.

Media on meille tänä päivänä intiimiä ja intensiivisen henkilökohtaista. Vuodesta 2011 alkaen Deuze on kerännyt yliopisto-opiskelijoiltaan [blogiin](#) vastauksia kysymykseen, miksi he rakastavat mediaa. Vastauksissa hahmotuvat affektiivisina motiiveina itseilmaisun, identiteetin, kuulumisen ja intohimon teemat. Instagramin kuvat, omien Youtube-videoiden tekeminen tai vain elokuvan ja sarjan katsottavaksi valitseminen antavat mahdollisuuden ilmaista itseään. Sometileille kirjataan omalle identiteetille tärkeitä vaiheita, ystäviä ja paikkoja, ja niiden avulla voi rakentaa mieleistään kuvaa itsestään. Median avulla myös kuulutaan erilaisiin yhteisöihin tai pidetään yhteyttä läheisiin – oman huoneen yksinäisyydessä on mahdollisuus kuulua osaksi vaikkapa kansainvälistä peliyhteisöä. Median kautta voidaan ilmaista vahvoja tunteita ja intohimoja, joita ei muualla tulisi ilmaista, kuten sydämiä viljelevä somettaja tai anonyymina huuteleva some-keskustelija tekevät. (Deuze 2022, 36–37.)

Lähikuvan numerossa 2/2023 teemana on rakkaus. Kun merkittävä osa audiovisuaalisista teoksista käsittelee jollain tavoin rakkautta, halusimme tarkastella, millaisten tutkimuksellisten näkökulmien kautta rakkautta voidaan lähestyä. Mitä merkityksiä ja tulkintoja rakkaudelle annetaan audiovisuaalisissa teoksissa? Miten on haastettu ihmiskeskeistä rakkautta – miten muita elollisia olentoja tai elottomia asioita rakastetaan? Entä miten voi rakkaus elokuvaa kohtaan? Näihin kysymyksiin teemanumero antaa moninaisia vastauksia.

Rakkaus luontoon

Teemanumeron teksteistä voi erottaa kolme teemaa: rakkaus luontoa kohtaan, taiteeseen kohdistuva rakkaus ja romanttinen rakkaus. Ensimmäiseen teemaan kytkeytyvät Virpi Kaukion artikkeli ”Rakkaus marginaaliseen paikkaan: Affektiivinen luontosuhde elokuvassa *Suon villi laulu*” ja Kristiina Koskisen katsausteksti ”Rakkaudesta nilviäiseen”. Kaukion kohteena on romaanifilmatisointi *Suon villi laulu* (*Where the Crawdads Sing*, USA 2022), joka sijoittuu Yhdysvaltain etelävaltioihin 1950–1960-luvuilla ja kuvaa suolla vailla vanhempia kasvaneen nuoren naisen Kyan elämää. Kaukio esittää artikkelissaan, että ”[r]akkaus luontoon on käsikirjoitettu *Suon villiin lauluun* kaikin aistein”. Elokuva kuvaa Kyan luontorakkautta, biofiliaa, kun tämä elää läheisessä yhteydessä suoluonnon kanssa. Elokuvassa esitetyn luontorakkauden ohella Kaukio analysoi sitä, millaisen affektiivisen luontosuhteen elokuva mahdollistaa katsojalle. Elokuvan lähiluvun perusteella Kaukio esittää, että *Suon villi laulu* voi herättää myös katsojassa rakkautta luontoa – erityisesti länsimaissa usein hyljeksittyä suoympäristöä – kohtaan.

Kristiina Koskinen puolestaan pohtii katsauksessaan luontoon kohdistuvaa rakkautta eteläafrikkalaisessa dokumenttielokuvassa *Mustekala opettajana* (*My Octopus Teacher*, 2020). Elokuvassa uupumuksesta kärsivä elokuvatuottaja Craig Foster kohtaa sukeltaessaan mustekalan, jonka luokse hän palaa yhä uudestaan. Koskinen tarkastelee elokuvaa ihmisen ja eläimen välisenä rakkaustarinana, joka kulkee ensikohtaamisesta suhteen syvenemiseen ja surulliseen loppuun, mustekalan kuolemaan. Koskinen ottaa etäisyyttä kriittiseen luontodokumenttien tutkimusperinteeseen, joka on moittinut dokumentteja luonnon asettamisesta sille vieraisiin, kulttuurin määrittämiin esitysmuotoihin. Koskisen mukaan pyrkimys erottaa luonto ja kulttuuri on kuitenkin lähtökohtaisesti ongelmallinen, eikä dokumenttielokuvan edes ole mahdollista tallentaa luontoa ”sellaisenaan”. Koskinen esittääkin positiivisen tulkinnan elokuvasta rakkauden kuvauksena tukeutuen ympäristötutkija Dale Jamiesonin ajatuksiin: jos rakkaudelle on ominaista rakkauden laajeneminen, läheinen suhde mustekalaan voi laajentaa niin Fosterin rakkautta muuta luontoa kohtaan kuin katsojan rakkautta erityiseksi kuvattuun eläimeen. Kaukion ja Koskisen tekstit pohtivat siis molemmat sitä, miten media – tässä tapauksessa fiktiivinen ja dokumentaarinen elokuva – voi edistää rakkautta luontoon, jopa nilviäisen ja suon kaltaisiin, usein etäiseksi miellettyihin kohteisiin.

Rakkaus taiteeseen

Taiteeseen kohdistuvaa rakkautta käsitellään Anna Pakarisen, Erkki Astalan ja Maija Suoyrjön teksteissä. Artikkelissaan ”Mä kaipaun takas sun luo, sinne missä mun hyvä on’: Taiteenlajiin kohdistuva rakkaus rap-artisti Cheekin musiikkivideoissa” Anna Pakarinen ymmärtää filosofi Sara Heinämaata seuraten rakkauden kutsumukselliseksi tunteeksi, joka ohjaa ihmisen toimintaa. Tästä näkökulmasta Cheekin (Jare Tiihonen) musiikkivideot avautuvat kuvauksina taiteilijuuden affekteista, erityisesti taiteenlajiin eli rap-musiikkiin kohdistuvasta rakkaudesta. Musiikkivideoita sekä Jare Tiihosen kanssa tekemiään tutkimushaastatteluja analysoiden Pakarinen kuvaa, miten Cheekin tuotanto ilmentää taiteentekoon liittyvää pyrkimystä saavuttaa merkityksellisyyden kokemus. Musiikkivideoissa käytetyt visuaaliset ja kielelliset symbolit ilmaisevat taiteilijan periksiantamattomuutta ja sitoutumista työhönsä. Taiteenfilo-

sofinen tutkimuskehys avaa Cheekin tuotantoon uudenlaisen näkökulman, jossa korostuu taiteeseen kohdistuva rakkaus resilienssiä lisäävänä voimana.

Erkki Astalan katsauksessa pohditaan, millä tavalla erityisiä ovat dokumentaarin katsojan kokemus, halu katsoa dokumentaarista esitystä ja sen tuottama nautinto. Dokumentaarisen elokuvan kerronnan ohjaamana voimme omaksua sen esittämien henkilöiden näkökulmia ja siten ajatuksia ja tunteita. Astalan tulkinnan mukaan dokumentaarisen elokuvan katsojakokemusta voi kuvata kenttänä, jossa katsojan halut, tarpeet, taipumukset ja nautinnot jännittyvät tietämisen, eläytymisen, luottamisen ja epäilemisen asemien välille. Kirjoittaja pohtii, piileekö dokumentaarisen elokuvan uskottavuus ja nautinto eheän ja kontrolloimattoman kerronnan välisessä jännitteessä.

Maija Suoyrjön näkökulmatekstissä käsitellään rakkautta elokuvaan. Suoyrjön mukaan Olivier Assayasin *Irma Vep*-sarja (2022) on rakkaudenosoitus Louis Feuilladen *Les Vampires*-klassikolle (1915–1916) ja varhaiselle elokuvalle. *Les Vampires* on inspiraatio suoratoistopalveluun tehdyille *Irma Vep*-sarjalle, jossa painottuu erityisesti keskustelu elokuvan ja taiteen merkityksestä sekä kuvattavan sarjan suhde menneisyyteen, eri sukupolviin ja elokuvavuosisataan. *Irma Vep* nautiskelee rakkaudentäyteisillä viitteillä mykkäelokuvan kuvastoon, mutta sisältää myös kriittistä keskustelua elokuvanteon käytännöistä ja historiasta.

Romanttisen rakkauden ambivalensseja

Romanttista rakkautta tarkastellaan teemanumerossa uudessa valossa. 2000-luvulla yhä useampi populaarikulttuurin romanttisen rakkauden kuvaus suhtautuu romantiikkaan genrenä kaksijakoisesti. Yhtäältä romanttinen rakkaus on yhä tärkeä kuvauksen kohde, toisaalta lajina romanssi on banalisoinut ja siihen saatetaan esimerkiksi romanttisessa komediassa ottaa ironista etäisyyttä. Maria Laakso analysoi tällaista ironista etäisyyttä tutkimusartikkelissaan ”Romantiikkagenren parodia, voice-over-kerronta ja metaleptis televisiosarjassa *Jane the Virgin*”. Laakson tulkinnan mukaan sarja leikittelee suhteellaan romanssin lajiin: Sarja kyseenalaistaa jatkuvasti romanssin yksilöllisyyttä ja ainutkertaisuutta tuomalla leikkisillä kerronnallisilla keinoillaan voimakkaasti esiin romanssia kertomuksena ja sepitteenä. Toisaalta sarja sitoutuu edelleen voimakkaasti romanssin lajiin ja sen välittämiin arvoihin, joista tärkein on rakkauden (romanssi) ja välittämisen (perhesiteet) keskeisyys.

Kuten Deuze (2022, 31) huomauttaa, yksi runsaasti tutkimuskiinnostusta herättävä teema nykyisin on se, miten mediaa hyödynnetään rakkauden tavoittelussa erityisesti erilaisten deittisovellusten muodossa. Pauliina Tuomen katsaus ”Kaikki on sallittua tv-välitteisessä rakkaudessa? Rakkausrealityt nykytelevisiossa” paneutuu sekin median rooliin rakkauden etsinnässä, mutta hieman toisesta näkökulmasta, rakkausaiheisia tosi-tv-sarjoja analysoiden. Televisiokanavat ja suoratoistopalvelut tarjoavat Suomessakin hulppean määrän rakkaus- ja deittiaiheista realityä lämminhenkisestä raflavaan – on *Ensitreffit alttarilla*, *Maajussille morsian*, *Sinkut paljaana*, *Temptation Island Suomi* ja kymmeniä muita. Sarjoissa televisiotuotannot tuovat yhteen ihmisiä, jotka etsivät tai ainakin esittävät etsivänsä rakkautta television avustuksella. Sarjojen esittelytekstejä analysoiden Tuomi erittelee, millä eri tavoin rakkauden etsinnästä ja koettelusta rakennetaan televisioviihdettä. Tuomi luonnehtii rakkauden esityksiä sarjoissa ambivalentiksi: yhtäältä tosi-tv uusintaa hyvin perinteistä rakkauskuvastoa ja esittää rakkauden romanttiseksi unelmaksi,

toisaalta rakkauden tavoittelusta rakennetaan yhä erikoisempia ja keinote-koisempia ohjelmaformaatteja.

Janne Salmisen katsaus ”Indiana Jones maskuliinisuuden ihanteiden reu-namilla” sivuaa rakkauden tematiikkaa yllättävällä tavalla. Tutkimuksessa Indiana Jones -elokuvat on nähty osana yhdysvaltalaisen populaarikulttuurin pyrkimystä pönkittää maskuliinisuutta 1980-luvulla, mutta Salmisen tulkin-nassa hahmon maskuliinisuus näyttäytyy haparoivana yrityksenä esittää sankarillista maskuliinisuutta. Elokuvasarjassa Indiana Jones seikkailee viidessä elokuvassa haavoittuvaisemmin kuin tyyppilliset toimintasankarit. Ihmissuhteiden ja romanttisen rakkauden arvioiminen asettuu osaksi hahmon menneisyyden puimista ja maskuliinisuuden uudelleen neuvottelua.

Rakkaudesta *Lähikuvaan*

Rakkaus-numero aloittaa kaksivuotisen päätoimittajakautemme *Lähikuvasa*. Kiitos edeltävälle päätoimittajalle Kaisa Hiltuselle sujuvasta siirtymästä. Aloitimme päätoimittajina vuoden 2023 alussa hienossa tilanteessa, kun *Lähikuva* nousi julkaisufoorumien tasoluokittelussa JUFO-tasolle 2. Tämä on merkittävä tunnustus lehdelle, sillä tasolle 2 kuuluvat korkeatasoisimmiksi ja vaikuttavimmiksi arvioidut tieteelliset lehdet, alansa johtavat julkaisukanavat. *Lähikuva* on tehnyt pitkäjänteisesti työtä lehden ja sen julkaisukäytäntöjen kehittämiseksi. Lehti on myös panostanut toimintaansa monikanavaisena tiedeviestijänä muuttuvassa digitaalisessa mediaympäristössä. Hiljattain saatiin päätökseen *Lähikuvan* digitointihanke, jonka ansiosta lehden numerot 1980-luvulta alkaen ovat luettavissa TSV:n Journal-alustalla olevilta *Lähikuvan* sivuilta: <https://journal.fi/lahikuva/issue/archive>.

Lähikuva palkittiin vuonna 2022 Helsingin Sanomien Säätiön Tiedettä suomeksi -palkinnolla. Palkintoperusteiden mukaan *Lähikuva* tarjoaa tutki-joille tärkeän julkaisufoorumien ja on huomattava alan käsitteistön uudistaja. Suuntaamme palkintorahan lehden kehitystyöhön: toukokuussa Kansalliseen audiovisuaaliseen instituuttiin (KAVI) arkistoiitiin *Lähikuva*-yhdistyksen vuo-desta 1987 alkaen kerääntyneet arkistoaineistot. Aktiiviseen ja uudenaikaiseen some-sisällöntuotantoon rekrytoitiin mediatutkimuksen opiskelija. Suunnit-teilla on myös toimituskunnan koulutus tekoälyyn liittyen. Julkaisun on pysyt-tävä kärryillä ja reagoitava tekoälyn käyttämiseen artikkelien kirjoittamisessa.

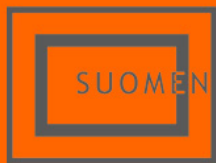
Toimitustyötä tehdään rakkaudesta tieteeseen. On hienoa päästä *Lähikuvan* päätoimittajina tekemään työtä alan tuoreimman tutkimuksen hyväksi ja toi-mimaan tiedejulkaisemisen aktiiviselle kentälle. Päätoimittajuus on kuitenkin samaan aikaan työtä, josta ei saa rahallista palkkiota, mutta joka vie paljon aikaa, eli sitä tehdään illan tunteina ja muiden työkiireiden ohessa. Kotimai-nen tiedejulkaiseminen on jatkuvassa rahoituskriisissä; julkaiseminen nojaa tutkijoiden vapaaehtoiseen työpanokseen toimitustyössä samaan aikaan kun tutkijoilta ja yliopistoilta edellytetään lisääntyvää julkaisemista menestyksen mittarina. OKM ja useat tutkimusrahoittajat edellyttivät lehtiä siirtymään avoi-meen julkaisemiseen, mutta ministeriö tai mikään muukaan taho ei ratkaissut siirtymään kytkeytyvää rahoituskriisiä. Avoin julkaiseminen on vienyt lehdiltä painokulut mutta myös tilaustulot, eritoten kaikki institutionaaliset tilaajat, kuten kirjastot. Rahoituksen haaliminen lisää pienillä resursseilla toimivien lehtien työmäärää ja toiminnan epävarmuutta. Toivomme, että Tieteellisten seurain valtuuskunnan aloitteella kotimaisten tiedelehtien rahoitus saataisiin turvattua tutkimusorganisaatioiden myöntämällä avoimen julkaisemisen avustuksilla.

Lähikuva on aikoinaan syntynyt rakkaudesta elokuvaan ja audiovisuaalisen median tutkimukseen, ja lehdellä on ollut tärkeä rooli alan yliopistollisen tutkimuksen vakiinnuttajana. Lehti on säilynyt hengissä kiitos monien siihen sitoutuneiden ihmisten ilmaisen tai niukasti palkatun työn. Kun tiedelehtien toiminnalle on keskeistä se, että lehtien tekijät rakastavat työtään ja tiedettä, haasteena on saada uudet sukupolvet rakastumaan suomalaisten tiedelehtien tekemiseen. Nuoret tutkijat kasvavat nykyisin yliopistoyhteisössä, jota luonnehtii jatkuva rahoituskilpailu ja projektimuotoisuus, mikä ehkä kannustaa keskittymään kapeammin omaan tutkimukseen ja sen tuloksellisuuteen. Näissä olosuhteissa tutkimuksen yhteisöllisyyden vaaliminen vaatii työtä, mutta on myös palkitsevaa. Haluamme uskoa, että *Lähikuvaa* rakastetaan myös tulevaisuudessa.

Syyskuussa 2023,
Päätoimittajat **Maiju Kannisto** ja **Mari Pajala**

Lähteet

Deuze, Mark (2022) *Media Love: On the Mediatisation of Love and Our Love for Media*. Teoksessa Katarzyna Kopecka-Piech & Mateusz-Sopiech (toim.) *Mediatisation of Emotional Life*. London & New York: Routledge, 26–40.



SUOMEN ELOKUVATUTKIMUKSEN SEURA

SUOMEN ELOKUVATUTKIMUKSEN SEURAN SYYSSEMINAARI 10.11.2023

SETS järjestää legendaarisen vuosiseminaarin Helsingissä Tieteiden talossa salissa 505 (Kirkkokatu 6, 00170 Helsinki) perjantaina 10. päivä marraskuuta 2023.

Ohjelmassa on ajankohtaiseen tutkimukseen tutustumista, materiaaliesittelyjä, keskusteluja ja verkostoitumista. Mukaan ovat tervetulleita kaikki elokuvaa, televisiota, pelejä, av-mediaa tai niihin liittyviä aiheita tutkivat ja tutkimuksesta kiinnostuneet – niin graduntekijät, väitöskirjantekijät kuin väitelleetkin.

Osallistujia pyydetään valmistelemaan noin 20-minuuttinen lyhyt esitys omasta tutkimusaiheestaan. Esitelmien maksimipituus ja aikataulu varmistuvat, kun tiedetään osallistujamäärä. Tilaisuuteen voi osallistua myös ilman esitystä. Seminaarin jälkeen pidetään Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry:n syyskokous.

Ilmoittaudu esitelmän pitäjäksi viimeistään pe 6.10.2023 sähköpostilla osoitteeseen elokuvatutkimuksen.seura@gmail.com

Kerro vietissä nimesi, yhteystietosi, organisaatiosi (esim. yliopisto ja oppiaine) ja esityksesi alustava otsikko.

Seminaari pyritään järjestämään hybridimallina niin, että halukkaiden on mahdollisuus osallistua tapahtumaan myös etäyhteyksin. Toivomme esitelmänpitäjien ilmoittavan etukäteen, mikäli haluavat osallistua etänä.

Tervetuloa joukolla mukaan!

Virpi Kaukio

Virpi Kaukio, FT, Suotrendi-
tutkimushanke, Itä-Suomen
yliopisto

RAKKAUS MARGINAALISEEN PAIKKAAN

Affektiivinen luontosuhde elokuvassa *Suon villi laulu*



*Rakkaus luontoon on käsikirjoitettu elokuvaan Suon villi laulu (Where the Crawdads Sing, USA 2022) kaikin aistein ja suhteessa luonnon esittämisen konventioihin. Audiovisuaalisessa kerronnassa luonnon merkityksiä rakennetaan affektiivisilla yksityiskohdilla, joiden keskinäisten suhteiden ja vuorovai-
kutuksen tarkastelu paljastaa myös piiloisia käsityksiä ja arvoituksia luonnosta. Elokuvassa ihmisen suhdetta luontoon käsitellään filosofisella tasolla, ja affek-
tiivinen kerronta on rakennettu niin, että se voi herättää katsojassa rakkautta luontoa kohtaan.*

Ensimmäinen lause, jonka suolla villilapsen lailla elänyt Kya oppii lukemaan, on amerikkalaisen luontokirjoittamisen klassikosta, Aldo Leopoldin *Sand County almanakasta*: ”Toiset osaavat elää ilman villejä olioita, toiset eivät” (Leopold 2017 [1949], 11). Tuohon elämän edellytykseltä näyttävään affektiiviseen suhteeseen luontoa kohtaan kiteytyy rakkaus *Suon villi laulu* -elokuvassa. Kya kokee kirjoitettujen sanojen voiman ilmestyksenomaisena; ne sanallistavat hänen omaa kokemustaan, mutta näyttävät samalla yhteyden toisten ihmisten kokemuksiin. Sitaatti toimii elokuvassa sekä sen pohjana olleessa romaanissa (Owens 2018) eräänlaisena tulkinta-avaimena luontosuhteeseen, mutta myös juonta kuljettaviin intentioihin. Artikkelini keskittyy *Suon villi laulu* -elokuvan kerrontaan. Luontosuhdetta sanallistetaan siinä päähenkilön sisäisellä kerto-
jaäänellä eli *voice-over*-kerronnalla. Elokuvan visuaaliset ja auditiiviset keinot luontosuhteen kuvaamiseen ja kertomiseen eivät kuitenkaan ole ensisijaisesti sanallisia, vaan merkitykset täytyy tulkita siitä, mitä näkee ja kuulee, ja joskus myös siitä, mitä ei näydetä tai ei voi kuulla.

Artikkelissani kysyn, millä tavoin fiktiivinen elokuva kuvaa ja tuottaa ihmisen affektiivista luontosuhdetta länsimaisessa kulttuurissa usein väheksyttyä suoympäristöä kohtaan. Millä tavoin luontorakkaus on käsikirjoitettu elokuvaan? *Suon villin laulun* alkukielisessä nimessä *Where the Crawdads Sing* nostetaan esille tapahtumapaikan syrjäisyys ja epätavallisuus. Kun mennään sinne missä ravut laulavat, ollaan hyvin kaukana ja löytymättömissä. Rakkaus

soiden kaltaisiin marginaalisiin ympäristöihin osoittaa affektiivisen luontosuhteen kompleksisuuden, kun henkilökohtaiset ja yhteisölliset merkitykset joutuvat vastakkain. *Suon villin laulun* suo on paikka, jossa käsitykset ihmisestä suhteessa luontoon ja toisaalta sosiaaliseen ympäristöönsä ilmenevät sekä hyvällä että huonolla tavalla.

1 Elokuvan päähenkilöä, Kyaa, esittää Daisy Edgar-Jones, nuoria miehiä Taylor John Smith (Tate) ja Harris Dickinson (Chase). Kyaa lapsena esittää Jojo Regina.

Teoreettinen viitekehys ja analyysin tarkastelukulmat

Suon villi laulu -elokuva perustuu tuoreeseen kirjaan, mutta se on ajankohtainen myös osana tämän päivän mediatodellisuutta, jossa ympäristökysymykset herättävät voimakkaita tunteita. Esimerkiksi Finnkinon sivuilla elokuvaa on luonnehdittu mysteerielokuvaksi:

Suon villi laulu kertoo Kyasta, hylätystä työstä, joka varttui aikuisuuteen Pohjois-Carolinan vaarallisilla suoalueilla. Vuosien ajan huhut ”Rämelikasta” vainosivat Barkley Covea eristäen terävän ja sitkeän Kyan yhteisöstään. Kaksi kaupungin nuorta miestä vetävät Kyaa puoleensa, ja hän avaa itsensä uudelle hätkähdyttävälle maailmalle. Kun toinen miehistä löydetään kuolleena, yhteisö tuomitsee Kyan välittömästi pääepäilyksi. Tutkinnan edetessä se, mitä todella tapahtui on yhä epäselvempää, ja monet suon hautomat salaisuudet uhkaavat paljastua. (Finnkino, *Suon villi laulu*, synopsis.)¹

Suot ovat osa maailmanlaajuista ympäristökeskustelua muun muassa niihin liittyvien hiilinielu- ja energiatalouskysymysten vuoksi (ks. Lindholm 2018). Samaan aikaan suuria yleisöjä tavoittavien elokuvien luontokäsitykset vaikuttavat meihin huomaamatta ja ilman, että niitä juurikaan sanallistetaan. Luontokäsitykset muodostuvat audiovisuaaliseen kerrontaan usein vaivihkaa ja hienovaraisten vihjeiden myötä, ja niiden havaitseminen vaatii sekä ymmärrystä audiovisuaalisen kerronnan keinoista että ympäristöfilosofista ajattelua. Ekokriittinen elokuvatutkimus ja ympäristöestetiikka toimivat tämän artikkelin filosofisena perustana. Ympäristöestetiikan näkökulmiin kuuluu myös vanhempi amerikkalaisen luontokirjoittamisen traditio, johon edellä mainittu Leopoldin maaetiikka sekä niin kutsuttu positiivinen luonnonestetiikka sisältyvät. *Suon villin laulun* ympäristöfilosofian voi nähdä tuon tradition jatkona.

Ympäristöestetiikan näkökulma nostaa esiin aistihavainnot – estetiikka on tietämistä aistien kautta. Aistihavainnon tulkintaan sisältyy ajatuksellinen, usein kielellinen osatekijä. (Hepburn 2001, 4–5.) Kokemus ja kieli eivät kuitenkaan toimi yksi yhteen. Ekokriittisen näkemyksen mukaan luonnon merkitykset muotoutuvat sekä diskursiivisesti että aineellisena todellisuutena. (Ks. Buell 1995, 110–111; Garrard 2004, 5, 10; Lahtinen & Lehtimäki 2008, 19–20.) Sekä ympäristöestetiikan että ekokriittikin taustaa vasten luontosuhteessa korostuvat luonnolle annetut merkitykset. Luontosuhde syntyy ihmisen ja luonnon vuorovaikutuksesta, johon vaikuttavat käsitykset siitä, miten ihmisen ja luonnon ajatellaan eroavan ja toisaalta olevan yhteydessä toisiinsa (Vuorisalo 2012). Suhteen tarkastelu edellyttää sen osapuolten vähintään käsitteellistä erottamista toisistaan, ja myös esteettinen havainto tarvitsee kokijan eli ihmisen kokemuksen tapahtumapaikaksi. Kulttuuriseen luontosuhteeseen sisältyvät yksilöiden ja yhteisöjen tavat, käsitykset ja yhteydet luontoon erilaisina alueina ja elävinä organismeina. Luontosuhde sisältää usein epäsuorasti ilmaistuja luontokäsityksiä, joita on kuitenkin mahdollista avata ja tulkita ihmisten toimista ja kulttuurituotteista. (Laurén et. al. 2022, 88–90.)

Epäsuorat luontosuhteen ilmaukset ilmenevät usein affektiivisena eli kokemus- ja aistimusperäisenä ja toiminallisena tietona (Hankonen 2021, 50). Affektiiviset merkitykset eivät ole täysin kielellistettävissä (ks. Howes 2003, 29–58; Edensor 2014, 31–38; Hämäläinen ja Mäkelä 2022, 3–4). Affektin käsitettä käytetään eri tieteenperinteissä hieman eri tavoin, mutta tässä artikkelissa käytän sitä vastaavanlaisena aistein koettavana, mutta hankalasti sanallistuvana ja käsitteellistyvän kokemuksen lajina, josta ympäristöestetiikassa on puhuttu esteettisen arvon elettynä ulottuvuutena (Foster 2007; Kaukio 2013, 9–11). Affektin käsite sisältää sekä kehollisen (aistit) ja emotionaalisen (tunteet) kokemuksen (Tieteen termipankki: Affekti). Affektit eivät ole kuitenkaan historiattomia, ja niitä säätelevät kulttuuriset ja sosiaaliset tekijät. Tunteet koetaan yksilön ruumiissa, mutta samalla ne osallistuvat, tulkitsevat ja kierrättävät sosiaalisia käytäntöjä. Ne todentuvat aktiivisen tekemisen ja sosiaalisen vuorovaikutuksen kautta. (Ahmed 2018, 9–24; Hämäläinen ja Mäkelä 2022, 3–4.) Elokuvan kokemisessa ja analyysissä affektit toimivat kahdella tasolla: Tekijät ovat käsikirjoittaneet affektiivisia suhteita elokuvan kerrontaan siten, että niillä on mahdollisuus herättää katsojassa affekteja ja välittää kokemusta fiktiivisen maailman ulkopuolelle.

Audiovisuaalinen kerronta, joka ei ole lähtökohtaisesti kielellistä, tavoittaa luontosuhteen affektiivisia merkityksiä toisella tapaa kuin esimerkiksi romaanin kerronta. Siten elokuva voi luoda merkityksiä, jotka kirjasta jäävät piiloon tai puuttuvat kokonaan. Elokuvan katsojalle aisteista tärkein on kuitenkin kuvittelukyky. Ihmisen rajallista aistivalikoimaa täydentävät mielen kyvyt, muisti ja kyky assosoida ja luoda merkityksiä. Kuvittelua tarvitaan, jotta nähty voi muuttua moniaistiseksi ja koetuksi. (Berleant 1992, 23; Brady 1998; Kaukio 2013, 55–72.) Aisti- ja tunnekokemukset tulevat näkyviksi elokuvassa usein ruumiillisina kokemuksina. Niiden kautta määrittyvät näkökulmat, tilallisuus, asioiden väliset suhteet; myös kyky ymmärtää tunteita perustuu ruumiiseen kuitenkin rajoittumatta siihen. (Ks. von Bonsdorff 2000, 169; Kaukio 2013, 151.)

Artikkelissa avaan luontosuhteen affektiivisia merkityksiä tarkastelemalla *Suon villin laulun* erilaisia kerrontatapoja. Metodini on ympäristöestetiikan ja ekokritiikin näkökulmiin pohjaava lähiluku. Lisäksi sovellan tarkastelussani luontodokumentteja tutkineen Kristiina Koskisen jälkikäteisen käsikirjoittamisen ideaa (Koskinen 2022), joka mielenkiintoisella tavalla nostaa esiin luontoon liittyvien käsitysten diskursiivisuuden ja konstruktivisuuden. Sen mukaan erityisesti luontodokumenteille on tyypillistä, että kerronnalla rakennetaan vaikutelmaa luonnon näyttämisestä sellaisenaan, läpinäkyvänä kuin ikkunasta katsottuna. (Koskinen 2022, 5, 15.) Luonnon esittäminen perustuu kuitenkin aina käsitteellistykseen ja konventioihin ja kulttuuriseen merkityksenantoon, jolla on myös eettisiä ulottuvuuksia (Koskinen 2022, 18).

Myös fiktiivisen elokuvan luontoesityksissä on vastaavanlaista konventionaalisuutta riippumatta siitä, miten realistiseen representaatioon on pyritty. Fiktiivisen maailman eheys edellyttää, että poikkeamat siitä, mitä pidetään luonnonlakeina, täytyy vähintään selittää (Kaukio 2013, 148). Toisin kuin Koskisen menetelmässä, jossa huomio tarkentuu elokuvan tekijöiden prosesseihin, keskityn analyysissäni purkamaan kerronnan rakenteita katsojan näkökulmasta rajaten tarkasteluni affektiivisen luontosuhteen osatekijöihin. Tarkastelen analyysissä audiovisuaalista kerrontaa huomioimalla tavat, joilla yksityiskohdat kiinnittyvät toisiinsa ja palvelevat kokonaisuuden merkitysten muodostumista. Tärkeitä ovat elementtien väliset suhteet ja niiden vuorovaikutus. Systemaattisten havaintojen kautta analyysissä on tarkoitus saada

esille, millaisia arvoja, asenteita ja piiloisia näkökulmia luonnon esittäminen kantaa mukanaan. (Vrt. Koskinen 2022, 3; 54.) Elokuvan affektiivista kerrontaa avaavan affekteihin tarkentavalla luennalla ja kääntämällä aisti- ja kokemustietoa sanalliseksi tulkinnaksi.

Suon villin laulun analyysissä olen halunnut säilyttää yleisön näkökulman, eli sen millaisen affektiivisen luontosuhteen katsoja voi elokuvateatterissa nähdyin mukaan kokea, mihin eläytyä ja mitä tulkita. En esitä tulkintaani kuitenkaan vastaanottotutkimuksena tai puhu suuremman yleisön suulla. Omakohtaisuus on esteettisen ja affektiivisen kokemisen ytimessä ja siihen myös perustan käsittelytapani, jossa toimin eräänlaisena koeinformanttina (vrt. Kaukio 2013, 1). Tässä roolissa toimin kuin taidekriitikko, jonka tehtävä on filosofi Frank Sibleyn mukaan pyrkiä välittämään teosten tarjoamaa esteettistä kokemusta yleisölle. Keinot kokemuksen välittämiseen ovat eräänlaisessa suostuttelussa: huomioiden, yksityiskohtien ja niiden viittaus- ja vuorovaiikutussuhteiden esille nostamisessa (Sibley 1993, 32–37).

Katsoja peilaa omassa kehossaan ja mielessään elokuvassa esitettyjä aistimuksia ja emootioita, mutta niiden tulkinnat perustuvat henkilökohtaisiin muistoihin ja kokemuksiin, ja ovat siksi erilaisia kuin tekijöiden ja muiden katsojien mielleyhtymät (Marks 2000, 148). Siten tulkintani ovat ehdotuksia, joiden jaettavuudesta päättää lukija oman kokemuksensa mukaan (ks. Kaukio 2013, 75–84). Katsoin *Suon villin laulun* elokuvateatterissa kolme kertaa (6.9., 20.9. ja 10.10.2022). Kahdella jälkimmäisellä kerralla kirjasin havaintojani eräänlaiseksi kenttäpäiväkirjaksi analyysini tueksi. Elokuva tuli suoratoistopalveluihin loppuvuodesta 2022, mutta analyysiä varten en sitä niistä katsunut, enkä siten vinyt jälkikäteisen käsikirjoittamisen ideaa loppuun asti. Näin siksi, koska halusin säilyttää tarkastelussani elokuvanäytöskokemuksen ohikiitävyyden ja kertaluontoisuuden, jossa toteutuu mielestäni paremmin affektiivisen kokemisen perusluonne.

Kerrontatapojen analyysissä tarkastelen ensimmäiseksi kertojajäänellä tuotettuja merkityksiä. *Suon villin laulun* auditivista kerrontaa hallitsee puhe. Kertojan taustaselostus, henkilöhahmojen dialogi ja paikoin myös monologi täydentävät visuaalista kerrontaa. Toisena tarkastelen visuaalista kerrontaa, sitä, millä tavoin rakkaus villiä, kesytöntä ja armotontakin suoluontoa kohtaan elokuvassa näytetään. *Suon villin laulun* tarinassa luonnontieteellisillä tavoilla katsoa suota on roolinsa ja siksi vertailu luontodokumentteihin on perusteltua, vaikka elokuvan kerronta eroaa luontodokumenttien tavasta esittää arvostusta luontoa kohtaan. Elokuvassa korostuvat affektiivinen tapa esittää luontoa, kun visuaalisin keinoin tuodaan myös muut aistit näkyviksi. Kolmanneksi palaan tarkastelussani elokuvan äänimaisemaan, jossa ympäristön äänet ja musiikki tuovat tarinaan tunteisiin vetoavia sävyjä. Tarkastelun jaottelu lähes kirjallisesta kerronnasta sanoittamattomaan tunneilmaisuuksiin on tehty analyysin tarpeisiin. Elokuvan katsojan kokemus syntyy sanallistuvien ja affektiivisten kerrontatapojen yhdistelmästä.

Suo elokuvan miljöönä

Elokuvan miljöönä toimivaan suohon liittyy vahvoja kulttuurisia merkityksiä. Tietyt olettamat suosta toistuvat, kuten synopsiksessa mainitut vaarallisuus, yhteisön ulkopuolisuus ja suo salaisuuksia hautovana paikkana. Fiktiiviset miljööt vaihtelevat mitättömistä tapahtumien kulisseista aktiivisesti teoksen merkityksiä tuottaviin toimijoihin. *Suon villissä laulussa* ympäristö on tari-

nan kannalta oleellinen ei-inhimillinen toimija. Toimijuus on inhimillisten ja ei-inhimillisten olioiden tekojen ja toimien jatkumo, jossa osapuolet voivat tietoisesti tai ilman intentiota estää tai edistää toisen toimintaa (Kaarlenkaski 2010, 210). Esimerkiksi suolla asuminen tekee Kyasta yhteisön silmissä vieraan; suo määrittää Kyaa. Toisaalta suo tarjoaa Kyalle elannon simpukoiden keräilyssä, mutta myös luonnontutkijan ehtymättömänä lähteenä. Ihmisten kannalta yleisemmin suot ovat olleet ongelmallisia. Arvaamaton veden ja maan yhdistelmä on vaikeasti kuljettavissa. Vaikka suot eri puolilla maailmaa ovat erilaisia, yhteistä niille on, että ne eivät ole helposti taipuneet ihmisten kultivoitaviksi – viljeltäviksi, metsitettäviksi tai muuten hallittaviksi. (Giblett 1996, 103–126, 180–183; Lehtinen 1999; Laurén 2006, 17–19.) Soiden luontoon kuuluu viljeily, mutta erämaiset elinkeinot kuten keräily, metsästys ja kalastus niillä onnistuvat, ja suot siten myös houkuttelevat ihmisiä.

Koskemattoman luonnon merkityksessä suolla erämaana on positiivinen arvo. Erämaalle rinnakkainen angloamerikkalainen *wilderness*-käsite viittaa luontoon ilman ihmistä, luontoon kulttuurin ja sivistyksen ulkopuolella. Erämaa-käsite sisältää edellä mainittujen käyttöarvojen lisäksi ajatuksen alkuperäisemmästä luonnosta jopa ihannoitavana ulkopuolelta määriteltynä kulttuurisen toisen maana. (Saarinen 1999.) Erämaa sopii *wilderness*-käsitettä paremmin kuvaamaan *Suon villin laulun* luontoa, koska elokuvan suo on elinkeinon lähde, vaikkakin köyhemmälle väestönosalle. Erämaahan liittyvä marginaalisuus *Suon villissä laulussa* kohdentuu kysymyksiin luonnon ja kulttuurin erottelusta ja sisä- ja ulkopuolisuuden rajanvedosta.

Suohon liitetään myös joutomaan merkityksiä, joiden kautta sen marginaalisuus nähdään negatiivisena asiana. Joutomailla kukoistavat kulttuurin ja sivistyksen ei-toivotut, käytetyt ja poisheitetyt puolet, mukaan lukien ihmiset, jotka ovat syystä tai toisesta päätyneet elämään yhteiskunnan ulkopuolella. (Kaukio 2013, 35.) *Suon villi laulu* sijoittuu Yhdysvaltain Pohjois-Carolinan rannikolle, syvään Etelään, ruokokasvien, sypressien ja vesikäytävien kirjo-



Kuva 1. Kya mökkeineen sulautuu ja piiloutuu suon kasvillisuuteen. Kuva: Michele K Short – © 2021 CTMG, Inc.

malle marskimaalle. Suot alati läsnä olevina, mutta aina torjuttuina värittävät kuvitelmiä ja käsityksiä Etelästä alueena ja identiteettinä. Kulttuurisissa narratiiveissa suot on esitetty vastakkaisina koko sivistyneelle Etelälle. (Wilson 2005, ix, 3–6, 62.) Vaikka suot eivät olisi välimatkoina mitaten syrjässä, ne on kulttuurisesti marginaalisoimalla etäännytetty. *Suon villi laulu* -elokuvassa marskimaalla asuminen esitetään poikkeuksellisena. Päähenkilön perhe on jo pelkästään asuinpaikkansa vuoksi ulkopuolinen. Marginaalisuuteen liittyvät sisäpuolisuuden ja ulkopuolisuuden sekä kuulumisen ja erillisyyden merkitykset ovat keskeisessä roolissa elokuvan affektiivisen luontosuhteen muotoutumisessa (kuva 1).

Viime vuosina nousussa ollut ympäristötunteiden tutkimus on usein keskittynyt vaikeisiin tunteisiin, kuten ympäristöahdistukseen (ks. Pihkala 2019). Ympäristön tarkastelu myös taiteiden näkökulmista on ollut ongelmakeskeistä (ks. Siperstein 2016; Hiltunen & Rainio 2023). Mutta vaikka suot ovat kulttuurisesti marginaalisia ja monin tavoin väheksytyjä ympäristöjä, *Suon villin laulun* maailmassa niitä ei käsitellä ympäristöongelmien näkökulmasta. Sen sijaan elokuvan näkökulmaa luonnehtii toisenlainen ympäristötunne, luontorakkaus, *biofilia*, joka tarkoittaa ihmisen sisäsyntyistä yhteyttä luontoon (Wilson 1984, 1–2). Ympäristötunteissa on myös muita myönteisiä ja voimauttavia tunteita, kuten helpotus, ilo, into, terve ylpeys, toivo, pystyvyyden tunne, yhteenkuuluvuuden tunne ja merkityksellisyyden tunne (Pihkala 2019; Pihkala 2022). Rakkaus luontoa kohtaan ei kuitenkaan ilmene pelkästään positiivisina tunteina. Rakkaan suon puolesta voidaan kokea surua, huolta ja menettämisen tuskaa peläten suon pilaantumista tai katoamista. Toisaalta rakkaalta suolta voidaan vaatia eräänlaista vastarakkautta paikkana, jossa ihminen voi virkistyä tai täyttää aidon ja alkuperäisen luonnon kaipuutaan. (Ks. Kaukio 2022.)

Suon villin laulun eksplikoidut yhteydet amerikkalaisen luontokirjoittamisen traditioon, johon Leopoldin lisäksi kuuluvat esimerkiksi Henry Thoreau ja John Muir (ks. Callicott 2010), nostavat esiin vielä yhden tulkinnalleni oleellisen myönteisen luontoasenteen, positiivisen luonnonestetiikan. Positiivisen luonnonestetiikan mukaan vain ihmisen toimia voidaan arvostella; luonto on arvostelun yläpuolella, itsessään kaunis ja hyvä. (Carlson 2000, 72–101.) Positiivisen luonnonestetiikan mukaan luonnon ilmiöt ovat ainutlaatuisia; ne ovat kauniita omassa luokassaan ja tarkoituksenmukaisia ekosysteeminsä osina. Tähän evolutionistiseen tarkoituksenmukaisuuden ajatukseen sisältyy yllättävä moraalinen kannanotto, joka nousee esille *Suon villin laulun* lopun arvoituksessa, kun elokuvan katsoja saa pohdittavaksi ajatuksen, voiko luonnonmukaisuudella perustella jopa murhan.

Puheella kerrottu luontosuhde

Suon villi laulu alkaa ilmakuvalla, jossa kamera seuraa marskimaan yllä kaartelevaa kurkea. Kertojaääni sanoo: ”Räme ei ole suo. Räme on valon tila.” Sanottua kuvittaa ilmakuvaista syntyvä avaruus ja etäisyys maanpintaan sekä lähes liian kirkas, vaakatasoinen valo. Kertoja jatkaa, että siellä täällä rämeellä on myös oikea suo (*true swamp*). Kuvakulma laskeutuu ensin sypressien välissä kulkevan joen tasalle ja lopuksi mutakkoon, josta löytyy kuolleen miehen ruumis. Sekä puheen että kuvien kerronta ilmaisee suon sisäistä ristiriitaisuutta kontrastilla, valon ja varjon symboliikalla.

Lintuperspektiivi saa miettimään kertojan näkökulmaa: katsotaanko suota linnun silmin? Kuitenkin kertojaääni avauskohtauksessa on päähenkilö Kyan,

jonka elämää elokuvassa seurataan. Lintuperspektiivi yhdistyy kertojan positioon. Kertoja-Kya selostaa tilanteita tapahtuma-ajan, 1950–60-luvun, ulkopuolelta menneessä aikamuodossa. Kertoja-Kyan asema suhteessa *Suon villin laulun* fiktiiviseen maailmaan on kaikkitietävä: hän tietää sellaisetkin asiat, joita henkilöhahmojen on omasta rajatusta perspektiivistään mahdotonta tietää. Tällainen kertoja ei vain kuvaa, vaan myös tulkitsee ja kommentoi asioita. *Voice-over*-kerronta tekee kertoja-Kyan näkyväksi. Kertomusopin mukaan näkyvän ja tietävän kertojan sanoman vastaanottaja on yleisö, jota kertoja puhuttelee (Kantokorpi 1989, 151–152). *Suon villin laulun* kertoja kertoo Kyan tarinaa elokuvan katsojalle tapahtumien, jopa kuolemansa jälkeen. Kertojana Kya kuitenkin tarjoilee selityksiä valikoidusti ja ohjailee sillä katsojan kokemusta. Toisaalta kertojaäänellä annettu selitys toimii kuin puolustuspuheenvuoro, jota henkilöhahmo Kya ei koskaan lausu ääneen, ei oikeudenkäynnissä eikä kenellekään muullekaan kertomuksen sisällä. Ero kaikkitietävän kertoja Kyan ja henkilöhahmo-Kyan välillä on merkittävä. Henkilöhahmo Kya on arka ja vähäpuheinen, mikä saa toiset ihmiset pitämään häntä hitaana ja sivistymättömänä.

Elokuvassa puhutavat määrittelevät ihmisiä ja heidän sosiaalisia suhteitaan ja asenteitaan. Etelän puhetapa sijoittaa yhteisön maantieteelliseen sijaintiinsa ja myös aikaansa. Kun kirjankustantaja Bostonista saa puheenvuoron oikeudenkäynnissä, hänen puheestaan kuulee hänen varallisuutensa, koulutuksensa ja ennen kaikkea sen, että hän tulee Barkley Coven yhteisön ulkopuolelta. Se, että rämelikka tuntee kotiloiden latinankieliset nimet ja niiden levinneisyyteen vaikuttaneet luonnonolot, ei muuta Kyaa rämelikasta muuksi yhteisön silmissä, vaikka kustantaja kutsuu häntä lahjakkaaksi luonnontieteilijäksi (kuva 2). Lioitellut tarinat, jotka ovat siinneet Barkley Coven rämeisiin liittyvistä negatiivisista käsityksistä – rämeellä asuva on villi-ihminen, puuttuva linkki, ei siis edes ihminen – ovat leimanneet Kyan erilaiseksi ja pahaksi. Vaikka suo ei ole kaukana Barkley Covesta, se on silti yhteisöön ulkopuolista aluetta.



Kuva 2. Kyan luonnontieteelliset piirrostatkielmat täyttävät hänen pienen mökkinsä. Kuva: Michele K Short – © 2021 CTMG, Inc.

Kertojaäänellä Kya avaa omaa maailmaansa. *Voice-over*-kerronnassa on kyse esitetyn maailman ulkopuolisesta kertojaäänestä, ajatusäänestä tai sisäisestä monologista (Vacklin & Rosenvall 2015, 345). Elokuvasilla voi olla erilaisia tehtäviä sen mukaan, missä lajityypissä sitä käytetään. Esimerkiksi luontodokumentissa kertojaääni antaa esitetulle uskottavuutta, ja fiktiivisessä elokuvassa sillä voidaan luoda yleisölle samaistuttavuutta päähenkilöön. *Voice-over*-kertojaääntä voidaan käyttää myös kirjan filmatisoinneissa luomaan yhteys alkuperäiseen kertojaan ja siten pyrkiä varmistamaan uskollisuus alkuteokseen. Toisaalta kertoja ei ole välttämättä luotettava ja voi pyrkiä ohjailemaan näkökulmaa itselleen suotuisaksi. (Flory 2021, 2–3; Luhr 2012, 17–20.) Kyan kertojaäänänen voi nähdä toteuttavan kaikkia edellä mainittuja tehtäviä.

Luonto *Suon villissä laulussa* on merkityksiä synnyttävä toimija. Tapahtumat ovat kytköksissä suohon ja Kyasta tulee suolla eläessään luonnontutkija, joka julkaisee luonnontieteellisiä kirjoja alueen kasveista ja eläimistä. Luonnontieteellinen tapa tarkastella ja selittää asioita esitetään Kyalle ominaiseksi ajatusmalliksi. Siksi elokuvan kertojaäänänen vertaaminen luontodokumentin kertojaääneneen on mielekästä. Luontodokumenttien kertojaäänänen funktiona on vakuuttaa yleisö. Vakuuttamisen välineenä käytetään usein esitetyn maailman ulkopuolista (kaikkitietävää) kertojaääntä ja muita konventioita, kuten asiantietoon kytkeytymistä ja luonnollisiksi miellettyjen prosessien ja kehityskulkujen mukaisia juonikuvioita. (Vivanco 2013, 111; Koskinen 2022, 28, 51.) Kun Kya pohdiskelee sisäisellä puheella esitettynä sitä, miksi hän joutuu elämään yksin perheensä, ja ennen kaikkea äitinsä, hylkäämään suolla, hän etsii perusteluita luonnon toimintatavoista. Kya löytää lohdutusta ajatukselta, että kyse on ollut luonnonvalinnan sanelemasta selviytymisstrategiasta, kun äiti pakeni väkivaltaista miestänsä. Itse hän etsii toisenlaisia strategioita puolustautumiseensa, ja näkymättömyys on niistä yksi. Viimeinen kotoa pakeneva velikin neuvoo Kyaa välttelemään humalaista isää menemällä sinne, missä ravut laulavat, eli pois näkyvistä.

Elokuvan kokemusta sävyttää hyvin pitkälle käänteentekevä loppuratkaisu: Kyan kuoleman jälkeen hänen kanssaan vuosikymmeniä elänyt Tate löytää Kyan mökistä todisteen, että nainen oli kuin olikin syyllinen Chasen murhaan. Lopulta kertoja-Kya selittää toimineensa kuin uhattu eläin oman selviytymisviettinsä ohjaamana. Saaliin selviytyminen tarkoittaa joskus, että saalistajan täytyy kuolla; ajatus esitetään Kyan toimien luonnonmukaisena oikeutuksena. Aiemmin elokuvassa on kohta, jossa luonnon ja moraalin erillisyyttä nostetaan esille. Illallisilla toisessa kaupungissa luontokirjansa kustantajan kanssa Kya on kuin toinen ihminen verrattuna rämeen laidalla Barkley Covessa asuvaan Kyaan. Hän puhuu asiantuntevasti ja eloisesti luonnon selviytymisstrategioista. Kya kertoo sirkasta, joka houkuttelee kumppanin luokseen, parittelee ja syö sitten koiraan päin. Kun joku seurueessa kommentoi sirkan toimintaa moraalittomaksi, Kya esittää, ettei hänen mukaansa luonnossa ole pimeää puolta, vaan vain erilaisia keinoja selviytyä. Tämän eettisen kannanoton voi rinnastaa positiivisen luonnonestetiikan näkemykseen: luonto on tarkoitukseenmukaisuudessaan hyvä ja arvostelun yläpuolella.

Luontodokumenteille tyypillinen kertojaääni määrittelee luonnon ihmisestä irralliseksi (Vivanco 2013, 111; Koskinen 2022, 20). Vaikka kertoja-Kya käyttää luonnontieteen selitysmalleja, hänen kohdallaan käy kuitenkin jotain päinvastaista: kertoja-Kya sijoittaa henkilöhahmo-Kyan osaksi luontoa ja tämän toimet luonnon prosesseja vastaaviksi oikeuttaakseen ne. Kya lainaa luonnosta keinoja Chase-saalistajalta puolustautumiseen. Oikeuden todistajalausunnoista on pääteltävissä, että Kya houkutteli Chasea kuin naaras koirasta,

naamioitui kuin suojavärinen eläin ja antoi pimeyden, merivirtojen ja jäljet huuhtovan vuoroveden toimia edukseen. Hämäysmekanismi on käsikirjoitettu myös elokuvan *voice-over*-kerrontaan: Se, mikä kuulostaa luonnontieteellisellä tiedolla perustellulta ja siksi uskottavalta väittämältä – kuten edellä mainittu selviytymisstrategiaan vetoaminen – onkin osa fiktiivisen elokuvan kerronnalle tyypillistä samaistuttavuuden tarjoamista yleisölle. Sitä ei toki ole tuotettu vain kertojaäänellä, vaan myös vaikenevan henkilöhahmo-Kyan luoma kontrasti on tehnyt tehtävänsä. Vaitonainen Kya näyttäytyy herkkänä ja haavoittuvana, mikä saa katsojan tuntemaan häntä kohtaan empatiaa. Katsoja voi jopa toivoa, että Kya löytäisi keinoja pitää puoliaan. Kya ei voi luottaa yhteiskunnan apuun. Tilanne ei mahdollista avointa vastustusta, koska naista pidettäisiin syyllisenä miesten houkuttelemiseen. Myös yleinen mielipide perustelee toimintatapoja biologialla: mies on viettiensä armoilla. Naaraalle jää juonikkaammat selviytymiskeinot, eli toimiminen salaa.

Kyan kertojaäänänen kuunteleminen subjektiivisena sisäisäänänenä avaa Kyan suhdetta yhteisöön ja yhteisön ulkopuolelle joutumiseen (”yksin olemisen tunne on niin suuri, että se kaikuu”). Siitä kuulee myös hänen suhteensa luontoon, suohon. Sanoma vahvistuu toiminnalla: samalla kun Kya sisäisäänellä puhuu yksinäisyydestä, hän raahaa patjaansa verannalle, lähemmäs luonnon eläjiä, missä suon yölliset äänet ympäröivät hänet. Myös henkilöhahmo-Kyan ensimmäiset sanat elokuvassa rinnastavat hänet luontokappaleisiin. Asianajajan pidätysseleihin tuomaa kotilokirjaa katsoessaan Kya sanoo: ”Ihmiset unohtavat olennot, jotka elävät kuorissa. Minulla oli kerran perhe. Nimeni on Kya.” Simpukat esiintyvät tarinassa useissa merkityksissä. Symbolisen vertauksen lisäksi Kyan Chaselle antaman simpukka-amuletin kohtaloa pohditaan oikeudenkäynnissä pojan kuoleman jälkeen, ja sillä esitetään elokuvan lopun ratkaiseva käänne: simpukkakorju on Taten elokuvan lopussa löytämä todiste Kyan syyllisyydestä. Simpukat ovat Kyalle myös välttämätön tulonlähde. Suoluonnon merkitys Kyalle on eksplisiittinen: ”Aina kun kompastelin, räme nosti minut.” Syvimmillään Kyan luontoyhteyden esittää elokuvan lopussa kaikkietävä kertojanääni, jonka mukaan kuollessaan Kya jatkaa elämäänsä suon elämässä jopa omasta subjektiudesta luopuen: ”Minä olen räme nyt, jalohaikara, jokainen kotilo, joka ajautuu rantaan, tulikärpänen. Löydät minut sieltä missä ravut laulavat.” Sulautuminen luontoon selittää myös alun kertojaäänänen lintuperspektiivin.

Elokuvallisten kertojaäänänen merkitys emotionaalisen luontosuhteen rakentamisessa korostuu, jos vertaa kohtausta kirjan vähemmän dramaattiseen, ulkopuolelta kerrottuun kokemuksen kuvaukseen:

Kyalle riitti se, että hän oli osa tätä luonnon kiertokulkua, joka jatkui vuorovesien vääjäämättömyydellä. Vain harvalla oli yhtä väkevä yhteys omaan planeettaansa ja elämään sen kamaralla kuin hänellä. Hänen juurensa olivat syvällä tässä maaperässä. Se oli hänen äitinsä. (Owens 2020, 440.)

Kyan sisäinen puhe elokuvassa vetoaa enemmän tunteisiin kuin kirjallinen kuvaus kolmannessa persoonassa. Elokuvasta on jätetty pois romaanin lopussa Kyan kirjoittamiksi paljastuneet runot, joiden ilmaisu on selostavaa kerrontaa tunnepitoisempaa. Elokuvassa sen sijaan affektiivista luontosuhdetta syventävät visuaalinen ja ei-sanallinen auditiivinen kerronta.

Näkyviä suhteita ja etäisyyksiä

Suon villi laulu -elokuvan tapahtuma-aika, 1950- ja 1960-luvut, on kerrottu valaistuksella, värikylläisyydellä ja kuvien tarkennuksilla. Alun kurjenlentokohtauksen ylivalotus toistuu useissa kohdissa, ja värit ovat läpi elokuvan haaleita. Kuvissa on sen kaltaista epätarkkuutta ja rajauksen suurpiirteisyyttä, että mieleen tulevat kaitafilmit ja kotialbumikuvat 1960-luvulta. Elokuvasta puuttuvat syvä- ja lähitarkennukset luontoon, joihin esimerkiksi luontodokumenttien luontokuvauksissa on totuttu. Valituilla tarkennustavoilla onkin oma merkityksensä kerronnalle.

Suon villi laulu rinnastuu luontodokumenttien tapaan esittää luontoa siitä tunnistettavan viihtymisen ja eskapismien funktion vuoksi (ks. Mitman 2009, 214). Tämä erottaa sen luontokuvauksen ympäristö- ja ekoelokuvista. Koskinen on esittänyt, että keskeistä perinteisissä luontodokumenteissa on ollut niiden tarjoama mahdollisuus päästää irti ihmisyydestä ja siihen liittyvästä painolastista. Ympäristödokumentit sen sijaan tarjoavat katsojille luonnon tilaa koskevaa vastuun, huolen ja ahdistuksen tunteita. (Koskinen 2022, 21.) *Suon villin laulun* marskimaan tekevät väheksytyksi siihen liitetyt synkeät joutomaa-asenteet, eivät ympäristöongelmat.

Elokuvaan valittu tapahtuma-aika antaa mahdollisuuden tällaisen utopistisen menneen maailman kuvauksen. Vaikka teos kiinnittyy amerikkalaisen luontokirjoittamisen traditioon, jossa huoli ihmisen ja luonnon suhteesta on filosofisen pohdinnan kohteena, selkeä ympäristötietoisuuden herääminen oli tapahtuma-aikaan vasta aluillaan. Siten *Suon villi laulu* sijoittuu eräänlaiseen idyllisen villin luonnon viime hetkiin. Kya ostaa suomökkinsä maat maksamalla kirjatuloillaan verot alueesta, joka rekistereissä on luokiteltu joutomaakategoriaan ja onnistuu siten säilyttämään suon luonnontilaisena. Silti on utopistinen ajatus, etteivät mitkään kielteiset kehityskulut olisi muuttaneet suon luontoa vuosikymmeninä, joina Kya ja Tate siellä elävät tutkien viljeljiä eläimiä. Tässä mielessä elokuvan suhde luontoon jää nostalgisen tai ajattoman *ekotopian* kuvaksi.

Elokuvan kaitafilmmaisuus toteutuu vain yleiskuvissa. Kun kuva rajataan ihmisiin tai toimintaan, tarkennusten ja sumeiden alueiden käyttö luo tarkoituksellisia kontrasteja. Lapsi-Kyan kohdalla valikoidun tarkennuksen voi nähdä tarkoittavan hänen näkökulmansa rajallisuutta. Alussa kun perhe on kokonaisuudessaan kotimökillä suolla, vain keskeisten henkilöiden kasvot ovat tarkat. Kyan sisarukset jäävät tarkentumattomiksi taustalle. Kun sisarukset vuoron perään häipyvät omille teilleen, he myös unohtuvat Kyan mielestä. Vain läheisin veli näytetään tarkasti ja vain hän palaa myöhemmin Kyan elämään. Tarkennukset kasvoihin korostavat subjektiivista havaintoa ja tilapäisenäkin psykologista läheisyyttä. Intensiivisimmissä kohtauksissa tarkennetaan jopa kiusallisen lähelle toista ihmistä. Esimerkiksi Taten ja Kyan latautuneessa ensitapaamisessa aikuisina kasvot täyttävät koko valkokankaan vuoron perään, vaikka yleiskuva paljastaa välimatkan olevan useita metrejä.

Tarkennukset ja sumennukset rakentavat etäisyyden ja läheisyyden merkityksiä suhteessa luontoon ja sosiaaliseen ympäristöön. Sumeaksi jätetty ympäristö on näkymätön vastaavalla tavalla kuin läpeensä tuttu paikka arkielämässä. Tuttuun ei kiinnitetä huomiota. Se voi ympäröidä kauttaaltaan, mutta tulee havaituksi vain, kun tapahtuu jokin muutos. Tämän voi myös tulkita niin, että luonnon suhteen Kya ei koe tarvetta varoa. Suo ei vaadi häneltä erityistä huomiota, mutta ihmisten keskuudessa tyttö valpastuu. Villi luonto ei ole Kyalle uhka, vaan turva ja piilo.

Etäisyydet vaikuttavat näkökulmien muuttumiseen. Tämä kiteytyy kohtaauksessa, jossa Kya pääsee katsomaan suota korkealta palotornista. Kya hengästyy kiipeämisestä: nähdään fyysinen reaktio korkealle nousuun, mutta sen lisäksi hengästyttävä tunne. Kya sanoo: ”On kuin sinulla olisi ollut ystävä koko elinikäsi, mutta et olisi nähnyt hänen kasvoja. Nyt näen.” Silti maisema jätetään kuvauksessa utuiseksi, emme saa nähdä mitä Kya näkee, mutta näemme hänen reaktionsa. Kohtauksessa ilmaistaan samalla marginaalisen paikan sosiaalisia etäisyyksiä. Tornista näkee Kyan mökille asti. Mukana oleva Chase sanoo haluavansa tulla Kyan kotiin. Kya sanoo sen olevan kaukana, mutta Chase sanoo pitävänsä kaukana olemisesta. Myöhemmin suo on Chaselle positiivisella tavalla irrallaan yhteisön sosiaalisista normeista. Chase sanoo, että ei tiedä toista, joka voisi asua Kyan lailla yksin suolla. ”Olet vapaa kuin tuuli.” Kya edustaa Chaselle vapautta. Chase puolestaan hälventää Kyan yksinäisyyttä. Epäsuhtainen asetelma on näkyvä kohtaauksessa, jossa Chase ja Kya istuvat yhdessä veneessä, mutta heillä ei ole mitään yhteistä. Chase juo olutta ja soittelee huuliharppua, Kya tarkastelee piirtämällä vesikasvia. Rämeeistä tulee heidän löyhästi jakama salainen paikkansa.

Kyan luontosuhteeseen kuuluu tutkijuus, joka alkaa pienten luonnonobjektien, kuten sulkien keräilystä ja tarkastelusta piirtämällä. Kya on itseoppinut. Hän käy koulua yhden päivän, mutta lähtee koulusta suolla asumiseen liittyvän nimittelyn saattamana ja toteaa, että olisi parempi oppia luonnosta. Tate tuo Kyalle kirjoja, mutta nimeltä niistä näytetään vain anonyymi *Biology*-kirja. Edes Leopoldin teosta ei yksilöidä muuten kuin lopputeksteissä, joten sen tulkitseminen elokuvan avainelementiksi on mahdollista vain sitaatin tunnistavalle katsojalle. Kyan mökki täyttyy pikkuhiljaa erilaisista näytteistä ja yksityiskohtaisista piirroksista. Elokuvan lopputeksteissä on kiitokset piirroskuvista taiteilija Alice Ravenel Huger Smithille (1876–1958), jonka kerrotaan kuvanneen teoksissaan Etelä-Carolinan suolamarskeja. (Smithin kotisivu.) Smithin maisemallisten akvarellien rajaukset ovat kuitenkin erilaisia kuin elokuvassa nähtävissä piirroksissa luonto-objekteista. Luonnon tarkastelu tiedepohjaisen diskurssin kautta on sanottu tekevän luonnosta mykän objektin. Siihen sisältyy kaksijakoinen ajatus ihmisestä aktiivisena toimijana ja luonnosta passiivisena objektina. (Manes 1996.) Luonnontieteen esitystapoihin sisältyy myös läpinäkyvyys- ja objektiivisuusolettamia. *Suon villin laulun* kuvaustavassa ei kuitenkaan toteuteta luontodokumenteista tuttua ulkopuolisen tarkkailijan asetelmaa. Kyan piirrokset ovat osa elokuvan miljööä kuivumaan ripustettuina sivuina ja muistikirjassa työn alla. Kohtaus, jossa yksityiskohtaiset piirrokset nähdään selkeimmin, havainnollistaa ajankulumista vuodenaikojen vaihtelun kollaasina, jota kertoja-Kyan lausuma täydentää: ”Luonnossa ainut vakio on muutos.”

Luontokuvauksella ei *Suon villissä laulussa* maalailla maisemaa katsojan ihastuttamiseksi. Tarkat ja kauniit kuvat on varattu toiminnan osasiksi. Siten myös suo elokuvan ympäristönä määritellään ja esitetään Kyan toimien ja aistikokemusten kautta. Esimerkiksi lapsi-Kyan simpukoiden keräys aamuvarhaisella on visuaalisesti kaunis kohtaus, mutta hengenpitimiksi tehty työ rankkaa (kuva 3). Kun Kya piirtää perhosta puunrungolla, hän tekee sen hankalassa asennossa kyykyllään ja voi piirtää kohdettaan vain niin kauan, kun perhonen omaehtoisesti pysyy tarkkailtavana. Ympäristöstä ei poimita yksityiskohtia tarkasteluun syvätarkkuudella, mikroskooppisen läheltä tai teleoptiikan mahdollistamalla kuvauksella kohteen huomaamatta. Kya kuvaa suon eliöstöä elokuvan tapahtuma-ajan välinein ja menetelmin ja amerikkalaisen luontokirjoittamisen asentein. Elokuvan tuotantoajan perspektiivistä



Kuva 3. Luonto on kaunis varhaisaamun valossa, mutta elanto suolta tiukassa.
Kuva: Michele K Short – © 2021 CTMG, Inc.

Kyan suhteessa suohon on kuitenkin nähtävissä myös posthumanistisen ajattelun ihmisen ja luonnon dikotomiaa murtavia piirteitä. Luonto ei ole vain objekteja, vaan pikemminkin toimintaverkkoja: lukiessaan eläimistä Kya oppii lajituntemuksen lisäksi syy-seuraus-suhteita, kuten että linnut laulavat juuri aamuisin, koska kostea aamuilma kuljettaa äänet kauemmas. Kyan luonnon-tarkkailussa on syväekologinen vire: Luontoa täytyy kuunnella yksilönä, ottaa huomioon sen tavat ja vaatimukset (Manes 1996, 24–26). Toiminnallaan Kya sijoittaa itsensä yhdeksi luonnon yksilöksi muiden joukkoon.

Kun Kya liikkuu ja toimii suolla, läheisyys ja etäisyys – ja abstraktimmin: luontoon kuuluminen tai siitä erillisyys – näytetään kaikkien aistien kautta. Näkymättömät ja kuulumattomat aistit saadaan esille toimintoina ja aineellisina elementteinä. Antti-Ville Kärjä antaa esimerkin hajujen välitymisestä audiovisuaalisesta representaatiosta. Koska hajut eivät teknisesti välity kuvien ja äänien avulla, elokuvien hajussa keskeistä on kulttuurinen ja toiminnallinen välitys. Haistettavien asioiden lisäksi hajut voivat tulla näkyviksi haistavia olentoja esittävien kuvien kautta. (Kärjä 2022, 30–32.) Aina edes kuvittelukykyä ei tarvita: pelkkä hajun olettaminen voi laukaista hajuhavainnon (Gilbert 2008, 87–88). Tärkeintä on aistimusten merkitysten tulkitseminen. Kun lapsi-Kya menee kouluun takkuisena ja paljain mutaisin jaloin, toisten lasten iva likaisuudesta ja haisemisesta ei ole vailla perusteita, mutta ”suorotta” ja ”rämekana” nimitykset lisäävät pilkkaan aistihavainnoista irtautuvan arvottavan tulkinnan.

Eri aistien tuottamat affektiiviset kokemukset saavat merkityksiä rinnastuksista ja kontrasteista, jotka ovat elokuvaan tarkoituksellisesti käsikirjoitettu ja joihin katsoja saa kosketuksen omien assosiaatioidensa kautta. Ruumiillisella eläytymisellä katsoja esimerkiksi näkee, että Kya oli kovin pieni ja avuton, kun äiti lähti kotoa: Kya joutui seisomaan jakkaralla pumpatessaan vettä hanasta ja tarvitsi toisen jalan toistamaan vipuavaa liikettä saadakseen voimaa

ja tasapainoa tehtäväänsä. Kodin ankeat olot ja yksinäisyys korostuvat, kun Kya uittaa paljaita jalkoja kuraisessa lammikossa portaiden edessä. Oikeuden istunnossa Kya rapsuttaa kynnellä tuolia. Ruumiillinen ele paljastaa hermostuneisuuden. Toisaalta hän pakenee tilanteesta omiin maailmoihinsa piirtämällä lintua oikeudenkäyntipapereihin. Kya on eleissään yhtä minimalistinen kuin puheissaan. Niukassa tunneilmallisessa jopa huokailut korostuvat. Kerran, Chasen petoksen paljastuttua, Kya huutaa tuskaansa merelle, mutta huutoa ilmaisevampi on Kyan paniikinomainen juoksu suon poikki rantaan, ja lopulta rauhoittuminen vesirajassa lokkien parveilla ihmisestä piittaamattomina yläpuolella. Näyttelijä ei varsinaisesti esitä tunteita, vaan toimii ja jättää affektien tulkinnan katsojalle, joka joutuu käyttämään omaa kykyään eläytyä ja kuvitella.

Kyan ja Taten rakastumismontaasissa ihmisten tunteet rinnastuvat affektiiviseen luontosuhteeseen. Äkillisen lehtipyörteen ihmettely heleän sävelmän saatellessa saa parin tunteet lentoon; he suutelevat. Kun pari on vaihdellut sulkia lahjoina samassa kohtaamispaikassa, toiminta rinnastuu eläinkunnan kosiomienoihin. Tate vie Kyan piknikille paikkaan, jossa hän voi nähdä speaktaakkelinomaisen lumihanhiparven saapumisen pesintäpuuhiin. Vaikka lehtipyörre ja hanhiparvi ovat toteutettu tietokonetekniikalla, ne eivät herätä kokemusta epätodellisesta illuusiosta. Kohtaukset on mahdollista nähdä luonnollisina, toisin sanoen aineellisessa luonnossa mahdollisina ilmiöinä, jos sattuu olemaan oikeassa paikassa oikeaan aikaan. Niiden erityisyys kuitenkin korostaa hetkien merkityksellisyttä. Myös Kyan riisuuntuminen esitetään rinnakkaisena luonnontapahtumalle, luonnollisena rakkaudenosoituksena. Tate kuitenkin keskeyttää Kyan, koska ihmismaailman moraalikäsitteiden mukaan heidän seksuaalinen kontaktinsa olisi väärin. Kya ei itse osaa arvioida asiaa sosiaalisesti opittujen moraalikäsitteiden mukaan. Vielä paljon myöhemmin, kun pari löytää uudelleen toisensa, vain Tate sanoo ääneen rakastavansa. Kya suutelee vastaukseksi ja riisuutuu taas ja todistaa tunteensa ruumiillisesti, eläinmäisesti ilman sanoja. Taten kosintaan Kya vastaa, että eivätkö he jo ole pari, kuin hanhet?

Kuultava tunne

Eri aistit yhdessä vahvistavat toistensa välittämää viestiä. Esimerkiksi näkeminen vahvistaa haistamista, elleivät nähty ja haistettu ole ristiriidassa keskenään (Gilbert 2008, 87–90). Jos elokuvassa olisi tällainen aistiristiriita, niin sillä olisi jokin tarkoituksella luotu merkitys, tarkoituksellinen kontrasti. *Suon villin laulun* ympäristöäänneet ja musiikki kuitenkin pikemminkin toistavat visuaalista kerrontaa. Ne osallistuvat affektiivisen luontosuhteen rakentamiseen kuitenkin toisella tavalla kuin aiemmin käsitelty kertojaääneen perustuva kerronta. Puheessa korostuu sanallistamiseen kytköksissä oleva kognitio ja käsitteistäminen. Sanattoman äänimaiseman tarjoamat merkitykset sen sijaan lähentyvät tunneilmallisuutta.

Äänimaiseman tarkasteluun kuuluu tilallisen ja sosiaalisen kokemuksen hahmottaminen sekä äänen dynaaminen, aikaan ja keston sitoutuva luonne. Äänimaisemiin sisältyy arvoasetelmia, mielikuvia ja stereotyyppioita. (Tani 1996, 49–55.) Esimerkiksi siirtymä *Suon villin laulun* alkukohtauksen ilmavasta kurkiperspektiivistä alas mutakkoon vahvistetaan äänillä: musiikki madaltuu ja maantason eläjien, sammakoiden ja sirittävien kaskaiden ääni voimistuu. Elokuvaäänien valinnoilla luodaan paikoille erilaisia tunnelmia

äänille annettujen mielikuvatulkintojen mukaan. Jos kyse olisi luontodokumentista, tunteisiin vetoavat lisätyt äänet ja musiikki voisivat näyttää niiden todenmukaisuusodotusten valossa kyseenalaisilta (Kärjä 2022, 31). Fiktiivisen elokuvan kohdalla tämän luonnollisuuden illuusion esille tuominen muistuttaa elokuvan äänimaiseman konstruktivisesta luonteesta: merkitykset ovat äänielementteihin tarkoituksellisesti käsikirjoitettuja. Eräs arvoasetelma näkyy esimerkiksi siinä, miten äänimaisemalla synnytetään ero Chasen ja Taten välille. Chaseen liittyy ääniä, jotka erottavat hänet luonnosta (huuliharppu, autoradio, kolistelu ja rymistely motellihuoneessa ja Kyan kotona). Tate sen sijaan liikkuu ja kuulostaa vain yhdeltä eliölajilta muiden suon eliöiden joukossa. Hänen toimintansa lähentää, ei erota häntä luonnosta.

Äänimaiseman dynaamisuus tarkoittaa, että äänet jäsentyvät tapahtumiin sidotuiksi äänellisiksi toimijoiksi. Antropofoniset äänet ovat ihmisääniä ja ihmisen tuottamia ääniä. Biofoniset äänet ovat esimerkiksi eläinten ääniä. Eielolliset luonnonilmiöiden äänet, esimerkiksi tuuli, sade tai aallot, ovat geofonisia ääniä. Äänet voivat olla joko aktiivisia, kuten linnun laulu tai passiivisia, kuten säätiloihin liittyvät äänet. (Krause 2015, 11–16.) Elokuvan äänimaisemaa voi jäsentää myös äänimaisemapioneerin R. M. Schaeferin perusäänen tai taustaaänen (*keynote*) ja signaalin (*sound signal*) käsitteillä. Perusääni tarkoittaa ääntä, joka on jatkuvasti läsnä. Sitä ei useinkaan aktiivisesti kuunnella, mutta se kuullaan taustan perusäänenä. *Suon villin laulun* taustaaänenä ovat suoalueen luonnonäänet. Signaali puolestaan on ääni, johon huomio kohdistuu. Ne ovat ääniä, joita katsojan on tarkoitus tietoisesti kuunnella ja tulkita. (Tani 1996, 49.) Affektiivisen luontosuhteen kannalta on oleellista huomata ero elokuvan sisäisen maailman ja elokuvan katsojien kokeman äänimaiseman välillä. Kya kuulee luonnon aktiiviset ja passiiviset äänet, katsoja sen sijaan kuulee koko äänimaiseman ja sen tulkintaan vaikuttavan muun kerronnan.

Suon villissä laulussa ympäristöääniin nimenomaan perusääninä on rakennettu monia merkityksiä. Ääneen pääsevät suon eläimet, hyönteiset, sammakot ja linnut, erityisesti lokit. Näiden biofonisten äänten lisäksi kuullaan geofonisia ääniä: tuulta tuulikellon kalinassa, oksien rahinaa liikkeessä, veden loisketta. Suolla antropofoniset äänet ovat vähäisiä. Dialogin lisäksi ihmisperäisiä ääniä tuottavat vain veneiden moottorien pörinä ja kalastamisen loiskahdukset. Varsinaisilla signaaliäänillä on *Suon villin laulun* kerronnassa paljon pienempi rooli kuin taustaaäänillä. Niidenkin kohdalla äänenlähteen tunnistamisen sijaan oleellisempi on äänen merkitys. Haukan kiljahdus Kyan lähellä ei herätä tarkkailemaan lintua, vaan ilmaisee tilanteessa Kyan sisäistä oivallusta, heräämistä yksin suolla selviytymisen pakkoon.

Perusäänet kietovat katsojan yhteiseen tilaan Kyan kanssa. Ne rakentavat tilaa äänimaisemassa tapahtuvien muutosten mukaan. Kun Kya lähtee ajamaan veneellä vesiväylää pitkin, kaskaiden siritys on jatkuva, myös kauempana rannasta ruovikossa ja veden keskellä. Lähellä avovettä ääneksi vaihtuu lokkien huuto. Taustaaänet kertovat myös ajallisista muutoksista: aamulla ja päivällä lintujen äänet ovat selkeämmät, yötä kohden sammakoiden ja sirittäjien ääni kovenee. Luonnonäänet toistavat erityisesti Kyan tunnetiloja. Kaskaiden siritys kiihtyy, kun tarinassa tunnelma jännittyy. Äänimaisemaa hallitsee levoton veden lotina, kun Tate kertoo olevansa lähdössä yliopistoon, toisin sanoen pois Kyan luota. Sisäänsä kietovien luonnon taustaaänien avulla Kyan kokemus tarjoillaan katsojan eläydyttäväksi.

Suon villissä laulussa luonnonääniä tehostetaan musiikilla. Elokuvassa ei ole eri paikkoja, henkilöitä tai tilanteita teemoittavia sävelmiä. Lopputekstien aikaan kuullaan Taylor Swiftin *Carolina* (Swift 2022), mutta se on kuin Kyan

tarina kerrottuna vielä yhdessä formaatissa, ei elokuvan sisäistä ääntä. Elokuvan enimmäkseen jousi- ja puhallinsoittimilla tuotettu musiikki ei tarjoile selkeitä melodioita. Soittimet pikemminkin imitoivat luonnonääniä: hyönteisen sirtys tehostuu hinkuttavalla viululla, tuulenpyörre kevyellä kilahtelulla. Musiikilla ei tuoteta aktiivisesti tunnetiloja, vaan täydennetään muiden äänien tunnerekisteriä. Kyan ei voi ajatella kuulevan musiikkia: sille ei ole luontaista lähdeä elokuvan maailmassa. Kuitenkin musiikki on sidoksissa Kyan sisäiseen maailmaan; syntyy mielikuva, että musiikki on eräänlaista Kyan sanontaa sisäisääntä. *Voice-over*-kertojaäänien tavoin se tulkitsee ja selittää koettua.

Kyan kokemusten määrittävyys suhteessa elokuvan ääniin tulee erityisen selkeästi esiin esimerkiksi kohdassa, jossa Kya pakenee häntä pidättämään tulleita poliiseja ja sukeltaa veteen. Takaa-ajossa nopeiden jousisoittimien musiikki ylittää veden lotinan. Sukellus muuttaa veden äänen, mutta se ei vaimenna musiikkia, joka on kuin Kyan pakokauhun ääni. Pelon äänimaisema kuullaan myös kohtauksessa, jossa Chase yrittää raiskaamalla merkata Kyan omaksi reviiirikseen. Syntyy tappelu, jossa kovat hakkaamisen ja potkimisen äänet yhdistyvät painostavaan musiikkiin. Kun Kya saa iskun päähänsä, äänet muuttuvat sellaisiksi kuin ne kuultaisiin veden alla. Kya sisäinen äänimaisema tulee hetkessä yhteiseksi katsojan kanssa.

Kuunnellaan vielä lopuksi hieman rakastumisen äänimaisemaa: Aurinkoinen aukio, valtava puu. Lintuja laulamassa hilpeiden viulujen ja ilmavasti helisevien soitinten kanssa. Kohtauksessa, jossa Kya ja Tate tapaavat ensimmäistä kertaa kasvokkain sulalahjojen vaihdossa, tehdään äänillä näkyväksi parin rakkaus luontoon hilpeästi, kepeästi, huoletta. Kohtaus muistuttaa kurkkimisella ja varovaisella lähestymisellä *Taikahuilun* kohtausta, jossa linnut Papageno ja Papagena lähestyvät toisiaan. Musiikki taukoo Kyan ojennettua vastalahjan, ja taustaaäneksi jäävät vain linnut. On kuin Kyan sisäinen maisema ja luonto olisivat sen hetken tasapainossa (kuva 4).



Kuva 4. Sulat toimivat välittäjinä Kyan ja Taten kohtaamisessa. Sulkia vaihdetaan lahjoina ja Tate myös pyytää Kyalta anteeksi sulalla. Kuva: Michele K Short – © 2021 CTMG, Inc.

Lopuksi

Rakkaus luontoon on käsikirjoitettu *Suon villiin lauluun* kaikin aistein. Audiovisuaalisessa kerronnassa luonnon merkityksiä rakennetaan affektiivisilla yksityiskohdilla, joiden keskinäisten suhteiden ja vuorovaikutuksen tarkastelu paljastaa käsityksiä ja arvotuksia luonnosta. Elokvassa luontosuhteen materiaalin ulottuvuus on sidoksissa näyttämiseen, joka ei kuitenkaan rajoitu visuaalisiin kokemuksiin. Näkymättömät ja kuulumattomat aistikokemukset saadaan esille toimintoina ja aineellisina elementteinä ja niiden tulkitsemisena. Emotionaalinen luontosuhde esitetään *Suon villissä laulussa* kertojaäänellä ja äänimaisemalla, mutta myös näkyvin keinoin etäisyyksinä ja rinnastuksina. Samalla tullaan käsitelleeksi luontosuhteen syviä filosofisia kysymyksiä ihmisen paikasta luonnossa.

Elokuvan affektiivinen kerronta on rakennettu niin, että se voi herättää katsojassa rakkautta luontoa kohtaan. Affektiivisen kerronnan on ehdotettu lisäävän yleisön aistiherkkyyttä ja siten edistävän myös ekologisen tietoisuuden lisääntymistä (Marks 2000, 172). *Suon villin laulun* luonto on kuitenkin nostalgiaa hipova utopia. Elokuva tarjoaa eskapistisen retken suolle vuosikymmenien taakse. Niinkin voi käydä, että ulkopuolelta katsoen marginaalinen paikka ihanteellistuu ja villi luonto nähdään positiivisen alkuperäisyyden merkityksessä, eikä sivistyksen puutteena. Epäilen, ettei *Suon villin laulun* luontorakkaus innosta ekoaktivismiin suoluonnon puolesta. Sen sijaan elokuva vaikuttaa perinteisin keinoin: luontoretkien järjestäjät Pohjois-Carolinassa markkinoivat retkiä ”Kyan marskimaalle” (195ExitGuide; Visit North Carolina). Suoluonto on elämyksien tuottaja sekä elokuvassa että luontomatkoilla. Niissä toteutuu sama viihtymisen ja eskapismien funktio, jonka on tunnustettu kuuluvan perinteisiin luontodokumentteihin.

Kyan voi kuitenkin ajatella antavan jotain suolle. Piirtäessään Kya puhuttelee Big Rediksi kutsumaansa lintua. Hän sanoo piirroksensa kertovan linnun tarinan. Kyan piirrokset tekevät linnun näkyväksi. Tai antavat äänen unohdetuille, niin kuin kotiloille kuorissaan. Tätäkin audiovisuaalisella kerronnalla toteutettu affektiivisen luontosuhteen ilmaisu on: näkymättömän saattamista näkyväksi ja äänen antamista vaiennetuille.

Kiitokset

Kiitän kahta artikkelini anonymiä vertaisarvioijaa arvokkaista kommentteista sekä *Lähikuvan* toimitusta huolellisesta toimitustyöstä. Kiitän Koneen Säätiötä, jonka rahoittamassa Suotrendi-tutkimushankkeessa (2020–2023, UEF) artikkeli on kirjoitettu.

Lähteet

Aineisto

Suon villi laulu (*Where the Crawdads Sing*), USA 2022. Elokuva. Ohjaaja: Olivia Newman. Sony Pictures Entertainment Motion Picture Group. Kesto: 2 h 5 min.

Owens, Delia (2018) *Where the Crawdads Sing*. New York: G. P. Putnam’s Sons.

Owens, Delia (2020) *Suon villi laulu*. Suom. Maria Lyytinen. Helsinki: WSOY.

Swift, Taylor (2022) *Carolina* (From the Motion Picture “Where the Crawdads Sing” / Lyric Video). Saatavilla: https://www.youtube.com/watch?v=egxyRSb_XtI (linkki tarkistettu 22.1.2023).

Kirjallisuus

- Ahmed, Sara (2018 [2004]) *Tunteiden kulttuuripolitiikka*. Tampere: niin&näin.
- Berleant, Arnold (1992) *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Bonsdorff, Pauline von (2000) Ruumiin paikka estetiikassa. Teoksessa Arto Haapala ja Jyrki Nummi (toim.) *Aisthesis ja Poiesis. Kirjoituksia estetiikasta ja kirjallisuudesta*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 159–172.
- Brady, Emily (1998) Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56(2), 139–147.
- Buell, Lawrence (1995) *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Callicott, J. Baird (2003) Wetland gloom and wetland glory. *Philosophy & Geography*, 6(1), 33–45. Saatavilla: <https://doi.org/10.1080/1090377032000063306>.
- Carlson, Allen (2000) *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London & New York: Routledge.
- Edensor, Tim (2014) The Social Life of the Senses: Ordering and Disordering the Modern Sensorium. Teoksessa David Howes (toim.) *A Cultural History of the Senses in the Modern Age*. London: Bloomsbury Academic, 31–54.
- Finnkino, *Suon villi laulu*, synopsis. Saatavilla: https://www.finnkino.fi/event/303913/title/suon_villi_laulu/ (linkki tarkistettu 22.1.2023).
- Flory, Mei (2021) *The Function of Voice-Over Narration in Film Noir*. Saatavilla: <https://www.researchgate.net/publication/351854573> (linkki tarkistettu 21.1.2023).
- Foster, Cheryl (2007 [1998]) Kerrottu ja eletty ulottuvuus ympäristöestetiikassa. Teoksessa Yrjö Sepänmaa, Liisa Heikkilä-Palo ja Virpi Kaukio (toim.) *Maiseman kanssa kasvokkain*. Helsinki: Maahenki, 151–165.
- Garrard, Greg (2004) *Ecocriticism*. London & New York: Routledge.
- Giblett, R. J. (1996) *Postmodern Wetlands: Culture, History, Ecology*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gilbert, Avery (2008) *What the Nose Knows. The Science of Scent in Everyday Life*. Crown Publishers.
- Hankonen, Ilona (2021) *Ihmisiä metsässä. Luonto kulttuuriympäristökysymyksenä*. Kultaneito XXII. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Hepburn, Ronald W. (2001) *The Reach of the Aesthetic: Collected Essays on Art and Nature*. Aldershot & Burlington: Ashgate.
- Hiltunen, Kaisa & Rainio, Minna (2023) Toivon ja tuhon näkymiä. Luontosuhde ja ympäristötietoisuus kolmen ekoelokuvan vastaanotossa. Teoksessa Heidi Björklund, Kaisa Hiltunen, Jenna Purhonen, Minna Rainio, Nina Sääsikälahti & Antti Vallius (toim.) *Luontosuhteiden luonto. Taiteentutkimuksen ja ekologian näkökulmia*. Jyväskylä: Nykykulttuuri, 93–136. Saatavilla: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-9459-4>.
- Howes, David (2003) *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Hämäläinen, Niina & Mäkelä, Heidi Henriikka (2022) Tunteet, ruumiillisuus ja niihin liittyvät ideologiat suullis-kirjallisissa aineistoissa. *Elore*, 29(2), 3–8. Saatavilla: <https://doi.org/10.30666/elore.125366>.
- I95ExitGuide: Explore the North Carolina Marshlands “Where the Crawdads Sing”: <https://www.i95exitguide.com/travel-news/explore-the-north-carolina-marshlands-where-the-crawdads-sing/> (linkki tarkistettu 30.1.2023.)
- Kantokorpi, Mervi (1990) Proosan runousoppia. Teoksessa Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari (toim.) *Runousopin perusteet*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 103–177.
- Kaarlenkaski, Taija (2020) “Octav lypsää kuin elävä vasikka”. Monilajinen toimijuus ja sukupuoli lypsykoneen käyttöönotossa 1950–1970-luvuilla. Teoksessa Tuomas Räsänen & Nora Schuurman (toim.) *Kanssakulkijat. Monilajisten kohtaamisten jäljillä*. Helsinki: SKS 208–233.
- Kaukio, Virpi (2013) *Sateenkaari lätäkössä. Kuvitellun ja kerrotun ympäristöestetiikka*. Joensuu: University of Eastern Finland. Saatavilla: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-61-1273-2>.
- Kaukio, Virpi (2022) Elämyksellinen suo. *Terra*, 134(2), 67–81. Saatavilla: <https://doi.org/10.30677/terra.112122>.

Koskinen, Kristiina (2022) *Läpinäkyvä luontokäsitys – ekokriittisen elokuvatutkimuksen näkökulmia luontodokumenttien kerrontaan*. Rovaniemi: Lapin yliopisto. Saatavilla: <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-337-332-7>.

Krause, Bernard L. (2015) *Voices of the Wild: Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes*. New Haven: Yale University Press.

Kärjä, Antti-Ville (2022) Avaran luonnon aromit. *Lähikuva*, 35(1–2), 29–44. Saatavilla: <https://doi.org/10.23994/lk.116476>.

Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku (2008) Johdatus ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki (toim.) *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Helsinki: SKS, 7–28.

Laurén, Kirsi (2006) *Suo – sisulla ja sydämellä. Suomalaisten suokokemukset ja -kertomukset kulttuurisen luontosuhteen ilmentäjinä*. Helsinki: SKS.

Lehtinen, Ari (1999) Suo pelon maisemana. Teoksessa Kirsi Hakala (toim.) *Suo on kaunis*. Helsinki: Maahenki, 77–86.

Leopold, Aldo (2017 [1949]) *Sand Countyn almanakka ja luonnoksia sieltä täältä*. Tampere: niin&näin.

Lindholm, Tapio (2018) Suot hiilen varastoina – ilmaston hyväksi. *Natura* 3/2018. Saatavilla: <https://www.naturelehti.fi/2018/09/14/suot-hiilen-varastoina-ilmaston-hyvaksi/> (linkki tarkistettu 29.4.2023).

Luhr, William (2012) *Film Noir*. Newark: John Wiley & Sons, Inc.

Manes, Christopher (1996) Nature and Silence. Teoksessa Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (toim.) *The Ecocriticism Reader. Landmarks in literary ecology*. Athens & London: The University of Georgia Press, 15–29.

Marks, Laura M. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press.

Mitman, Gregg (2009) *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Seattle: University of Washington Press.

Pihkala, Panu (2019) *Mieli maassa? Ympäristötunteet*. Helsinki: Kirjapaja

Pihkala, Panu (2022) Toward a Taxonomy of Climate Emotions. *Frontiers in Climate*, vol. 3. Saatavilla: <https://doi.org/10.3389/fclim.2021.738154>.

Saarinen, Jarkko (1999) Erämaa muutoksessa. Teoksessa Jarkko Saarinen (toim.) *Erämaan arvot: retkiä monimuotoisiin erämaihin*. Rovaniemi: Metla, Rovaniemen tutkimusasema, 77–93.

Sibley, Frank N. (1959/1993) Esteettiset käsitteet. Teoksessa Arto Haapala & Markus Lammenranta (toim.) *Kauneudesta kauhuun*. Helsinki: Gaudeamus, 13–42.

Siperstein, Stephen (2016) *Climate Change in Literature and Culture: Conversion, Speculation, Education*. Oregon: University of Oregon. Saatavilla: <https://core.ac.uk/download/pdf/80854144.pdf> (linkki tarkistettu 29.1.2023).

Smith, Alice Ravenel Huger. Kotisivu: <https://aliceravenelhugersmith.com/> (linkki tarkistettu 25.1.2023).

Tani, Sirpa (1996) "Katsomatta kuunnellessani näen": Äänimaisemat elokuvan paikan luojina. *Lähikuva*, 9(2), 46–57. Saatavilla: <https://doi.org/10.23994/lk.116451>.

Tieteen termipankki: Affekti. Saatavilla: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:affekti> (linkki tarkistettu 21.1.2023).

Vacklin, Anders & Rosenvall, Janne (2015) *Käsikirjoittamisen taito*. Helsinki: Like Kustannus.

Vicano, Luis (2013) Penguins are good to think with: Wildlife films, the imaginary shaping of nature, and environmental politics. Teoksessa Stephen Rust, Salma Monani & Sean Cubitt (toim.) *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge, 109–127.

Visit North Carolina: *Kya's Marshes: Take an NC Trip Inspired by "Where the Crawdads Sing"*. Saatavilla: <https://www.visitnc.com/story/qUYi/take-a-north-carolina-trip-inspired-by-where-the-crawdads-sing> (linkki tarkistettu 30.1.2023).

Vuorisalo, Timo (2012) Eri alojen luontokäsityksiä. Johdanto. Teoksessa Karoliina Lummaa, Mia Rönkä & Timo Vuorisalo (toim.) *Monitieteinen ympäristötutkimus*. Helsinki: Gaudeamus, 27–30.

Wilson, Anthony (2005) *Shadow and Shelter: The Swamp in Southern Culture*. Jackson: University Press of Mississippi.

Wilson, Edward O. (1984) *Biophilia*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Anna Pakarinen

Anna Pakarinen, FM, kirjallisuus,
Jyväskylän yliopisto

”MÄ KAIPAAAN TAKAS SUN LUO, SINNE MISSÄ MUN HYVÄ ON”

Taiteenlajiin kohdistuva rakkaus rap-artisti Cheekin musiikkivideoissa



Rap on noussut 2000-luvun aikana suomalaisessa populaarikulttuurissa keskeiseen asemaan ja monipuoliseksi intermediaaliseksi alustaksi myös rakkauden käsittelemiselle. Artikkelissani tutkin rakkauden teemaa suomalaisen populaarikulttuurin suurimpiin ilmiöihin kuuluvan rap-artisti Cheekin kolmessa musiikkivideoissa: ”Ääri rajoille” (2014), ”Sä huudat” (2015) ja ”Enkelit” (2017). Suuntaan huomioni taiteenlajiin kohdistuvaan rakkauteen, jonka tulkitsen musiikkivideoissa korostuvaksi teemaksi. Artikkelini tutkimusmetodinä on taiteenfilosofian taustoittama musiikkivideoiden poeettinen ja visuaalinen analyysi. Kontekstoin tulkintani myös Jare Tiihosen kanssa tuottamiini dialogisiin teemahaastatteluaineistoihin. Artikkelissani tarkastelen, millaisia ilmaisukeinoja ja merkityksiä taiteenlajiin kohdistuvan rakkauden teema saa Cheekin musiikkivideoissa. Tutkin myös tällaisen rakkauden analogisuutta laajemmin alkuvoimaiselle elämäntunnonle ja tarkastelen, miten sen ambivalentti luonne nousee esiin Cheekin musiikkivideoissa.¹

Cheek eli Jare Tiihonen on suomalainen rap-artisti, joka päätti omakustannealbumilla aloittamansa ja 20 vuodessa suomalaisessa populaarikulttuurissa ainutlaatuisen mittakaavaan kasvaneen artistiuransa vuonna 2018. Samaan aikaan rap on liikkunut marginaalista suomalaisen populaarikulttuurin valtavirtaan, ja sen teemoissa kuuluvat monipuolisesti erilaiset inhimillisen kokemusmaailman ulottuvuudet (ks. Miettinen & Salminen 2019, 262–359; 490–491; Miettinen 2011).² Rap on noussut kasvavan kiinnostuksen kohteeksi myös akateemisessa tutkimuksessa (esim. Westinen 2014; Rantakallio 2019; Sykäri et al. 2019). Suomalaisia rap-musiikkivideoita on tutkittu viime vuosina enenevässä määrin (esim. Westinen 2017; Rantakallio 2019; Järvenpää 2022), usein diskursiivisista näkökulmista. Ajankohtaisessa rap-tutkimuksessa korostuvat perustellusti erilaiset intersektionaaliset ja emansipatoriset näkökulmat.³ Cheekin musiikkivideot avaisivat mahdollisuuden luentaan vastaavista näkökulmista, mutta artikkelissani tavoittelen kontribuutiota

1 Cheekin tuotannossa on myös useita romanttista rakkautta (ja sen haasteita) käsitteleviä kappaleita, esimerkiksi ”Sun täytyy” (2007), ”Etsi joku toinen” (2008), ”Jää” (2009), ”Syypää sun hymyyn” (2012), ”Anna mä meen” (2012), ”Ota mut kiinni” (2013), ”Parempi mies” (2013), ”Sillat” (2015), ”Jos sä haluat” (2015), ”Sinä ansaitset kultaa” (2017) ja ”Älä lähde vielä pois” (2017). Laajuudessaan teema muodostaisi oman tutkimuskokonaisuutensa.

2 Suomessa hiphop-kulttuurin musiikista ovat käytössä molemmat kirjoitusasut: rap ja räp. Käytän artikkelissani pääsääntöisesti muotoa rap, koska sanalle viime vuosina vakiintunut lyhennemääritelmä (engl. *rhythmically accentuated poetry*) kuvaa lajia runouden näkökulmasta merkitsevästi. Suomen kielen vaatimien erottelujen vuoksi käytän taivutusmuodoissa myös kirjoitusasua räp.

3 Hiphop ja rap ovat syntyneet marginalisoitujen ryhmien kulttuurina 1970-luvulla New Yorkin Bronxissa, jossa mustat ja ruskeat artistit kohtasivat useita rakenteellisia, taloudellisia ja sosiaalisia haasteita. Historiansa alusta alkaen räppiin on kuulunut sekä viihdettä että vastapuhetta. (Ks. Chang 2008.)

rap-tutkimukseen tarkastelemalla tuotantoa pikemminkin universaaleista ja hermeneuttisista näkökulmista.⁴ Musiikkivideotutkimus osoittaa, että muun muassa artistin performoiminen dominoivaan asemaan on populaarikulttuurin konventio, joka ei palaa esimerkiksi sukupuolikategorioihin (Hawkins ja Richardson 2007). Taiteenfilosofista paradigmaa edustava artikkelini avaa uusia näkökulmia rap-musiikkivideoiden piirteisiin ja niiden suhteeseen taiteilijuuteen. Artikkelini tutkimuskysymyksenä tarkastelen, millaisia ilmaisukeinoja ja merkityksiä taiteenlajiin kohdistuvan rakkauden teema saa Cheekin musiikkivideoissa ja miten se suhteutuu taiteilijuuden affekteihin.

Käsitteenä rakkaus lukuisine alalajeineen on moniulotteinen ja vuosisatojen tutkimusperinteessäkin täsmällistä rajausta pakeneva. Artikkelissani käsitän rakkauden filosofisesti itsetarkoitukselliseksi kutsumukselliseksi arvoksi, joka olosuhteista riippumatta ohjaa kokonaisvaltaisesti ihmisen toimintaa ja muodostaa rakkautta toisintavia vaikutussuhteita ihmisten tai toimintojen välillä. (Heinämaa 2020.) Husserlin rakkauden teoriaa tarkasteleva Heinämaa (2020) käsittää esimerkiksi taiteelle omistautumisen kutsumuksellisen rakkauden muodoksi ja lähestyy Saarisen (2021) taiteenfilosofista ajatusta taiteen tarjoamasta mahdollisuudesta tavoittaa tunnekokemuksia. Taiteenlajiin kohdistuvan rakkauden kohdalla sovellan affektin käsitettä: artikkelissani määrittelen sen vaikuttavaksi tunnekokemukseksi, joka kuitenkin eroaa tunteen käsitteestä. Deleuzen määritelmää seuraten käsitän affektin kattavan tiedostamattomampiakin vaikutuksia, joita kieli taiteen materiaalina mahdollistaa. (Ks. Helle & Hollsten 2016, 14–16; tunnekokemusten käsitteellistämisen moneudesta ks. myös Saarinen 2021, 6–7.)

Artikkelini tutkimusmetodina on taiteenfilosofian taustoittama musiikkivideoiden poeettinen ja visuaalinen analyysi. Rap-runoudessa korostuvan kielen kuvallisuuden vuoksi poeettisen ja visuaalisen tutkimusotteen yhdistäminen on perusteltua (Bradley 2017, 79; Balestrini 2019, 240–243). Tutkin ilmaisukeinoja ja merkityksiä tekstin sijaan laajemmassa tekstimaailmassa ja ihmismielen prosessissa rakentuvina, jolloin seuraan kognitiivisen poetiikan teoriaa (Stockwell 2020). Holistisen tutkimusotteensa vuoksi katson sen soveltuvan musiikkivideotutkimukseen ja lomittuvan teoriaan affekteista taiteilijuudessa. Räpillekin ominaisesti kognitiivinen poetiikka käsittää kognition kuuluviksi sekä tiedon että tunteen ulottuvuudet. (Ks. Stockwell 2020, 1–12.) Artikkelissani sovellan myös dialogisissa teemahaastatteluissa Jare Tiihosen (2021; 2022) kanssa tuottamaani ja sisällönanalyysin keinoin purkamaani aineistoa. Dialogisuutta korostavan hiphop-tutkimuksen näkökulmasta kulttuurin toimijoiden tuottama tieto on arvokasta ja tukee kokonaisvaltaista tavoitetta käsittää hiphop-kulttuuri tutkimuskohteena pikemminkin prosessina kuin tuotteena (Alim 2006; Rantakallio ja Westinen 2022).

Cheekin tuotannosta rajaan artikkelini aineistoksi kolme laajasti tunnettua musiikkivideota, koska niiden teemoissa korostuvat taiteilijuuden affektit ja niiden reflektio: ”Ääri rajoille” (2014), ”Sä huudat” (2015) ja ”Enkelit” (2017).⁵ Cheekin tuotannolle ominaisesti koherentin tarinan kertominen on musiikkivideoissa keskeinen poeettinen piirre: siksi noudatan artikkelissani aineistopohjaista rakennetta tutkimalla musiikkivideoita teos kerrallaan ”kokonaisina rakkaustarinoina”. Tarkastelemani rakkauden teema kytkeytyy myös sanoituksille dialogiseen *JHT – musta lammas* -elämäkertakirjaan (Aaltonen 2016), joka kuvaa avoimesti taiteilijuuden taustoja ja paradoksaalisia tunnekokemuksia. Myös Cheekin uranpäättötrilogian täydentävässä *Veljeni vartija* -elokuvassa (Siili 2018) rakkaustarinoilla on keskeinen rooli: elokuva kuljettaa rinnakkain taiteellisen ja romanttisen rakkauden tarinalinjoja omaelä-

4 Artikkelini on osa kirjallisuustieteen väitöskirjaani, jossa tutkin Cheekin poetiikkaa ja sen suhdetta kulttuurihyvinvointiin eri ilmaisukeinojen alueilla. Artikkeliani taustoittaa Cheekin koko tuotannon (1998–2018) ja sen kontekstien tarkasteleminen.

5 Musiikkivideotuotannoista vastaavat työryhmät, joissa Jare Tiihonen on esiintymisen, sanoittamisen ja säveltämisen lisäksi käsikirjoittajana. Artikkelini aineistoksi valitsemillani musiikkivideoilla on artikkelini kirjoitushetkellä YouTubessa yhteensä noin 20 miljoonaa katselukertaa.

mäkerralliseen kokemushistoriaan peilaten. Vaikka aineistoksi valitsemisani musiikkivideoissa rakkaus ei nouse suoraan sanana esiin, tulkitsemisen keskeiseksi teemaksi. Sanan puuttuminen voi paradoksaalisesti myös korostaa sen merkitystä, kuten artikkelissani osoitan.

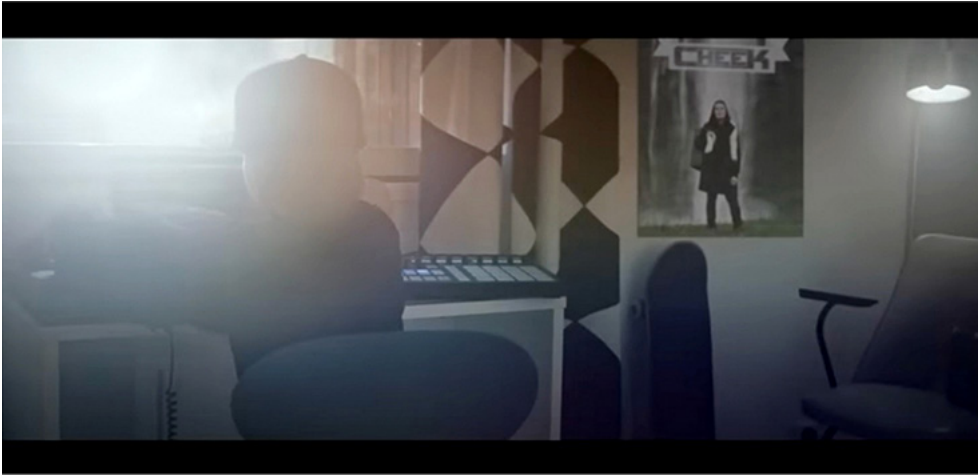
Ääri rajoille: Subliimia rakkautta lajiin

”Ääri rajoille”-musiikkivideo alkaa kohtauksella, jossa nuori poika kuuntelee Cheekin musiikkia huoneessaan ja harjoittelee räppäämistä. Keskeisenä elementtinä huoneen seinällä on Cheekin juliste, jonka ulkoasu vastaa musiikkivideon rinnakkaisessa tarinalinjassa seuraavia visuaalisia elementtejä. Tulkitsemisen poeettisessa ja visuaalisessa kokonaisuudessa analogian artistin oman kokemushistorian ja taiteellisen tuotannon välillä. Haastatteluaineistossani Tiihonen (2021) avaa taustaa omalle artistiudelleen: ”Mullahan se koko homma lähti siitä, kun mä kuuntelin jenkkiräppiä niin mä ajattelin, että tämä on cool ja mäkin haluan räppäillä. Se oli joku ihan lähtökohtanen tahtotila, joka tuntuu hyvältä. [-] Aluksi mä koitin räppäillä muiden biisien päälle niitä juttuja, mitä mä olin kirjottanu. Se tapahtu ihan yksin omassa huoneessa sillon, kun asuin vielä kotona vanhempien kanssa.”

Musiikkivideo tarjoaa keskeisen tulkintavihjeen kertosaakkeen apostrofiselle puhuttelulle, joka on runoudessa keskeinen figuuri puhuteltavan esittämiseen siten, että kohde on poissa ollessaan jollain tavalla läsnä (ks. Hosiaisuus 2016, 66): ”suljen silmät, kuvittelen et lennän / mun täytyy luottaa ja antaa vaan mennä / vaikka en tiedä, haluatko sä enää / mut jos sä tahdot, niin kauan tää elää / vien tän ääri rajoille, ääri rajoille / vien tän ääri rajoille, sua varten”. Poeettinen ja visuaalinen kokonaisuus rakentaa merkitystä taiteellisen ja asenteellisen perinnön jättämisestä tulevalle (räpin) sukupolvelle ja mahdollistaa lähtökohdaksi tulkinnan, jossa rakkaus taiteenlajia kohtaan on laajemmin elämään merkityksellisyyden kokemusta tuottavaa. Affekteja taiteellisessa luovuudessa filosofian tieteenalalla tutkiva Saarinen (2021, 1–2) esittää, että useiden välillisten positiivisten seurausten lisäksi taiteilija tekee taidetta ennen kaikkea tunteakseen: kokeakseen elämäntuntoa, luovuutta ja vapautta realiteettien rajoituksista sekä tullakseen osalliseksi jostain merkityksellisestä. Taiteen tekemisen tavoitteena voi olla tietyn objektin tuottamisen sijaan tai ohella prosessin affektiivinen lopputulos: luova kokemus itsessään. Näkökulma on osin taiteen ekspressionistista teoriaa vastaava: siinä taide katsotaan taiteilijan tunteiden ilmaisemiseksi niin tietoisella kuin tiedostamattomallakin tasolla. (Ks. Saarinen 2021, 1–2; 5.) Näkökulma yhdistyy Cheekin musiikkivideoissa rakentuvii merkityksiin ja myös tutkimukseni haastatteluaineistoihin, joissa korostuu taiteilijuutta taustoittavien affektien pohdinta:

Mä mietin sitä, miksi vaikka maalari maalaa, että maalaako se toisille vai itselleen. Ja mä kelasin et se maalaa... se ilmaisee omaa asiaansa, josta muutkin voi sitten saada jotain. [-] Jos se ei ole tarkkaa tilaustyötä, kuten musiikki ei lähtökohtaisesti ole, niin se tekijä ilmaisee itsensä ja laittaa ulos sen oman tulkintansa eikä välttämättä yritä mitään muuta siinä saavuttaakaan. Tai voi se haluta saavuttaa maalaamalla tai kirjottamalla jonkun hienon jutun... totta kai sä voit haluta saavuttaakin, mutta sä joka tapauksessa tuot sen sun oman jutun, laitat ulos sen oman asiasi, josta jengi voi ottaa resonointia. (Tiihonen 2022.)

Tiihosen (2022) mukaan itseilmaisun lisäksi taide on aina kommunikaatiota vastaanottajien kanssa. Myös ”Ääri rajoille”-videon kokonaisuus heijastaa



Kuva 1. Cheekin "Ääri rajoille"-videon avaa kohta, jossa huoneen seinällä korostuu juliste. Sen kautta aukeaa videon toinen tarinalinja. Kuvakaappaus "Ääri rajoille"-videosta (2014) Liiga Musicin YouTube-kanavalta.

Saarisen (2021, 4–5; 9) kuvaamaa taiteilijuuteen liittyvää tarvetta saavuttaa merkityksellisiä kontakteja yksilön ja ympäristön välillä. Saarisen (2021, 4–5; 9) mukaan yksilöllinen kokemushistoria vaikuttaa keskeisesti siihen, mitä taiteilija etsii taiteessaan ja miten hän sen saavuttaa. Usein taiteen kautta tarjoutuu mahdollisuus reflektoida, vahvistaa tai muotoilla uudelleen kokemusta omasta minuudesta, omasta osasta maailmassa sekä inhimillisesti perustavista teemoista, kuten elämän merkityksellisyyden tunteesta ja resonanssista (mt.). Tulkitsen mainittuja määreitä myös laajemmin eksistentiaalista rakkautta edustavina tavalla, jota myös "Ääri rajoille"-sanoitus toistuvasti kiteyttää: "mun täytyy luottaa että nää siivet kantaa / musiikki kuljettaa kun koko elämän sille antaa" ja "meen niin ääri rajoille, että mun pääni hajoilee / tiedän et mun paikka maailmas on antaa ääni sanoille" sekä "mä vannon antavani kaiken sille että tää skulaa / tää on kestävä, sitä ei pysty estämään kukaan".⁶

Cheekin poetiikassa ja etenkin musiikkivideoissa korostuu piirre, jossa teos vihjaa kokonaisvaltaisempia tulkinnan konteksteja. Tästä näkökulmasta "Ääri rajoille"-video tarjoaa keskeisen tulkintavihjeen, kun videon edetessä artisti ikään kuin pakenee huoneen seinällä näkyvän julisteen rajaamista kehyksistä ja jatkaa rinnakkaista, sittemmin ensisijaiseksi nousevaa tarinalinjaa luontokuvaston keskellä. Sovellan tulkinnassani kontekstoivan kehyksen teoriaa (engl. *contextual frame theory*), joka tarkoittaa mentaalista mallia kunkin kontekstin tarjoamista olosuhteista. Se rakentuu teoksen ja vastaanottajan yhteisvaikutuksesta säilyttäen kuitenkin teoksen autonomiaa: vastaanottaja aktivoi erilaisia tulkinnan kehyksiä mutta itse teos vihjaa tarvittavat kehykset. (Ks. Stockwell 2020, 198.) Stockwellin (2020, 199) mukaan hahmon kehyksestä irrottaminen ennustaa toiseen kehykseen sitomista: narratiivin edetessä eri kontekstit liikkuvat ensisijaisen fokuksen asemaan ja muuntavat tulkinnan kehystä. Sitomisen ja irrottamisen liike voi heijastaa myös liikettä hahmon muistojen, uskomusten ja mahdollisuuksien välillä. Narratiivi voi sisältää useita versioita samasta hahmosta, ja tulkinnalle on keskeistä, että vastaanottaja seuraa hahmon erilaisia mielen tasoja ja niiden tuottamaa muutosta. (Stockwell 2020, 200.)⁷

Hawkins ja Richardson (2007, 606–607) esittävät, että musiikkivideo on mahdollisuus esittää henkilökohtaista narratiivia: kertomusta, jonka artisti

6 "Ääri rajoille"-sanoitus sisältää intratekstuaalisen viittauksen varhaisempaan tuotantoon ja luo Cheekin poetiikalle ominaisen merkitystä vahvistavan toiston rakenteen. Jo Cheekin kappale "Eri jengin heiniä" (2007) sanoittaa: "mä oon valmis menee tän kans ääri rajoille / taas viikoittain tekstii, mun on saatava ääni sanoille". Kappaleen ajankohtainen intertekstuaalinen jatkumo taas toteutuu kiinnostavasti rap-artisti Sexmanen eli Max Senen kappaleessa "Ääri rajoille II" (2023), joka perustuu alkuperäiskappaleen sampleen ja sille dialogiseen sanoitukseen taiteenlajiin sitoutumisesta.

7 Populaarikulttuurin ilmiön kohdalla havainnollinen on immersion käsite, joka kuvaa vastaanottajan voimakasta samaistumisen kokemusta tekstimaailmaan. Moniulotteisen henkilöahmon lisäksi immersiota edistää reaali-maailmaa muistuttava mutta monitasoinen tekstimaailma, joka korostaa samaan aikaan autenttisuutta ja kompleksisuutta. (Ks. Stockwell 2020, 194–198.) Tutkimuskokonaisuuteni perusteella piirteet ovat ominaisia Cheekin poetiikalle ja voivat avata niiden saavuttamaa tunnepitoista vastaanottoa ja laajaa suosiota. Poikolainen (2015, 11–22) tarkasteleekin Cheekin artistiutta ajankuvaisena referenssinä suomalaisen musiikkifaniuden tutkimukses-saan.



Kuva 2. "Ääri rajoille"-videossa keskeisen symboliikan luo tuhoutunut lentokone, jonka luota Cheek aloittaa lipun kuljettamisen vuoren huipulle subliimin luontokuvaston keskellä. Kuvakaappaus "Ääri rajoille"-videosta (2014) Liiga Musicin YouTube-kanavalta.

kertoo itsestään merkityksellistääkseen elämänsä tapahtumia. Musiikkivideossa henkilökohtainen narratiivi on reflektiossa muodostuva rekonstruktio. Merkityksellistämällä valitsemansa tapahtumat keskeisiksi ja ohittamalla toiset, kertoja luo itselleen ja toisille tulkinnallisen viitoituksen (engl. *navigational beacons*) menneistä ja tulevista tapahtumista. Musiikkivideon mahdollistama henkilökohtainen narratiivi on siten vahvasti performatiivinen. (Mt.) "Ääri rajoille"-videon poeettisessa ja visuaalisessa kokonaisuudessa konkretisoituu Cheekin tuotannolle leimallinen asenne, jossa taiteenlajiin kohdistuva rakkaus saa rikkomaan kategorioiden rajoja. Kuten kappale sanoittaa: "rohkeus ei oo sitä ettei pelota / vaan et uskaltaa hyppää, vaik ei tiedä selviikö elossa". Teknisesti musiikkivideon ratkaisu mahdollistaa kaksi tarinalinjaa: luonnon armoilla ääri rajoja tavoittelevan Cheekin ja pojan yksinäiseen huoneeseen sijoittuvan analogisen tarinan omaan asiaan uskomisesta. Tulkitsen valittujen tapahtumien kokonaisuuden korostavan taiteenlajiin kohdistuvaa rakkautta ja sen tuottamaa elämän merkityksellisyyden tunnetta myös resonanssin ja jatkuvuuden kautta.

Tuhoutunut lentokone Cheekin taustalla luo voimakasta symboliikkaa yhdistettynä kappaleen sanoitukseen: "suljen silmät, kuvittelen et lennän / mun täytyy luottaa, ja antaa vaan mennä" ja "meen niin ääri rajoille, että mun pääni hajoilee". Kohtaus havainnollistaa taiteilijuuden kaksoisroolia ja ambivalenttia taiteenlajiin kohdistuvaa rakkautta, joka johtaa matkan varrella myös kolhuihin.⁸ Taiteilijuuden kaksoisroolissa positiiviset ja negatiiviset asiat ovat usein läsnä samaan aikaan, mikä vastaa kuvausta resilienssin paradoksaalisesta perustasta. Artikkelissani resilienssi merkitsee laajasti mielen voimavaroja haastavissa tilanteissa, joissa lopputulema voi negatiivisissa oloissakin olla odotettua positiivisempi. (Ks. Masten 2001; Poijula 2020.) Tulkinnassani taiteenlajiin kohdistuva rakkaus voi toimia vastaavasti resilienssin resurssina tarjoamalla merkityksellisyyttä (ks. Travis 2012, 144–146, 148). Ambivalentin rakkauden reflektio edustaa myös laajemmin resilienssiin liittyvää eksistentiaalisten teemojen pohdintaa (ks. Poijula 2020, 198). Itse sanoitus (kuten kaksi seuraavaakaan) ei suoraan nimeä rakkautta: sen voi tulkita olevan jopa "suuri sana tuhlattavaksi".⁹

8 Teema nousee ajankohtaiseksi rap-artisti Costin eli Tuomas Kostiaisen albumilla *Limbo* (2022), jolla Jare Tiihonen on mukana *spoken word* -intron muodossa: "se limbo missä oot, on tila nykyhetken ja sun unelmien välissä / utopistinen näkemys oman mielen rajattomuudesta voi tehdä hulluks / ainut tapa päästä pois sieltä on konkretisoida se visio / oot sä valmis siihen mitä se vaatii / oot sä valmis uhraamaan kaiken ja tekemään enemmän kun muut / jos sä pystyt kuvittelemaan sen, se on tehtävissä / mut sun koko fokus pitää suunnata sinne mihin sä oot menossa / se tulee satuttamaan, se saattaa rikkoa sut matkalla / kaikella on hintansa, kolikolla on molemmat puolet / se matka ei oo kaikkia varten ja moni jättää sen kesken / kuka sä oot, onko sulla se mitä se vaatii / sen aika näyttää". Costin albumi rakentuu intron teemaa koherentisti reflektioivaksi kokonaisuudeksi.

9 Sanana rakkaus esiintyy Cheekin sanoituksissa verrattain harvoin. Havainnollinen esimerkki on kappaleessa "Mä en nää rakkautta" (2010), joka käsittelee rakkautta autenttisuuden näkökulmista: "mä en nää rakkautta tässä kaupungissa / en aitoutta, tyhjää pintaa vaan / mä en nää rakkautta tässä kaupungissa / vaikka ne hymyilee, ne saattaa puukottaa". Samalla albumilla kappale "Jippikayjei" (2010) käsittelee taiteenlajiin sitoutumisen intensiteettiä: "tää on voittajille, niille jotka antaa kaiken / Rocky Balboa – Eye of the Tiger / se vaatii rakkautta, hulluutta, draivia / kaikki likoon vaan vaik se suuttas kaikkia".

”Ääri rajoille”-videossa rakentuvaa resonanssin ja jatkuvuuden merkitystä korostaa kauttaaltaan subliimi luontokuvasto, jossa artisti asettuu suurine tavoitteineen samaan aikaan pieneksi osaksi universumia. Visuaalisina elementteinä musiikkivideota hallitsevat jylhät vuoristojen ja vesistöjen maisemat, joiden keskellä pääosassa on Cheekin yksinäinen hahmo. Kuvasto on ominaista subliimille ilmaisulle (ks. Weiskel 2019, 14–16; 40), joka on ollut taiteenfilosofisen keskustelun kohteena vuosisatojen ajan. Weiskel (2019, 4–6; 22–26; 87) käsitteellistää subliimin muun muassa Kantin ja Burken mukaan: laajasti määritellen se ilmentää loputonta ja ääretöntä – jotain, jota ei voi täsmällisesti määrittellä ja joka liittyy ihmisen käsityskyvyn rajoja lähestyvään, samaan aikaan kauhistuttavuuden ja kutsuvuuden elementtejä sisältävään tunnekokemukseen usein luonnon tai taiteen parissa.

Sanoitus korostaa omaan asiaan uskomista ja taiteenlajiin sitoutumista haasteista huolimatta: ”kun marssii joukon kärjessä, vastatuuli on suuri” ja ”mun duuni on cooli, suuri on suuni / mutta mut on tuonut tänne jokin muukin kuin tuuli”. Ympäristöt ovat rap-estetiikan megalomaanisuudelle ominaisesti jopa elokuvallisia, mutta muutoin tavanomainen rap-dominanssia ja materiaalisia seikkoja korostava (usein esimerkiksi autoille, kengille ja erilaisille klubikulttuurin elementeille rakentuva) rap-estetiikka on musiikkivideossa vähäistä (ks. Rehn 2005; Bradley 2017, 115; Balestrini 2019). ”Ääri rajoille”-videon minimalistinen värimaailma ja selkeälinjainen estetiikka korostavat pikemminkin kaiken turhan riisumista ja palaamista olennaisen äärelle. Tunnekokemusten käsitteleminen luontokuvaston keinoin korostaa niiden universaalia ja kohtalonomaistakin luonnetta.

”Ääri rajoille”-video päättyy vuoren valloittamisen käsittemetaforalle (ks. Stockwell 2020, 123–126), jossa Cheek kuljettaa Liiga Musicin lipun vuoren huipulle subliimin luontokuvaston keskellä. Cheekin poistuessa kuvasta viimeiseksi visuaaliseksi elementiksi nousee avarassa vuoristomaisemassa yksin lentävä kotka, joka luo mielikuvaa oman kehyksensä voittajalajista. Tulkitsen loppukohtauksen symboloivan myös Saarisen (2021, 1–12) mainitsemia taiteilijuutta motivoivia realiteeteista vapautumista ja oman osan hah-



Kuva 3. ”Ääri rajoille”-videon visuaalisuus perustuu vaikuttaviin vuoristomaisemiin, joiden keskellä korostuu artistin yksinäinen hahmo. Kokonaisuus yhdistyy taiteenfilosofiassa subliimin käsitteellä kuvattuihin tunnekokemuksiin. Kuvakaappaus ”Ääri rajoille”-videosta (2014) Liiga Musicin YouTube-kanavalta.

mottamista laajemmassa eksistentiaalisessa kokonaisuudessa. Musiikkivideon taiteenlajiin kohdistuvalle rakkaudelle rakentamaa merkitystä (ja subliimin käsitettä) lähestyy valtamerikokemuksen (engl. *oceanic feeling*) käsitteellä kuvattu tunnetila. Se kuvaa kokemusta, jossa taiteilijan ja taiteen rajat ikään kuin sumentuvat ja taiteilijuus koetaan sisäisenä välttämättömyytenä. Se tarjoaa tunteen ikaikaisuudesta, alkuvoimasta ja yhteydestä vaikeasti sanoitettavaan rajattomaan substanssiin. Alkuaan Freudin esittämän käsitteen kuvaamiseen on rinnastettu myös ekstaattisen kaltaisia täyden elämäntunnon tuottavia flow-kokemuksia. (Ks. Weiskel 2019; 6; 138; 155; Saarinen 2021, 9–11; 73–77.)

Kokonaisuutena musiikkivideoissa rakentuvat merkitykset havainnollistavat asetelmaa, jossa taiteenlajiin kohdistuva rakkaus yhdistyy affekteihin taiteellisessa luovuudessa ja resilienssille keskeiseen merkityksellisyyden kokemukseen. Resilienssin perusta on usein merkityksellisyyden kokemukseen liittyvä sammumattoman toivon näkökulma, jota edistävät esimerkiksi itseymmärrys, tavoitteellinen tunnepohjainen sitoutuminen ja henkilökohtaisesti tunnistetut arvot (ks. Masten 2001; Poijula 2020, 28–30). Vastaavien teemojen voi tulkita havainnollistuvan ”Ääri rajoille”-videossa. Juuri taiteilijuuden alueella vaikeatkin kokemukset voivat olla avuksi tavoitteiden saavuttamisessa ja luova prosessi voi olla merkittävä elämän voimavara: kyky nauttia prosessista (rakkaus taiteenlajia kohtaan) voi tuottaa resilienssiä ja ulottua taiteesta kokonaisvaltaisemmin ajatuksiin, asenteisiin ja uskomuksiin (ks. Travis 2012; Poijula 2020, 119).

Rap on runoutta, mutta lukemisen sijaan se kuunnellaan useimmiten musiikillisena tuotantona, jossa myös äänielementit osallistuvat aina merkitysten rakentumiseen (ks. Kainulainen et al. 2018). Artikkelini aineistoksi valitsemisani kappaleissa korostuu riimitekniisten rap-sanoitusten yhdistyminen myös pop-piirteiseen musiikilliseen taustaan, mikä on Cheekin artistiuran viimeisten vuosien tuotannolle ja myös laajemmin viihteelliselle räpille ominainen piirre.¹⁰ Röpissä kokonaisuus perustuu usein tiedollisten ja tunteellisten vaikutusten ohella myös keholliseen resonointiin (engl. *entrainment*) (Bradley 2017, 185; kehollisuudesta musiikkivideoissa ks. myös Hawkins ja Richardson 2007). Musiikillisen taustan ohella musiikkivideoita hallitsee keskeisenä instrumenttina ihmisääni ja sen flow eli tempoon, ajoitukseen ja yksilöllisiin prosodian elementteihin nojaava tunnusomainen rytmi suhteessa biittiin (Bradley 2017, 5–7). Musiikkivideoiden affektiivisuus rakentuukin myös Cheekin tunnistettavalle äänelle ja huolelliselle artikulaatiolle. Röpön poetiikan kokonaisvaltainen kehollisuus korostuu Cheekin musiikkivideoissa: keskiöön nousevat toistuvasti lähikuvina intensiiviset katsekontaktit ja autenttisuutta korostava monipuolinen elekieli iloisten ja surullisten tunteiden ilmaisemisessa. Usein rap-tuotannot aktivoivat vastaanottajaa ja rakentavat merkityksiä monitasoisesti ääntä, sanaa ja kuvaa yhdistellen (Bradley 2017, 199), mikä havainnollistuu myös Cheekin musiikkivideoissa.

Sä huudat: Ambivalenttia rakkautta lajiin

”Sä huudat” -video alkaa edellisen tavoin vaikuttavan luontokuvaston keskellä, missä Cheek esitetään erakoituneena autiomaahan. Rap-konventioista korostetusti poikkeava artistin ulkoasu, telttamajoitus ja kiveen hiilellä piirretty kirjanpito ajan kulumisesta korostavat primitiivisinä elementteinä irrallisuutta artistiuden kehyksestä. Sanoitus kuvaa taiteeseen sitoutumisen ja merkityksellisyyden kokemuksen paradoksaalisia tunteita: ”oli pakko ka-

10 Röpissä myös biitin eli musiikillisen taustan tuottajilla on keskeinen rooli. Artikkelini aineistona olevien kappaleiden tuottajia ovat Jare Tiihosen lisäksi RZY eli Antti Riihimäki ja MMEN eli Juha-Matti Penttinen ja Ossi Riita.



Kuva 4. Cheekin ”Sä huudat” -videon alkuasetelmana on vaikuttava luontokuvasto ja artistin yksinäinen hahmo. Kokonaisuus reflektoi taiteenlajiin kohdistuvaa rakkautta nostamalla esiin ristivedon irrallisuuden ja kuulumisen välillä. Kuvakaappaus ”Sä huudat” -videosta (2015) Liiga Musicin YouTube-kanavalta.

tella kaukaa, lähdin maailmalta hakemaan rauhaa / sairastuin koti-ikävään, siis eiköhän taas aleta naulaa” ja ”mä oon kiertäny palloo etsien Jaree / mutta tuntuu et samalla tavallaan meen ite haneen”.

Subliimin luontokuvaston jälkeen musiikkivideo siirtyy materiaalsen rap-estetiikan maailmaan, jossa korostuvat esimerkiksi autojen ja ulkoasujen elementit. Video yhdistää räpille tyypillisesti kokonaismerkityksen rakentamisessa realistisia yksityiskohtia ja voimakasta symboliikkaa (ks. Bradley 2017, 136; Balestrini 2019). Visuaalinen kokonaisuus lähestyykin Bradleyn (2017, 136) kuvaamaa räpille ominaista kohotettua realismia (engl. *heightened realism*), jossa mielikuvien rakentaminen heijastaa vapauden tavoittelemisen eetosta.¹¹ Tulkitsen kehysten vaihtamisen ja kaksijakoisen liikkeen erilaisten maailmojen välillä heijastavan myös hahmon muuttumisen ja arvomaailmojen reflektiota (ks. Stockwell 2020, 199–200). Hawkins ja Richardson (2007, 614) esittävät, että henkilökohtaisen narratiivin käsite selittää etenkin erilaisten (usein osin liioittelevien ja sankarillisten) hahmojen soveltamista musiikkivideoissa. Ne tarjoavat kerronnallisen mekanismin, jolla voi reflektoida fragmentaarisuutta ja olla samaan aikaan ”yksi ja monta”. Hahmoja voi omaksua osin huumorin keinoin, mutta samalla ne voivat ilmaista keskeisiä ääneen lausumattomia intentioita. Erilaiset hahmot palvelevat performatiivisuutta, joka mahdollistaa neuvottelun ”hahmollisuuden ja todellisuuden” rajapinnoista. Tämä kerronnallinen mekanismi voi paljastaa intentioista jopa enemmän kuin suoran tunnustukselliset strategiat (mt.), mikä luonnehtii myös Cheekin poetiikassa korostuvaa toisilleen vastakkaisten kehysten soveltamista.

Cheekin musiikkivideoiden ilmaisun kautta rap asettuu myös traditionaalisen taiteenfilosofisen keskustelun jatkumoon: voiko taidetta tuottaa vain vapaan luovuuden virtana vai myös suunnitelmallisia tavoitteita seuraten. Cheekin tuotanto mahdollistaa tulkinnan, jossa näkökulmat rakentavat synteesin: molemmat voivat liittyä taiteenlajiin kohdistuvaan rakkauteen tavalla, jota myös Bradley (2017, 164–165) kuvaa globaalisti räpille ominaiseksi lähtökohdaksi. Historiansa alussa rap on ponnistanut rakenteellisesti haastavista oloista, joissa tavoitteena on usein ollut altavastaaajan voimaantuminen sekä

11 ”Keinu”-musiikkivideo (2015) havainnollistaa vastavaa rap-estetiikkaa: subliimia luontokuvastoa sekä visuaalisuutta korostavia autoja ja ulkoasuja. Sanoitus taiteeseen sitoutumista seuraavista huipusta ja kuiluista sekä videon uhkapelimetafora havainnollistavat varsin konkreettisesti Saarisen (2021, 119–120) kuvaamalla tavalla taiteilijuutta prosessina, joka ”ottaa ja antaa”.

taidetta että taloudellista toimijuutta tuottamalla (ks. Rehn 2005; Miettinen & Salminen 2019, 465–466). Tästä näkökulmasta asemoin artikkelissani viih-teellisen räpin tarkoituksellisesti taiteenlajiksi haastamalla jakoa taiteellisen ja kaupallisen kulttuurin välillä (taiteellisuuden ja kaupallisuuden vastakkain-asettelun purkamisesta laajemmin ks. Hiltunen 2021.)¹² Cheekin musiikkivideoissa ”materiaalinen kimallus” nostaa räpille ominaisesti eksplisiittisesti esiin talouden tematiikan, mutta edustaa samalla harkitun visuaalista estetiikkaa. Estetiikan affektiivisuutta korostavat musiikkivideon värimaailmassa toistuvat punainen ja musta: ilmaisuvoimaiset intohimon ja kuoleman värit, jotka seuraavat johdonmukaisesti kappaleen teemalle rakentuvan *Alpha Omega* -albumin (2015) ja konserttikiertueen visuaalisissa elementeissä. Musiikkivideoissa esiin nousevasta materiaalisesta estetiikasta huolimatta kappale rakentaa jo sanoituksen alussa teemaan ristiriitaisen suhteen:

[--] mä oon tuhlannu tonneja juhlintaan
kuskannu blondeja mun himaan
vaik siitä sen pysyvämpää onnea tuskin saan
kukin täällä velloo omalla tavalla tuskissaan
mä kaipaen uusintaa, jokin mut lavalla uudistaa
tähän elämään jää puoliks tahtomattaan kiinni
illan pimeinä tunteina kelaan et kai pakko tappaa Cheeki [--]
("Sä huudat" 2015.)

Visuaalisilla ja poeettisilla keinoilla tuotettu kaksijakoisuus on laajemmin ominaista musiikkivideoille (ks. Hawkins ja Richardson 2007, 620–621). Cheekin musiikkivideoissa taiteenlajiin kohdistuvalle rakkaudelle rakentuvat diskurssit keskittyvät usein itseristiriitojen käsittelemiseen: poeettisiin ja visuaalisiin kuvioihin, jotka yhdistävät ainakin näennäisesti toisilleen vastakkaisia merkityksiä. Artistin kaksoisroolin käsittelemistä korostaa kaksijakoinen kertosäe, jossa keskustelun osapuoliksi voi tulkita lopulta samaan eksistenssiin kietoutuvan yksityishenkilön ja artistin: ”sä huudat / että sä oot hukas ilman mua / enkä mä oo kukaan ilman sua / tuu takas kotiin”. Sanoitus palaa tois-



Kuva 5. ”Sä huudat” -video nojaa osin materiaaliseseen rap-estetiikkaan, jossa korostuvat visuaaliset autojen ja ulkoasujen elementit. Sanoitus rakentaa artistirooliin kuitenkin ambivalentin suhteen. Kuvakaappaus ”Sä huudat” -videosta (2015) Liiga Musicin YouTube-kanavalta.

12 Ajankohtaisista rap-artisteista esimerkiksi Ibe eli Ilmari Kärki käsittelee teemaa metarunollisesti albumeillaan *NON2EN2E* (2022) ja *ViO* (2022). Esimerkiksi intertekstuaalisen kappaleen ”Cheek” (2022) voi tulkita refleктоivan (kaupallisen ja taiteellisen kontekstin) artistiroolin ristiriitoja: ”väiillä mä mietin oonko muut-tunu hirviöks / kun nälkä on silmitön / ja silti ne sanoo kiltiks / en todellakaan enää oo niin vilpitön / mä haluan vaan tehdä massit ja kadota / sit lupaan lopettaa juomisen kun ei janota / puhelen itelleni kun sanotan / nautintoaineilla mieltäni hallitsen ja hajotan / olo kun Monopolin pelinappulalla / rati riti ralla, tääl on ikuinen halla”.

tuvasti samaan ristivetoon kahden ulottuvuuden välillä: ”mä kaipaen takas sun luo, sinne missä mun hyvä on / mun sydän on siellä, missä mun koti on”. Materiaalisen rap-estetiikan alueella keskeisiä tulkintavihjeitä tuottavat myös tarkennukset esimerkiksi Cheekin takin selkämyksen freedom-sanaan. Teemaa jatkaa keskeiseen rooliin nouseva auto ja sen kautta korostuva liike, jonka tulkitsen suuntautuvan samaan aikaan jotain kohti ja jotain pakoon. Vastausten sijaan merkitykseksi nousee pikemminkin tämän paradoksin olemuksellisuus, kuten sanoitus toteaa kuvaamalla elämää, ”johon jää puoliks tahtomattaan kiinni”.

”Sä huudat” -sanoitus edustaa myös Cheekin tuotannolle ominaista affektiivisen intiimiä omaelämäkerrallisuutta.¹³ Se käsittelee itseristiriitaa, jossa positiiviset ja negatiiviset asiat ovat läsnä toisiinsa kietoutuen. Samalla se pohtii artistin kaksoisroolia, jossa menestys ja menetyks (kuten julkisuuden paineet ja ihmissuhteiden haasteet) luovat loputtoman ambivalenssin ja sille pohjaavan ristiriitaisen poetiikan (ks. Shaffer 2011). Kaksijakoisuuden reflektiota korostaa myös sanoitus: ”ne räpsii salaa kuvia ja nettiin ne panee / ja sieltä Chekkonen päätyy taas lehtien kanteen / Jare sitä, Jare tätä, Jare, Jare, Jare, Jare / panee sitä, panee tätä, Jare, Jare, Jare, Jare”. Affektiivinen kieli ja korostettu toisto toimivat tulkinnassani pikemminkin metarunollisena elementtinä ja tuottavat samalla rap-dominanssille käänteistä merkitystä. Tätä korostaa musiikkivideon ratkaisu esittää artisti säkeiden kohdalla yksin karussa huoneessa ja avarassa autiomaassa. ”Sä huudat” -video havainnollistaa Cheekin tuotannolle laajemmin ominaista ilmaisutapaa: merkitykset rakentuvat osin liioittelevalla ilmaisulla, joka yhdistyy paradoksaalisesti itsereflektoivaan ja melankoliseen kerrokseen. Tämäkin sanoitus pohjaa osin henkilökohtaisiin menetyksiin, joiden vuoksi taiteenlajiin sitoutuminen tulee haastetuksi ja rap-dominanssin rinnalle nousee haavoittuvuus: ”faija löydettiin pilkiltä haalarit jäässä / mä väsyin omaan naamaani, dogasin naamari päässä”.

Rap-konventionaalille materiaalille estetiikalle kontrastia rakentavat juuri kohtaukset, joissa Cheek räppää kappaletta yksin karun minimalistisessa huoneessa. Kohtausten vakava elekieli kertoo ristiriitaisista tunteista. Keskeisen tulkintavihjeen tarjoaa (edellisen videon tavoin) keskiöön nouseva vesielementti ja etenkin kasvojen peseminen, jolla on vahvaa symboliikkaa ikaikaisissa mytologioissa esimerkiksi jonkin eksistenssin alkamisen ja loppumisen rajana. Vastaavista näkökulmista veden rooli korostuu jonkinlaisena vapauden metaforana jo edellisen ”Ääriajoille”-videon subliimissa luontokuvastossa, jossa virtaavat vesiputoukset ja avarat merimaisemat ovat keskeisessä roolissa. Kokonaisuutena ”Sä huudat” -videon visuaalinen ilmaisu liikkuu karusta huoneesta ja avarasta autiomaasta julkisuuden parrasvaloihin ja materiaalisen rap-estetiikan maailmaan: toisilleen vastakkaiset kehykset reflektoivat jälleen myös taiteenlajiin kohdistuvan rakkauden kaksijakoisuutta.

Sanoituksessa korostuu räpin perustaviin ilmaisukeinoihin kuuluva tekniikka assonanssin eli samoille vokaaleille rakentuvan äännetoiston tehostama multiriimi (ks. Bradley 2017, 50; Miettinen & Salminen 2019, 59–69), joka ulottuu pelkkien säkeen päättävien riimiparien sijasta systemaattisesti useiden säkeiden jaksoihin: ”jossain matkalla olin hukannu kartan takas himaan / sit sä kuiskasit ja muistutit et mun on palattava skrivaa / jalkaan panna filaa ja taas ravattava kisaa / ilman salattavaa napattava rima ja vallattava tilaa”. Poeettinen ja visuaalinen kokonaisuus korostaa taiteenlajiin kohdistuvaa intohimoa ja kilpailullista ulottuvuutta: musiikkivideossa säkeisiin yhdistyy vahvaa tunnetilaa ja jopa aggressiota heijastava kohtausta, jossa Cheek räpätesään esimerkiksi kumoa tuolin huoneen lattialle. Haastatteluaineistoissani

13 ”Sä huudat” -kappale on ensimmäinen single *Alpha Omega* -albumilta, jonka julkaisua edelsi vuoden tauko Cheekin artistiuralla. Taukoa edelsi nousu suomalaisen populaarikulttuurin suurimmaksi artistiksi, menestysalbumit *Sokka irti* (2012) ja *Kuka muu muka* (2013), *Vain elämää* -televisioformaattiin osallistuminen (2012), historialliset jäähallikiertueet, stadionkonsertit ja laaja (ulkotaiteellinen) mediahuomio. (Ks. Niva 2015; Aaltonen 2016.)

Tiihonen (2021) korostaa, että hänen intohimonsa sanoittamisessa liittyy keskeisesti juuri räpille ominaisiin piirteisiin, jotka mahdollistavat kilpailullisen asenteen itseen, toisiin ja kielen reunaehtoihin:

Mulle ihan ehdoton mc-ydin on se, että kirjottaa vähän monimutkasemmin. Vaikka riimi ei oikeestaan saa olla keskeisin asia vaan se, mitä tarinaa sä kerrot on keskeisin, mutta se riimitekniisyys on kans, eli miten sä rimmaat sen. [--] Paras verse on sellanen, missä sä puuet sanoiksi kaiken sen asian, mitä sä haluat sanoa, mutta silti se on monimutkasesti kirjoitettu. Siinä on sisältö ja tekniikka, sillai mä nään hyvän biisin, et miksi sä et kirjottas sinne ne molemmat.” (Tiihonen 2021.)

Saarisen (2021, 6) mukaan tunnekokemuksen saavuttamisen keskeinen rooli taiteilijuudessa ilmenee usein jonkinlaisena periksiantamattomuutena: taiteilijuudelle on tyypillistä palata positiiviseen tunteeseen omaa tehtävää kohtaan siihen sisältyvistä negatiivisista tunnekokemuksista huolimatta. Saarinen (2021, 10–11; 101–120) liittyy taiteilijuudelle keskeisiin affekteihin myös kokemuksen asian tavoittamisesta oikein (engl. *getting it right*), joka voi tuottaa paradoksaalisistakin tunnetiloista harmoniaa, resonanssia ja merkityksellistä yhteyttä yksilön ja ympäristön välillä. Käsitteeseen liittyy kaksoisrakenne: se edellyttää, että taiteilija tuntee teoksen ilmaisevan kulloinkin tavoittelemansa piirteet omasta kokemusmaailmastaan sekä sitä, että tavoite yhdistyy omaan eksistenssiin jollain kokonaisvaltaisemmalla tasolla. (Ks. Saarinen 2021, 10–11; 101–120.) Saarisen (2021, 101–102; 115–116) mukaan vaikeasti sanoitettava asioiden oikein tavoittamisen ilmiö on tunnistettavissa tunnetason resonanssina: kokemuksena, jossa kaksi objektia heijastaa dialogisesti toisiaan ja tuottaa jonkin kolmannen tavoittelemisen arvoisen ulottuvuuden. Vastaava resonanssin puuttumisen tai tavoittamisen teema havainnollistuu myös haastatteluai-neistoissani. Se kuvaa myös Tiihosen (2021) omaa näkökulmaa taiteilijuuteen tuotannolle analogisella tavalla. ”Jostain korkeammalta annetun lahjan” sijaan kokonaisuudessa korostuvat taidot ja niiden kehittämiseen sitoutuminen:

Kyllä mua on häirinny se, että tosi usein mun menestystä on pohdittu niin, että ei oo puhuttu mun musiikista ollenkaan. Vaikka puhuttas ihan bisneskielelläkin, niin kyllä se ydin pitää olla kunnossa. Sä et voi paskan päälle rakentaa toimivaa konseptia ja asioita, jotka kasvaa. Kyllä siellä alla pitää olla joku sisältö. [--] Enkä mä missään nimessä pidä itteeni minään jumalan maan päälle lähettämänä taiteilijana, sitä mä en yritä tässä sanoa ollenkaan, mutta mä oon aina tehny mun jutut niin hyvin kun mä oon osannu ne tehdä, niistä omista lähtökohdistani. Jostain syystä ne on resonoinu, eikä sitä asiaa voi jättää pois. (Tiihonen 2021.)

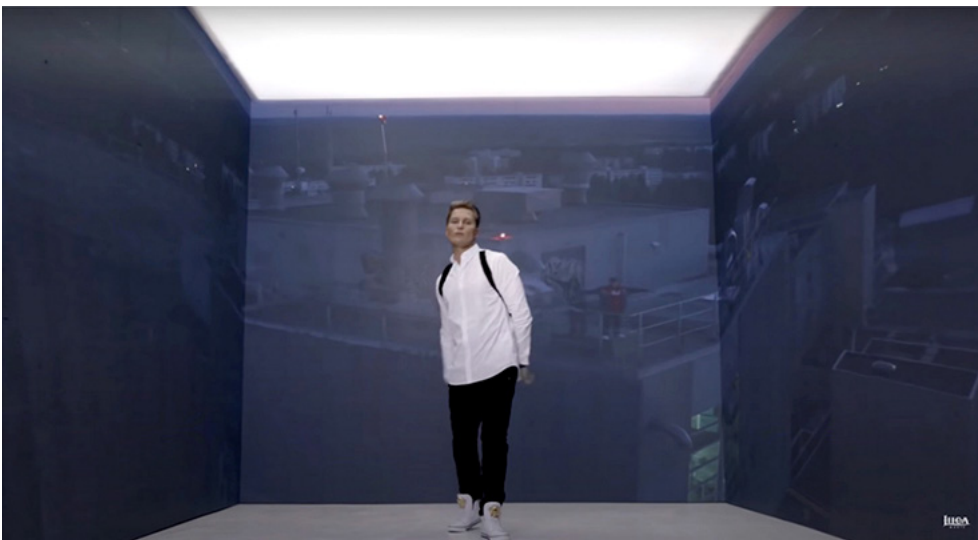
Myös ”Sä huudat” -video nostaa esiin taiteenlajiin sitoutumisen ja sen kaksijakoisuuden. Musiikkivideon loppukohtaus yhdistyy räpille globaalistikin ominaiseen ”kultaisen häkin” metaforaan: kohtauksessa olemukseltaan määrätietoinen nainen sulkee Cheekin häkkiin, jossa artistin kasvoille kohoaa paradoksaalisesti pakottoman onnellinen hymy. Merkitystä korostaa häkin ulkopuolella liikkuva alkuvoimaista dominanssia (ja toistuvasti oman kehyksensä voittajalajia) symboloiva leijona. Kappaletta kehystävän *Alpha Omega* -albumin kokonaisuus käsittelee korostetusti artistiuran positiivisia ja negatiivisia piirteitä ja jättää useita vastauksia avoimeksi – kokonaistulkinnassa korostuu pikemminkin juuri taiteilijuuden ambivalenssi.

Saarinen (2021, 10; 84–87) esittää, että juuri valtamerikokemuksen (engl. *oceanic feeling*) käsitteen kuvaama tunnetila voi auttaa taiteilijuuden kompleksisuuden hallitsemisessa. Usein tunnekokemuksen tavoittelu on jatkuvaa

kamppailua ääripäiden välillä (Saarinen 2021, 101). Taiteilijuus on lopputulokseltaan avoin dialoginen prosessi, joka ”ottaa ja antaa” mutta tuottaa elämäntuntoa ruokkivia autenttisuuden, resonanssin ja merkityksellisyyden kokemuksia (ks. Saarinen 2021, 119–120). Vastaava lopputulokseltaan avoin etsiminen havainnollistuu artikkelini aineistoksi valitsemisani Cheekin musiikkivideoissa ja muistuttaa myös kokonaisvaltaisempaa elämän merkityksellisyyden ja eksistentiaalisen rakkauden pohdintaa.

Enkelit: Riisuttua rakkautta lajiin

”Enkelit”-video on Cheekin artistiuran viimeinen ja edeltäviä esimerkkejä minimalistisempi tuotanto. Kun kahdessa aikaisemmassa musiikkivideossa korostuu dynaaminen liike, nyt ilmaisuvoima perustuu staattisuuteen, jonka taustalla liike on toisena tarinalinjana. Valtaosan ”Enkelit”-videosta Cheek räppää kappaletta avoimen kuution sisällä. Kuution sisäseinillä kulkee kronologisesti lapsuuden, nuoruuden ja aikuisuuden tapahtumia esittäviä *Veljeni vartija* -elokuvan kohtauksia, jotka ovat dialogisia sanoituksen kanssa. Elokuvan kohtaukset vaihtuvat toistuvasti myös koko ruudun kuvina ensisijaisen tarinan asemaan. Musiikkivideo yhdistyy jälleen Stockwellin (2020, 199–200) kuvaamaan kontekstiovien kehysten muuntamiseen: hahmon kehukseen sitomisen ja irrottamisen liike heijastaa etenkin liikettä henkilökohtaisten muistojen, uskomusten ja mahdollisuuksien välillä sekä liikkeen tuottamaa muutosta. Niukoilla visuaalisilla ratkaisuilla musiikkivideo luo moniulotteisen hahmon ja tulkinnan taiteenlajiin kohdistuvasta rakkaudesta. Suhteessa taiteilijuuteen kokonaisuudessa korostuu merkitys, jossa matkan varrella reflektoitu taiteenlajiin kohdistuva rakkaus on staattista, vaikka liike (reaalitodellisuudessa myös Cheekin koko artistiura) saavuttaa jonkinlaisen päätepisteen.



Kuva 6. Cheekin artistiuran viimeinen ”Enkelit”-video on minimalistinen tuotanto, jossa artistia kehystävän avoimen kuution seinille heijastuu elämäkertaelokuvan kohtauksia. Kuvakaappaus ”Enkelit”-videosta (2017) Liiga Musicin YouTube-kanavalta.

Tämäkään sanoitus ei suoraan nimeä rakkautta, mutta Cheekin tuotannon kronologiaan ja musiikkivideon visuaaliseen ilmaisuun kontekstoiden sen voi tulkita keskeiseksi teemaksi. Sanoitus rakentuu jälleen Cheekin tuotannolle ominaisesti apostrofiselle puhuttelulle, joka aktivoi vastaanottajan tulkinnan vapauden. Sanoitus on kuin erokirje rakastetulle, vaikka inhimillisen subjektin sijaan sen kohteeksi voi tulkita abstraktion (kuten hiphop-kulttuurin tai sen vastaanottajat). Elo kuvasta nostetut kohtaukset korostavat erilaisia affekteja ihmissuhteissa, mutta sanoitus kertoo kokonaisvaltaisemmin taiteenlajiin kohdistuvasta rakkaudesta. Rakkauden teemojen kombinaatiosta rakentuukin Saarisen (2021, 4–9) kuvaama laajemmin eksistentiaalinen pohdinta yksilön suhteesta ympäristöön ja omasta osasta maailmassa. Tätä reflektiota havainnollistaa myös sanoitus:

[--] rakensin koko mun elämän sun ympärille
 innoissani esittelin ystäville
 tähän keinuun tahtomattasi köytit mut
 mut oon silti onnellinen että löysin sut
 ollaan tultu käsi kädessä läpi helvetin
 risteysissä me on seisty yhdessä ennenkin
 halaan sua, kivusta tekis mieli huutaa
 aina ennen on jatkettu samaan suuntaan [--]
 ("Enkelit" 2017.)

Kuution asetelma korostaa Cheekin tuotannolle ominaisesti myös sanoituksessa esiin nousevaa yksilön ja ympäristön suhteen problematiikkaa: artisti näyttäytyy konkreettisesti omaelämäkerrallisen kokemushistoriansa kehystämänä ja samalla sanoitus kuvailee sen realiteeteista irrottautumista. Hawkins ja Richardson (2007, 621) ehdottavat, että vastaava kaksoiskoodaus on musiikkivideoille keskeinen ilmaisukeino, joka samaan aikaan tuottaa ja tuhoaa merkityksiä. Suhteessa kaksoiskoodaukseen taiteilijan intentio tulee tulkituksi vastaanotossa ja siten aina laajemmassa kulttuurisessa kontekstissa. Kaksoiskoodaus tuottaakin usein ristiriitaisia mutta vastaanottajiin voimakkaasti vetoavia merkityksiä. (Mt.) Esimerkiksi "Enkelit"-kappaleessa sanoituksen havainnollistaman dekadenssin myötä taiteenlajiin kohdistuva rakkaus ilmenee affektiivisen kaksijakoisena:

[--] sitä vähemmän on happee mitä korkeemmalle lentää
 sä sanoit mennään, kovempaa, en pelkää
 lisäsin vauhtii noustiin taivasiin
 lucifer avas ovet bileisiin sairaimpiin
 aikamme bailailtiin aamuihin aikaisiin
 väsyin juhliin ainasiin, takasin haikailin
 mut ykkösluokan lippuu en kyenny downgreidaa
 enkä oiskaan halunnu tosissaan edes feidaa
 sä tuut jatkaan maailman tappiin, multa vaan loppu happi
 joku mua kovempi tyyppi ois voinu tottuaki
 miten menee ne tuli kyseleen multa
 juhlat oli juhlistu, annoin kyynelten tulla [--]
 ("Enkelit" 2017.)

Toisena hallitsevana asetelmana musiikkivideossa on artistin sijoittuminen televisioruuduista kootun korkean rakennelman päälle. Artistin asemointi vuoroin ison kuvaruudun sisälle ja usean pienen kuvaruudun päälle tuottaa kappaleen teemaa havainnollistavan kokonaisuuden ja hajanaisuuden ristive-



Kuva 7. "Enkelit"-videossa Cheek räppää kappaletta vaihtuvissa kohtauksissa kuution sisällä ja kuvaruutujen päällä. Ratkaisu tuottaa kokonaisuuden ja hajanaisuuden ristivetoa, jota myös sanoitus kuvailee. Kuvakaappaus "Enkelit"-videosta (2017) Liiga Musicin YouTube-kanavalta.

don. Ruuduissa vaihtuvat visuaaliset elementit ja myös "mitään esittämätön" kohina korostavat taustalla olevien tarinoiden moninaisuutta ja tilannetta, jossa niiden ohi voi nousta. Samaa korostaa kappaleen sanoitus: "vaikka nyt mun täytyy oppii päästää irti / muista et oon aina täällä silti". Tämäkin musiikkivideo soveltaa Cheekin tuotannolle ominaisia subliimin elementtejä, kun elokuvakohtausten välillä kuution seinille ja televisioruutujen kokoelmaan nousee kuvia avarasta taivaasta ja kuohuvasta merestä. Ne korostavat taiteilijuiden kohtalonomaisuutta ja artistia universaalin kokonaisuuden osana.

"Enkelit"-videon kokonaisuus reflektoi taiteenlajiin kohdistuvaa rakkautta ja havainnollistaa resilienssille keskeistä mahdollisuutta hallita kohtaloon jollain tavalla hallitsemattomissakin olosuhteissa. Resilienssille on ominaista taito tunnistaa haastaville tilanteille sellainen merkitys, jonka avulla niistä on mahdollista selviytyä. (Ks. Poijula 2020, 17.) Saarinen (2021, 9) kutsuukin taiteen tekemisen prosessia eksistentiaalisiksi peliksi, jollaisena myös musiikkivideo tunnepitoisen kokemushistorian dokumentoidessaan ja sille tulkin-toja tuottaessaan näyttäytyy. Kokonaisuutena kaikki kolme musiikkivideota havainnollistavat näkökulmaa, jossa taiteen tuottama resonanssi voi olla osin sanoittamiselle tavoittamatonta ja ennen kaikkea affektiivista. Näkökulma korostuu myös haastatteluaineistoissani. Tiihosen (2021) mukaan taiteen vaikutuksia ei ole pakko tai edes kuulukaan purkaa kokonaan osiin, "vaikka onhan se mielenkiintoista myös, että miksi... ja mulla on totta kai tendenssi pohtia aina vähän sitäkin, mutta ei kai se oo edes musiikin tarkoitus, vaan et miltä se tuntuu. Ainahan kaikkee ei tarvii edes ymmärtää, vaan tärkeintä on, et miltä se tuntuu". (Tiihonen 2021.) Ajatus havainnollistaa kognitiiviselle poetiikalle ominaista näkökulmaa sekä tiedollisen että tunteellisen ulottuvuuden keskeisestä roolista taiteessa, jossa myös sanoittamaton on usein merkityksellistä.

Lopuksi

Artikkelissani olen tutkinut Cheekin musiikkivideoille ominaisia ilmaisukeinoja, niiden taiteenlajiin kohdistuvalle rakkaudelle tuottamia merkityksiä ja teeman suhdetta taiteilijuuden affekteihin. Taiteenfilosofian taustoittama, poeettisen ja visuaalisen ilmaisun dialogisiin teemahaastatteluaineistoihini kontekstoiva tulkintani osoittaa, että Cheekin tuotannossa taiteenlajiin kohdistuva rakkaus nousee keskeiseksi ja etenkin ambivalentiksi teemaksi. Ilmaisukeinojen kokonaisuus merkityksellistää samaan aikaan positiivisia ja negatiivisia taiteilijuuden ulottuvuuksia. Teoria affekteista taiteellisessa luovuudessa osoittautuu Cheekin musiikkivideoille ja etenkin taiteenlajiin kohdistuvan rakkauden teemalle havainnolliseksi tulkintakehykseksi: videoiden voi usein tulkita tavoittelevan keskeisesti juuri tunnekokemusta ja sen autenttista ilmaisemista. Tuotantoon metataiteellisen tason lisäävä piirre näyttäytyy laajemmassa kontekstissa myös rap-konventiona, jossa taiteenfilosofia kohtaa kiinnostavalla tavalla populaarikulttuurin.

Cheekin musiikkivideoille ominainen ilmaisu perustuu usein erilaisiin kognitiivisen poetiikan kuvaamiin konteksteihin kehyksiin ja etenkin liikkeeseen niiden välillä. Usein videoiden visuaaliset ratkaisut korostavat sanoitusten poeettisia ratkaisuja ja vihjaavat myös uusia tulkinnan konteksteja. Toisiinsa nähden paradoksaaliset kehykset ja hahmot tuottavat myös videoiden sisäisiä itseristiriitoja. Niiden kautta taiteilijuuden ja taiteenlajiin kohdistuvan rakkauden reflektio ja siihen liittyvät tunnekokemukset nousevat keskeiseksi teemaksi. Artikkelissani tarkastelemiani musiikkivideoita yhdistää johdonmukaisesti affektiivisten eli tunnekokemusta käsittelevien tai tunnekokemuksiin vaikuttavien elementtien korostuminen. Musiikillisen taustan ohella affektiivisuutta tuottavat esimerkiksi sanoituksille ominainen intiimi omaelämäkerrallisuus, arkikielinen tunnesanasto ja intensiivinen riimi-ilmaisu. Visuaalisessa ilmaisussa affektiivisuus korostuu videoiden tavoittelemassa megalomaanisuuudessa, joka ilmenee yhtäältä subliimin kohtalokkaana luontokuvastona ja toisaalta näyttävänä materiaalisena rap-estetiiikkana. Kontrastia megalomaanisuuuteen rakentaa toistuvasti näiden kanssa vuorotteleva minimalistinen ja karu, yksinäisyyttäkin korostava visuaalisuus. Kokonaisuuden voi tulkita rakentavan myös kokonaisvaltaisempaa eksistentiaalista pohdintaa omasta osasta maailmassa.

Cheekin musiikkivideoissa taiteenlajiin kohdistuvaa rakkautta voi tulkita suhteessa etenkin resilienssiä rakentavaan elämän merkityksellisyyden kokemukseen, jossa taiteenlajiin kohdistuva rakkaus voi toimia perustavana uskomuksena. Kokonaisuudessa taiteenlajiin kohdistuvan rakkauden tuottama ambivalenssi yhdistyy myös resilienssin paradoksaaliseen eetokseen, jossa jollain tavalla hajanaisin voi samaan aikaan olla jollain tavalla kokonaisin. Artikkelini aineistoksi valitsemisani musiikkivideoissa jääkin avoimeksi rakkaustarinoille kenties ominaisin kysymys siitä, onko kokonaisvaltaisen onnellisia loppuja oikeastaan olemassa. Cheekin musiikkivideoissa korostuva intensiivinen taiteenlajiin sitoutuminen tuottaa lopulta holistisen intermediaalisen poetiikan, joka paradoksaalisesti kirjoittaa koko rakkaustarinalle myös eräänlaisen pisteen. Kokonaisuudessaan artikkelini osoittaa, että viihteellinen populaarikulttuuri voi toimia havainnollisena alustana myös taiteenfilosofisten teemojen käsittelemiselle.

Lähteet

Aineistolähteet

- Aaltonen, Mikko (2017 [2016]) *JHT – musta lammas*. Helsinki: Otava.
- Cheek (2017) *Enkelit*. YouTube-musiikkivideo. Ohjaus Nana Simelius. Liiga Music. <https://www.youtube.com/watch?v=c5VcRh1Jiro>. Tarkistettu 26.5.2023.
- Cheek (2015) *Keinu*. YouTube-musiikkivideo. Ohjaus Hannu Aukia. Liiga Music. <https://www.youtube.com/watch?v=HFZrJ8kcjUU>. Tarkistettu 26.5.2023
- Cheek (2015) *Sä huudat*. YouTube-musiikkivideo. Ohjaus Hannu Aukia. Liiga Music. <https://www.youtube.com/watch?v=BnCgdsOtEIA>. Tarkistettu 26.5.2023.
- Cheek (2014) *Ääriarajoille*. YouTube-musiikkivideo. Ohjaus Hannu Aukia. Liiga Music. <https://www.youtube.com/watch?v=3cW6UWojOO>. Tarkistettu 26.5.2023.
- Cheek (2010) *Jare Henrik Tiihonen 2*. Cd. Rähinä Records.
- Cheek (2007) *Kasvukipuja*. Cd. Rähinä Records.
- Cheek (2015) *Alpha Omega*. Cd. Liiga Music Oy.
- Costi (2022) *Limbo*. Spotify-albumi. PME Records.
- ibe (2022) *NON2EN2E*. Spotify-albumi. Skorpioni.
- ibe (2022) *ViO*. Spotify-albumi. Skorpioni.
- Niva, Mika (ohj.) (2015) *Jare vs. Cheek* -dokumentti. Digitaalinen tallenne tutkimuskäyttöön Yle Areenan arkistosta. Aineisto tutkijan hallussa.
- Sexmane (2023) *Sextape II*. Spotify-albumi. Sony Music.
- Siili, Jukka-Pekka (ohj.) (2018) *Veljeni vartija*. Dvd. Helsinki Filmi.
- Tiihonen, Jare (2021) Haastatteluaineisto. Helsinki. 14.10.2021. Aineisto tutkijan hallussa.
- Tiihonen, Jare (2022) Haastatteluaineisto. Helsinki. 7.3.2022. Aineisto tutkijan hallussa.

Tutkimuskirjallisuus

- Alim, Samy H. (2006) "The Natti Ain't No Punk City": Emic Views of Hip Hop Cultures. *Callaloo* 29:3, 969–990.
- Balestrini, Nassim (2019) The Intermedial Poetry of Rap: Words, Sounds and Music Videos. Teoksessa David Kerler & Timo Müller (toim.) *Poem Unlimited: New Perspectives on Poetry and Genre*. Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110594874-016>.
- Bradley, Adam (2017 [2009]) *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas.
- Chang, Jeff (2008 [2005]) *Can't Stop Won't Stop: Hiphopsukupolven historia*. Suom. Laura Haavisto. Helsinki: Like.
- Hawkins, Stan & Richardson, John (2007) Remodeling Britney Spears: Matters of Intoxication and Mediation. *Popular Music and Society* 30:5, 605–629.
- Heinämaa, Sara (2020) Values of Love: Two Forms of Infinity Characteristic of Human Persons. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 19:3, 431–450. <https://doi.org/10.1007/s11097-019-09653-2>.
- Helle, Anna & Hollsten, Anna (toim.) (2016) *Tunteita ja tunteuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hiltunen, Riikka (2021) *Foresightfulness in the Creation of Pop Music: Songwriters' Insights, Attitudes and Actions*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Hosiaisuus, Yrjö (2016) *Kirjallisuusoppi*. Helsinki: Avain.
- Järvenpää, Tuomas (2022) "Real Gs and Pastors in the Church": Hip-Hop Esthetics in the Rap Music Video Productions of the Evangelical Lutheran Church of Finland. *Religion* 52:3, 450–469. <https://doi.org/10.1080/0048721X.2022.2068460>.
- Kainulainen, Siru; Steinby, Liisa & Välimäki, Susanna (toim.) (2018) *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Masten, Ann (2001) Ordinary Magic: Resilience Processes in Development. *American Psychologist* 56:3, 227–238.

- Miettinen, Karri (l. Paleface) (2011) *Rappiotaidetta: Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like.
- Miettinen, Karri (l. Paleface) & Salminen, Esa (2019) *Kolmetoista kertaa kovempi: Rappärin käsikirja*. Helsinki: Like.
- Pojjula, Soili (2020 [2018]) *Resilienssi. Muutosten kohtaamisen taito*. Helsinki: Kirjapaja.
- Poikolainen, Janne (2015) *Musiikkifanius ja modernisoituva nuoruus*. Väitöskirja. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.
- Rantakallio, Inka & Westinen, Elina (2022) Johdanto: Hiphop-kulttuurin opetus ja tutkimus Suomessa. *Musiikin suunta* 44:2. <https://musiikinsuunta.fi/2022/2-2022-44-vuosikerta/johdanto-hiphop-kulttuurin-tutkimus-ja-opetus-suomessa/>. Tarkistettu 26.5.2023.
- Rantakallio, Inka (2019) *New Spirituality, Atheism and Authenticity in Finnish Underground Rap*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7865-6>.
- Rehn, Alf (2005) I Love the Dough. Rap Lyrics as a Minor Economic Literature. *Culture and Organization* 11:1, 17–31.
- Saarinen, Jussi A. (2021) *Affect in Artistic Creativity: Painting to Feel*. London: Routledge.
- Shaffer, Tani (2011) *Explicit Content: Why You Should Listen to the Shady Side of Hip Hop*. Lulu Online Publications.
- Stockwell, Peter (2020 [2002]) *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge.
- Sykäri, Venla; Rantakallio, Inka; Westinen, Elina & Cvetanovic, Dragana (toim.) (2019) *Hiphop Suomessa: Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.
- Travis, Raphael (2012) Rap Music and the Empowerment of Today's Youth: Evidence in Everyday Music Listening, Music Therapy and Commercial Rap Music. *Child and Adolescent Social Work Journal* 4: 2012, 139–167.
- Weiskel, Thomas (2019 [1976]) *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Westinen, Elina (2014) *The Discursive Construction of Authenticity: Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture*. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Westinen, Elina (2017) "Still Alive, Nigga": Multi-Semiotic Constructions of Self as Other in Finnish Rap Music Videos. Teoksessa Sirpa Leppänen, Elina Westinen & Samu Kytölä (toim.) (2017) *Social Media Discourse, (Dis)identifications and Diversities*. London: Routledge, 335–360.

Maria Laakso

Maria Laakso, FT, kirjallisuustiede, Tampereen yliopisto

ROMANTIikkAGENREN PARODIA, VOICE-OVER- KERRONTA JA METALEPSIS TELEVISIOSARJASSA JANE THE VIRGIN



2000-luvulla yhä useampi populaarikulttuurin romanttisen rakkauden kuvaus suhtautuu romantiikkaan genrenä kaksijakoisesti. Yhtäältä romanttinen rakkaus on yhä tärkeä kuvauksen kohde, toisaalta lajina romanssi on banalisoinut ja siihen saatetaan esimerkiksi romanttisessa komediassa ottaa ironista etäisyyttä. Tässä artikkelissa tarkastelen suosittua yhdysvaltalaisarjan *Jane the Virgin* (2014–2019) romantiikkakäsitystä analysoiden sarjaa niin kutsutun postmodernin romanssin kehyksessä. Postmodernin romanssin ytimessä on romanssilajin kriittinen purkaminen erilaisin vieraannuttavin keinoin. Artikkelissa keskityn *Jane the Virgin* -sarjan romanssiparodiaan erityisesti sen intertekstuaalisuuden, voice-over-kerronnan ja metalepsiksen keinoja erittelemällä.

Jane the Virgin -sarjan (USA 2014–2019, tästä eteenpäin JTV) ensimmäisen kauden neljännessä jaksosta löytyy kohta, jossa yksi sarjan keskeisimmistä pariskunnista sulaa monien repivien riitojen ja selkkausten jälkeen pehmeään suudelman. Kamera zoomaa suutelijoihin häivyttäen miljöön näkymättömiin ja taustalla soi tunnelmallinen, romanttinen melodia. Samaan aikaan kuulemme sanat: ”Ja sillä hetkellä tuntui jälleen telenovelalta.” (JTV, K1, J14, 39:48; suomennokset M.L.) Suutelon ja musiikin ylle kajahtavat lauseet virkkoo hunajaisesti puhuva syvä-ääninen miespuolinen voice-over-kertoja. Vaikka kertojan puhetyyli onkin romanttiseen hetkeen sopiva, luo lausahdus tunnelmaan särön. Rakkauskohtausta ei tunnu ainoastaan hullaannuttavalta, ihastuttavalta tai romanttiselta. Kun kertoja ilmaisee vallitsevan tunnetilan vertaamalla kohtausta tunnettuun romantiikkagenreen, telenovela-sarjoihin, syntyy vieraannuttava efekti. Katsoja ohjataan kertojan lausahduksella vertaamaan suudelmaa tuhansiin muihin näkemiinsä televisiosuudelmiin ja näin kohtauksen autenttisuusvaikutelma katoaa.

Tällainen romanttisen tunteen häirintä ei ole sarjassa poikkeus vaan pikemminkin sääntö. Sarja edustaakin perinteisen romanssin sijaan *postmodernin*

romanssin lajia. Kuten Linda Hutcheon vaikutusvaltaisessa postmodernismi-tutkimuksessaan *Poetics of Postmodernism* (1988) tiivistää, postmodernismin muotopiirteisiin kuuluvat ristiriitaisuus, ambivalenssi, itsensä tiedostavuus ja intertekstuaalisuus, joka usein ilmenee parodiana. Postmodernismiin kuuluu jatkuva rajojen ylittäminen ja kyseenalaistaminen (mt., 10–11), joka postmodernin romanssin tapauksessa tarkoittaa radikaalia lajihybridisyyttä ja romanssikonventioiden tietoista murtamista (ks. myös Hansson 1989, 3).

Romanttinen draamakomedia *Jane the Virgin* (2014–2019; The CW) on yhteensä viiden tuotantokauden mittainen palkittu yhdysvaltalaisarja, joka perustuu venezuelalaiseen telenovela-sarjaan *Ihmeiden aika* (Venezuela 2002, *Juana la Virgen*). Alkuperäinen sarja on latinalaisessa Amerikassa suosittua telenovela-lajivaateiden mukaisesti täynnä jännittäviä ja romanttisia käännteitä, joita käytetään myös yhdysvaltalaisessa versiossa. Kummankin sarjan päähenkilö on nuori venezuelalais-amerikkalainen nainen, joka on tehnyt neitsyytlupauksen. Onnettomien sattumusten johdosta hän päätyy kuitenkin keinohedelmöityksi. Lapsen isä on rikas ja komea liikemies, ja kuten arvata saattaa, seurauksena on loputtomiin vaiheita romanssin ja sen kohtaamien esteiden tiellä.

Yhdysvaltalaisarja *Jane the Virgin* poikkeaa esikuvastaan voimakkaasti parodisuudessaan ja ironisuudessaan. Nykyromanssille tyypillisesti sarja on jatkuvasti hyvin tietoinen niistä romanttisista lajitradiatioista, joiden varaan se rakentuu. Romantiikka tunkeutuu sarjan fiktiiviseen todellisuuteen jopa henkilöhaamojen kautta. Amerikkalaissarjassa Jane on aloitteleva kirjailija, joka on lapsesta saakka ihaillut romanssikirjallisuutta. Hänen isänsä puolestaan on kuuluisa ja suosittu telenovela-tähti. Näiden hahmojen kautta sarjan metafiktivisessä kudoksessa tuotetaan jatkuvasti romanssin tekstuaalisia ja audiovisuaalisia esityksiä: lähes jokaisessa jaksossa joko kirjoitetaan romanssia tai kuvataan ja käsikirjoitetaan telenovela. Sarja suhtautuu romantiikkagenreen häpeilemättömän ironisesti. Sarja on täynnä kliseisiä romanttisen kirjallisuuden aiheita tai telenovela-sarjoista tuttuja käännteitä kuten kaksoisolentoja, kuolleista palaamisia, jatkuvia avioliittoja ja eroja (telenovela-genren piirteistä ks. Lopez 1995, 258–261), mutta sarja säilyttää näihin voimakkaan ironisen etäisyyden päätyen näin lopulta romantiikkagenren romanttiseksi parodiaksi.

Temaattisesti moninaista sarjaa on aikaisemmin tarkasteltu esimerkiksi monikielisuuden, latinorepresentaation sekä luokan ja seksuaalisuuden teemojen kautta (Beseghi 2019; Melgarejo & Bucholt 2020; Quinn-Puerta 2019). Sarjan ristiriitainen ja kompleksinen suhde romantiikkaan on sen sijaan tutkimuksessa toistaiseksi jäänyt vähemmälle, vaikka romanssit ovat monella tapaa sarjan keskiössä. *Jane the Virgin* osallistuu nähdäkseni kiinnostavalla tavalla television ja elokuvan nykyromanssin lajiin, jossa romantiikkaan toisaalta sitoudutaan ja toisaalta se paradoksisesti samalla ironisesti torjutaan postmodernista kerronnasta ammentavilla vieraannuttamisen keinoilla. Tässä artikkelissa täydennän sarjan aikaisempaa tutkimusta tarkastelemalla rodullisten ja kielellisten kysymysten sijaan sarjan teemoja ja kerrontaa kohdentaen romantiikkagenren parodiaan. Parodian ymmärrän tässä tekstin tapana mukailla jotakin toista tekstiä, lajia tai kulttuurista diskurssia koomisesti muunnellen. Tutkimushypoteesini mukaan *Jane the Virgin* -sarjan parodian ytimessä ovat erityisesti intertekstuaalisuus (tekstienvälisyys), metalepsis (eri kerronnan tasojen sekoittuminen) ja voice-over-kerronta, jotka kaikki kytkeytyvät toisiinsa. Kysyn artikkelissani, millä tavoin *Jane the Virgin* kytkeytyy romantiikan lajiin ja millä tavoin se samanaikaisesti ironisesti kommentoi lajia.

Sarjan kerrontaa ohjaa espanjalaisittain ääntävä miellyttävä-ääninen näkymätön mieskertoja, joka on jatkuvasti hyvin tietoinen sarjan suhteesta muihin lajeihin ja omasta roolistaan kerronnassa. Kertoja häiriköi toistuvasti sarjan romanttisia juonenkäänteitä fabuloimalla väliin omia yltiöromanttisia kuvitelmiaan, puhkeamalla välillä nyyhkytykseen liikituksen vallassa tai esittämällä narkästystä, kun romanttiset kaavat eivät henkilöhahmojen elämässä toteudukaan. Tällaisen parodisen kerronnan tarkastelun kautta pyrin lopulta keskustelemaan myös laajemmin sarjan suhteesta romanssin lajiin.

Intertekstuaalisuus – *Jane the Virgin* romanssilajien villinä sekoituksena

Ennen sukeltamista *Jane the Virgin* -sarjan kerrontaan on syytä pohtia sarjan lajia, sillä sarjan parodia rakentuu isoilta osin juuri lajisekoittumien ja intertekstuaalisten lajiviitteiden varaan. Vanhemmassa lajiteoriassa laji ymmärretään usein luokittelun välineeksi. Tällaiseen typologisoivaan eli luokittelevaan lajikäsitykseen en itse sitoudu, vaan ymmärrän lajin siten kuin kirjallisuus- ja lajiteoreetikko Alastair Fowler teoksessaan *Kinds of Literature* (1982) tekee. Fowlerin lajiteorian ytimessä on ajatus lajeista dynaamisina elementteinä kirjallisten (tai muiden taiteiden kohdalla visuaalisten yms.) merkitysten tuottamisessa ja tulkinnaissa. Lajit ovat siis merkitysten tuottamisen ja merkitysten ymmärtämisen välineitä. (Mt. 22, 31–32, 37–38.) Moderni typologisoivan lähestymistavan hylkäävä lajikäsitys sopii myös nykykulttuurin tutkimukseen vanhaa lähestymistapaa paremmin. Fowler (1982, 32) käsittelee lajien historiaa dialektisena liikkeenä, jossa uudet lajit haastavat vanhat ja lajien välille syntyy hybridisiä suhteita. Nykykulttuurin tapauksessa tällainen dialektinen ja hybridinen liike on niin nopeaa, ettei typologisointi luokitteluvälineenä palvele pyrkimystä kulttuurin ymmärtämiseen.

Monilajisuus ja genrehybridisyys ovat myös nykytelevision keskeisiä piirteitä. Televisiotutkija Jason Mittell lähestyy kirjassaan *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (2015) nykyteleviisiä kompleksisuuden käsitteen kautta. Kompleksinen televisio (*complex television*) ei Mittellille (mt., 233; 2–3) tarkoita genreä, vaan käsitteellä Mittell kuvaa uudenlaista taiteellisesti kunnianhimoista 1990-luvun lopun ja 2000-luvun televisiosarjakerrontaa, joka hyödyntää monenlaisia innovatiivisia kerronnallisia välineitä (kuten subjektiivista kerrontaa tai aikatasojen radikaalia sekoittamista) ja murtaa rohkeasti genererajoja sekä sekoittaa ennakkoluulottomasti keskenään aikaisemmin lajeihin sitoutuneita televisiokerronnan konventioita. Mittell ei ole ainoa televisiotutkija, joka on teoretisoinut tällaista uudenlaista televisiokerrontaa juuri viimeisten vuosikymmenten laatusarjojen kohdalla. Teoksessaan *New Television. The Aesthetics and Politics of a Genre* (2017) Martin Shuster (mt., 3) erittelee samaa ilmiötä *uuden television* (*new television*) käsitteen alla. Niin Shuster kuin Mittelkin korostavat uutta televisiota esteettisesti ja sitä myöten myös temaattisesti kunnianhimoisena muotona tai moodina, jossa televisio erityisenä mediumina pääsee oikeuksiinsa esimerkiksi sellaisten kerronnaltaan kunnianhimoisten sarjojen kuin *Langalla* (2002–2008, *The Wire*), *The Sopranos* (1999–2007), *24* (2002–2014), *Arrested Development* (2003–2019) ja monien muiden myötä. Molempien teoreetikoiden mukaan yhdysvaltalaisessa televisiosarjakerronnassa tapahtuneet muutokset liittyvät kerronnalliseen kompleksisuuteen ja sitä kautta laatuun; uudenlainen televisio lähestyy kerronnaltaan vakavampina taidemuotoina pidettyjä elokuvaa tai romaania. (Shuster 2017, 2–3; Mittell 2015, 2.) Kerronnallisessa monimuotoisuudessaan

ja voimakkaassa genrehybridisyydessään *Jane the Virgin* voidaan nähdäkseni liittää tähän uuden kompleksisen televisiofiktiojoukkoon.

Jane the Virgin -sarjan kohdalla uudenlaiseen televisiokerrontaan kuuluva lajihybridisyys ei tarkoita lajista luopumista, vaan pikemminkin eri lajikytkösten jatkuvaa eksplisiittistä esiintuontia. Sarja edustaa lajiltaan romanttista komediaa, joka onkin yksi elokuvien ja televisiosarjojen romanssien keskeisimmistä nykymuodoista. Lajimääränä romanttinen komedia on laava ja salliva ja jo itsessään hybridinen, sillä laji yhdistelee komediaa ja romanssia. Juoni rakentuu rakastavaisten (useimmiten heteroseksuaalisen) romanssin ympärille. Parin rakkaus kohtaa lukuisia esteitä, mutta lopputulema on lähes poikkeuksetta onnellinen. Tyypillisesti pääpari on ensin tavalla tai toisella toisiaan vastaan ja lopullisen suhteen tiellä saattaa olla muita romansseja, mutta lopulta yhteinen onni aina löytyy. (Mortimer 2010, 4–6.) Kirjallisten lajien joukossa romanttisen komedian lajia voidaan verrata chick litiin. Molemmat ovat isoilta osin naisille suunnattua viihdettä (tosin telenovelojen yleisösuhteessa sukupuolta keskeisempää on kysymys luokasta, ks. Lopez 1995, 260), jota leimaa kepeys ja leikkisyys. Keskeistä lajeille on myös kaksijakoinen suhde klassiseen romanssiin. Molemmat lajit hyödyntävät ja kierrättävät aktiivisesti tunnettuja romanssin juonikaavoja, kliseitä ja trooppeja, mutta suhtautuvat niihin samalla humoristisesti ja kepeään (itse)ironisesti. (Missler 2016, 116.)

Lajihybridisyys ja lajeilla leikittely ei liity ainoastaan uudenlaiseen televisiokerrontaan vaan on osa postmodernille kulttuurille tyypillistä voimakasta intertekstuaalisuutta. Vaikka kaikkien aikojen kulttuurituotteissa esiintyy intertekstuaalisuutta, on postmoderni teos usein erityisen tietoinen siitä traditiosta, jonka jatkumoon se asettuu. (Vartiainen 2013, 40–41.) Postmodernia romanssia erittelevässä teoksessaan *Romance Revived. Postmodern Romance and the Tradition* (1998) Heidi Hansson turvautuu laveaan kristevalaiseen intertekstuaalisuusnäkemykseen (ks. lisää Kristeva 1980) ja jaottelee intertekstuaalisuuden kolmeen luokkaan: *geneerisiin interteksteihin, kulttuurisiin interteksteihin ja spesifeihin interteksteihin* (Hansson 1998, 26). Hanssonin hyödyntämä filosofi Julia Kristevan intertekstuaalisuusteoria hylkää perinteisen konkreettisten vaikutesuhteiden analyysin ja ymmärtää intertekstuaalisuuteen kuuluviksi myös kontekstin: erilaiset yhteiskunnalliset ilmiöt ja sosiaaliset paradigmat. Hanssonin teoriassa tällaisiin lukeutuu esimerkiksi feministinen liike, jonka ajatuksia ja arvoja postmoderni romanssi usein tematisoi (Hansson 1998, 28). Itse en kuitenkaan seuraavassa lue kulttuurisia intertekstejä intertekstuaalisuuden alaan kuuluvaksi, sillä näen intertekstuaalisuuden nimensä mukaisesti ilmaisevan juuri *tekstien* välisyyttä, ja kulttuuriset intertekstit eivät ole tekstejä. Teksti tässä tulee ymmärtää kirjoitettua tekstiä laavammin siten, että teksti voi olla myös kuvaa, ääntä tai vastaavaa. Vaikka en omaksukaan Hanssonin intertekstuaalisuudesta näkemystä kulttuurisista interteksteistä, pidän silti jakoa geneeriseen ja spesifiin intertekstuaalisuuteen erityisen käyttökelpoisena juuri postmodernin romanssin ja oman aineistoni kohdalla. Samankaltaista jaottelua hyödyntää myös televisiotutkija John Fiske (2011, 109–110), joka käyttää saman ilmiön kuvaamiseen käsitteitä horisontaalinen ja vertikaalinen intertekstuaalisuus. Geneeristä intertekstuaalisuutta edustaa sekä tietyn teoksen sitoutuminen johonkin lajiin että erilaisiin lajipiirteisiin viittaaminen tekstin muodossa tai sisällä. Spesifiä intertekstuaalisuutta puolestaan edustaa viittaaminen johonkin tiettyyn tunnistettavaan tekstiin.

Jane the Virgin -sarjan tärkein geneerinen interteksti on romanssin laji. Romanssi on alun perin kirjallinen laji, joka on myöhemmin levinnyt muihin taidemuotoihin. Romanssi kirjallisuudenlajina on usein mielletty populaariksi

ja ei-vakavaksi lajiksi esimerkiksi suhteessa vakaviin lajeihin kuten epiikkaan tai tragediaan (Hansson 1998, 13). Jo kauan ennen postmodernin romanssin lajityypin syntyä lajien parissa eräänlaisen alastatuksen omaavaa romanssia on purettu parodian keinoin. Kuuluisin varhainen esimerkki romanssiparodiasta on Miguel de Cervantesin romaani *Don Quijote* (1605), jonka koominen sankari on niin sokaistunut lukemastaan ritarimantiikasta, että näkee ympäristönsä sen kautta vääristyneenä. Hienovaraisempaa romanssin parodiaa esiintyy Gustave Flaubertin realismin ajan romaanissa *Madame Bovary* (1865), jossa päähenkilö rouva Bovaryn lukema romanssikirjallisuus ja siitä seurannut romanttinen haihattelu asettuu ivalliseen valoon. Parodia onkin kirjallisuus- ja taidehistoriallisesti katsoen ollut ilmaisumuoto, joka hyökkää vanhentuneiksi käyneiden lajien ja esteettisten tyylien kimppuun ja osoittaa niiden kuluneisuuden (Hutcheon 1986, 35). Tämä parodisuus on jatkunut myös kirjallisuutta uudemmista lajeista kuten televisiosarjoissa.

Hahmona Jane on Don Quijoten ja rouva Bovaryn sukulaissielu, sillä hänen rakkauskäsityksensä on peräisin telenoveloista ja naisille suunnatuista kevyistä romanttisista romaaneista. Sarjan keskeisimmät henkilöahmot ovat kolme Villanueva-suvun naista: Jane, Janen äiti Xiomara ja Xiomaran äiti Alba. Isättömänä kasvanut tyttö varttuu kolmen naisen taloudessa. Janen lapsuuteen palataan takauman keinoin monen jakson alussa. Naiset katsovat takaumissa jatkuvasti telenovela-sarjoja ja keskustelevat parisuhteista ja rakkaudesta sarjojen kautta. Telenovelat esitetään näin sarjan fiktiotodellisuuden sisällä Janen kasvattajina, ja on ilmeistä, että päähenkilön maailmankuvaa hallitsevat osin telenovela-sarjoista opitut kaavat. Telenoveloille on esimerkiksi tyypillistä amerikkalaisista saippuasarjoista poiketen sarjan rakenteeseen kuuluva romanttinen sulkeuma. Siinä missä Yhdysvalloissa tuotettu saippuasarja voi jatkua loputtomiin, telenovelat päättyvät romanttiseen huipennukseen (Lopez 1995, 258). Vastaavaan käsitykseen onnellisesta lopusta ja romanttisesta sulkeumasta (avioliiton myötä) Jane törmää sarjan aikana jatkuvasti, joskaan hänen elämässään se ei näytä toteutuvan. Myös romanttiset romaanit ovat voimakkaasti läsnä Janen elämässä. Hän lukee romanttisia romaaneja tyttöästä lähtien ja aikuis-Janen suurin haave on tulla romanssikirjailijaksi. Romanttiset romaanit, niiden kirjoittaminen ja myös niiden ympärillä toimiva kirjallinen instituutio muodostavat yhden sarjan temaattisista kentistä.

Postmoderni romanssi itsessään on myös laji: subgenre eli oma variaationsa romanssin lajista. Postmoderni romanssi yleistyi 1900-luvun lopulla (Hansson 1998, 2) ja on jatkanut kehittymistään 2000-luvulla. Postmodernia romanssia ei kuitenkaan voi pitää lajina samaan tapaan kuin vaikkapa romanttista kome-diaa tai telenovela. Postmoderni romanssi on akateemiseen käyttöön laadittu lajimääre, kun taas romanttisen komedian ja telenovelan kaltaiset kategoriat ovat yleisesti käytettyjä lajilokeroita, joiden avulla niin tekijät kuin yleisöt navigoivat kulttuurin virrassa. *Jane the Virgin* -sarja leikitteleekin suuren yleisön tuntemilla lajeilla ja interteksteillä. Viittaussuhteen tunnistaminen on olennainen osa katsojan katsomisnautintoa.

Romanssin lajin parodiointi tapahtuu sarjassa lukuisin tavoin niin geneerisen kuin spesifinkin intertekstuaalisuuden avulla. Geneerinen intertekstuaalisuus toteutuu usein siten, että sarjan kerronnassa houkutellaan esiin romanttisille lajeille tyypillisiä piirteitä, mutta sitten näitä piirteitä käytetäänkin ironisesti liioitellen, jolloin sarjan ja sen geneerisen intertekstuaalisuuden kohdelajien välille muodostuu jännitteinen suhde. Yksi tällaisista audiovisuaalisen romanssin usein käytetyistä lajipiirteistä on musiikki. Musiikilla vahvistetaan tunteita ja romanttinen taustamusiikki kuuluu myös *Jane the*



Kuva 1. Janen äiti Xiomara (Andrea Navedo), lämpimiä juustoleipiä popsiva Jane (Gina Rodriguez) ja Xiomaran äiti Alba (Ivonne Coll) seuraavat fiktiivistä telenovellaa "Passions of Santos". Kuvakaappaukset *Jane the Virgin* -trailerista IMDb:ssa: https://www.imdb.com/video/vi2071964953/?playlistId=tt3566726&ref_=tt_pr_ov_vi

Virgin -sarjan keinovalikoimaan. Sarjan kolmannella kaudella Janen isoäiti Alba on rakastunut työtoveriinsa Jorgeen. Rakkausmusiikin parodinen käyttö näkyy hyvin kohtauksessa (JTV, K3, J15, kohdasta 7:26 alkaen), jossa Jane ja Alba juttelevat Alban työpaikalla. Kohtauksessa leikitellään fokalisaatiolla eli kerronnan näkökulmalla. Janen näkökulma tilanteeseen on ei-romanttinen. Hän haluaisi vain jutella isoäitinsä kanssa. Isoäiti eksyy kuitenkin jatkuvasti kesken keskustelun ihailemaan rakastettuaan Jorgea. Näissä kohdissa kerronnan fokalisaatio hyppää Alban kokemukseen ja kuulemme romanttisen instrumentaalimusiikin, joka on romanssigenren mukainen osoitus hetken tunnelatautuneisuudesta. Osan keskustelua kerronta fokalisoituu puolestaan Janen kautta. Koska Jane ei koe tilannetta romanttisesti, näissä kohden romanttinen musiikki keskeytyy ja äänimaisema pitäytyy fiktiivisen maailman luonnollisissa äänissä. Kerronnan fokalisaation vaihtelu häiritsee eläytymistä metafiktiivisesti (metafiktiivisestä häirinnästä ks. Waugh 1984, 31) ja näin katsoja tulee tietoiseksi hyödynnetyistä musiikkikonventiosta, jolloin se asettuu naurettavaan valoon.

Toinen geneerisen intertekstuaalisuuden muoto, jolla sarjassa luodaan romanssiparodiaa, ovat lukuisat sarjan aikana kuvatut ja kirjoitetut romanssit. Kenties hulvattomimmat parodiat kiertyvät Janen isän Rogelio De La Vegan hahmon ympärille. Rogelio on telenovela-näyttelijä, joka sarjan aikana siirtyy venezuelalaisen yleisön lemmikistä lyömään läpi yhdysvaltalaisen telenovela-yleisön parissa. Kiinnostavaa kyllä, Rogeliota näyttelevä meksikolaissyntyinen Jaime Camil on oikeastikin telenovela-tähti. Rogelion hahmon kautta sarjassa käsitellään Yhdysvaltojen viihdebisnestä ja telenovelan kulttuurista ja taloudellista merkitystä siinä. Rogelio itsessään on samanaikaisesti sietämätön ja hurmaava tv-tähti, jonka itsekeskeisyydelle sarja nauraa usein. Vielä selkeämpää genreparodiaa ovat Rogelion tekemät tv-tuotannot.

Aluksi Rogelio näyttlee fiktiivisessä telenovela-sarjassa "The Passions of Santos" (Santosin intohimot) komeaa presidentti Santosia. Jo "Passions of the Santos" on liioitellussa melodramaattisuudessaan naurettava, mutta Rogelion uran edetessä ahneet yhdysvaltalaiset tv-tuottajat hamuavat jatkuvaa kasvua yleisömäärissä ja suosiossa. Niinpä telenovelan lajia keksitään sarjan fiktiivisessä todellisuudessa jatkuvasti uudelleen luomalla erilaisia naurettavia genrehybridejä. Yksi hupaisimmista on sarjassa kuvattava fiktiivinen sarja "Los Viajes de Guillermo" (Guillermon seikkailut), jonka alaotsikko on "¡Dos Hombres Pequeños, Un Amor Gigante!" (Kaksi pientä miestä, yksi suuri rakkaus!). Sarja yhdistää keskenään toisiinsa täysin kytkeytymättömät kulttuurituotteet, eli perinteisen telenovelan ja irlantilaisen Jonathan Swiftin valistusaikaisen romaanin *Gulliverin retket* (1726). Mukana on myös vaikutteita Hollywood-komediasta *Kultsi, kutistin kakarat* (USA 1989, *Honey I Shrunk the Kids*). Sarjassa Rogelio ja hänen kilpanäyttelijänsä Fabian esittävät lilliputeiksi muuttuneita miehiä, jotka kilvoittelevat heitä auttavan tiedenaisen rakkaudesta. Sarjassa "Tiago – A Través del Tiempo" (Tiago – ajan halki) Rogelion ympärille tuotetaan aikamatkailua ja telenovela-yhdistävä sarja. "Pasión Intergaláctica" (Intergalaktinen intohimo) taas yhdistää keskenään scifin ja telenovelan, ja kuten arvata saattaa, lopputulos on voimakkaan parodinen.

Osa sarjan tuottamaa romanssiparodiaa ovat myös monet vitsikkäät spesifit intertekstuaaliset viittaukset erilaisiin romanttisiin teoksiin. Toisen tuotantokauden yhdeksännessä jaksossa voice-over-kertoja aloittaa sarjalle tyypilliseen tapaan takaumalla Janen lapsuuteen. Tällä kertaa kuva on aluksi täysin valkoinen ja kertojanääni lausuu "On yleisesti tunnettu tosiasia" (JTV, K2, J9, 1:11), jonka jälkeen kuvakerronta leikkaa Janen lapsuuteen ja ääni jatkaa "että

Jane Gloriana Villanueva rakasti koulua” (mt. 1:13). Aloituseläuseen alkuosa luo hännävän sitaattiyhteyden yhteen romanttisen romaanin klassikkoon, Jane Austenin romaaniin *Ylpeys ja ennakkoluulo* (*Pride and Prejudice*, 1813). Romaanin ikoninen aloituslause kuuluu: ”On yleisesti tunnustettu totuus, että naimaton varakas mies tarvitsee välttämättä rinnalleen vaimon.” (Austen 2013.) Sarjan voice-over-kertoja aloittaa Austen-sitaatilla mutta päättääkin lauseen toisella tapaa. Tämän kaltaiset viitteet jäävät sarjassa usein irrallisiksi vitseiksi, mutta kyseisessä jaksossa Austenin ja kouluteeman yhdistyminen kuitenkin selittyy. Jane on päätenyt opettamaan kirjallisuutta vastahankaisille college-nuorille. Jane luetuttaa luokallaan Austenin romaanin ja pyytää näitä analysoimaan aloituslauseita. Nuoret eivät kuitenkaan innostu lukemastaan ennen kuin Jane avaa teosta heille koripallon kautta.

Toisinaan geneerinen ja spesifi intertekstuaalisuus yhdistyvät. Yksi tällainen interteksti on *Raamatussa* esitetty kristillinen myytti neitseellisestä sikiämisestä. *Raamatun* Marian tarina on eräänlainen antiromanssi, sillä siinä sikiäminen tapahtuu ilman miestä. Tällä myytillä leikitellään sarjassa kuten sarjan nimikin jo kertoo. Pyhän neitsyen kohtalo on vastoin kaikkia romanttisia odotuksia, joita Janella on ollut elämänsä kulkua kohtaan. Pyhä neitsyt -intertekstin kautta sarjassa synnytetään paljon huumoria. Janesta esimerkiksi tulee lapsensa Mateon synnyttyä hetkeksi pyhimys, mutta vanhalle eurooppalaiselle pyhimyskulttuurille vastakkaisesti Janen pyhimysrooli syntyy modernisti televisiossa ja Instagramissa. Raamatullisen intertekstin kautta sarjaan tuodaan myös vakavia teemoja, kuten rodullistettujen vähemmistöjen sosiaaliset ongelmat Yhdysvalloissa ja teiniäitiyteen ja yksinhuoltajuuteen liittyvät stigmat. Janen äiti Xiomara on ollut köyhä ja kouluttamaton teiniäiti, ja Jane itse yrittää välttää äitinsä kohtaloa neitsyyslupauksen kautta. Ironista kyllä, kohtalo puuttuu peliin ja lupauksestaan huolimatta Jane tulee raskaaksi neitseellisesti. Samalla hän joutuu käsittelemään omia pelkojaan ja ennakkoluulojaan liittyen sukunsa naisten tarinoihin.

Interteksteillä on sarjassa paitsi hupaileva myös vakava ulottuvuutensa. Enimmäkseen intertekstit palvelevat kuitenkin huumoria ja tätä kautta tuottavat parodista etäisyyttä erilaisiin romanssilajeihin, niin kirjallisiin kuin audiovisuaalisiinkin. Tässä on kuitenkin syytä huomata parodisen intertekstuaalisuuden paradoksinen luonne. Romanssin lajien intertekstuaalinen viljely *Jane the Virgin* -sarjassa ei nimittäin ainoastaan murra ja häiritse romanssiperinnettä, vaan paradoksisista kyllä myös vahvistaa romanssitraditiota olettamalla tunnetuksi laajan teosjoukon muodostaman romanssikaanonin. Kuten intertekstuaalisuuden teoreetikko Michael Riffaterre (1984, 136) huomauttaa, intertekstuaalisuus on haurasta ja altista ajan eroosiolle. Intertekstuaalinen teksti vaatii yleisön, joka tunnistaa teokset, joihin se viittaa. *Jane the Virgin* olettaa itselleen romanssin lajissa jo pitkään marinoituneen katsojan, joka tunnistaa romanssin konventiot ja hallitsee lukuisien romanssin alalajien (telenovela, romanttinen komedia, harlekiiniromaani) poetiikan. Ottaessaan kriittistä etäisyyttä romanssiin intertekstuaalisen parodian keinoin sarja samaan aikaan myös sitoutuu lajiin voimakkaasti.

Metalepsis romanssiparodian keinona

Jane the Virgin -sarjan romanssiparodia toteutuu usein metalepsiksen eli kerroksen tasojen sekoittumien kautta. Metalepsiksen on ensimmäisenä teoretisoinut narratologi Gerald Genette, joka tarkoitti sillä sekoittumia kerrotun

maailman ja kerronnan välillä eli tapauksia, joissa kertomansa fiktiivisen todellisuuden ulkopuolinen kertoja tunkeutuu yllättäen kertomaansa maailmaan, tai jossa henkilöhahmot sekaantuvat kertojan hallitsemaan kerronnan tasoon (Genette 1980, 234–236). Myöhempien teoreetikoiden käsissä käsite metalepsis on laventunut ymmärtämään kerronnan tasojen sekoittumista myös maailmojen sekoittumisena, jolloin voidaan ajatella, että kertova teksti ei tuota ainoastaan sitä pääasiallista fiktiotodellisuutta, johon kerrotut henkilöhahmot sijoittuvat, vaan kaikki kerronnan tasot luovat omat maailmansa (esim. Ryan 2004, 440). Genetten malli ei aina ole sellaisenaan sovellettavissa audiovisuaaliseen kerrontaan, jossa ei useinkaan ole kertojaa ja jos onkin (kuten voice-over-kertoja *Jane the Virgin* -sarjassa), kertoja ei hallitse kuvallista kerrontaa. Esimerkiksi Karin Kukkonen (2011, 5) päätyy metalepsiksen transmediaalista teoriaa hahmotellessaan korostamaan juuri maailmojen sekoittumista metalepsiksen keskeisenä piirteenä.

Kaikki kertovat tekstit viittaavat vähintään kahteen maailmaan: ensinnäkin fiktiiviseen maailmaan, jonka kertomus tuottaa, ja toiseksi siihen reaali maailmaan, jossa kerronta tapahtuu (Kukkonen 2011, 7). Tietyissä kerroksisissa rakenteissa (kehyskertomus ja sen sisäiset sisäkertomukset) sisäkkäisiä maailmoja voi olla useita. Myös henkilöhahmojen sisäiset maailmat voidaan joissakin tapauksissa ajatella omina maailmoinaan. Tällöin voidaan turvautua niin ikään Genetteltä (1980) peräisin olevaan fokalisaation käsitteeseen. Oman aineistoni kohdalla pidän erityisen hyödyllisenä käsitteenä Genetten (mt. 189–190) erottamaa *sisäistä fokalisaatiota*, jossa kerronta tarkastelee kuvaamaansa maailmaa henkilöhahmojen tietoisuudesta käsin. Tämänkaltaisella sisäisellä fokalisaatiolla on 1990-luvun lopulta alkaen leikitelty televisiosarjoissa sekoittaen ulkoiseen fokalisaatioon fantasianomaisesti henkilöhahmojen pelkoja, haaveita ja kuvitelmia. Yhdysvaltalainen lakidraamakomedia *Ally McBeal* (USA 1997–2002) oli yksi ensimmäisiä komedioita, joka perustui vahvan subjektiiviseen audiovisuaaliseen kerrontaan. Muutos oli kytköksissä myös teknologisiin innovaatioihin. 1990-luvun audiovisuaalisissa televisiotuotannoissa, kehittyvät animaatiotekniikat mahdollistivat sulavan kerronnallisen liikkeen ulkoisesta fokalisaatiosta henkilöhahmojen mielikuvitusmaailmoin (Asimow 2014, 10).

Jane the Virgin -sarjassa metalepsiksellä leikitellään jatkuvasti, kun kerronta sukeltaa äkkiarvaamatta henkilöhahmojen sisäiseen kokemukseen. Tällaisissa kohdin kerrontaan ilmestyy epäluonnollisia, hypoteettisia, outoja ja jopa maagisia tulkintoja todellisuudesta. Tässä sarja tekee kunniaa latino-kirjallisuudelle ja maagisen realismin lajille, jonka taitaja Isabel Allende on Janen lempikirjailija (ja tekee sarjassa myös cameo-roolin).

Ensimmäisellä kaudella Jane tekee päätöksen mennä silloisen sulhasensa Michaelin kanssa sänkyyn ja rikkoa neitsyyslupauksensa. Ennen kauan odotettua yhdyntää Jane kuitenkin menee isoäitinsä pyynnöstä perheen kanssa kirkkoon ja potee syyllisyyttä, kun hän isoäitinsä edessä esittää hyveellistä, vaikka on jo päätöksensä tehnyt. Katolinen messu kuvataan aluksi ulkoapäin, mutta Janen ja katsojan hämmästykseksi papin saarna kääntyykin äkisti puhuttelemaan Janea: ”Valitsetko seurata Jumalaa vai valitsetko jatkaa valehtelua [abuella = isoäiti]” (JTV, K1 J3, 27:24). Kohtaus paisuu ja sisäinen fokalisaatio jatkuu. Kuoro ei laulakaan hartaita virsiä vaan kuoron laulu syyttää Janea odotettavissa olevasta paheellisesta illasta. ”Älä harrasta seksiä Jane” (mt. 27:50), he laulavat. Janen vieressä istuva isoäitikin yhtyy syyttävään kuoroon ja lopulta lauluun puhkeaa fantasianomaisesti myös neitsyt Marian patsas.

Kohtaus muodostuu musikaalin genreparodiaksi, mutta samalla leikitellään kerronnan tasojen sekoittumisella. Metalepsis lukeutuu metafiktioon eli tekstin itsensä tiedostavuuteen (metafiktioon käsitteestä ks. lisää Hallila 2004). Kerronnan tasojen tai kerrontaan liittyvien maailmojen ylittymiset tuottavat tekstuaalista häirintää, joka rikkoo audiovisuaaliseen kerrontaan kuuluvan neljännen seinän illuusion ja tekee vastaanottajan tietoiseksi vallitsevista rajoista. Metalepsiksessä siis on kyse erilaisten kehysten rikkomisesta ja tämän rikkomisen näkyvästä merkitsemisestä (Waugh 1984, 31; Hallila 2004, 93). Tällainen rajojen ylitys on erityisen tehokas ja käyttökelpoinen parodian keino, sillä tekstuaalinen häirintä rikkoo katsojan samaistumisen ja pakottaa näin irtautumaan hetkittäin eläytyvästä vastaanoton tavasta kriittiseen ja erittelevään vastaanoton tapaan.

Jane the Virgin -sarjassa metaleptisesti sekoittuvia maailmoja ovat ensinnäkin fiktiivinen todellisuus, jossa hahmot elävät, ja toiseksi reaalityodellisuutemme, josta käsin tarinaa kerrotaan. Lisäksi kerronnassa alituisesti toistuvat fantasianomaiset sisäisen fokalisaation hetket tuottavat omia maailmojaan, ja omiksi fiktiomaailmoikseen voidaan lukea myös lukuisat takaumat, sillä lähes jokainen jakso alkaa takaumalla Janen lapsuuteen. Sarjan metalepsiksen tarkastelua yksinomaan toisiinsa sekoittuvien ja vuotavien maailmojen kautta hankaloittaa kuitenkin sarjan kompleksinen kerronta, jossa on useita kerronnan lähteitä. Voice-over-kerronta, kuvakerronta, kuvan päälle ilmestyvät tekstit, kuvaan ilmestyvät tekstiviestit ja äänimaailmaan tunkeutuva musiikki ovat toisinaan kaikki peräisin ikään kuin eri lähteistä, jotka vieläpä sekoittuvat keskenään. Kaikkia näitä analysoimaan voitaisiin tietenkin konstruoida keskenään kilpailevat kerronnalliset maailmat, mutta koen tämän venyttävän maailman käsitteen käyttökeltvottomaksi. Siksi seuraavassa yksityiskohtaisessa metalepsiksen analyysiesimerkissäni pidättäydynkin puhumaan kerronnan tasoista toisiinsa vuotavien maailmojen sijaan.

Metaleptisiä vuotoja kerronnan tasojen välillä tapahtuu sarjassa tiuhaan ja monesti nämä vuodot ovat kytköksissä romanssiparodiaan. Usein tällaisissa tapauksissa tapahtuu äkillinen siirtymä Janen sisäiseen fokalisaatioon, joka saattaa olla varsin romanttisesti väritynyt ja kaukana vallitsevasta arkitilanteesta. Ensimmäisen kauden viidennessätoista jaksossa Janen lempiromanssikirjailija saapuu Rafaelin hotelliin. Idolinsa tapaamisesta inspiroituneena Jane saa puhtia omaan kirjoittamiseensa. Sarjan kuvakerronnan päälle alkaa vyöryä näppäimistön kopinan saattamana Janen kirjoittamaa romanssitekstiä, joka myös kuullaan Janen äänellä luettuna. Kohtaukset limittyvät toisiinsa metaleptisesti. Edellisessä kohtauksessa kerronnan fokalisaatio on ulkoista: siinä seurataan Rafaelin ja tämän ex-vaimon Petran välistä sanaharkkaa, joka päättyy Petran paukauttaessa oven kiinni. Janen hahmo ei ole millään muotoa osallinen sananvaihdossa ja hän sijaitseekin eri paikassa, mutta kohtauksen lopussa hänen tekstinsä alkaa kirjoittua kuvan päälle. Leikkisän metafiktiivisesti Janen kirjoittama teksti sattuu kuvaamaan juuri samankaltaista tilannetta, joka kuvan kerronnassa on meneillään: ”Hän paiskasi oven kiinni” (JTV, K1, J15, 9:00). Sitten leikataan kotonaan tietokoneella kirjoittavaan Janeen, ja katsojalle selviää tekstin ja äänen lähde. Kuva jää viipymään kirjoittavaan Janeen, ja äänen sekä tekstin kaappaakin hetkeksi voice-over-kertoja, joka kertoo Janen kirjoittavan inspiroituneena ja intohimoisena. Samaan aikaan kertojan puhuessa ruudulle ilmestyy jatkuvasti Janen kirjoittamaa tekstiä näppäinäänänten saattamana.

Kerronnassa limittyvät siis samanaikaisesti lukuisat kerronnan lähteet, jotka hallitsevat vuorotellen eri modaalisuuksia. Kuva pitäytyy ulkoisessa

fokalisaatiossa kuvaten ensin Petran ja Rafaelin riitaa ja sitten kirjoittavaa Janea, mutta kuva ei noudata siirtymissä tekstin ja äänen aikataulua. Äänestä kamppailevat tässä noin minuutin mittaisessa tarkastelujaksossa ensinnä ulkoisen fokalisaation ehdoilla etenevä Petran ja Rafaelin dialogi, sen keskeyttävä siirtymä sisäiseen fokalisaatioon eli Janen reaaliaikaisesti kirjoittamaan tekstiin ja vielä voice-over-kertojan omaan ulkoiseen fokalisaatioon lukeutuvaan selostukseen tilanteessa. Kuvan päällä esiintyvä teksti puolestaan on lähtöisin Janen näppäimistöä.

Radikaalein kerronnan tasojen sekoittuma syntyy, kun Jane tempautuu mukaan omaan romanttiseen tekstiinsä. Voice-over-kertoja kertoo: ”Ja kun Janen kirjoittaminen sujui, oli kuin hän olisi muuttunut toiseksi” (mt. 9:16–9:19). Tässä kohden kertoja pitää dramaattisen tauon ennen kuin jatkaa ”naiseksi nimeltä... Juana” (mt. 9:20). Juana-nimen kajahtaessa ilmoille kajahtaa myös dramaattinen melodia. Samaan aikaan kamera zoomaa kirjoittavasta Janesta tämän kirjoittaviin käsiin näppäimistöllä ja siitä saman tien takaisin laajaan kuvakulmaan. Tämän nopean siirtymän aikana kuvakerronta onkin hypännyt sisäiseen fokalisaatioon ja Jane on muuttunut arkisesta Janesta eksoottisesti pukeutuneeksi latino-sankarittareksi Juanaksi. Miljöö pysyy kuvakerronnassa samana – Jane kirjoittaa yhä kotonaan kannettavalla tietokoneellaan, mutta hänen ulkomuotonsa on täysin toinen. Nykyaikaisten arkisten ja käytännöllisten vaatteiden, kampauksen ja meikin tilalla on nyt syvään uurrettu valkoinen mekko, runsaasti koruja, dramaattinen meikki ja valtoimenaan lainehtiva pitkä hiuspehko. Hahmon hiukset hulmuavat kuin hän seisoi tuulikoneen edessä, vaikka hän edelleen istuu kirjoittamassa koneensa äärellä, ja välillä kesken kirjoittamisen Juana ravistelee hiuksiaan liioitellun eroottisesti. Voice-over-kertoja lausuu, että kertoisi mieluusti katsojalle, mitä Jane kirjoittaa, mutta häntä nolottaa liiaksi (mt. 9:27). Seuraavassa kohtauksessa sisäinen fokalisaatio vaihtuu ulkoiseen ja Juana on jälleen Jane.

Kerronnan tasojen radikaali sekoittuminen rakentaa sarjan kerrontaan kerronnallista häirintää, joka tuottaa kriittistä parodista etäisyyttä hyödynnettyyn lajiin: telenovelaan. Tarkalleen ottaen Juanaksi muuttuva hahmo edustaa sekä geneeristä intertekstuaalista että spesifiä intertekstuaalisuutta. Vaikka parodia kohdistuu telenovela-romanssigenren konventioihin, vihjaa sarja tässä myös omiin juuriinsa eli alkuperäiseen telenovela-sarjaan *Ihmeiden aika*, jossa päähenkilön nimi ei ole Jane vaan Juana. Alkuperäisen sarjan Juana ei kuitenkaan ole lainkaan parodisen Juanan kaltainen melodramaattinen sankari, vaan Janen tavoin nykyaikainen nainen. Viittaus nimeen jääkin irralliseksi intertekstuaaliseksi vihjeeksi, tekijöiden vitsikkääksi silmäniskuksi telenovela-genreä tuntevalle yleisölleen.

Juana ilmestyy jakson kerrontaan myös myöhemmin jaksossa ja ilmaantuu esiin myös myöhemmissä jaksossa. Tässä samaisessa jaksossa Rafael on kosi-
nut ja Jane vastannut kieltävästi. Pari istuu rannalla puimassa tapahtunutta. Turhautunut Rafael nousee ja lähtee kävelemään pois. Jane katsoo kaihoisesti hänen peräänsä. Voice-over-kertojan mukaan Jane tuntee tarvetta heittää epärointinsa syrjään ja heittäytyä Rafaelin käsivarsille. Samassa kuvakerronta siirtyykin sisäisen fokalisaation tilaan ja Jane muuttuu Juanaksi. ”Pysähdy!” huutaa Juana ja lähtee juoksemaan Rafaelin perään. Kuva on melodramaattista kerrontaa parodioiden hidastettu ja sankarittaren hiukset ja helmat hulmuavat hänen juosteessaan hiekassa. Samaan aikaan kuvan päälle ilmestyy jälleen dramaattinen orkesterimusiikki. Juanan saadessa Rafaelin kiinni on hänenkin ulkonäkönsä muuttunut. Rafael ei ole enää asiallisesti pukeutunut bisnesmies vaan romanttinen sankari, jolla on Juanan hahmon tavoin valtoi-

menaan liehuva tumma kihara tukka. Hahmon yllä on valkea paita, joka on auki siten, että hänen veistosmainen ylävartalonsa näkyy. Pari vaihtaa muuttaman liioitellun rakastavan repliikin, jonka jälkeen he vaipuvat suudelmaan romanttisen musiikin pauhatessa. Suudelma on korostetun elokuvallinen ja melodramaattinen: Rafael kaappaa Juanan käsivarsilleen ja taivuttaa tämän alleen näyttävään elokuvasuudelmaan.

Voice-over-kertoja keskeyttää kuitenkin Janen sisäiseen fokalisaatioon sisältyvän romanttisen haavekuvan: ”Mutta moinen kuuluu romanttisiin romaaneihin eikä lainkaan tosielämään.” (Mt. 26:06.) Lauseen aikana kuvakerronta palaa Janen ulkoiseen fokalisaatioon ja Juana on taas Jane, joka istuu arkisessa hellemekossaan rannalla yksin. Voice-over-kertojan tehtävä on silloittaa tie katsojalle pois Janen sisäisestä maailmasta ja tiivistää jälleen kerran sarjassa moneen kertaan toistuva opetus: oikea elämä ei ole (aina) romanssia vaan romanssia haikaileva mieli saa toistumiseen pettyä. Tällaisin keinoin metalepsis palvelee romanssiparodiaa ja myös kritisoi romanssin tarjoamaa osin epäuskottavaa rakkauskäsitystä.

Voice-over-kertojan hahmo ja rooli

Postmodernille romanssille lajityypillistä on yhdistää toisiinsa kokeilevasta kirjallisuudesta ja muusta taiteesta tuttuja kerronnallisia strategioita ja populaarikulttuurisia sisältöjä, kuten romanssijuonta (Hansson 1998, 2). Edellä eritelty metalepsis on yksi keskeisiä kokeilevan ja postmodernin kirjallisuuden ja taiteen keinoja. Seuraavaksi erittelen sarjan voice-over-kertojan roolia romanssiparodiassa. Voice-over kertojalla tarkoitan audiovisuaalisen kerronnan strategiaa, jossa tarinan välittää kertova ääni. Ääni tulee kuitenkin kuvallisen kerronnan ulkopuolelta, eikä katsoja näin ollen näe äänen lähdettä (Lothe 2000, 30). Kuten edellä osoitin, voice-over-kerronta on osa sarjan metalepsistä. Sen sijaan itsessään voice-over-kerronta ei ole mikään kokeilevan taiteen keino, vaan voice-over-kerrontaa esiintyy niin populaari- kuin korkeakulttuurissa.

Voice-over-kerronnan narratologisessa tutkimuksessa *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* (1989, 2–3) Sarah Kozloff erittelee, että käsite jakautuu kolmeen merkitykselliseen elementtiin. Sana *voice* viittaa hyödynnettyyn mediumiin. Vaikka äänen käsitettä käytetään kertomuksen tutkimuksessa usein enemmän tai vähemmän metaforisesti, viittaa se voice-over-kerronnan kyseessä ollen konkreettiseen, kuultavaan ääneen. Termin keskeinen osa *over* viittaa puolestaan kuvallisen kerronnan ja auditiivisen kerronnan suhteisiin. Katsoja ei voi nähdä voice-over-kertojaa kuvassa, vaan äänen lähde on kuvakerronnan ulkopuolella ja ääni on kiinnitetty ikään kuin kuvallisen kerronnan päälle (*over*). Termin viimeinen osa *narration* liittyy kuultavan puheen funktioon: kyse on kertomisesta eli toisiinsa kausaalisesti kytkettyjen tapahtumien sekä kokemusten välittämisestä sanoin. (Mt.)

Kerrontana voice-over on siis erityistä kerrontaa. Ensisijaisen tärkeää on huomata, ettei voice-over-kertojaa voi verrata proosamuotoisen kerronnan kertojaan, joka hallitsee kaikkea kerrottua (toki proosassakin voi olla eri kertojien välisiä hierarkioita). Voice-over-kertoja ei ole koko kerrontaa hallitseva korkeinta kerronnallista valtaa käyttävä agentti, vaan muut kerronnan elementit (kuva, teksti, henkilöhahmojen puhe, musiikki ja muut äänet) ovat kotoisin muista kertovista lähteistä. Monissa voice-over-kerrontaa hyödyntävissä teoksissa tällaisella erottelulla ei ole suurtakaan merkitystä, mutta *Jane*

the Virgin -sarjan kerronnassa voice-over-kertojan kerronnan rajoittuneisuus on tärkeää huomata erityisesti sarjan jatkuvan metalepsiksen käytön takia.

Jane the Virgin -sarjan kertojasta muodostuu sarjan keskeinen rakenne, mutta voice-over-kertojan henkilöllisyys ja sijainti suhteessa sarjan fiktiiviseen maailmaan ei ole lainkaan selvä. Sarjan lopussa jopa vihjataan, että kertoja olisikin koko ajan ollut Janen poika Mateo. Kertojan äänenä toimii amerikkalainen ääninäyttelijä Anthony Mendez, jonka äänestä tulee yksi sarjan keskeisiä ulottuvuuksia. Tärkeää sarjan telenovela-kytköksen kannalta on, että kertoja lausuu englantia espanjalaisittain. Merkittävää on myös se, että kertojan ääni on syvä ja miellyttävä ja näin romanttiseen kerrontaan sopiva. Useissa lähteissä ääntä luonnehditaan prototyypiksi ”latinorakastajan” (*latin lover*) ääneksi (esim. Brembilla 2022, 82). Kertoja siis kytkee sarjan omalta osaltaan entistä voimakkaammin juuri Latinalaisen Amerikan kulttuuriin ja telenovelan lajiin.

Sarjan voice-over-kertoja ei kuitenkaan juuri koskaan malta pitäytyä tapahtumia selostavan kertojan roolissaan, vaan hän tuo jatkuvasti itseään esiin, on tietoinen sarjaa ympäröivästä populaari- ja korkeakulttuurista ja kääntyy tuon tuostakin kommentoimaan omaa kerrontaansa. Eräässä jaksossa hän ajautuu huomaamattaan käyttämään samankaltaista puhetapaa kuin ikonisen romanttisen komedian, *Sinkkuelämää*-sarjan (USA 1998–2004, *Sex and the City*), voice-over-kertojana toimiva hahmo Carrie Bradshaw ja toteaa sitten lannistuneesti: ”Hitto, on vaikeaa olla muistuttamatta Carrie Bradshawta” (JTV, K1, J15, 23:29). Huomautus ei mitenkään vie tarinaa eteenpäin, ja kertoja jatkaa seuraavaan lauseeseensa aloituksella ”Joka tapauksessa”. Ensimmäisen kauden neljännessä jaksossa Petra Solanon hahmo paljastuu valeidentiteetillä Yhdysvalloissa toimivaksi tšekkiläiseksi naiseksi. Jaksossa Petra käy (sarjan monikieliseen ideologiaan sopivasti) keskustelun tšekiksi. Kertoja huomauttaa käydyn keskustelun päälle: ”Olen varma, että joukossanne olevat lingvistit ovat jo huomanneetkin, että he puhuvat tšekkiä” (JTV, K1, J4, 37:26). Tällä tavoin kertoja kääntyy jatkuvasti puhuttelemaan yleisöä ja on varsin tietoinen yleisön läsnäolosta omassa kerrontatilanteessa.

Kertojan sijainti suhteessa hänen kertomaansa fiktiiviseen maailmaan vaihtelee. Hän on kaikkietävä ja hänellä on pääsy henkilöiden sisäiseen maailmaan ja salattuihin motivaatioihin. Hän kykenee myös liikkumaan ajassa toisin kuin kerrotut henkilöihahmot. Kerronnan tasojen sekoittuessa toisiinsa kertoja tuntuu lähes kommunikoidan henkilöihahmojen kanssa. Viidennen kauden kahdeksannessa jaksossa Petra ja Rafael puhuvat hotellin maskotista Pammy papukaijasta, joka on juuri vangittu. Kertoja ei malta olla osallistumatta keskusteluun omilla vitseillään. ”Total cuckoo”,¹ hän kommentoi papukaijamaskottia (JTV, K5, J8, 24:22) ja antaa sitten Petran ja Rafaelin jatkaa keskustelua. Hetken päästä hän kuitenkin sortuu jatkamaan lintuaiheista vitsailuaan ja alkaa höpöttää: ”I guess you could say, she clipped her wings. Put her in a cage, on account of her fowl play” (mt. 24:35).² Kertojan vitsikäs sanailu katkeaa, kun Petra toteaa ”Jo riittää linnuista” (mt. 24:35), johon kertoja vastaa ”Selvä”. (Mt.) Petran huomautus voisi olla letkautus intoilevalle kertojalle, mutta yhtä hyvin se voi olla Rafaelille lausuttu repliikki. Tällaisissa kohdissa kerronnan tasot siis ovat hännästä vuotamaisillaan toisiinsa, mutta ei kuitenkaan ole varmaa, murtuuko voice-over-kertojan etäisyys henkilöihahmoihin todella.

Yksi kertojan rooleista on toimia moraalisena opettajana. Useassa jaksossa kerronta aloitetaan kehystämällä tuleva jakso jollakin tulkintaa ohjaavalla sitaatilla. Sitaatti on perinteikäs kirjallisuudesta ja myöhemmin elokuvasta tuttu paratekstuaalinen keino, jolla tuleva teksti asetetaan tulkittavaksi tietyssä sitaattilainan määrittämässä kehyksessä: suhteessa joihinkin toisiin teksteihin.

1 Sitaatissa on sanaleikki, joka ei käänny suomeksi: ”cuckoo” tarkoittaa sekä käkeä että hölmöä.

2 Sitaatissa on sanaleikki, joka ei käänny suomeksi: ”fowl play” tarkoittaa vilunkipeliä, ”fowl play” taas lintupeliä.

Mielellään itseään esiintuova kertoja ei kuitenkaan malta esittää sitaatteja vain sitaatteina, vaan sisällyttää niihin aina myös jotakin omaansa. Ensimmäisen kauden neljästoista jakso alkaa (kertauksen jälkeen) seuraavalla temaattisesti jaksoa kehystävällä sitaattilla: ”On olemassa vanha Woody Allen sitaatti: ”Jos haluat saada Jumalan nauramaan, kerro hänelle suunnitelmasi. Ja vaikkakin minulla on monimutkaisia tunteita Woody Allenista Soon-Yin jälkeen [alkukielellä ”post Soon-Yi”], se on silti hyvin viisas sitaatti.” (K1, J14, 1:09.)

Kuten katkelmasta huomataan, kertoja ei tyydy ainoastaan lausumaan itse sitaattia. Hän haluaa myös kertoa omasta ambivalentista suhteestaan sitaatin lähteeseen, elokuvaohjaaja Woody Alleniin. Tämä suhtautuminen ilmaistaan tiiviisti mainitsemalla ”post Soon-Yi” lauseen keskellä, jossa kohden myös kertojan intonaatio hieman vaihtuu. Näillä kahdella sanalla kertoja tiivistää Woody Allenin hahmoa kohtaan kokemansa ongelmalliset tunteet ja olettaa myös katsojan tunnistavan tapauksen näinkin vähäisten vihjeiden perusteella. Soon-Yi on Allenin ex-vaimon Mia Farrow’n ottolapsi, jonka kanssa tyttöä huomattavasti vanhempi Allen meni naimisiin. Soon-Yinin jälkeinen (post) aika on tehnyt ohjaajan hahmosta ongelmallisen, ja tämän kertoja haluaa yleisölleen sivulauseenomaisesti ilmoittaa. Sitaatti on tarkoin valittu. Keskeistä katkelmassa ei ole ainoastaan jaksoon sopiva opetus: ihmisen elämä ei useinkaan kulje siten kuin tämä on kuvitellut. Tärkeää on myös juuri elokuvantekijän sitaatti, joka tällä kytköksellään elokuvamaailmaan synnyttää jälleen vieraannuttavan efektin.

Jane The Virgin -sarjan kirjoittaja on toisinaan myös kirjoittava kertoja. Tietyt kohosteiset kohdat kerronnasta ilmestyvät ruutuun kuvan päälle ikään kuin tietokoneen näppäimistön kirjoittamana, kirjain kerrallaan, ja samalla kuulemme näppäimistön rapinaa muistuttavan äänen. Samaan aikaan voice-over-kertoja jatkaa auditiivista kerrontaansa. Kirjoittavat voice-over-kertojat eivät ole suinkaan harvinaisuus romanttisten elokuvien ja televisiosarjojen kerronnassa vaan pikemminkin tunnistettava genrekonventio. Esimerkiksi elokuvissa *Moulin Rouge* (USA 2001) tai *Bridget Jones – elämäni sinkkuna* (Iso-Britannia 2001, *Bridget Jones’s Diary*) tai jo mainitussa *Sinkkuelämää*-sarjassa esiintyy kirjoittava voice-over-kertoja.

Efekti esitellään jo sarjan epilogin ensimmäisten sekuntien kohdalla (0:19 alkaen), kun kertojan ääni kuvailee päähenkilön lapsuutta. Kuulemme että kymmenvuotiaan kertojan intohimoja ovat perhe, Jumala ja lämpimät juustovoileivät. Samaan aikaan tämä nuoren Janen hullunkurisesti epäsuhtainen intohimolista ilmestyy kirjain kerrallaan tekstiksi kuvan päälle. Kuvan päälle kirjoitettava teksti-efektiä käytetään myös tilanteissa, joissa sarjaan saapuu uusi henkilöahmo. Näissä hetkissä kerronta hyödyntää pysäytyskuvaa (*freeze frame*), jolloin kuva jähmettyy paikalleen ja ruudun päälle ilmestyy informaatioteksti. *Jane the Virgin* -sarjan tapauksessa pysäytyskuva kertoo henkilöahmon nimen ja aseman yhteisössä. Tekstikerronnassaan kertoja saattaa myös humoristisesti korjailla omaa diskurssiaan. Näin käy esimerkiksi ensimmäisessä varsinaisessa jaksossa, jossa Jane on päättänyt, ettei halua kiintyä syntyvään vauvaan ja kieltäytyy siksi edes puhumasta vauvasta. Vauva sanan sijaan hän vaatii käytettäväksi ensimmäistä mieleensä juolahtanutta sanaa, joka on ”pirtelö”. Samassa jaksossa kertoja esittelee Rafael Solanon hahmon kuvan päälle ilmestyvällä kapitaalein kirjoitetulla tekstillä. Ensin hän kirjoittaa ”RAFAEL SOLANO VAUVAN ISÄ” tämän jälkeen hän pyyhki pois sanan ”VAUVA” ja kirjoittaa tilalle sanan ”PIRTELÖ” (JTV, K1, J1, 3:16).

Kertoja omaksuu toisinaan romanttisen ja dramaattisen tyylin, mutta yhtä usein hän jutustelee ja puhelee katsojille hyvin tuttavallisesti. Kaudella neljä

mukaan ilmestyy äkisti naispuolinen voice-over-kertoja, joka alkaa Janen sijaan kertoa Adamista, Janen ensirakkaudesta. Tunkeileva kertoja jäljittelee sarjan varsinaisen voice-over-kertojan tyyliä, puhuu samalla tapaa espanjalaisittain murtaen ja häpeilemättä vaihtaa päähenkilön Adamiksi. Lopulta varsinainen kertoja kiiruhtaa valtaamaan kertovan äänen: ”Terve ystävät. Olen kovin pahoillani. En tiedä, mitä oikein tapahtui.” (JTV, K4, J1, 2:45.) ”Minä esittelen Adamin” (mt.), vastaa naispuolinen kertoja. ”Sh. Ei vielä!” vastaa mieskertoja (mt.) ja sanoo sitten yleisölleen, että aloittaa nyt jakson alusta. Tämän esimerkin kaltainen metafiktio häiritsee ja purkaa jatkuvasti katsojan eläytymistä. Niin metalepsis kuin voice-over-kertojakin toimivat sarjan romanssiparodian välineinä häiritessään toistuvasti katsojan tunteellista sitoutumista sarjan kuvaamiin tapahtumiin. Jatkuva metafiktiivinen häirintä korostaa kerronnan aktia ja muistuttaa etäisyydestä todellisen elämän rakkaussuhteiden ja niistä romanssigenren synnyttämien konventioiden sisällä tuotettujen kertomusten välillä.

Jane the Virgin romanssina ja romanssin kritiikkinä

Olen tarkastellut edellä postmodernin romanssin lajiin kuuluvan *Jane the Virgin* -sarjan romanssiparodiaa lajien ja intertekstuaalisuuden sekä metalepsiksen ja voice-over-kerronnan kaltaisten kerronnallisten välineiden kautta. Kerronnallisessa monimuotoisuudessaan sarja voidaan myös kytkeä monien televisiotutkijoiden tarkastelemaan uuden tai kompleksisen televisiofiktio edustajaksi. Olen analysoimillani esimerkeillä osoittanut, että sarjan poetiikalle on tyypillistä jatkuva metafiktiivinen häirintä, jossa kerronnan fokus ei pitäydy koko ajan henkilöahmoissa vaan liukuu usein tarkastelemaan itseään ja asemaansa muiden kertomusten joukossa. Postmodernin romanssin tapa häiritä romanssilajia siihen samaan aikaan kuitenkin sitoutuen voidaan syvimmällä tulkinnan tasolla ajatella metaforaksi kielen merkitsevyyden horjuvuudelle (Hansson 1989, 3). Postmodernismiin kuuluu kaiken pysyvänä ja muuttumattomana pidetyn suhteellisuuden ja muuttuvaisuuden paljastaminen, ja postmoderni romanssi voidaan nähdä yhdeksi tavaksi kyseenalaistaa merkitysten pysyvyyttä. Sarja ei nähdäkseeni kuitenkaan ensisijaisesti pyri kommentoimaan kieltä ja merkitystä filosofisena ongelmana, vaan sen tematiikka liittyy ensinnäkin rakkauteen teemana ja toiseksi latinalaisamerikkalaisen kulttuurin perinteiden vaalimiseen.

Postmoderniin taiteeseen liittyvä jatkuva traditioiden kyseenalaistus saattaa näyttäytyä pintana tai viattomana hassutteluna, mutta usein traditioiden ironinen toisintaminen liittyy myös monenlaisten piiloisten totalisoivien ja homogenisoivien järjestelmien purkamiseen. Erilaisten kirjallisten ja kulttuuristen mallien kriittinen purkaminen parodian keinoin mahdollistaa usein samalla luokan, etnisyyden, rodun, sukupuolen ja seksuaalisuuden kaltaisten kategorioiden hierarkkisten suhteiden kriittisen uudelleenjärjestämisen. (Vrt. Hutcheon 1988, 12.) Suhteutettuna kepeään ja parodiseen tyyliin *Jane the Virgin* käsittelee myös yllättävän vakavia yhteiskunnallisia teemoja. Yksi sarjan keskeisistä temaattisista juonteista on Yhdysvalloissa elävän etnisen latinovähemmistön asema, jota sarja kommentoi niin muodolla kuin rakentamansa fiktiivisen maailman sisällä. Esimerkiksi Alban hahmo on maassa laittomasti vailla työlupaa ja Rogelion telenovela-työssä vastakkain on jatkuvasti latinoiden oma kulttuuri ja Yhdysvaltain kaupallinen massakulttuuri, jolla on taipumus sulauttaa itseensä vieraat ainekset niiden erityisyyden tuhoten.

Telenovela-sarjoilla on valtava merkitys latinalaisamerikkalaisen kulttuurin vaalijoina ja myös Yhdysvaltojen kulttuurisen monimuotoisuuden säilyttäjinä, sillä telenoveloilla on isot katsojajoukot espanjankielisessä USA:ssa. (Lopez 1995, 257.)

Romantiikan perinteisen muodon jatkuva kyseenalaistaminen johtaa puolestaan sarjan teeman tasolla perinteisen rakkauskäsityksen kyseenalaistamiseen. Yksi voimakkaimmin kyseenalaistuvista ideoista on rakkauden yksilöllisyys. Moderni länsimainen rakkauskäsitys pohjaa ajatukseen jokaisen rakkaustarinan ainutkertaisuudesta. Romanssi on ainutkertainen paitsi kokijoilleen myös kokonaisuutena, kahden ainutkertaisen yksilön yhteensulautumana. Postmoderni taide kyseenalaistaa radikaalissa parodisuudessaan ajatukset alkuperäisyydestä ja ainutkertaisuudesta – oli sitten kyse yksilön ainutkertaisesta identiteetistä tai taiteen alkuperäisyydestä ja ainutkertaisuudesta. Joillekin postmodernin teoreetikoille modernin individualismin kyseenalaistuminen postmodernin myötä näyttää negatiivisena ilmiönä, mutta Hutcheon (1988, 11) korostaa pastissin ja parodian tuomaa vapautta taiteilijoille. Postmoderni intertekstuaalisuus mahdollistaa subjektin ja yksilöllisen luovuuden kaltaisten käsitteiden leikkisän uudelleenmäärittelyn.

Jane the Virgin kyseenalaistaa jatkuvasti romanssin yksilöllisyyttä ja ainutkertaisuutta tuomalla leikkisillä kerronnallisilla keinoillaan voimakkaasti esiin romanssia kertomuksena, konstruktiona ja sepitteenä. Samalla paljastuvat koko pitkän ja monilajisen romanssitradition rakkauden ylle asettamat kahteet, joiden kanssa etenkin sarjan nimihenkilö Jane kamppailee. Kirjallisen ja audiovisuaalisen romanssikulttuurin tarjoamat mallit asettuvat osin pätemättömiksi Janen törmätessä tilanteisiin, joissa mallit eivät autakaan eteenpäin. Sarjan temaattisessa keskiössä on myös naisten välinen solidaarisuus ja äitien, tytärten ja isoäitien eli naisten muodostamien sukupolviketjujen merkitys. Janen, tämän äidin sekä isoäidin välinen sidos osoittautuu sarjassa lopulta kestävämmäksi kuin yksikään rakkaussuhde, johon naiskolmiksen jäsenet ajautuvat.

Toisaalta sarja sitoutuu edelleen voimakkaasti romanssin lajiin ja sen välittämiin arvoihin, joista tärkein on rakkauden (romanssi) ja välittämisen (perhesiteet) keskeisyys. Sarjan voikin kaikella metafiktiivisellä leikittelyllään ajatella määrittelevän uudelleen käsitystä rakkaudesta, mutta tämä uudelleenmäärittely ei kuitenkaan sarjan eetoksessa merkitse rakkauden ja romanssin hylkäämistä. Kaikessa parodisuudessaan ja metafiktiivisyydessään *Jane the Virgin* tuntuu kiistävän autenttisen romanttisen rakkauden mahdollisuuden osoittaessaan kerta toisensa jälkeen romanttisten esitysten paikkansapitämättömyyden ja naurettavuuden arkitodellisuudessa. Toisaalta sarja päättyy – telenovela-genrelle tyypillisesti – romanttiseen sulkeumaan ja mahdolliseen onnelliseen loppuun. Keskenään ristiriitaisten temaattisten ainestensa myötä sarja jättää lopulta vastaamatta kysymyksen, onko todellista rakkautta olemassa. Kysymys jää katsojan itsensä ratkaistavaksi.

Lähteet

Asimow, Michael (2014) Ally McBeal and Subjective Narration. Teoksessa Michael Asimow, Kathryn Brown & David Ray Papke (eds.) *Law & Popular Culture – International Perspectives*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 11–26.

Austen, Jane (2013/1813) *Ylpeys ja ennakkoluulo*. Suom. Sirkka-Liisa Norko-Turja. WSOY.

- Beseghi, Micò (2019) The representation and translation of identities in multilingual TV series: *Jane The Virgin*, a case in point. Teoksessa María Pérez L. de Heredia & Irene Higes Andino (eds.) *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI Special Issue 4*, 145–172. <http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.5>.
- Brembilla, Paola (2022) The Cultural Value of Jane the Virgin and Crazy Ex-Girlfriend. Teoksessa Ashley Lynn Carlson & Lisa K. Perdigao (toim.) *The CW Comes of Age: Essays on Programming, Branding and Evolution*. Jefferson: McFarland, 78–96.
- Fiske, John (2011/1987) *Television Culture*. Lontoo & New York: Routledge.
- Fowler, Alastair (1985) *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Genette, Gérard (1980/1972) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Oxford: Blackwell.
- Hallila, Mika (2006) *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Hansson, Heidi (1998) *Romance Revived: Postmodern Romance and The Tradition*. Umeå: Umeå University.
- Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Lontoo & New York: Routledge.
- Jane the Virgin* (2014–2019), televisiosarja. USA: The CW Network. Esitetty Suomessa nimellä *Jane the Virgin* (Sub-tv).
- Juana la Virgen* (2002), televisiosarja. Venezuela: Radio Caracas Televisión. Esitetty Suomessa nimellä *Ihmeiden aika* (Sub-tv).
- Kozloff, Sarah (1989) *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. University of California Press.
- Kristeva, Julia (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Engl. Thomas Gora, Alice Jardine & Leon S. Roudiez. Oxford: Basil Blackwell.
- Kukkonen, Karin (2011) Metalepsis in Popular Culture: An Introduction. Teoksessa Karin Kukkonen & Sonja Klimek (toim.) *Metalepsis in Popular Culture*. Berliini & New York: De Gruyter, 1–21.
- Lopez, Ana M. (1995) Our Welcomed Guests: Telenovelas in Latin America. Teoksessa Robert Allen (ed.) *To be Continued... Soap Operas Around the World*. New York & Lontoo: Routledge, 256–275.
- Lothe, Jacob (2000) *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Melgarejo, Victoria & Mary Bucholtz (2020) "Oh, I don't even know how to say this in Spanish": The Linguistic Representation of Latinxs in *Jane the Virgin*. *Spanish on Context* 17:3, 488–510. <https://doi.org/10.1075/sic.18028.buc>.
- Missler, Heike (2016) *The Cultural Politics of Chick Lit*. Lontoo & New York: Routledge.
- Mittell, Jason (2015) *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York & Lontoo: New York University Press.
- Mortimer, Claire (2010) *Romantic Comedy*. Lontoo & New York: Routledge.
- Quinn-Puerta, John S. (2019) "I Deserved to Get Knocked Up": Sex, class and Latinidad in the *Jane the Virgin*. Teoksessa Marian Meyers (ed.) *Neoliberalism and the Media*. New York & Lontoo: Routledge, 165–175.
- Shuster, Martin (2017) *New Television: The Aesthetics and Politics of a Genre*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.
- Riffaterre, Michael (1984/1978) *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ryan, Marie-Laure (2004) Metaleptic Machines. *Semiotica* 150 (1–4), 439–469. <https://doi.org/10.1515/semi.2004.055>.
- Vartiainen, Pekka (2013) *Postmoderni kirjallisuus*. Helsinki: BTJ.
- Waugh, Patricia (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Lontoo & New York: Methuen.

Kristiina Koskinen

FT, Lapin yliopisto

Rakkaudesta nilviäiseen

Oscar-palkittu eteläafrikkalainen dokumenttielokuva *Mustekala opettajana* (*My Octopus Teacher*, 2020) sieppaa otteeseensa heti ensimmäisiltä sekunneilta. Merellinen kuvamateriaali ja tarinaa kertovan miehen pehmeästi resonoiva puheääni aloittavat vaikuttavan matkan todellisuuteen, jonka keskiössä on ihmisen ja mustekalan välille syntyvä suhde. Tässä artikkelissa tarkastelen tuota yhteyttä, ihmisen ja nilviäisen välistä omalaatuista rakkaussuhdetta, ympäristöpoliittisena eleenä.

Elokuvan kertojääni kuuluu Craig Fosterille, uupumukseen ajautuneelle elokuvatuottajalle. Fosterin kotiseutu sijaitsee Etelä-Afrikan äärimmäisessä kärjessä Länsi-Kapin rannikolla. Aluetta leimaavat Atlantin myrskyt ja mainingit, jotka ryskyvät rannikolle tuhansia kilometrejä matkanneina. Mutta kuten lapsuutensa alueella viettänyt Foster tietää, kallioille kertyneet vuorovesilammikot ja erityisesti meren alla kasvavat kelpvimetsät tarjoavat seikkailijalle mahdollisuuden. Näihin vedenalaisiin maisemiin Foster palaa sukeltamaan aluksi vain elvyttääkseen nuoruutensa harrastuksen.

Varsinainen kertomus alkaa, kun eräällä sukelluksellaan Foster kohtaa erikoisen näyn, joka on kuin pystyyn kohoava kokoelma erilaisia simpukoita. Merkillisen naamion alta paljastuu mustekala, pehmeä ja helposti haavoittuva, mutta myös erittäin älykäs nilviäinen. Kohtaaminen saa Fosterin muuttamaan sukeltamisharrastuksensa päivittäiseksi rutiiniksi. Suhde meriluontoon alkaa elpyä, ja Foster aavistaa, että tältä erityiseltä olennolta olisi kenties jotain opittavaa.

Elokuva jatkuu miehen ja mustekalan syvenevän suhteen kuvauksena. Se on ensisijaisesti kertomus ihmisen yrityksestä ymmärtää ja kanssaelää, mutta välillä se pohtii suhdetta myös mustekalan näkökulmasta. Kun nämä kaksi elollista olentoa uskaltautuvat varovasti tunnustelemaan toisiaan, kehollinen haavoittuvaisuus on kohtaamisessa jaettava: Foster kieltäytyy happipulloista ja sukelluspuvusta kylmässä, yhdeksänasteisessa vedessä. Mustekala on kuin etana ilman kotiloa – helppoa ravintoa joka puolella uiskenteleville saalistajille.

Hitaasti syntyvä luottamus liikuttaa sekä Fosteria että katsojaa. Vuorovaikutus tiivistyy, mustekala lakkaa olemasta alati varuillaan ja yhteiselo monipuolistuu uteliaasta tutustumisesta matkimiseen ja leikkiin. Kun olennon erityisyys alkaa avautua, tapahtuu jotain hämmäntävää: Fosterin tavoin mustekalaan taitaa, kummallista kyllä, rakastua. Se on aikamoinen saavutus elokuvalta, kun ottaa huomioon, että kyseessä on olento, jolla ei ole kasvoja tai tunnistettavaa elekieltä, joka elää vain reilun vuoden verran ja jonka sukulaisia näemme yleensä lautasella.

Luontodokumenttien sukulainen

Mustakala opettajana muistuttaa paikoitellen television luontodokumentteja. Yhteistä on esimerkiksi, että silmiä hivelevän kaunis kuvamateriaali ei juurikaan paljasta



Ihminen ja mustekala kohtaavat. Kuvakaappauksia dokumenttielokuvasta *Mustekala opettajana* (2020).

ihmisen jälkiä luonnossa eikä ota kantaa luonnon poliittisuuteen. Esitetty luonto on erityinen ja fyysistä ponnistelua edellyttävä paikka, johon ei kuka tahansa pääse. Rauhallinen mutta intensiivinen kertoja selostaa ja selittää kuvamateriaalia katsojalle. Luonnosta tietäminen on usein sekä tässä elokuvassa että luontodokumenteissa objektiivista, ajatonta ja luonnontieteisiin kytkeytyvää.

Nämä ovat ominaisuuksia, joihin ekokriittisen elokuvatutkimuksen viitekehyksessä on kiinnitetty paljon huomiota. Käsitteellä *blue chip*¹ on luonnehdittu luontodokumentteja, joille tyypillisiksi ominaisuuksiksi on lueteltu esimerkiksi luonnon esittäminen koskemattomana, historiattomana ja inhimillisten valtakamppailujen

1 Hankalasti suomennettavissa oleva käsite *blue chip* on oletettavasti peräisin kasinoiden sinisestä pelimerkistä. Samaa termiä käytetään myös muualla viitaten korkeaan taloudelliseen arvoon (ks. esim. Sijotustieto 2017).

ulkopuolisena tilana. Tyypillisiksi kerronnan konventioiksi on tunnustettu muun muassa visuaalinen loistokkuus, diegeettisen maailman ulkopuolinen, selittävä kertojaääni sekä karismaattisiin eläinyksilöihin keskittyminen (Bousé 2000, 14–15; Vivanco 2013, 111). Ympäristökriisin syvetessä kaupallisesti erittäin menestyneet luontodokumentit ovat toisteisesti keskittyneet esittämään ihmisen koskematonta luontoa (ks. esim. Mitman 2009, 214). Niiden parissa on ollut helppoa ja nautinnollista päästää irti ihmisyyteen liittyvistä painolasteista.

Kenties mittavin luontodokumenttien akateemisesti orientoitunut kritiikki on Derek Bousén monografia *Wildlife Films* vuodelta 2000. Bousé tiivistää luontodokumentit pitkälti kaupallisiksi tuotteiksi, joihin Hollywood-kerronnan lainalaisuudet vaikuttavat vahvemmin kuin dokumentaarisen elokuvan konventiot (emt., 20–24). Hän on kriittinen esimerkiksi lähikuvien tuottamalle vääränlaiselle läheisyydelle, toistuville tarinoille lisääntymisestä ja taisteluista sekä sille, että esimerkiksi pitkistä kuvausjäykkyyksistä johtuen äänimaailma rakennetaan jälkikäteen, usein studiokontekstissa.

Vaikka sittemmin on esitetty runsaasti muitakin näkökulmia luontodokumentteihin, Bousé ei ole tarkastelutavassaan yksin. Etenkin populaareissa kritiikeissä toistuvat yhä argumentit, joissa käsikirjoitetut tarinat, elokuvallinen ykseys tai elokuvaan tuotettu äänimaailma ovat esitetylle luonnolle vieraita, vain kulttuurin piiriin kuuluvia ominaisuuksia (esim. Avola 2020; Virtanen 2021). Yhtäältä taustalla lymyää ajatus kameran ja kenties myös äänikaluston mahdollisuudesta tallentaa esitystä aidompaa, alkuperäistä luontoa. Toisaalta aito luonto näyttäytyy elokuvallisuuden kanssa yhteensovittamattomana ilmiönä.

Luontodokumenttien kriittinen vertailu aitoon luontoon tuottaa kaksi erikoista ehdotusta, joista kumpikin on tarkemmin katsottuna ongelmallinen. Ensinnäkin vertailu asettaa esitetyn luonnon inhimillisen sfäärin ulkopuolelle. Esitys luonnosta on kuitenkin aina tulkinta, joka pitää sisällään vähintäänkin näkökulman valinnan ja rajauksen, tekijöiden lähtökohtaisen maailmankuvan ja genren ja välineen tuottaman kontekstin. Toiseksi asetelma ehdottaa dokumentaarisen elokuvan ymmärtämistä välineenä, jolla olisi jotenkin mahdollista tallentaa luontoa sellaisenaan. Vaikka tallennettua kuva- tai äänimateriaalia voikin jossain tapauksissa olla mielekästä pitää dokumenttina, todisteena, dokumentaarinen elokuva ei pelkisty dokumenttien joukoksi (ks. esim. Helke 2006, 18).

Mustekala opettajana ei kuitenkaan ole perinteinen luontodokumentti. Sen kerronnan keskiössä on ihminen ja hänen inhimilliset pyrkimyksensä. Foster muistuttaa paikoitellen luontodokumentteille tyypillistä selittävää kertojaa, mutta paljon hän puhuu myös itsestään: tunteistaan ja kokemuksistaan. Kertomus muodostuu ihmisen ja luonnonvaraisen toislajisen suhteen syvenemisen varaan. Elokuvaa ei ole nimetty tiedon välittämiseen kytkeytyvään luontodokumenttien lajityyppiin, vaan dokumentaariseksi elokuvaksi. Tällaisena se tarjoaa hyvän peilin ajatella luontodokumentteja elokuvallisina teoksina.

Kuvittelua dokumentaarisuuden puitteissa

Tutkin väitöskirjassani luontodokumenttien audiovisuaalista kerrontaa luontokäsitysten muodostajana (Koskinen 2022). Tulokset olivat yllättäviä, sillä elokuvallisuuden ja kerronnallisuuden hyväksyminen sisäsyntyiseksi osaksi luontodokumentteja tuotti ajattelua, jossa on mahdollista nähdä myös niiden esittämä luonto uusin tavoin. Luontodokumenttien audiovisuaaliseen kerrontaan muodostuvat kertomukset esittivät luonnosta väitteitä ja ehdotuksia, jotka eivät tulleet kertojaäänien sanallistamaksi (emt., 115).

Kertomukset kuljettivat tarkastelemini luontodokumentteihin eräänlaisia entä jos -tyyppisiä ajatuksia, joista eksplisiittisten väitteiden tekeminen olisi nykytietämyksen valossa hankalaa tai jopa mahdotonta, mutta silti niitä ei voi oikein kiistääkään. Tällaisia ehdotuksia olivat esimerkiksi tiettyjen eläinyksilöiden älyllinen kasvuprosessi, kalojen ymmärtäminen merkityksellisinä yksilöinä ja kasvien toimijuuden esittäminen tuntemattomana mutta aktiivisena voimana.

Vaikka luontodokumentteihin kohdistuu melko jyrkkärajaisia vaateita asiatiedon suhteen, se ei estä audiovisuaalista kerrontaa liukumasta ulos totuuden ja valheen ahtaista lokeroista. Kuva- ja äänimateriaalin referentiaalisuus synnyttää kerronnan ja kertomuksellisuuden kautta kuvittelua, joka kuitenkin pysyy dokumentaarisuuden puitteissa. Tällainen dokumentaarinen kuvittelu ei tarkoita luonnosta satuilua, vaan kytkettyä todellisuuden luonteeseen suhteellisenä ja fragmentaarisenä (Koskinen 2022, 115–119). Vaikka voimme tietää luonnosta paljonkin, se jää aina osittain tuntemattomaksi.

Sen sijaan, että dokumentaarisuuden ymmärtäisi todellisuutta tallentavan teoksen kiinteäksi ominaisuudeksi, sen voi kiinnittää elokuvan tekemiseen. Esitettävän todellisuuden suhteen tapahtuu tällöin siirtymä: todellisuutta ei mielletä elokuvaa edeltävänä, tallennettavana ja tallennettuna ilmiönä, vaan se muotoutuu dokumentaarisen elokuvan kehkeytyessä (ks. esim. Hongisto 2006, 60–62; myös Hongisto 2015, 11–12). Luontodokumentin kohdalla tämä tarkoittaa autenttisen luonnon ajatuksesta luopumista – vaikkakaan ei välttämättä sen kiistämistä.

Tällainen ajattelutapa mahdollistaa myös kerronnallisuuden ja elokuvallisuuden hyväksymisen osana luontodokumenttien luontoa. Tieteellisen tiedon kuvittamisen sijaan luontodokumentti voi ehdottaa murtumia vallitseviin luontokäsityksiin tai vaihtoehtoisesti jähmettää vallitsevia käsityksiä. Luontodokumentin voi ymmärtää yhtäaikaaisesti sekä dokumentoivan luontoa että synnyttävän luontoa koskevaa ajattelua. Dokumentaarisuuden määrittäminen kulttuurin ulkopuolisen luonnon dokumentoinniksi estää näkemästä myös luontodokumenttien audiovisuaalisen kerronnan tuottamia affektiivisiä mahdollisuuksia. Juuri tässä kohdin *Mustekala opettajana* toimii erityisen kiinnostavana tarkastelukohteena.

Luonnon rakastaminen

Sosiaaliantropologi Kay Milton (2002, 1) on kysynyt, miksi toiset meistä päätyvät rakastamaan ja kunnioittamaan luontoa itseisarvoisesti, kun taas toiset suhtautuvat sen tuhoutumiseen hyväksyvästi. Vaikka jaottelu on karkeudessaan hivenen naiivi, kenties yksi monista avaimista kohti kestävämpiä luontosuhteita piilee tunteissa. Ylikuluttamisen, välinpitämättömyyden ja ahneuden sijaan voisimme suhtautua ympäristöömme kunnioituksella, herkkyydellä ja luonnontilaisuutta vaalien.

Kuinka *Mustekala opettajana* sitten onnistuu rakkauden synnyttämisessä? Pelkkä havainnollinen kuvamateriaali mustekalan luontaisesta habitaatista ja sille tyypillisestä toiminnasta ei vielä synnytä kummoisia tunteita. Sen sijaan kertomusmuoto kutittelee tunnerekisteriämme helposti, samoin kuin audiovisuaalisen kerronnan keinot. Elokuvatutkija Angelica Fenner (2022, 151, 153, 155) kirjoittaa, että *Mustekala opettajana* antaa mustekalalle kasvot elokuvallisessa merkityksessä. Kasvoilla hän tarkoittaa konkreettisia ihmiskasvoja laajempaa ideaa maailmaa tarkastelevasta ja vastaanottavasta yksilöstä. Elokuvallinen kasvollisuus puolestaan edesauttaa mustekalan kokemista erityisenä, kunnioituksen ja arvostuksen kohteena.

Ulkopuolisen ja kaikkietävän kertojan sijaan Foster antaa elokuvassa henkilökohtaisen todistajanlausunnon mustekalan kohtaamista tilanteista. Hän värittää kertomukset omilla tunnereaktioillaan ja tulkinnoillaan. Yleisempi tieto mustekalojen

elintavoista vuorottelee näiden kuvallisesti todistettujen ja sanallisesti kuvailtujen tapahtumien kanssa. Yhtenäisyys syntyy siitä, että Foster hoitaa molemmat tietämisen roolit, sillä elokuvan pienenä sivujuonena on hänen tutkimuksellinen toimintansa. Tutkimisen ja kokemuksellisuuden yhdistelmä antaa lujan luottamuksen Fosterin puheisiin, mutta jättää samalla liikkumavaraa ilmaisuun. Se auttaa hyväksymään hänen antropomorfismiin vivahtavan puheensa mustekalan itseluottamuksesta tai häkeltymisestä.

Olennaista on myös, että Foster kertoo (ja kuvat näyttävät), kuinka mustekala muuttuu ja kehittyy. Sen toiminta ei siis ole vain lajityypillistä ja selitettävää, vaan myös ennalta arvaamatonta, määrätietoista ja kertomuksia synnyttävää. Musiikki auttaa myötäelämään mustekalan kokemuksia, sillä se virittää mustekalan oletettuun tunnelmaan. Elokuvan äänimaailman valjastaminen vaikeasti tulkittavan toislaisen uteliaisuuden, ilon, pelon tai huojennuksen tunteiden välittämiseen on nokkela ratkaisu, sillä kertomus tapahtuu valtameren hiljaisuudessa.

Kiehtova tasapainoilu muodostuu mustekalan kunnioittamisen suhteesta elokuvalliseen näyttämiseen. Mustekalan silmä ja hengityselimen sekä imukuppien toiminta ovat kuvamateriaalissa hyvin keskeisessä roolissa. Lähikuvat fyysisistä kohtaamisista Fosterin kanssa ovat vaikuttavia, vaikka esimerkiksi valaisu ja ylipäänsä Fosterin läsnäolo on saattanut myös häiritä mustekalaa (ks. Fenner 2022, 154). Samaan aikaan elokuvan kertomus vaatii, että mustekalan yksityisyyttä on varjeltava. Kameran kaiken läpäisevälle katseelle altistuva olento alistuu ihmisen näkemisen ja tietämisen tarpeelle ja menettää itsenäisen asemansa. Mustekalan annetaan kadota kivien alle piiloon, paeta kuvaajaa saavuttamattomiin tai lisääntyä ilman lähi- tai makrokuvia, mikä tuottaa tärkeän mielikuvan olennon erityisyydestä.

Kertomus Fosterin ja mustekalan suhteesta noudattaa hyvin tunnistettavaa, traagisen rakkaustarinan kaarta.² Ihminen lähtee ratkaisemaan omaa ongelmaansa ja tapaa yllättäen oudolla tavalla kiehtovan olennon. Tästä seuraa utelias, mutta mutkikas tutustuminen, ensikosketus, suhteen syveneminen ja rakkauden melkein menettäminen. Huojennuksen jälkeen suhde syvenee entisestään, kosketukset ja luottamus ottavat valtaansa ja alkuperäinen ongelma hälvenee, kunnes vuorossa on vääjäämätön loppu: kuolema. Fosterin rakastettu uhraa traagisesti itsensä omille jälkeläisilleen. Elokuvantekijöiltä voi pitää aikamoisena saavutuksena, että kosketettavan rakkaustarinan toiseksi osapuoleksi voi vaihtaa toislaisen, vieläpä nilviäisen.

Kiinnostavia vertailukohtia avaavat myös ympäristötutkija Dale Jamiesonin ehdottamat rakkauden keskeiset piirteet (2018, 487–491). Näistä ensimmäinen on yksilöllisyys suhteessa geneerisempään joukkoon. Olemme siis taipuvaisia rakastamaan erityistä, laajemmasta entiteetistä rajattua kokonaisuutta. Toinen Jamiesonin tunnistama piirre on aito erillisyys rakastavasta tahosta, mikä tarkoittaa oman hyödyn tavoittelun toissijaisuutta. Kolmas ja neljäs piirre ovat yhtäältä haavoittuvaisuus ja toisaalta rakkauden laajeneminen. Jos uskaltautuu rakastamaan, voi menettää kipeästi. Mutta samaan aikaan rakkaudella on taipumus kasvaa. Ihmisellä on taipumus alkaa rakastaa myös rakastamansa tahon rakkauden kohteita, ja rakkautta kokenut on taipuvainen kunnioittamaan toistenkin rakkautta.

Jamiesonin jaottelua hyödyntäen voisi sanoa, että elokuva tekee mustekalasta erityisen yksilön. Foster ei siis parane luonnosta yleensä, vaan luonnossa elävästä ja kehittyvästä, toimivasta yksilöstä, joka edustaa villiä luontoa toiseudessaan. Samalla elokuva ehdottaa mustekalalle itseisarvoa. Se kuvaa sekä rakkauden menettämisen aiheuttaman tuskan että rakkauden laajenemisen – Foster kuvailee monisanaisesti

2 Tällainen traagisen rakkaustarinan kaava on mielestäni esimerkiksi elokuvissa *Titanic* (USA 1997) tai *West Side Story* (USA 1961, USA 2021).

luontosuhteensa muuttumista ja sen vaikutusta myös siihen, miten hän suhtautuu perheeseensä ja ihmisiin yleisemmin. Lisäksi Fosterin rakkauden voi nähdä laajenevana siten, että rakkautta kokenut katsoja on taipuvainen kunnioittamaan muidenkin rakkauden kohteita.

Ympäristöpoliittinen luontodokumentti

Ekokriittisen elokuvatutkimuksen tehtäväksi on luonnehdittu elokuvien ympäristöpoliittisen voiman esiin piirtämistä (esim. Kääpä & Gustafsson 2013, 4–5; Pick & Narraway 2013, 5). Luontodokumenttien kohdalla tämä keskustelu tiivistyy usein niiden välittämän totuuden ympärille. Esimerkiksi *Metsän tarina* -luontoelokuvan esitystä suomalaisesta metsästä on kyseenalaistettu, sillä elokuva esittää metsän sellaisena kuin suomalaiset metsät ovat laajemmassa mitassa olleet esiteollisella ajalla (Hiltunen et al. 2020).

Syvenevien ympäristökriisien keskellä myös luontodokumenttien totuus on kovan haasteen äärellä. *Mustekala opettajana* antaa kuitenkin mahdollisuuden tarkastella luonnosta kehkeytyvää totuutta aiempaa moninaisemmin. Elokuvallisuuden ytimessä ovat audiovisuaalisen kerronnan avulla rakennetut tarinat ja sytytetyt tunteet. Ne voivat vaihkaa ehdottaa sellaisia piirteitä, joista meillä ei vielä ole varmuutta. Ne voivat vihjata yksilöllisyyteen ja persoonallisuuteen, joita ei vielä muualla tunnusteta. *Mustekala opettajana* tekee näin avoimesti, mutta samoja piirteitä löytyy myös luontodokumenteista.

Kertomusten, tunteiden ja uusien mielikuvien synnyttämisessä voi dokumentaarille luontoesityksille avautua mielekäs ympäristöpoliittinen tila ja tehtävä. *Mustekala opettajana* avaa yhden näkökulman ihmisen suhteesta luontoon. Elokuvan esittämä todellisuus ei ole ajatonta, objektiivista tai universaalia, vaan ajallisesti paikannettua, avoimen subjektiivista ja huojentavan paikallista.

Elokuvallisuus ja taitavasti rakennettu audiovisuaalinen kerronta vetoavat meihin tavoilla, joihin luonnontieteellisellä tiedolla ei niinkään ole annettavaa. Ja jotta voi rakastaa luontoa, on löydettävä erillisyyden lisäksi yhteys.

Lähteet

Avola, Pertti (2020) Naurava apina pelkää. *Tiede Luonto* 1/2020. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/tiede/art-2000007764150.html>> (linkki tarkistettu 10.12.2021).

Bousé, Derek (2000) *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Fenner, Angelica (2022) Facing Life in the Open: The (Post)humanist Worldmaking of My Octopus Teacher. Teoksessa Alice Maurice (toim.) *Faces on Screen: New Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 150–164.

Helke, Susanna (2006) *Nanookin jälki: Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Hiltunen, Kaisa; Björklund, Heidi; Nurmesjärvi, Aino; Purhonen, Jenna; Rainio, Minna; Sääskilahti, Nina & Vallius, Antti (2020) Tale(s) of a Forest – Re-Creation of a Primeval Forest in Three Environmental Narratives. *Arts* 2020, 9(4), 1–16.

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

Hongisto, Ilona (2015) *Soul of the Documentary. Framing, Expression, Ethics*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2021042715139>.

Jamieson, Dale (2018) Loving Nature. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 76(4), 485–495.

Koskinen, Kristiina (2022) *Läpinäkyvä luontokäsitys – ekokriittisen elokuva tutkimuksen näkökulmia luontodokumenttien kerrontaan*. Rovaniemi: Lapin yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-337-332-7>.

Kääpä, Pietari ja Tommy Gustafsson (2013) Introduction: Transnational Ecocinema in an Age of Ecological Transformation. Teoksessa Tommy Gustafsson ja Pietari Kääpä (toim.) *Transnational Ecocinema. Film Culture in an Era of Ecological Transformation*. Bristol ja Chicago: Intellect, 3–20.

Metsän tarina (2012) Dokumenttielokuva. Ohjaus: Ville Suhonen ja Kim Saarniluoto. Tuotanto: Matila & Röhr Productions, Suomi.

Milton, Kay (2002) *Loving Nature: Towards an Ecology of Emotion*. Lontoo ja New York: Routledge.

Mitman, Gregg (2009 [1999]) *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Seattle ja Lontoo: University of Washington Press.

Mustekala opettajana (My Octopus Teacher) (2020) Dokumenttielokuva. Ohjaus: Pippa Ehrlich ja James Reed. Tuotanto: A Netflix Original Documentary, The Sea Change Project ja Off the Fence, Etelä-Afrikka.

Pick, Anat & Narraway, Guinevere (2013) Introduction: Intersecting Ecology and Film. Teoksessa Anat Pick & Guinevere Narraway (toim.) *Screening Nature: Cinema Beyond the Human*. Berghahn Books, 1–18.

Sijoitustieto (2017) Sijoittajan sanasto. Saatavilla: <<https://www.sijoitustieto.fi/Sijoitussanasto>> (linkki tarkistettu 20.6.2023).

Virtanen, Leena (2021) Tunturin tarina on Marko Röhrin luontodokumenteista ehyin kokonaisuus, mutta faktat jäävät mainitsematta. *Helsingin Sanomat*. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008438408.html>> (linkki tarkistettu 30.1.2023).

Vivanco, Luis (2013) Penguins Are Good to Think With: Wildlife Films, the Imaginary Shaping of Nature, and Environmental Politics. Teoksessa Rust, Stephen; Monani, Salma & Cubitt, Sean (toim.) *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge, 109–127.

Erkki Astala

YTM

ELÄYTYVÄ TIETÄMINEN

Dokumentaarin halusta ja nautinnosta¹

Dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan erot, yhtäläisyydet ja rajat ovat olleet dokumentaaria koskevan keskustelun ytimessä, usein tekemisen menetelmien ja ilmaisutyylin näkökulmasta (Suomessa esim. Helke 2006). Oma moniulotteinen kysymyksensä on, millä tavalla erityisiä ovat dokumentaarin *katsojan* kokemus, halu katsoa dokumentaarista esitystä ja sen tuottama nautinto.

Elokuvatutkija Bill Nicholsin urauurtava väite esitti epistefilian, *tietämisen* halun ja nautinnon, dokumentaarisen elokuvan katsomisen olennaiseksi motiiviksi (Nichols 1991, 76–77; 178–180). Ajatus oli avoin johdannainen elokuvatutkija Laura Mulvey'n (1975) ajatuksesta skopofiliasta, näkemisen halusta ja nautinnosta, fiktiivisen elokuvan katsomisen motiivina. Nicholsin väite epistefiliasta on ymmärrettävä osana pyrkimystä sijoittaa dokumentaari ”vakavien diskurssien” (Nichols 1991, 3–4) joukkoon. Mutta minkä määrittely erottautumisessa fiktiiviseen elokuvaan tavoittaa, se kadottaa dokumentaarisen elokuvan erityisyydessä tietämisenä, ja myöhemmät arviot ovat todenneet rajauksen tarpeettoman tiukaksi (esim. Renov 2004, 98–101). Halu nähdä ei ole etäällä halusta tietää; jo Freudilla, jolta molemmat käsitteet ovat peräisin, skopofilia uteliaisuutena liittyy läheisesti epistefiliaan (Cowie 2011, 13).

Elokuvatutkija Elizabeth Cowie tarjoaa kiinnostavan kokonaisnäkömyksen dokumentaarin katsojakokemuksesta riippumatta siitä jakaako hänen lacanilaisen viitekehäyksensä. ”Dokumentaari on kehollistettua tarinankerrontaa, joka todellisuutta kuvin ja äänin tarinallistaessaan kytkee meidät sosiaalisten toimijoiden toimiin ja tunteisiin kuin fiktion hahmojen”. Tämä tarkoittaa, että dokumentaarin katsomiskokemusta leimaa nautinto ”tallennetusta todellisuudesta sekä spektaakkelinä että tietona”. (Cowie 2011, 3.) Halu tietää on myös halua samastua tiedon subjektiin: ”Dokumentaarisen elokuvan erityinen tieto vahvistaa maailman tiedettävyyden ylipäätään.” (Cowie 2011, 13.)

Samastuminen on Cowielle keskeinen käsite dokumentaarin katsojakokemuksen kuvaamisessa, mutta katsojan emotionaalisenä kiinnittymisenä näkemäänsä ja kuulemaansa se käsittää itse asiassa useampia erilaisia prosesseja: Halussamme nähdä voimme omaksua dokumentaarin kameran katseen. Dokumentaarin kerronnan ohjaamana voimme omaksua sen esittämien henkilöiden näkökulmia ja siten ajatuksia ja tunteita. Näkemämme ja tuntemamme kautta voimme omaksua kokemuksen itsestämme tietävänä ja tuntevana. Mutta halu tietää, nähdä miten asiat ovat, tuo mukanaan myös epäilyn: ovatko asiat todella näin? Dokumentaarin uskottavuus edellyttää, että voimme tulla tietämään maailman paitsi uutena, myös tuttuna:

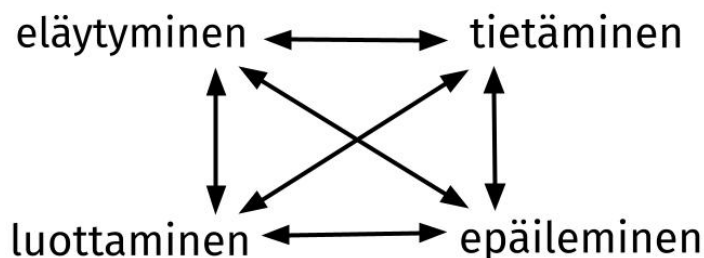
1 Kirjoitus pohjautuu DocPoint-festivaalin Apollo-seminaarissa 10.9.2022 pidettyyn alustukseen. Kiitos Anu Koivunen, Jan Nâls ja Emma Taulo hyvästä keskustelusta ja havainnoista.

katsoja lähtökohtaisesti samastuu tietäjän asemaan ja siten luottaa dokumentaarin todenmukaisuuteen. Mutta lunastaakseen ja ylläpitääkseen tämän luottamuksen dokumentaarin esityksen ja esiintyjien on vastattava riittävässä määrin katsojan odotuksia toden-näköisyydestä (*verisimilitude*). (Cowie 2011, 86–101.)

Cowie näkee samastumisen (*identification*) käsitteen monitahoisuuden myös ongelmallisena, mutta perustelee valintaansa muun muassa sen keskeisyydellä sekä psykoanalyysissa että ideologiateorioissa (Cowie 2011, 88). Samastumisen käsitettä voi pitää myös hieman puutteellisena kuvaamaan katsojakokemusta. Fenomenologian ja neurotieteen inspiroimien näkemysten mukaisesti katsojakokemus voidaan ymmärtää kokonaisuutena, jossa yhdistyvät elokuvan kuvien ja äänten liikkeen, yhteenliittymisen ja yhteenlöymäysten tuottamat katsojan näkö- ja kuuloaistimukset, näiden aiheuttamat keholliset reaktiot, ja edelleen niiden aktivoimat tunteet ja kytkennät aikaisemmin koetun ja nähdyn muistijälkiin (Gallese & Guerra 2020). Tämän aistimellisen, kehollisen, affektiivisen ja kognitiivisen kokemuksen voi ajatella toimivan eletyn kokemuksen mallina (Comanducci 2018, 186). Ja sitä kokemusta kuvaa mielestäni erinomaisesti suomenkielinen käsite *eläytyminen*.² Cowien alussa lainattuja määritelmiä mukaillen: dokumentaarin katsomisen halu ja nautinto liittyvät sekä tietämiseen että eläytymiseen. Dokumentaarin katsojakokemus on tietämistä eläytymisessä ja eläytyvää tietämistä: ei vain välitettynä omaksuttua vaan myös tietämisenä koettua.

Tietämisenä dokumentaarin katsojakokemuksen erityisyys on siis aistimellisessa, kehollisessa, affektiivisessä ja kognitiivisessa eläytymisessä näkemäämme, kohtaa-miemme henkilöiden ajatuksiin ja tunteisiin sekä tietävän, tietäväksi tulevan, asemaan, ja sitä kautta maailman, ja itsen tiedettävyyden kokemukseen (vrt. Cowie 2011, 88). Dokumentaarin tarjoaman eläytymisen erityisyys katsojakokemuksena on siihen kiinnittynyt odotus ja kysymys tietämisestä. Haastattelututkimuksetkin vahvistavat käsitystä, että dokumentaarin katsoja *luottaa* tulevansa tietäväksi todellisuudesta, mutta tietoisena dokumentaarin esityksen rakennettuudesta, näkökulmallisuudesta ja valikoivuudesta on valmis myös *epäilemään*, kysymään sen totuudellisuuden perään. Haastattelututkimukset vahvistavat myös sen, että ei ole yhtä dokumentaarin katsomisen tapaa, vaan katsominen on dokumentaaristen esitysten erilaisiin muotoihin sovittavaa, tietämisen ja eläytymisen haluja ja nautintoja ja luottamuksen ja epäilyn taipumuksia eri tavoilla painottavaa. (Hill 2013.)

Dokumentaarin katsojakokemusta voisi siis kuvata kenttänä, jossa katsojan halut, tarpeet, taipumukset ja nautinnot jännittyvät tietämisen, eläytymisen, luottamisen ja epäilemisen asemien välille (kuva 1). Kokemuksen asemoitumisen tällä kentällä voi ajatella vaihtelevan sekä katsojaan että dokumentaarin esitykseen liittyvien tekijöiden



Kuva 1. Eläytymisen, tietämisen, epäilemisen ja luottamisen asemien keskinäiset suhteet.

² Englannin kielen tarjoama käsite "empathy" ymmärrettäneen yleensä vain toiseen henkilöön kohdistuvana affektiivis-kognitiivisena vasteena, samoin kuin saksan kielen "Einführung", vaikka 1900-luvun alun saksalaisessa estetiikassa sillä ymmärrettiin myös havainnon aistimellis-kehollista ulottuvuutta (esim. Worringer 1981).

mukaan sekä katsojasta ja katsomistilanteesta että elokuvasta ja sen hetkestä toiseen. Dokumentaari voi tarjota katsojalle ja katsoja voi omaksua jotain tai joitain näistä asemista heikommin tai vahvemmin, ja dokumentaarin kokemus ja sen tuottama nautinto voi olla enemmän tai vähemmän moniulotteinen, mutta nämä asemat eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan katsomisessa periaatteessa aina läsnäolevia.

Voi myös olettaa, että näiden asemien vaikutus toisiinsa ei ole yksiselitteinen tai yksisuuntainen. Esimerkiksi voimakas eläytyminen dokumentaarin esitykseen ja sen herättämä empatia esiintyvien henkilöiden tuntemuksiin voi vahvistaa kokemusta itsestämme tuntevina ja myötätuntoisina, ja sitä kautta luottamusta dokumentaarin tarjoamaan tietämisen asemaan (vrt. Nåls 2019, 61–64). Empatia voi toisaalta myös herättää eettisen kysymyksen toiminnastamme todellisessa maailmassa, jossa teoillamme voi olla merkitystä. Mahdollisesti haluttomina tai kyvyttöminä kantamaan tällaista vastuuta saatamme myös epäillä kysymyksen herättänyttä tietoa (Cowie 2011, 36).

Epäily on jotain, jonka *fiktio* katsoja perinteisen käsityksen mukaan ”sivuuttaa” (”willing suspension of disbelief”). Voi ajatella, että tässä ”sivuuttamisessa” on kyse enemmän kuin tietoisesta katsomiskokemusta edeltävästä päätöksestä, tiedollisesta kehyksestä, joka vapauttaa meidät tuntemaan samoja kehollis-affektiivisiä reaktioita, joita koemme todellisia tilanteita todistaessamme, turvallisella etäisyydellä, ilman niiden edellyttämää käyttäytymistä (Gallese & Guerra 2020, 34–43). Kun keholliset reaktiot ja niiden aktivoimat tunteet edeltävät tiedollista käsittelyä ja ovat sen edellytyksenä, nautinto tulee ensin ja siten ”sivuuttaa epäilyn”. Itse asiassa osa fiktion nautintoa syntyy ymmärryksestä, että omat voimakkaat keholliset ja emotionaaliset reaktioni ovat jonkin ei-todelliseksi, ei-vaaralliseksi tiedetyn tai oletetun aiheuttamia – mistä ymmärryksestä kertoo vaikkapa jännitystä tai pelkoa seuraava helpotuksen naurahdus.

Dokumentaarin katsomisen tiedollinen kehys on toinen. Katsomiskokemuksen, esityksen ajallinen ja paikallinen ero esitettyyn toki takaa turvallisen etäisyyden, mutta sen kytkeytyminen oletukseen ja odotukseen tietäväksi tulemisesta – siitä, että dokumentaarin esittämä näkymä, näkemys ja näkökulma kohdistuu siitä esityksestä riippumattomaan todellisuuteen – pitää kysymyksen esitetyn ja esityksen erosta, luottamuksesta ja epäilystä katsomiskokemuksessa erottamattomana, sivuuttamattomana (vrt. Cowie 2011, 6–10).

Dokumentaarisien ja fiktiivisen esityksen katsomiskokemuksen tiedollisen kehyksen erot määrittävät kontekstuaalisesti ja diskursiivisesti: dokumentaarisuutta eivät määritä ehdottoman yksiselitteisesti jotkin esityksen tyylin ominaisuudet, vaan katsojalle dokumentaari on jotain, minkä käsittää dokumentaariseksi sen mukaan mitä kertovat katsomisen konteksti ja tekijöiden tai julkaisijoiden tarjoama määrittely, dokumentaarille tyypillisten (mutta ei yksinomaisten!) tyylin ja kerronnan konventioiden tunnistaminen, ja esityksen vastaavuus sitä edeltävän käsityksemme kanssa siitä, miltä todellisuus näyttää (Veerle et al. 2005; Cowie 2011, 19–26). Siten voi olla perusteltua puhua dokumentaarista katsomisesta tai dokumentaarin katsojuudesta, jota odotus tietäväksi tulemisesta ja siihen liittyvä epäily erottavat fiktion katsojuudesta, vaikka myös fiktio voi esittää väitteitä, joilla on katsojalle totuusarvoa.

Katsojan luottamus dokumentaarin esitykseen voi perustua sen koettuun auktoriteettiin tai sen argumentaatiosta vakuuttumiseen, katsojan epäily voi kohdistua esityksen tietoon tai katsojan omaan kykyyn tulla tietäväksi esityksen kautta. Näin voisi viitekehyksestään irrottaen uudelleentulkita Cowien käsittelemiä psykoanalyttikko Jacques Lacanin (2007) neljää diskurssia (isäntä, yliopisto, hysteerikko, analyttikko) ja niiden tuottamia subjektiviteetteja, joiden välillä katsoja aina liikkuu ja ”on näiden siirtymien kerrostuma” (Cowie 2011, 102–110). Katsojan luottamus tietäväksi tulemisesta antaa dokumentaarille lähtökohtaisen auktoriteetin, riippumatta siitä,

miten arvovaltaisena dokumentaarin esitys itsensä esittelee. Samalla odotus tietämisestä sisältää kysymyksen ja epäilyn esitetyn tiedon pätevydestä. Dokumentaarin esityksen kerronta, joka ”löytää [...] kausaaliset yhteydet rakentamalla tapahtumiin osallistuvien inhimillisten toimijoiden tietämyksen ajalliset suhteet” (Cowie 2011, 38), voi vakuuttaa katsojan tietävyydestään, mutta myös argumentaation aukkojen ja kausaalisuhteiden esitykselle ulkoisen, ”ylimääräisen”, näkyväksi tulemisen kautta voi herättää kysymyksen tietäväksi tulemisen edellytyksistä.

Katsoja, joka lähtökohtaisesti luottaa tulevansa dokumentaarin kautta tietämään, tietäväksi, samalla jatkuvasti arvioi dokumentaarin esityksen, sen kerronnan, argumentaation luotettavuutta. Tietoisena siitä, että se, mitä dokumentaari tarjoaa, on tekijän näkökulma ja tekijän valinta, katsoja arvioi – tietoisesti tai esitietoisesti – missä määrin häntä puhuttelee todellisuus ja missä määrin dokumentaarin tekijä. Katsoja arvioi millä tavalla esitetty on manipuloitu ja millä tavalla se kenties pyrkii katsojaansa manipuloimaan. (Hill 2013.) Arvioon vaikuttavat muistot aikaisemmista, välittömistä tai välitetyistä, todeksi mielletyistä havainnoista niin, että se, mikä vastaa niiden kaikua mielessä, hyväksytään helpommin todenmukaiseksi. Luottamus voi vahvistua tai heiketä elokuvan katsomisen mittaan. Ensiksi saatu tieto virittää tai ankkuroi tulevan ymmärtämistä (ilmeisesti jopa niin että voimme luottaa myöhemmin saatuun tietoon, vaikka tiedämme sen vääräksi; Grodal 2005).

Siinä määrin kuin dokumentaarin katsomiskokemus on siinä esiintyvien henkilöiden toimintaan, ajatuksiin ja tunteisiin eläytymistä tulemme myös näiden puhuttelemaksi, ja haluamme luottaa näihin sekä arvioimme näiden luotettavuutta. Eläytyminen esitetyn, mutta esityksestä riippumatta olemassa olevan toisen paikkaan, tunteminen hänen kauttaan (Cowie 2011, 89), edellyttää toisen motiivien ja tilanteen ymmärtämistä ja aitouden, spontaanisuuden, autenttisuuden arviointia: miten ”luonnollisena”, toden-näköisenä, moniulotteisena henkilö ja henkilöiden keskinäinen kanssakäyminen ja sen herättämät reaktiot näyttäytyvät (Nåls 2019, 57–60). Mutta välitetty autenttisuus on myös osa esitystä, ja mitä enemmän kokemuksemme maailmasta on tullut median välitetyn todellisuuden läpäisemäksi, sitä tietoisempia olemme sekä katsojina että esiintyjinä aitouden esittämisen muuttuvista konventioista, joihin dokumentaarissa esiintyvät enemmän tai vähemmän sovitavat oman spontaaniutensa. Katsojina me arvioimme tuon esityksen autenttisuutta suhteessa omaan kokemukseemme sekä noista konventioista että ihmisten käyttäytymisestä arkielämässä (Enli 2015). Tavallaan sen esityksen tulee olla riittävän hyvä taatakseen meidän eläytymisemme, mutta ei liian täydellinen taatakseen autenttisuuden kokemuksemme.

Onko kenties niin, että katsojina luottamuksemme ansaitsee nimenomaan dokumentaarin kerronnan tietty säröisyys? Havainnon ohjaamisen epäjatkuvuudet, katkokset kerronnan eheydessä, kertomuksen kannalta motivoimattomat kestot, rajaukset, leikkaukset, katseen suunnat, eleet ja yksityiskohdat, jotka voivat fikti elokuvassa rikkoa katsojan uppoutumista elämykseensä, voivat dokumentaarissa näyttäytyä nimenomaan sen luotettavuuden, toden-näköisyyden takuuna (vrt. Nåls 2019, 85). Dokumentaarin kerronnan ”ylijäämässä”, tekijän hallitsemattomissa olevassa todellisuudessa, joka väistämättä läikkyy dokumentaarin esityksessä havaittavaksemme, on nähty sen radikaali potentiaali tietämisemme ja sen edellytysten kyseenalaistamiseen (Cowie 2011, 121–123; Hongisto 11–23). Onko niin, että katsojalle myös dokumentaarin uskottavuus, merkityksellisyys ja nautinto piilee olennaisesti esityksen kontrolloidun, eheän, uppouttavan ja sen ylimääräisen, omaa elämänsä elävän, omasta olemassaolostaan muistuttavan välisessä jännitteessä?

Myös fiktiiviselle elokuvalla on ominaista ”mimeettinen ylijäämä”, jokin kerronnallistamisen ylittävä, joka katsomiskokemuksessa saattaa hetkellisesti murtaa fiktiivisen maailman, joko kokemusta häiritsevästi tai toisinaan myös merkityksellisesti

(Hiltunen 2008). Filosofi Jacques Rancière esittää, että elokuvan taiteelle ylipäätään on luontaista mimesiksen ja aiesthesiksen, kerronnallisen rakenteen ja kerrontaa keskeyttävän ja uudelleenluovan kuvan, logiikkojen yhdistäminen (Rancière 2022, 51). Dokumentaari on Rancièren mukaan kuitenkin vapaampi antamaan tilaa ”mykkien kuvien” puhunnalle, koska se on vapaa fiktiiviselle esitykselle asettuvasta todellisuusvaikutelman luomisen velvoitteesta (Rancière 2022, 158–161). Tämä vapaus on avoin kaikelle dokumentaarille, vaikka kaikki esitykset eivät sitä ottaisikaan varteen (Hongisto 2015, 137).

Dokumentaarin katsojuuden näkökulmasta tämä ero fiktion näyttäytyy ehkä vielä vahvempana. Dokumentaarissa ”ylijäämän” tai ”mykkien kuvien” voi ajatella olevan olennainen vahvistus odotukselle, että todellisuus dokumentaarin esityksessä asettuu tiedettäväksemme. Eli se mikä rikkoo kerronnan logiikkaa, olisi osaltaan edellytyksenä tietämiseen eläytymiselle. Dokumentaarin katsojuudessa olisimme siten vapaampia altistumaan niille erilaisten merkityksen regiimien yhteyksille ja yhteentörmäyksille, jotka Rancièrelle ovat edellytyksenä uusien näkemisen ja ymmärryksen kykyjen syntymiselle (Rancière 2016, 74–78, 88–89). Samalla on muistettava, että dokumentaarin ja fiktion katsojuuden ero ei ole kategorinen, eikä katsottavan teoksen yksiselitteisesti määrittämä, vaan kyse on enemmänkin jatkumoista, vaihteluväleistä tai aste-eroista (vrt. Aaron 2007, 120–123).

Kokonaan oma kysymyksensä on, millaista katsojuutta tai käyttäjäyttä mahdollisesti rakentavat sellaiset ”paradokumentaarisiksi” nimettävissä olevat muodot kuin tosi-tv ja sosiaalisen median videosisällöt. Näiden käyttö ”itsen mediana” ja muun muassa autenttisuuden ja todenmukaisuuden arviointi lienee pragmaattisempaa osana katsojan/käyttäjän omaa identiteettityötä (Dovey 2008; Mäkelä 2015; Törnberg & Uitermark 2022). Samankaltaista itseen kääntyvää katsomista voi toki ruokkia myös dokumentaarissa elokuvassa yleistynyt esitettyjen henkilöiden emotionaaliseen kokemukseen eläytymistä korostava ”tunnepuhe” (vrt. Helke 2022). Ja sosiaalisen median käyttö kytkeytyy toisaalta dokumentaarin katsojuuteen olennaisena nähdystä ja koetusta käydyn keskustelun ja vuorovaikutuksen alustana. Tiedetään, että katsoja kyllä sovittaa osallistumisensa tapoja tuntien kontekstuaaliset erot esimerkiksi dokumentaarisen elokuvan ja tosi-tv:n välillä (Hill 2013). Mutta ovatko median uudemmat muodot ja käyttötavat kuitenkin muuttaneet katsojien asemoitumista katsojuuksien kentällä?

Lähteet

- Aaron, Michele (2007) *Spectatorship. The Power of Looking On*. London: Wallflower Press.
- Casetti, Francesco (2011) *Beyond Subjectivity: The Film Experience*. Teoksessa Dominique Chateau (toim.) *Subjectivity. Filmic Representation and the Spectator's Experience*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 53–65.
- Comanducci, Carlo (2018) *Spectatorship and Film Theory: The Wayward Spectator*. Cham: Springer International Publishing.
- Cowie, Elizabeth (2011) *Recording Reality, Desiring the Real*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dovey, Jon (2008) *Simulating the Public Sphere*. Teoksessa Thomas Austin & Wilma de Jong (toim.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. Buckingham: Open University Press, 246–257.
- Enli, Gunn (2015) *Mediated Authenticity: How the Media Constructs Reality*. New York: Peter Lang Publishing.
- Gallese, Vittorio & Guerra, Michele (2020) *The Empathic Screen. Cinema and Neuroscience*. Oxford: Oxford University Press.

- Grodal, Torben (2005) Docudrama and the Cognitive Evaluation of Realism. Teoksessa Catalin Brylla & Mette Kramer (toim.), *Cognitive Theory and Documentary Film*. Cham: Springer International Publishing, 75–91.
- Helke, Susanna (2006) *Nanookin jälki: tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Jyväskylä: Taideteollinen korkeakoulu.
- Helke, Susanna (2022) Tunteiden ja minän tarinoita. Tunnekuulttuuri, terapianarratiivi ja poliittisen mahdollisuus dokumentaarisisa elokuvassa. Teoksessa Susanna Helke & Essi Viitanen (toim.), *Repeämän kuvat. Dokumentaarinen elokuva ja hyvinvointivaltion murtumia*. Espoo: Aalto-yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-64-0590-2>.
- Hill, Annette (2013). Ambiguous Audiences. Teoksessa Brian Winston (toim.), *The Documentary Film Book*. London: British Film Institute, 83–88.
- Hiltunen, Kaisa (2008) Todellisuuden väliintuloja fiktioelokuvassa. *Lähikuva* 21:3, 63–70. <https://doi.org/10.23994/lk.121019>.
- Hongisto, Ilona (2015) *Soul of the Documentary. Framing, Expression, Ethics*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2021042715139>.
- Lacan, Jacques (2007) *The Other Side of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan Book XVII*. New York: Norton.
- Mulvey, Laura (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen* 16:3, 6–18.
- Mäkelä, Maria (2015). Mind as World in the Reality Game Show Survivor. Teoksessa Mari Hatavara; Matti Hyvärinen; Maria Mäkelä & Frans Mäyrä (toim.) *Narrative Theory, Literature, and New Media. Narrative Minds and Virtual Worlds*. New York: Routledge, 240–253.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Näls, Jan (2019) *Making the Strange Familiar: The Functions of Empathy in Intercultural Film Narrative*. Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-3336-6>.
- Rancière, Jacques (2016 [2008]). *Vapautunut katsoja*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Rancière, Jacques (2022 [2001]) *Film Fables*. London: Bloomsbury.
- Renov, Michael (2004) *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Törnberg, P., & Uitermark, J. (2022) Tweeting Ourselves to Death: The Cultural Logic of Digital Capitalism. *Media, Culture & Society* 44:3, 574–590. <https://doi.org/10.1177/01634437211053766>.
- Veerle, Ros; O'Connell, Jennifer M. J.; Kiss, Miklós & van Noortwijk, Annelies (2005) Toward a Cognitive Definition of First-Person Documentary. Teoksessa Catalin Brylla & Mette Kramer (toim.), *Cognitive Theory and Documentary Film*. Cham: Springer International Publishing, 223–242.
- Worringer, Wilhelm (1981 [1908]) *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag.

Pauliina Tuomi

FT, Turun yliopisto

KAIKKI ON SALLITTUA TV-RAKKAUDESSA? Rakkausrealityt nykytelevisiossa

Rakkaussuhteet ovat kokeneet muutoksia viime vuosikymmeninä. Uusia suhdemuotoja on ilmaantunut, mikä muuttaa käsitystä rakkaudesta, seksuaalisuudesta, avioliitosta ja parisuhteesta. Tämä näkyy myös televisiotarjonnassa, esimerkiksi erilaisissa deittirealityformaateissa, jotka ovat yksi suosituimmista tosi-tv-muodoista. Katsauksessa pohditaan, millaisin keinoin rakkaudesta rakennetaan televisioviihdettä, miksi rakkaus on suosittu teema realitysarjoissa ja mitä ominaispiirteitä rakkaus teemana saa.

Televisioon rantautuu koko ajan rakkauteen, parisuhteeseen ja deittailuun eri tavoin pohjautuvia uusia tosi-tv-formaatteja. Useita erityyppisiä pariutumisohjelmia myydään rakkaudella ja sen etsimisellä. Sarjoissa nousee esille rakkauden ja sen ilmentymien ambivalenssi. Rakkauden odotetaan olevan vaaleanpunaista hörhelöä, romanttisia illallisia, intohimoa paratiisin tummissa öissä, kauniita vartaloita ja pelkkää suitsutusta, mutta toisaalta sarjat tarjoavat rakennettua, tuotantokoneiston luomaa paketoitua ja viihteellistä rakkautta. Yhtäältä rakkautta lähestytään mitä eriskummallisimmin kääntein ja sitä leivotaan yhä erikoisempien formaattien perusteeksi. Toisaalta tosi-tv operoi hyvinkin vanhanaikaisella ja mediasta tutulla rakkauskuvastolla. Ohjelmien esittämä rakkauskuvasto rakennetaan tunnehuumaksi, ja romanttinen ja velvollisuusperustainen rakkaus esittäytyy vakaana ja vankumattomana. Sinkkuelämä taas kuvataan kuumaksi, seksuaalisuus vapaaksi ja parisuhteet perinteisiksi.

Romanttinen kirjallisuus ja elokuvat menestyvät markkinoilla vuodesta toiseen, ja tämä on havaittu tv-tuotannoissakin. Rakkausrealityjen hurmos näkyy myös ohjelmiin usein liittyvässä hehkutuksessa muualla mediassa. Romantiikannälkäinen kuluttaja haluaa seurata rakkaustarinoita. Halusta kertoo muun muassa se, miten intohimoisesti rakkausrealityjen lopputuloksiin suhtaudutaan. Naisille suunnatuista aikakauslehdistä tuttu käsitys romanttisesta rakkaudesta on löydettävissä myös rakkausrealityjen ympärillä käydyistä keskusteluista (Vatka 2023). Mediassa käsitellään ohjelmia toistuvasti, ja jos ohjelmissa solmitut parisuhteet – joskus jopa avioliitot – eivät kestä, ohjelmia kuvataan täysiksi flopeiksi (Utula 2020).

Katsausta varten olen seurannut 35 rakkausrealitya sekä perehtynyt sisällönanalyysin kautta niiden esittelyteksteihin. Tarkastelen sarjojen esityskanavien ja suoratoistopalvelujen internetsivujen markkinointimateriaaleista ja esittelytekstejä erittelemällä, miten rakkaus niissä rakentuu tv-vihteeksi. Katsauksessa rakkaus asettuu laajempiin kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin kehyksiin, mutta samalla ymmärretään, että se rakentuu aina osana tv-tuotantojen ansaintalogiikkaa ja kat-

sojastrategioita (ks. Farias et al. 2021). Kutsun televisiossa ja mediassa esitettävää rakkautta viihteellisen rakkauden konseptiksi. Viitataan viihteellisyydellä siihen, että esitetty konsepti on markkinatalouden läpäisemä ja siten paljon muutakin kuin esitys aidosta tunteesta. Konkreettisenä esimerkkinä avioliittoinstituution hyödyntämisestä tv-vihteessä toimii *Ensitreffit alttarilla*. Ohjelma voitaisiin toteuttaa vanhalla sokkotreffit-konseptilla eli täysin ilman virallista vihkimistä, mutta silloin ohjelmasta uupuisi iso osa sen raflaavuudesta (Tuomi 2022, 26). Avioliiton tai eron lopputulos on formaatin polttoaine, vaikka formaattia perustellaan rakkauden löytymisellä (ks. Hill 2022).

Tv-rakkauden lainalaisuuksia

Rakkausrealitykategoriat

Kanavan tai palvelun tarjoajan tuottamissa ohjelmakuvausteksteissä pyritään korostamaan tunteita, tunnekuohuja, osallistujien tavallisuutta, olosuhteiden paratiisimaisuutta ja hulppeutta, velvollisuusrakkauden arkisuutta ja sinkkuelämän kuumuutta ja kihelmöintiä, exiä eli konfliktin mahdollisuuksia ja tietysti seksuaalisuutta.

Aineistoni ohjelmat sijoittuvat pääosin viimeisen kymmenen vuoden aikavälille, ja mukana on sekä kotimaisia että ulkomaisia formaatteja. Olen valinnut analysoitavat ohjelmat suomalaisen lineaarisen television kanavatarjonnasta ja yleisimpien maksullisten suoratoistopalvelujen joukosta. Olen pyrkinyt kokoamaan mahdollisimman kattavan otoksen, jonka pohjalta olen rakentanut rakkaus- ja deittailurealityille spesifimpiä alakategorioita. Rajaavana tekijänä toimii erityisesti rakkauden, ihmissuhteen, tavoittelu formaatin pääasiallisena sisältönä. Tästä syystä mukana on kategoria jo olemassa olevan parisuhteen testaukseen keskittyville ohjelmille, jotka perustuvat parisuhteen koetteluun deittailemalla muita.¹ Puhun katsauksessa pääasiassa ohjelmien tavoista esittää ”rakkaus” (esimerkiksi kokeena/testinä), koska rakkaus käsitteenä esiintyy myös esittelyteksteissä. Yhtä hyvin sen synonyyminä toimisi usein termi pari-/ihmissuhde, mutta koska rakkausreality on genrenä vakiintunut, puhun pääasiallisesti tosi-tv:n ”rakkauksista”. Esittelen tarkastelun tuloksena syntyneet kategoriat taulukossa 1 (s. 75). Taulukon keskimäinen sarake ”Tyyli” kertoo, minkä tyyppisestä ohjelmien alakategoriasta on kyse. ”Ohjelmakuvaus”-sarake sisältää yhden esimerkkijakson ohjelmaselostuksen. Tämän ohjelman/sarjan nimi on kursivoitu taulukon ensimmäisen sarakkeen ohjelmaluettelossa.

Päämääränä avioliitto ja häät

Populaarikulttuurista tuttu romanttisen rakkauden etsimisen teema näkyy myös monissa nyky-tv:n sarjoissa. Näissä sarjoissa avioliitto ja parisuhde näyttävät yhä elämän pääasiallisena tavoitteena, ohjelmien tuloksena, jonakin johon investoidaan (mm. Lewis 2017). Ohjelmat eivät kuvaa pääpalkinnon eli avioliiton saavuttamista helppona, vaan korostavat, että oikean rakkauden eteen pitää tehdä töitä, paikoin kärsiäkin. Ohjelmissa nähdyt vuoristoratatyypiset tunneilauhtelut pohjamudista ekstaasiin kuvaavat tätä taistelua päämäärän eteen. Avioliitto on osassa ohjelmia jopa ”pakollinen” lopputulos. Esimerkiksi *90 päivää morsiamena* -sarjaa kuvaillaan näin:

.....
 1 Tämä rajaa analyysin ulkopuolelle rakkautta jollakin tapaa käsitteleviä muita tosi-tv-pohjaisia ohjelmakonsepteja, kuten hääteemaiset formaatit, esimerkiksi *Unelmahäät*, *Häähullut*, *Hääpäiväkirjat* ja *Say Yes to the Dress*. Tutkimus ei myöskään koske parisuhdetta käsitteleviä ohjelmia, kuten *Sex Tapes Suomi*, tai perhettä ja perhemalleja kuvaajia sarjoja, kuten *Supernanny Suomi*, *Erilaiset perheet* ja *Toisenlaiset äidit*.

Ulkomaalaiset miehet ja naiset matkustavat Yhdysvaltoihin K-1-viisumin turvin tapamaan rakastettunsa. Pariskunnilla on 90 päivää aikaa tapailla, minkä päätteeksi heidän on joko mentävä naimisiin, tai suhteen ulkomaalainen osapuoli joutuu poistumaan maasta.

Rakkauden etsimistä televisiossa leimaa paikoin kiireinen aikataulu. Seurantaan pohjaavissa rakkausrealityissä aikaa on yksi tuotantokausi, mutta jaksopohjaisissa

RAKKAUSREALITYN KATEGORIA JA OHJELMAT	TYYLII	OHJELMAKUVAUSESIMERKKI
Päämääränä avioliitto ja häät: <i>Save the Date Suomi</i> , Ensitreffit alttarilla, 90 päivää morsiamena, Unelmien poikamies/poikamiestyttö, Onko rakkaus sokea	Ohjelmissa mennään naimisiin tai pyritään lopputuotteena avioliittoon.	<i>Katariina, Mimi ja Noora</i> asettavat hällleen deadline 50 päivän päähän, ainoastaan sulhaset puuttuvat. <i>Sinkkumiesten joukosta naiset</i> etsivät sitä oikeaa ja samanaikaisesti suunnittelevat omia häitään. <i>Mutta voiko rakkauden löytää asettamalla sille deadline?</i>
Parisuhteen testaus ja kilvoittelu: <i>Valinnan paikka: Häät tai hatkat</i> , <i>Temptation Island</i> , <i>Vieraissa</i> , <i>Singletown</i> , <i>Ex on the Beach Suomi</i> , <i>Ex in the City Suomi</i>	Ohjelmat testaavat parisuhteen ja rakkauden lujuutta ja kestävyyttä.	<i>Mennäänkö naimisiin vai erotaanko?</i> <i>Parit</i> testaavat rakkautensa kestoja provokatiivisessa tosi-tv-sarjassa kokeilemalla yhteiseloja muiden mahdollisten kumppaneiden kanssa.
Rakkaus kilpailuna ja palkintona: <i>FBoy Island</i> , <i>Are You the One?</i> , <i>Love Island Suomi</i> , <i>Paratiisihotelli Suomi</i> , <i>Too Hot to Handle</i>	Ohjelmat käsittelevät rakkauden/parisuhteen etsimistä kilpailullisesti. Usein tavoiteltavana on myös rahallinen palkinto.	<i>Kolme naista etsii rakkautta trooppisella saarella, jossa heidän kanssaan on 20 miestä. On eroteltava jyvät akanoista ja välttää hetken hekuman houkutus, sillä miehistä puolet on mukana tositaroituksella – toinen puolikas taas tavoittelee vain rahaa ja mainetta.</i>
Treffikulttuuri: <i>Sometähtien sinkkuelämää</i> , <i>Sinkkuillallinen</i> , <i>First Dates Suomi</i> , <i>Rikkaiden deittipalvelu</i> , <i>Maajussille morsian</i> , <i>Lemmenlöylyt</i> , <i>Viisi miestä viikossa</i> , <i>Kosminen rakkaus</i> , <i>Sinkkulaiva</i> , <i>Virtuaalitreffit</i> , <i>Rakkauden koodi</i>	Ohjelmat keskittyvät romanttisen rakkauden etsimiseen mitä erilaisimmin metodein.	<i>Sarjassa julkisuudesta tutut sinkut julkaisevat avoimen deitti-ilmoituksen – ja sen myötä suuri sinkkukesä ja julkinen rakkauden metsästys voi alkaa. Tapahtumia taltioidaan kesän ajan päiväkirjakameralla ja lopputuloksena on värikäs, vaiherikas ja intiimi kuvaus kesästä, joka on yhtä tunteiden vuoristorataa ylä- ja alamäkineen.</i>
Ulkonäkö ja keuhollisuus: <i>Aatami etsii Eevaa</i> , <i>Love is Blind</i> , <i>Sexy Beasts</i> , <i>Sinkut paljaana</i> , <i>Undressed Suomi</i> , <i>Naked Attraction Suomi</i>	Ohjelmat käsittelevät keuhollisuutta ja operoivat paitsi alastomuudella myös toisaalta kaiken verhoamisella.	<i>Sinkut pääsevät viettämään ainutlaatuisia sokkotreffejä autiolla paratiisisaarelle. Sokkotreffit itsessään voivat olla jo varsin jännittävä kokemus, mutta näillä treffeillä jännityskerrointa lisää vielä se, että treffikumppanit kohtaavat toisensa ensimmäisen kerran täysin alasti.</i>
Problemaattinen rakkaus: <i>Kielletty rakkaus</i> , <i>Liian ruma rakkauteen?</i> , <i>Rakkaudesta vai rahasta</i> , <i>Sisarvaimoa etsimässä</i> , <i>Rakkautta autismin kirjolla</i>	Ohjelmien lähtökohta ravistelee jollain lailla normeja ja poikkeaa valtavirrasta.	<i>Kielletty rakkaus -ohjelman uudella kaudella tutustutaan parisuhdebloggari Sami Minkkisen johdolla yhdeksään pariskuntaan, joiden normista poikkeavat rakkaustarinat herättävät muissa hyvin voimakkaita tunteita.</i>

Taulukko 1. Rakkausrealityjen teemat ja tyylit.



Ensitreffit alttarilla | jakso 3 | MTV3

Kuva 1. Sulhanen valmistautuu astumaan alttarille ja tapaamaan tulevan puolisonsa *Ensitreffit alttarilla* -sarjan Suomen kaudella 2020. Lähde: ruutukaappaus MTV3:n promo-videosta Youtubessa: <https://www.youtube.com/watch?v=li1NAt47Nz8>.

ohjelmissa rakkauden löytymiselle ei anneta aikaa kuin neljäkymmentäviisi minuuttia. Aina ei ole sitäkään, kuten ohjelmassa *Undressed Suomi*:

Undressed Suomi on ainutlaatuinen koe: Voiko kaksi toisilleen tuntematonta ihmistä löytää yhteyden vain puolessa tunnissa? Sinkut riisuvat ensin toisensa alusvaatteisilleen, ja vasta sitten aloitetaan varsinainen tutustuminen.

Nykyajalle tyypillinen kiire, hektisyys ja mutkien oikominen ilmenee rakkausrealiteetissä muutenkin. Ajatus nopeasta rakkauden löytymisestä on tuttua muun muassa *speed dating* -tilaisuuksista. Esimerkiksi *Naked Attractionin* ohjelmakuvauksessa kysytään: ”Mitä jos voisit pikakelata suoraan siihen hetkeen, kun näette toisenne alasti?” *Ensitreffit alttarilla* -ohjelmassa taas avioliitto tulee kuvioihin heti, vasta viikkin jälkeen tutustutaan. Ajalla on oma merkityksensä rakkausmielikuvissa. Sadussa prinsessa rakastuu usein prinssiin ensisilmäyksellä – tai toisinpäin –, ja ihmiset uskovat, että rakastuminen ensisilmäyksellä on romanttinen merkki jostakin ennalta määrätystä. (Yeh 2021, 79.)

Parisuhteen testaus ja kilvoittelu

Rakkaus – kaiken se kestää, kaiken se kärsii. Osa rakkautta ja parisuhdetta käsittelevistä ohjelmista keskittyy parin jo olemassa olevan rakkauden testaamiseen tai siinä kilvoitteluun. Ohjelmat tavallaan lupaavat validoida, onko pariskunta ”oikeita toisilleen” ja riittääkö heidän välisensä rakkaus. Parisuhterakkauden käsityksen on todettu pyörivän rationaalisen, käytännöllisen ja realistisen rakkauden ympärillä (Reinhardt-Becker 2015; Piazzesi 2022). Esimerkiksi *Vieraissa*-sarjassa pääsee parisuhteesta hetkeksi ”vapaaksi”:

Pitäisikö jäädä yhteen vai erota? Mitä jos olisikin hetken vapaa ja lähtisi aivan toisen ihmisen matkaan – voisiko se pelastaa oman parisuhteen? Uudessa *Vieraissa*-sarjassa

pariskunnat ovat ajautuneet ongelmiin ja ovat valmiita tarttumaan itselleen kovaan haasteeseen pelastaakseen parisuhteensa. Pariskunnat jättävät hetkeksi puolisonsa, yhteisen kodin velvollisuudet ja muuttavat asumaan uuteen yhteiseen kotiin heille täysin vieraan ihmisen kanssa.

Ohjelmissa nähdään negatiivisia tunteita muun muassa pettämisen ja pettymysten yhteydessä. Tosi-tv-rakkaus joutuukin usein katsojalukujen houkuttelevuuden vuoksi kokeelliseen eli testattavan rooliin. Rakkauteen ja sen löytymisen prosessiin viitataan usein kokeena, sosiaalisena testinä.



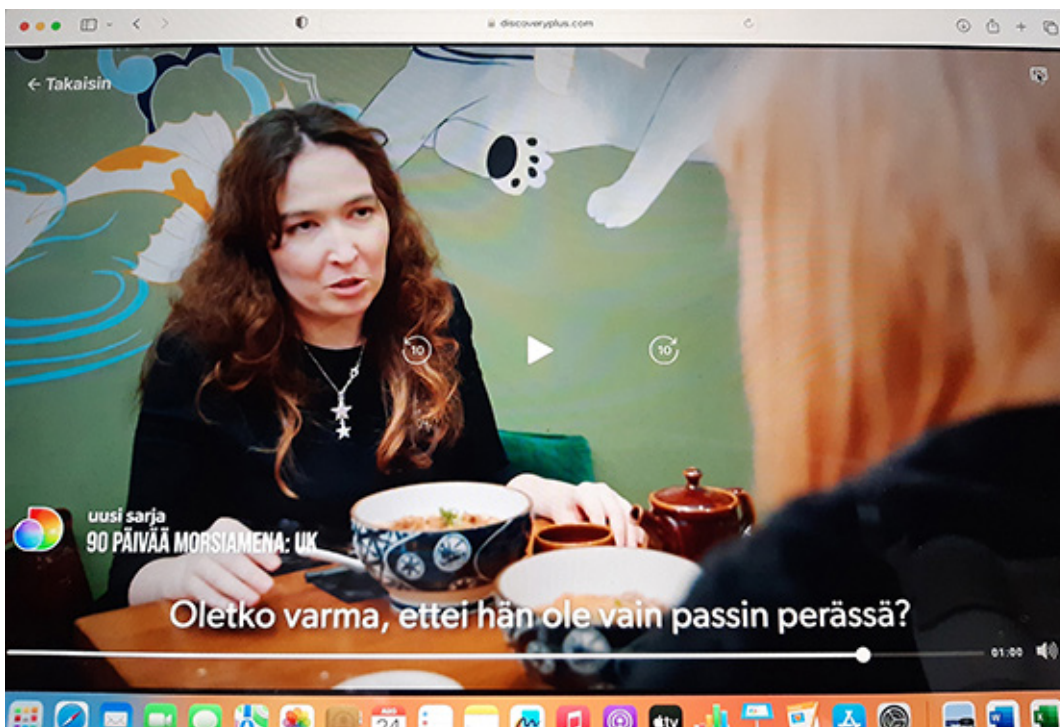
Kuva 2. *Undressed Suomi* -formaattissa rakkauden kokeellisuutta alleviivataan kunkin jakson lopussa "Koe on päättynyt" -sloganilla. Lähde: ruutukaappaus Discovery+:n promo-videosta Youtubessa: <https://www.youtube.com/watch?v=iz1qDVBP6uc>.

Rakkaus kilpailuna ja palkintona

Oma viihdemuotonsa ovat rakkautta kilpailuna kuvaavat ohjelmaformatit. Nämä rakkausrealityt noudattavat tiettyjä lainalaisuuksia. Kuvaukset tapahtuvat pääasiassa lämpimissä kohteissa, jolloin osallistujien vartalot ja vähäpukeisuus vievät huomion. Tämän vuoksi ohjelmatyyppejä kutsutaan myös bikini- ja deittailurealityksi rakkausrealityn sijaan. Ohjelmiin liittyy ajatus moraalittomammasta rakkaudesta, ja ohjelmissa rakkautta määritellään usein suhteessa sinkkuuteen (Vainio 2022; ks. myös Kislev 2019). Rakkautta etsitään olosuhteissa, joissa promiskuiteetti, alkoholi ja hauskanpito korostuvat. Olosuhteet rakkauden potentiaaliselle syntymiselle pitävät sisällään toistuvia ominaispiirteitä: 1) paratiisiolosuhteet, 2) saariympäristö, jossa on trooppinen tai vähintään lämmin ilmasto, ja 3) hulppeat asuinolot (kartano, huvila, lomakeskus).

Usein ohjelmissa kisataan sekä oikean rakkauden löytymisestä että rahapalkinnosta. Sarjassa *FBoy Island* osallistujien mukaan on soluttautunut tosielämästä tuttuja rakkaushuijareita, joiden tarkoitusperät pitää kilpailumuodossa tunnistaa. Epäily rakkauden aitoudesta on toistuva teema rakkausrealityissa. Esimerkiksi sarjassa 90

päivää morsiamena on aina olemassa huoli siitä, onko rakkaus aitoa. Viihde syntyy siis skeptisyydestä ja osallistujien huijatuksi tulemisen mahdollisuudesta.



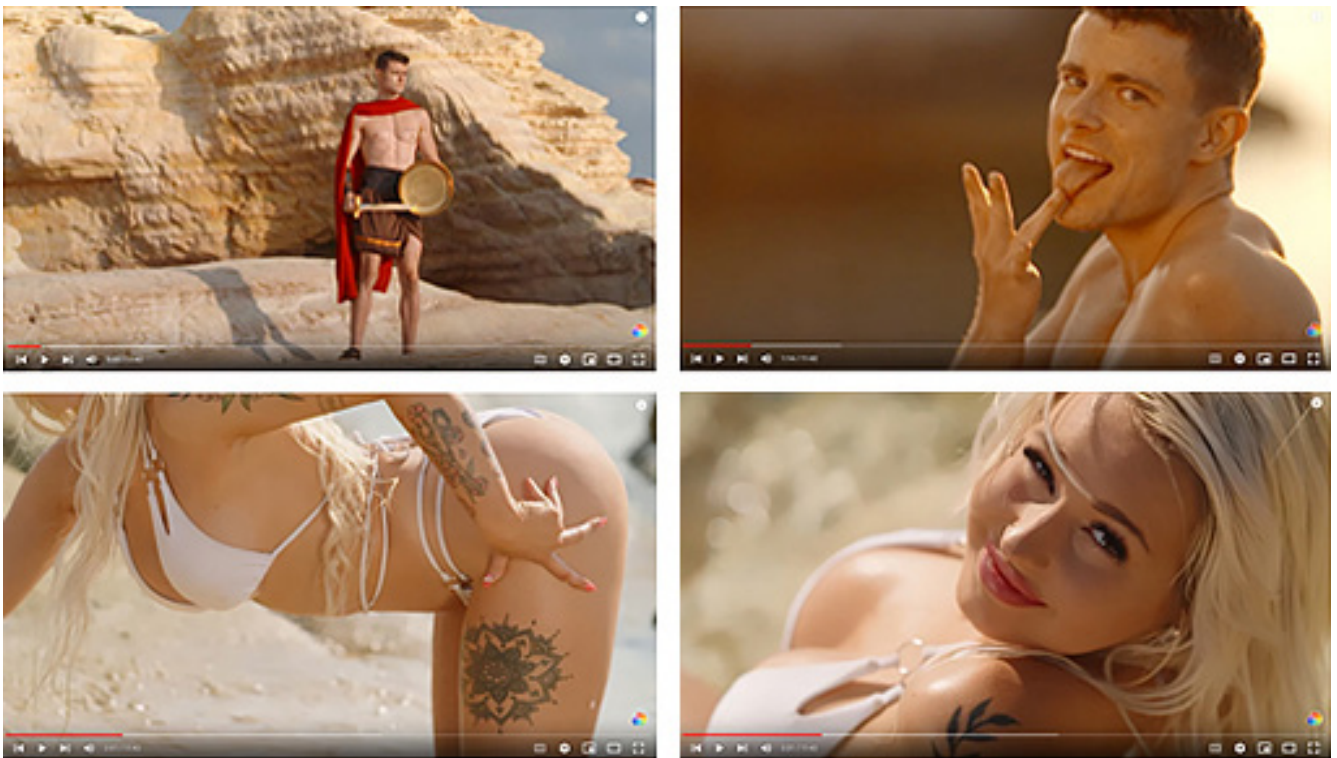
Kuva 3. *FBoy Islandissa* on tarjolla rakkautta ja noh, "rakkautta". *90 päivää morsiamena* -sarjassa tosirakkaus on aina vähän epäilyksen alla: onko toinen osapuoli vain viisumin tai Green Cardin perässä? Lähde: ruutukaappaukset Discovery+:n promovideoista: <https://www.discoveryplus.com/fi/video/fboy-island-sverige/traileri-kausi-1> ja <https://www.discoveryplus.com/fi/video/90-day-fiance-uk/traileri-kausi-1>.

Treffikulttuuri

Treffikulttuurin eri muodot ovat laajasti edustettuina nykytelevisiossa. Edellä mainittuun kevytmielisempään alagenreen verrattuna esimerkiksi *Maajussille morsian* -sarja edustaa tietyllä pieteteillä, ennemmin tosissaan tapahtuvaa rakkauden etsimistä treffailemalla. Treffiohjelmat alleviivaavat populaarikulttuurissa yleistä ajatusta romanttisesta rakkaudesta. Usein treffeissä korostuu romanttisen illallisen kuvasto ja parhaisiin pukeutuminen, kuten esimerkiksi ohjelmissa *Sinkkuillallinen* ja *First Date Suomi*. Toisaalta taas yhtenä viihteen muotona on valjastaa treffit ja rakkauden etsiminen kaikkeen uuteen ja eksoottiseen. *Naked Attraction* kysyy esitelytekstissään: ”Oletko kyllästynyt selailemaan treffikumppaneiden kuvia Tinderissä tai etsimään juuri sitä oikeaa baaritiskiltä tai lenkkipolun varrelta?” Alastomuudella on saatu rakkausrealityille uutuusarvoa, joskin tämäkin alagenre alkaa olla jo osa valtavirtaa. Rakkautta etsitään televisiossa myös nykyteknologian tarjoamien mahdollisuuksien kuten algoritmien ja virtuaalitodellisuuden kautta, esimerkiksi sarjoissa *Rakkauden koodi – voiko datan muuttaa tunteiksi?* ja *Virtuaalitreffit – rakkaus löytyy virtuaalitodellisuudesta*.

Ulkonäkö ja kehollisuus

Provokatiiviselle tv-sisällölle paikoin ominainen alastomuudella operointi näyttäytyy aiemmin mainituissa rakkaus- ja bikinirealityissa, joiden on kritisoitu korostavan kauneusihannetta kiiltokuvamaisista naisvartaloista ja öljyisistä treenatuista miesvartaloista (Jokinen 2022; Tuomi 2019, 59). Ulkonäköä koskettavissa rakkausformaateissa käsitellään ulkonäköä myös toisin, tosi-tv:lle ominaiseen tapaan aitoutta korostaen. Viihteen muotona toimii pinnallisen ulkonäön poissulkeminen rakkauden



Kuva 4. Kehollisuus on yksi tv-viihteen rakennusaineista joko kauneusihanteita noudattavien, tavallisten tai jollakin tavalla poikkeavien vartaloiden myötä. Lähde: ruutukaappaukset Discovery+:n *Ex on the Beach Suomi* promovideoista Youtubessa: <https://www.youtube.com/watch?v=rh9PVLCoLC0>.

muodostuksen yhtälöstä. Se voidaan tehdä maskeeraamalla osallistuja ja hänen ulkomuotonsa täysin piiloon:

Aidot sinkut haluavat eroon pinnallisesta deittailusta ja turvautuvat taidokkaiisiin maskeerauksiin testatakseen sokkotreffien kemialla oikein kunnolla. (*Sexy Beasts.*)

Sokkotreffien perinteistä ajatusta jalostetaan siis tänä päivänäkin. Ilmiö on tuttu laajemmin tv-viihteen puolelta esimerkiksi suosittu laulukilpailun *Masked Singerin* kautta. Salaperäisyys on yksi keino lisätä mystiikkaa rakkauden etsimisen ympärille. Ulkonäköä voidaan pyrkiä häivyttämään rakkauden etsinnästä enemmän kuin korostamaan.

Problemaattinen rakkaus

Mediakulttuuri on tulvillaan sisältöjä, jotka provosoivat ja pyrkivät synnyttämään kuluttajassa ensisijaisesti tunteellisia reaktioita. Provokatiivisuus syntyy, kun arvoja, normeja ja jopa moraalikäsitteitä ravistellaan viihteellisissä mediasisällöissä (mm. Tuomi 2019, 48). Rakkaus ei ole tässä suhteessa poikkeus, päinvastoin. Perhe- ja avioliittomallit moninaistuvat myös televisiossa, mutta on huomioitava, ravistellaanko tabuja taiten, hyvällä maulla. Television rakkausdiversiteetti näkyy erityisesti silloin, kun ohjelmat vetävät linjaa siitä, mikä on yhteiskunnan normien vastaista eli niin sanottua kiellettyä rakkautta. Esimerkiksi sarjaa *Kielletty rakkaus* kuvataan seuraavasti:

Sarjassa kohdataan pariskuntia, joiden rakkaustarinat eivät istu perinteiseen muottiin. Näissä suhteissa rikotaan niin ikään, sukupuoleen, sosiaaliseen asemaan kuin ammatinkin liittyviä normeja.



Kuva 5. Rakkausrealityt ovat globaali ilmiö. Tosi-tv- ja romanssi ja rakkaus -kategorioiden lisäksi ohjelmat voidaan Netflixin puolella alakategorisoida myös skandaalinkäryisiksi, kuten *Rea(I)love*, mikä tukee problemaattisen rakkauden teemaa. Lähde: Ruutukaappaus Netflixin promosivusta: <https://www.netflix.com/fi/title/80226927>.



Kuva 6. Äidit ja pojat seksuaalisvärhteisessä formaatissa on monelle liikaa, ja *MILF Manor* -sarjaa onkin kritisoitu ällöttävimmäksi konseptiksi aikoihin (Uotinen 2023).
Lähde: ruutukaappaus TLC:n promovideosta Youtubessa: <https://www.youtube.com/watch?v=NJOTmakAXR0>.

Ohjelmat perustuvat esimerkiksi inkongruenssiin eli yhteensopimattomien pariin yhdistämiseen kuten sarjassa *Kaunotar ja nörtti* tai *Liian ruma rakkauteen?* Provokatiiviset ohjelmat elävät myös tunteista – niin ohjelmassa esiintyvien kuin yleisönkin. Selkeästi provosoivat, arvomaailmaa ja yleisnormeja ravistelevat sisällöt ja niihin reagointi voi tuoda katsojan ruudun ääreen (Tuomi 2019, 67; Hájek et al. 2021). Yksi viimeisimpiä kohua aiheuttaneita sarjoja on *MILF Manor*², jossa kahdeksan kypsään ikään ehtinyttä naista etsii uutta rakkautta. Formaatisia nuorukaiset vain sattuvat olemaan naisten omia täysi-ikäisiä lapsia, joita he deittailevat lemменparatiisissa ristiin.

Normatiivinen rakkauden konsepti?

Kuten alussa totesin, tositelevisiön edustama tv-rakkauden konsepti on ambivalentti. Yhtäältä rakkaus kuvataan romanttisena, maagisena voimana, joka manifestoituu esittelyteksteissä esimerkiksi ”kaikki on mahdollista” -viittauksina.³ Toisaalta konsepti on aina markkinatalouden läpäisemä, ja siten paljon muutakin kuin esitys aidosta tunteesta. Tv-viihteen muotona systemaattinen parittaminen ja täydellisen

2 MILF on lyhenne sanoista ”Mother I’d Like to Fuck”, joka suomennettuna viittaa äitihenkilöön, joka koetaan seksuaalisesti viehättävänä. Termin on kerrottu esiintyneen jo 1990-luvulla, mutta laajemmin se tuli tutuksi teinikomedia *American Pien* (USA 1999) myötä.

3 Esimerkiksi Mtv3:n *Sinkkulaivaa* (2023) kuvataan näin: ”Legendaarinen Sinkkulaiva seilaa jälleen rakkauden aalloilla. Jokaisessa jaksossa seurataan romantiikan nälkäistä sinkkua tai sinkkuseuruetta, jotka astelevat laivaan sydän täynnä odotusta ja mieli tulvillaan toivoa uuden ihmisen kohtaamisesta. Ohjelmassa on mukana eri ikäisiä valloittavia persoonia, joilla on vuorokausi aikaa löytää uusia tuttavuuksia tai jopa elämän kestävä rakkaus. Kaikki on mahdollista, sillä ankkuri on irrotettu ja flirttailun ristiaallokko odottaa!”

parisuhteen etsiminen antavat kuvan hyvin laskelmoidusta ja järkisyistä rakennetusta rakkaudesta sen sijaan, että alleviivattaisiin aitoja tunteita. Järkipohjaisuus tulee esiin esimerkiksi *Ensitreffit alttarilla* -ohjelmassa, jossa asiantuntijat järjestävät avioliittoja ohjelmaan hakeneiden sinkkujen välille osallistujien luonteita ja mieltymyksiä etukäteen selvittelemällä ja ammatillisen asiantuntemuksensa avulla. Rakennetun rakkauden asiantuntijoita hyödyntävään malliin viittaavat myös erilaiset rakkaus-, parisuhde-, sinkku- ja treffioppaat, ja erityisesti nykypäivänä myös internet ja sosiaalinen media, joista löytyy sadoittain rakkauden etsimiseen keskittyviä sivustoja sekä asiaan vihkiytyneitä sovelluksia. Nämä apuvälineet lupaavat maksimoida länsimaiselle rakkauskäsitteelle ominaisen ajatuksen sielunkumppanin löytymisestä. Jos nämä *self help* -välineet eivät toimi, Suomeenkin on nyt rantautunut vaihtoehtona niin kutsuttu artesaanideittailu, jossa maksua vastaan asiantuntijat etsivät asiakkaalleen heidän toiveitaan vastaavan elämäkumppanin (Lehtokari 2023). Ilmiö on tuttu tosi-tv:n puolelta esimerkiksi yhdysvaltalaisesta *Rikkaiden deittipalvelu* -ohjelmasta (engl. *Millionaire Matchmaker*), jossa Patti Stanger etsii henkilökuntansa kanssa varakkaille asiakkailleen sielunkumppania.

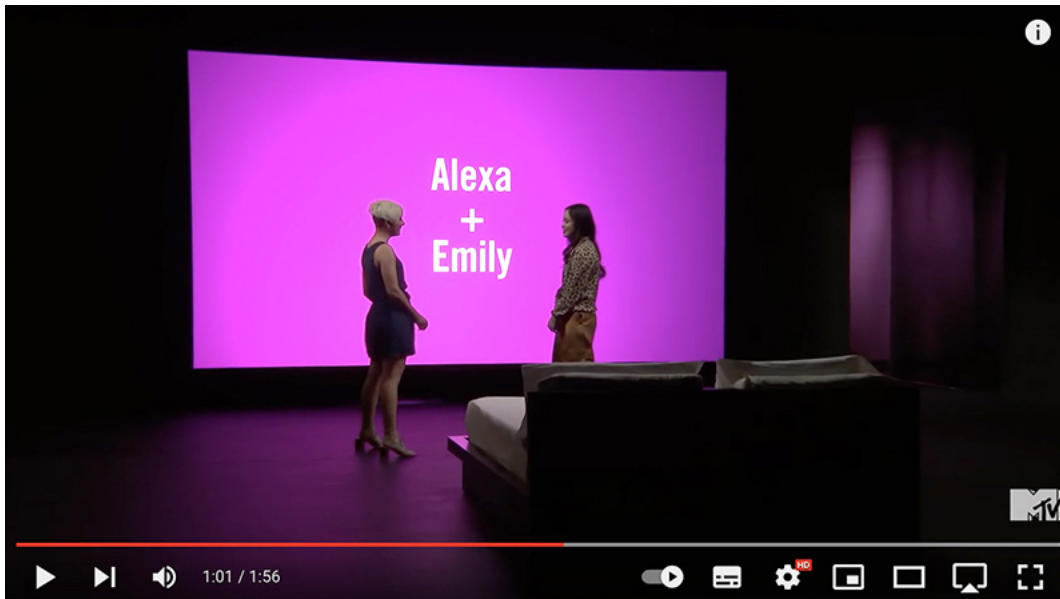
Tosi-tv:n tutkimus on korostanut, että reality tuottaa pelkistäviä esityksiä ja ritualisoituja käyttäytymismalleja, jotka vahvistavat hallitsevia kulttuurinormeja (Allen et al. 2014; De Benedictis et al. 2017; Couldry & Littler, 2011). Läheisyyden ja intiimin politiikka on kuitenkin muuttumassa. Kelly Kollmann (2013) esittää, että vaikka rakkaus on perinteisesti ankkuroitu ajatukseen toisiaan täydentävistä sukupuolista, mallin detraditionalisaatio eli perinteen kyseenalaistaminen merkitsee samaa sukupuolta olevien suhteiden ja LGBT-perheiden institutionaalista tunnustamista (Kollmann 2013). Tästä esimerkkinä voi pitää tv-tuottajien kiinnostusta sisarvaimo- ja veliaviomies-liittoja⁴ kohtaan sarjoissa *Sisarvaimot*, *Sisarvaimoa etsimässä* ja *Veliaviomiestä etsimässä*. Tosi-tv-ohjelmilla ja rakkausrealityilla olisi mahdollisuus käsitellä muuttuvia parisuhde- ja perhemalleja tietoisuuden lisäämiseksi, mutta useita rakkausrealityja kritisoidaan niiden yksipuolisesta ja vanhanaikaisesta tavasta kuvata 2020-luvun rakkautta osallistuvien monotonian kautta. Normatiivisessa suhdediskurssissa ”todellisen” rakkauden, ”sen oikean” löytyminen toimii todisteena osapuolien vastuullisuudesta ja kypsyydestä. Monogamia- ja parisuhdenormien varjoon jääkin samalla monia muita tapoja elää.

Medioitunut kuva ihanteellisesta eli oikeaoppisesta sukupuolesta pohjautuu edelleen usein romanttisen rakkauden käsitteeseen, vakiintuneeseen ajatukseen parisuhdenormatiivisuudesta. Länsimaisissa yhteiskunnissa kahden ihmisen välinen läheissuhde on näennäisesti luonnollinen sosiaalisten suhteiden järjestämisen muoto ja sosiaalisen yhteenkuulumisen perusyksikkö (Alasuutari 2020, 152; Roseneil et al. 2020, 4). Romanttinen rakkaus nähdään ihmiselle tarpeellisena, korjaavana ja normaalina, ja ilman sitä elämästä puuttuu jotain (Storås 2022; Töykkä 2022; Brake n.d.). Heteronormatiivisuus lisää monogaamisen, romanttisen suhteen normiin heteroseksuaalisen viehättymisen ja ydinperheen ideaalin. Tällainen normatiivinen suhde on länsimaisissa yhteiskunnissa oletusarvoinen olemisen muoto, jota odotetaan, tuetaan ja jopa vaaditaan yksilöltä (Töykkä 2022; Marin & Curman 2023).

Seksuaalivähemmistöjä on nykyisellään tuotu yhä enemmän rakkausrealityihin, kuten esimerkiksi seurantaformaattiohjelmaan *90 päivää morsiamena*.⁵ Vaikka rakkausrealityissa nähdään välillä myös erilaisia seksuaalista suuntausta edustavia

4 Nämä ovat moniavioisen perheen muotoja, joissa on joko mies ja useampi tasa-arvoinen vaimo tai vaimo ja useampi tasa-arvoinen mies.

5 UCLA:n tutkimuksen mukaan vähemmistöjen edustajuus on lisääntynyt ja moninaistunut niin tv-räudulla kuin tekijätasolla (Hunt & Ramon 2021).



Kuva 7. Vaikka MTV:n *Undressed*-jakson osallistujat poikkeavat heteronormatiivisesta parinmuodostuksesta, perinteiset parisuhdenormatiiviset oletukset ("Do you think Alexa and Emily have a shot at a meaningful and long-term love?") nousevat uutisoinnissa esiin (Zane 2017). Lähde: ruutukaappaus MTV:n promovideosta Youtubessa: <https://www.youtube.com/watch?v=k8lc514DkzE>.

osallistujia, on viihdeteollisuudesta tuttu tokenismi edelleen ongelmallinen kysymys. Tällä viitataan siihen, että "vähemmistöjen" edustajien ensisijainen tehtävä on toimia näennäisenä osoituksena ohjelman edistyksellisyydestä. On myös vaikea sanoa, valitaanko erilaiset, jollakin tapaa normista poikkeavat osallistujat siitä syystä, että on tarkoitus saada "poikkeavuudella" katsojalukuja. Ongelmana on yhä myös stereotyyppien esittäminen tai vastaavasti vähemmistön homogenisoinen. Tositellevision editointi mahdollistaa myös yksilön roolittamisen jälkikäteen.

Jotain uutta, jotain vanhaa ja jotain lainattua?

Rakkausrealityjen provokatiivisuus herättää aika ajoin myös polemiikkia. Keskustelua syntyy erityisesti silloin, kun ohjelmien teemat ja osallistujien käytös nähdään normien ja kuluttajan arvomaailman vastaisina (Tuomi 2019, 53; Lefkowitz 2021). Moraaliset tuhtumukset näkyvät yhteiskunnallisella tasolla erilaisina kohuina. Provokatiivisten tv-tuotantojen perustelut ja mediatalojen retoriikka joutuvat hakemaan eri keinoin oikeutusta kyseenalaisille ja poleemisille ohjelmille. Olen aiemmassa tutkimuksessani kutsunut ohjelmateemojen ja sisällöllisten valintojen nätimmäksi puhumisen retoriikkaa *puhtoisuuden illuusioksi* (Tuomi 2022, 1). Tällä viittaaan tuotantojen lanseeraamiin ja ylläpitämiin diskursseihin mediassa. Muodostamani puhtoisuuden illuusion käsitteen pohjalla on termi "pesu" (esimerkiksi rahanpesu, viherpesu tai pinkkipesu), joka pitää sisällään ajatuksen vähintään moraalien ja etiikan rikkomisesta, vaikka ei välttämättä viittaa suoranaiseen laittomuuteen (Tuomi 2022, 3). Ilmiö erottuu erityisen hyvin rakkautta käsittelevien ohjelmien yhteydessä. Tositv:tä ja rakkausrealityja tutkineen Jojo Boatengin mukaan kyseessä on niin sanottu rakkauspesu, jossa hyvää liioitellaan ja paha vähätellään tai puhutaan vähemmän ongelmalliseksi (Boateng 2023, 37).

Esimerkiksi sarjan *Naked Attraction Suomi* ydin on alastomuus, mutta ohjelmaa markkinoidaan tosirakkauden etsimiskanavana, jonka lisätuotteena luvataan myös kehopositiivisuutta (esim. Hill 2022). Rakkauden etsimisen teemaa on lyhyestä jaksosta vaikea löytää kameran zoomatessa pääasiallisesti osallistujien genitaalialueille. Samoin formaatissa esiintyviä lopulta kuitenkin arvioidaan ja arvostellaan ääneen puhtaasti ulkoisten ominaisuuksien perusteella, jolloin on perusteltua kysyä, miten ohjelma lopulta tukee kehopositiivisuutta. Pikemminkin kyseessä on alastomuuteen pohjaava viihteen muoto, jota markkinoidaan keinona löytää rakkaus.⁶ Mediatalojen käyttämän puhtaisuuden illuusion pyrkimyksenä on häivyttää kyseenalaisten ohjelmien teemoja sekä sisällöllisiä valintoja nostamalla esiin suunniteltuja hyviä aikeita ja vaikuttimia – rakkausrealityissa sen oikean löytyminen (Tuomi 2022, 26). Esimerkiksi Discovery+:lla alkanutta *Naked Attractionia* tuotanto kuvaili seuraavasti:

Suomessa alkaa ohjelma, joka on ärsyttänyt ihmisiä ennen ensimmäistään jaksoa: Nakudeittisarjalla on tekijöiden mukaan vahva yhteiskunnallinen sanoma. (Määttänen 2020.)

Poleemisia tai normeja, jopa moraalia ravistelevia ohjelmateemoja perustellaan usein halulla auttaa, yhteiskunnallisella sanomalla tai lupauksella lisätä ymmärrystä. Ohjelmat määrittellään kuluttajaa valistaviksi. Mediatalojen keskinäiset kytkökset ovat yksi kehystämistapaan vaikuttava tekijä. (Tuomi 2022.) Esimerkkinä voi pitää *Ilta-Sanomien* ja *Kodin Kuvalehden* uutisointia Nelosen *Temptation Island* -ohjelmasta – kaikki ovat Sanoman toimijoita:

Tv-juontaja Sami Kuronen: ”Nämä tärkeät asiat voi jokainen oppia Temppareista” (*Ilta-Sanomien* 23.9.2019).

13 syytä miksi *Ensitreffit alttarilla* -sarjaa kannattaa katsoa puolison kanssa yhdessä – Tosi-tv-ohjelma käy ilmaisesta pariterapiasta ja tarjoaa mahdollisuuden keskustella rakentavasti suhteen kipupisteistä (*Kodin Kuvalehti* 21.10.2018).

Voidaan todeta, että yhä pidemmälle menevillä ohjelmaideoilla hätkähdyttämisen ei sinällään ole uutta ja että tosi-tv:llä alagenreineen, rakkauden ollessa niistä yksi, on ollut alusta asti rooli niin kohujen kuin yhteiskunnallisen keskustelun herättäjänä. Nykypäivän tosi-tv ravistelee esimerkiksi avioliittoinstituutiota useiden eri formaattien yhteydessä. Teema ei ole kuitenkaan uusi, minkä todistaa muun muassa vuonna 2006 toteutettu *Noora menee naimisiin* -ohjelma, josta uutisoitiin *Ilta-Sanomissa* seuraavasti:

Suomalainen tosi-tv-uutuus etsii sulhasta juhannushäihin. On morsian ja on juhannuksen kynnykselle päätetty häöpäivä, vain sulhanen puuttuu – vaan ei hätää! Huhtikuussa Nelosella käynnistytävä tosi-tv-ohjelma *Noora menee naimisiin* auttaa morsianta löytämään elämänsä miehen, jonka kanssa astellaan alttarille viikkoa ennen juhannusta. (*Ilta-Sanomien* 13.1.2006.)

Toimittajan kommentti lehtijutun alussa tuntuu nykypäivän valossa huvittavalta: ”Tähänkö on nyt tultu suomalaisessakin televisiossa; ohjelmaan, joka edellyttää parin tekevän muutamassa viikossa loppuelämänsä koskevan ratkaisun ja sitoutuvan toisiinsa?” (*Ilta-Sanomien* 13.1.2006.)

6 Todistimme myös muutamia vuosia sitten erilaisten kehojen esittelyä suhteellisen negatiivisessa valossa rakkauspainotteisissa formateissa, joissa operoitiin ylipainotematikalla. Tällaisia sarjoja olivat esimerkiksi *Hurjat rakkauskilot* (2017) ja *Rakas, sinusta on tullut pullukka* (2013).

On kuitenkin muistettava, että tositelevisiolla on aina potentiaalia ravistella tabuja ja tuoda esiin aihealueita, jotka ovat yhteiskunnallisesti merkittäviä. Rakkausrealityissa voidaan esittää moninaisia lähestymistapoja rakkauteen ja sen etsimiseen. Tosi-tv-ohjelmat voivat halutessaan antaa mahdollisuuden myötäeloon ja samautumiseen, avartaa ajattelua, lisätä tietoisuutta ja rikkoa tabuja (Tuomi 2018, 70). Kuitenkin poikkeavuudella operointi esimerkiksi sairauksia hyödyntämällä on asia, joka liikkuu harmaalla alueella (Cameron 2022; Tuomi 2022, 44).

Tosi-tv:n eettisyyttä tutkinut Laura Grindstaff (2006) ei suoraan näe epäeettisyyttä normaaliuden standardien kyseenalaistamisessa, vaan vasta tuotantotavoissa. Esimerkiksi *Rakkautta autismin kirjolla* käsittelee autismin eri tasoja edustavia osallistujia ja heidän deittailuaan ja rakkauden etsimistä. Sarjan saamat arviot ovat pitkälti positiivisia. Sarjan on koettu lisäävän tietoisuutta autismista ja olevan tehty hyvällä maulla ja osallistujia kunnioittavalla tavalla. Kahtiajakoisempaa palautetta taas on kohdannut esimerkiksi Netflixin uusi sarja *Down with Love*, jossa rakkautta etsivät ihmiset, joilla on Downin oireyhtymä. Tasapainottelu myyvän sisällön ja yhteiskunnallisesti hyväksyttävän imagon välillä onkin mediataloille paikoin hankalaa (Tuomi 2022). Tosi-tv:tä on kritisoitu osallistujien yksipuolisesta rekrytoinnista esimerkiksi tietyn vartalotyypin osalta, mutta myös iän. Ruotsissa keväällä 2023 alkanut *Hotell Romantik* liputtaa ensimmäisten formaattien joukossa seniorirakkauden puolesta ja ohjelmaan osallistumisen alaikäraja on 65 vuotta (Körkkö 2023). Ottamalla varttuneemmat osallistujat mukaan rakkausrealityihin mahdollistuu sekä nykypäivänä edellytetty inklusiivisuus että uusi näkökulma ikuisuusteemaan – tällä kertaa ikkäämmän rakkauselämän valottamiseen.

Vaikka populaarikulttuurilla on valtaa kuvata rakkautta ja sen muotoja haluamallaan tavalla, se ei kuitenkaan voi määrittää, millaista kenenkin rakkaus on. Kuten Secomb (2007, 159) toteaa, rakkauden osoitukset näissä ohjelmissa pysyvät yhtä epävakaina kuin rakkaus itse ja ovat epätäydellisyydessään kuitenkin avoimia rakkauden laajalle ymmärtämiselle. On hienoa, kun ohjelmista syntyy oikeita rakkaustarinoita (ks. esim. MTV3 2023), mutta on pidettävä mielessä, että ohjelmien pääasiallinen tarkoitus on saada katsojia rakkauden jäädessä sivuosaan.

Lähteet

Tv-sarjat

- 90 päivää morsiamena (TLC, *90 Day Fiancé*, 2014–)
- Aatami etsii Eevaa (Nelonen, *Adam Looking for Eve*, 2014–)
- Are you the one? (MTV 2014–)
- Ensitreffit alttarilla (Ava, *Married at First Sight*, 2015–)
- Epäkeltvot deittikumppanit (Fii, *The Undateables*, 2012–)
- Ex in the City Suomi (Discovery+ 2021–)
- Exiä rannalla (Sub, *Ex on the Beach*, 2016–)
- FBoy Island (HBO Max 2022–)
- First Dates Suomi (MTV3 2019–)
- Kielletty rakkaus (Nelonen/Liv, 2017–)
- Kosminen rakkaus (Prime Video, *Cosmic Love*, 2022–)
- Lemmenlöylyt (Prime Video 2023–)
- Liian ruma rakkauteen? (TLC, *Too Ugly for Love?* 2015–)
- Love Island (Sub/MTV3 2015–)
- MILF Manor (TLC 2023–)
- Naked attraction Suomi (TV5 2021–)

Paratiisihotelli (*Paradise Hotel*, Nelonen, 2008–)
 Rakkauden koodi (Yle Areena 2019–)
 Rakkaudesta vai rahasta? (Nelonen/Ruutu 2022–)
 Rakkaus on sokea (Netflix, *Love is Blind*, 2020–)
 Rakkautta autismin kirjolla (Netflix, *Love on the Spectrum*, 2019–)
 Rea(l)ove (Netflix 2018–)
 Save the date Suomi (Nelonen 2022–)
 Sexy beasts (Netflix 2021–)
 Sinkkuillallinen (ITV/LIV, *Dinnerdate*, 2010–)
 Sinkut paljaana (Yle TV2 2021–)
 Sinkkulaiva (MTV3 2023–)
 Sisarvaimoa etsimässä (TLC, *Seeking Sister Wife*, 2018–)
 Sometähtien sinkkuelämää (MTV-Katsomo 2022–)
 Too hot to handle (Netflix 2020–)
 Undressed Suomi (TV5/Discovery+ 2023–)
 Valinnan paikka: Häät tai hatkat (Netflix, *The Ultimatum*, 2022–)
 Viettelysten saari (Liv/Nelonen, *Temptation Island*, 2015–)
 Viisi miestä viikossa (MTV3/CMore, *5 Guys a Week*, 2022–)
 Virtuaalitreffit (Yle Areena 2019–)

Verkkoaineisto

Kaikki linkit tarkistettu 29.8.2023.

Ilta-Sanomat (2006) Suomalainen tosi-tv-uutuus etsii sulhasta juhannushäihin. *Ilta-Sanomat*, 13.1.2006. Saatavilla: <https://www.is.fi/viihde/art-2000000238410.html>.

Ilta-Sanomat (2019) Tv-juontaja Sami Kuronen: ”Nämä tärkeät asiat voi jokainen oppia Temppareista”. *Ilta-Sanomat*, 23.9.2019. Saatavilla: <https://www.is.fi/mainos/art-2000006247971.html>.

Jokinen, Veera (2022) Deittiohjelmien osallistajat ovat usein kuin samasta muotista – formaatin saaneita ehtoja voi olla kuitenkin vaikea väistää. *Yle*, 23.8.2022. Saatavilla: <https://yle.fi/a/3-12573769>.

Kodin Kuvalehti (2018) 13 syytä, miksi Ensitreffit alttarilla -sarjaa kannattaa katsoa puolison kanssa yhdessä. *Kodin Kuvalehti*, 21.10.2018. Saatavilla: <https://www.kodinkuvalehti.fi/artikkeli/lue/ajankohtaista/13-syyta-miksi-ensitreffit-alttarilla-sarjaa-kannattaa-katsoa-puolison>.

Körkkö, Hilla (2023) Ruotsalaiset eläkeläiset etsivät rakkautta ”ennennäkemättömässä” tosi-tv:ssä – Suomalainen tuotantoyhtiö innostui. *Helsingin Sanomat*, 8.2.2023. Saatavilla: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000009376886.html>.

Lawler, Kelly (2021) Sexy Beasts: Why Are There No Plus-size Contestants on ‘Blind’ Dating Shows? *USAToday*, 20.7.2021. Saatavilla: <https://eu.usatoday.com/story/entertainment/tv/2021/07/20/sexy-beasts-love-is-blind-where-body-diversity-reality-tv/7979170002/>.

Lehtokari, Rosa (2023) Näin toimii uusi satoja euroja maksava Tinderin kilpailija – Hannele Gabrielsson joutui pettymään ensitreffeillä. *Helsingin Sanomat*, 6.8.2023. Saatavilla: <https://www.hs.fi/kaupunki/helsinki/art-2000009760170.html>.

Mtv3 (2023) Maajussille morsian -ohjelmassa rakastuneet Joonas ja Linda odottavat esikoistaan: ”Elämä menee siihen suuntaan kuin on tarkoituskin”. *Mtv3*, 7.5.2023 Saatavilla: <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/maajussille-morsian-ohjelmassa-rakastuneet-joonas-ja-linda-odottavat-esikoistaan-elama-menee-siihen-suuntaan-kuin-on-tarkoituskin/8690180#gs.474hkv>.

Määttänen, Juuso (2020) Suomessa alkaa ohjelma, joka on ärsyttänyt ihmisiä ennen ensimmäistäkään jaksoa: Nakudeittisarjalla on tekijöiden mukaan vahva yhteiskunnallinen sanoma. *Helsingin Sanomat*, 11.11.2020. Saatavilla: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007611040.html>.

Puljujärvi, Ismo (2023) Mitä ihmettä? Puumanaiset deittailevat toistensa lapsia uudessa tosi-tv-sarjassa. *Iltalehti*, 23.1.2023. Saatavilla: <https://www.iltalehti.fi/tv-ja-leffat/a/561c4c57-6328-454c-aa06-ea2ce0bc9356>.

Storås, Niclas (2022) Romanttinen rakkaus on aikansa elänyt, ja nyt me kolmekymppiset kärsimme ”loputtoman tavoittelun sairaudesta”. *Helsingin Sanomat*, 15.6.2022. Saatavilla: <https://www.hs.fi/visio/art-2000008871453.html>.

Uotinen, Jenni (2023) Joeyn, 20, puheet äitinsä nänneistä järkyttivät katsojat – Tänään tv:ssä: ”Rietasta ja häiritsevää”. *Iltalehti*, 7.3.2023. Saatavilla: <https://www.iltalehti.fi/tv-ja-leffat/a/e9650392-72ca-4bba-880b-662f84af4c8d>.

Utula, Katri (2020) Ensitreffit alttarilla -kausi oli floppi. *Ilta-Sanomat*, 1.12.2020. Saatavilla: <https://www.is.fi/tv-ja-elokuvat/art-2000007654294.html>.

Vainio, Jasmin (2022) Näkökulma: Ex and the City menee jo liian pitkälle – dildoleikit ja ”maton nuolennat” kuuluvat aikuisviihteeseen, ei tositelevisioon. *Katso*, 9.11.2022. Saatavilla: <https://www.seiska.fi/katso/Arvostelut/Nakokulma-Ex-and-the-city-menee-jo-liian-pitkalle-dildoleikit-ja-maton-nuolennat>.

Vatka, Miia (2023) Näkökulma: Bachelor Suomi on rakkausrealityn karvalakkimalli – Siksi pysyviä pareja ei synny. *Iltalehti*, 15.3.2023. Saatavilla: <https://www.iltalehti.fi/tv-ja-leffat/a/b0e93bb5-cf3e-42ab-8e06-d852f830ee21>.

Zane, Zachary (2017) The Latest Episode of MTV's *Undressed* Features Two Queer Women. *The Pride*, 30.8.2017. Saatavilla: <https://www.pride.com/tv/2017/8/30/latest-episode-mtvs-undressed-features-two-queer-women>.

Tutkimuskirjallisuus

Kaikki linkit tarkistettu 29.8.2023.

Alasuutari, Varpu (2020) Queer-ystävyyden perheenä ja tukiverkostona. Teoksessa Annukka Lahti, Kia Aarnio, Anna Moring & Jenni Kerppola (toim.): *Perhe- ja läheissuhteet sateenkaaren alla*. Helsinki: Gaudeamus, 149–162.

Allen, Kim, Tyler, Imogen & De Benedictis, Sara (2014) Thinking with ‘White Dee’: The Gender Politics of ‘Austerity Porn’. *Sociological Research Online* 19(3), 256–262.

Boateng, Jojo (2023) The Perception of Intimacy: Are Dating Reality TV Shows Affecting Relationships? *Canadian Journal of Family and Youth*, 15(2), 33–43. Saatavilla: <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/cjfy>.

Brake, Elizabeth. (n.d.). *Amatonormativity*. Saatavilla: <https://elizabethbrake.com/amatonormativity>.

Cameron, Layla (2022) No Way to Live: Fat Bodies on Reality Television. *Communication and Health*, 39–55. Doi: [10.1007/978-981-16-4290-6_3](https://doi.org/10.1007/978-981-16-4290-6_3).

Couldry, Nick & Littler, Jo (2011) Work, Power and Performance: Analysing the ‘Reality’ Game of The Apprentice. *Cultural Sociology* 5(2), 263–279.

De Benedictis Sara, Allen, Kim & Jensen, Tracey (2017) Portraying Poverty: The Economics and Ethics of Factual Welfare Television. *Cultural Sociology* 11(3), 337–358.

Farias, Carine, Seremani, Tapiwa & Fernández, Pablo (2021) Popular Culture, Moral Narratives and Organizational Portrayals: A Multimodal Reflexive Analysis of a Reality Television Show. *Journal of Business Ethics* 171, 211–226.

Grindstaff, Laura (2006) Daytime Talk Shows: Ethics and Ordinary People on Television. Teoksessa Larry Gross, John Stuart Katz & Jay Ruby (toim.) *Image Ethics in the Digital Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 115–141.

Hájek, Martin, Frantál, Daniel, Simbartlová & Kateřina (2021) Making Public Shame Bearable and Entertaining: Ritualised Shaming in Reality Television. *Cultural Sociology* 15(1), 134–154. <https://doi.org/10.1177/1749975520946604>.

Hill, David (2022) Love and Narcissism in Reality Television. *Sociological Research Online*. Sage Journals, 389–402. <https://doi.org/10.1177/13607804211058746>.

Hunt, Darnell & Ana-Christina Ramón (2021) *Hollywood Diversity Report 2021, Part 2: Television. Engaging LA, changing the world*. UCLA, Social sciences. Saatavilla: <https://socialsciences.ucla.edu/wp-content/uploads/2021/10/UCLA-Hollywood-Diversity-Report-2021-Television-10-26-2021.pdf>.

Kislev, Elyakim (2019) *Happy Singlehood*. Berkeley: University of California Press.

Kollman, Kelly (2013) *The Same-Sex Unions Revolution in Western Democracies: International Norms and Domestic Policy Change*. Manchester: Manchester University Press.

Lefkowitz, Julia (2021) Tabloidization in the Internet Age. Teoksessa Martin Conboy & Scott Eldridge II (toim.) *Global Tabloid: Culture and Technology*. London: Routledge, 34–55. Doi: [10.4324/9780429320880-3](https://doi.org/10.4324/9780429320880-3).

Lewis Tania (2017) Adventures in love, risk and romance: Navigating Post-Traditional Social Relations on Indian Dating Shows. *European Journal of Cultural Studies* 20(1): 56–71.

- Marin, Anna & Curman, Josefin (2023) *Romantic Interactions and Gender in Reality Television: Fan Engagement in the Comment Fields of Love Island Sweden*. Media and Communication Studies, Malmö University.
- Piazzesi, Chiara (2022) Towards a Sociological Understanding of Love: Insights from Research Philosophy Kitchen. *Rivista di filosofia contemporanea* # 6, 1/2022, 87–102.
- Roseneil, Sasha, Crowhurst, Isabel, Hellesund, Tone, Santos, Ana Cristina & Stoilova, Mariya (2020) *The Tenacity of the Couple-Norm*. UCL Press.
- Secomb, Linnell (2007) *Philosophy and Love: From Plato to Popular Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tuomi, Pauliina (2018) Pakko katsoa?! Nykypäivän provokatiivinen televisiotuotanto mediateollisuuden muotona. *Lähikuva* 31(4), 48–79. <https://doi.org/10.23994/lk.77933>.
- Tuomi, Pauliina (2022) Puhtoisuuden illuusio: moraali- ja arvokäsityksiä ravistelevat televisiotuotannot mediassa. *WiderScreen* 24 (1–2). Saatavilla: <http://widerscreen.fi/numerot/2022-1-2/puhtoisuuden-illuusio-moraali-ja-arvokasityksia-ravistelevat-televisiotuotannot-mediassa/>.
- Töykkä, Iina (2022). Outoja suhteita normien tuolla puolen. *Sosiologi* 2/2022. Saatavilla: <https://www.sosiologi.fi/?p=1918>.
- Yeh, Hsin-Yi (2021) Loves Me or Loves Me Not? Passing through the Forest of Love Symbols and Unveiling Its Social Nature. *International Journal of Psychological Studies* 13(2), 1–73.

Janne Salminen

FT, vapaa tutkija

Indiana Jones maskuliinisuuden ihanteiden reunamilla

Hiipuva sankari

Viides Indiana Jones -elokuva, *Indiana Jones and the Dial of Destiny*¹ (Yhdysvallat 2023), alkaa osiolla, joka sijoittuu vuoteen 1944. Indyä näyttelevä Harrison Ford on nuorennettu tietokoneavusteisesti neljäkymmentä vuotta nuoremman näköiseksi. Avausjakso muistuttaa katsojia Indiana Jonesin kulta-ajasta: kun sarjan ensimmäiset elokuvat kuvattiin 1980-luvulla, Ford oli ikävuosien 38 ja 46 välissä. (Bedingfield 2023.) Elokuva siirtyy tästä vuoteen 1969. Ikääntynyt Indy herää nojatuolista pienessä asunnossaan, aamukahvin joukkoon hän lorauttaa viskiä ja avioeropaperit lojuvat keittiön pöydällä. Myöhemmin selviää, että hänen poikansa on kaatunut Vietnamin sodassa. Suhde vaimoon, Marioniin (Karen Allen) kariutui, kun Indy ei osannut olla läsnä surutyössä. Hahmo on siirtymässä syrjään yhteiskunnallisesti ja henkisesti: intoa uuteen seikkailuun ei ole jäljellä. Elokuvan lopussa Indy päätyy hetkellisesti vuoteen 214 eaa. Syrakusan piirityksen keskelle. Hän sanoo seikkailutoverilleen ja kummityttäreilleen Helenalle (Phoebe Waller-Bridge), ettei halua enää palata omaan aikaansa vaan menehtyä saamiinsa vammoihin menneisyydessä. Helena lyö Indyn tajuttomaksi ja seuraavaksi sankari herää toipilaana omissa ajassaan.

Viides Indiana Jones -elokuva ei ole poikkeuksellinen sarjan päähenkilön maskuliinisuuden kuvauksessa vaan luonnollinen jatke sarjan aikaisemmille osille. Hahmon maskuliinisuus edustaa näennäisesti perinteistä sankarillista maskuliinisuutta, sel-laista, joka menestyksekkäästi luotsaa niin omaa elämäänsä kuin historian kulkua. Lähemmin tarkasteltuna Indyn maskuliinisuus näyttäytyy kuitenkin enemmän haparoivana yrityksenä esittää sankarillista maskuliinisuutta.

Maskuliinisuuden legitiimein versio nyky-yhteiskunnassa on sellainen, joka yhdistetään keskeisesti miehuuteen, valtaan ja dominanssiin. Tämä versio pitää sisällään lupauksen etuoikeudesta ja keskittyy yleensä kykenevien valkoisten cis-mieskehojen ympärille (Halberstam 2019, 1–3). Vaikka vaihtoehtoiset, aiemmin marginalisoidut maskuliinisuudet ovat viimeisen vuosikymmenen aikana saaneet enemmän yhteiskunnallista legitiimiyttä, valkoisen cis-miehen erityisasema vallan keskiössä ei ole juurikaan horjunut (Bridges 2021, 665–669). Pintapuolisesti Indiana Jones edustaa juuri sellaista maskuliinisuutta, joka vahvistaa cis-miesten erityisasemaa ja ylivaltaa. Indyn seikkailut eksoottisissa maisemissa ja toistuvat toimintakohtaukset istuvat hyvin 1980-lukulaiseen konservatiiviseksi tulkittujen elokuvien aaltoon.

.....
1 Vielä keväällä 2023 elokuvasta käytettiin suomalaisessa uutisoinnissa ja monissa muissa yhteyksissä käännösniemeä *Indiana Jones ja kohtalon aika*. Ennen ensi-iltaa (Suomessa 28.6.2023) tuotantoyhtiö Disney kuitenkin ilmoitti, että elokuvan nimeä ei käännetäkään Indy-sarjan aiempien osien tapaan suomeksi, vaan se tuodaan levitykseen alkuperäisellä englanninkielisellä nimellään.

Indy esiteltiin yleisölle elokuvassa *Kadonneen aarteen metsästäjät* (*Raiders of the Lost Ark*, Yhdysvallat 1981). Tuolta ajalta yhdysvaltalaisessa elokuvassa on tunnistettu ilmiö, jossa Vietnamin sodan aiheuttamia kansallisia haavoja hoivattiin lähes myyttisillä tarinoilla lihaksikkaista miessankareista, jotka ratkaisevat kaikki tilanteet riuskalla toiminnalla (Donnar 2020, 10). Maskuliinisuus, siinä missä feminiinisyys, voidaan nähdä kulttuurisesti sukupuolitettujen tekojen toistona eli vakiintuneiden sukupuoliesitysten performointina (Butler 2004, 9–10). Myytit ja fantasiat ovat maskuliinisuuden aseman säilyttämisen keskeisiä strategioita, ja hegemoninen maskuliinisuus on yksinkertaistettuna miehenä olemisen kanonisoitu narratiivi (Connell & Pearse 2014, 48–49). Kun tarkastelun keskiössä on nimenomaan se, miten maskuliinisuutta tuotetaan performanssina, aukeaa näkökulma, joka asettaa uuteen valoon tulkinnat Indiana Jonesin asemasta sankarillisen maskuliinisuuden perikuvana.

Epävarmaa sankaruutta

Siinä missä ohjaaja Steven Spielberg, tuottaja George Lucas ja käsikirjoittaja Lawrence Kasdan loivat Indyn perustan, Harrison Ford antoi hahmolle elämän. Tavoistaan poiketen Ford osallistui aktiivisesti hahmon rakentamiseen ja halusi erityisesti tehdä tästä haavoittuvasemman kuin tyypilliset toimintasankarit. (Duke 2008, 75–76.) Neljä ensimmäistä Indy-elokuvaa olivat kaikki Spielbergin ohjaamia ja Lucasin ideoimia. Viidennessä toimi ohjaajana James Mangold, Spielberg vastaavana tuottajana, eikä Lucas ollut mukana lainkaan, joten Indyn perinnön vaaliminen näyttää olevan nyt pitkälti Fordin käsissä.

Näyttelijä on korostanut *Dial of Destinyn* olevan hahmon viimeinen seikkailu (Alexander 2023). Näin Indy eroaa sellaisista elokuvasankareista kuten James Bond, jonka näyttelijä on vaihtunut jo useampaan otteeseen.² Daniel Craigin näyttelemä Bond saattoi kuolla *No Time to Die* (*No Time to Die*, Yhdysvallat ja Iso-Britannia 2021) lopussa, mutta uutta Bond-näyttelijää etsitään jo (Sharf 2023). Indyn elokuvaseikkailuista rakentuu kaari, joka saa näillä näkymin lopullisen päätöksensä *Dial of Destinyssä*. Seikkailujen jatkoa hidastanee myös olennaisesti viimeisimmän osan taloudellinen epäonnistuminen (Gilbey 2023).

Sen lisäksi että Indy henkilöityy pääasiallisesti yhteen näyttelijään, hahmo on habitukseltaan Bondia nuhruisempi ja haavoittuvasempi. Timothy M. Hoxha (2011, 194–200) toteaa Bondin edustavan hyperaggressiivista sankarillista maskuliinisuutta, joka itsevarmasti voittaa vastustajansa, hurmaa jokaisen kohtaamansa naisen ja hallitsee aina tunteensa sekä tilanteen. Ennen *Kadonneen aarteen metsästäjiä* Spielberg oli halunnut ohjata Bond-elokuvan, muttei saanut siihen tilaisuutta. Tämä antoi alkusysäyksen kehitellä joukko seikkailuelokuvia, jotka eivät niinkään kopioisi 1930- ja 1940-lukujen sarjaelokuvien tyyliä vaan niitä muistikuvia, joita Spielbergillä ja Lucasilla näistä elokuvista oli. (Wasser 2010, 91–96.)

Televisioelokuva *Kauhun kilometrit* (*Duel*, Yhdysvallat 1971) oli Spielbergin ensimmäinen kokopitkä ohjastyö, ja jo tässä työssä on läsnä hänen tapansa kuvata cis-miesten maskuliinisuutta epävarmuuksien ja pelkojen kautta. Elokuvien mieshahmot eivät osaa toimia arjessa, mutta odottamattomien haasteiden edessä he saavat hetkellisesti enemmän toimijuutta (Friedman 2006, 7–8). Tämä maskuliinisuuden versio on kietoutunut vahvasti osaksi Indyn hahmoa, oli Spielberg ohjaajana tai ei.

.....
 2 River Phoenix esitti teini-ikäistä Indyä kolmannen Indy-elokuvan alussa ja hahmon nuoruuden seikkailuista tehtiin televisiosarja 1990-luvulla, mutta hahmon uudelleen roolittaminen ei näytä tällä hetkellä todennäköiseltä.

Kadonneen aarteen metsästäjien alussa Indy vaikuttaa tietävän tarkalleen mitä tekee. Vuoteen 1936 sijoittuvan elokuvan alussa hän käy pelottomasti sisälle hylättyyn temppeliin välttämättä ansat, jotka ovat vieneet aikaisempien tunkeilijoiden hengen. Viimeisen haasteen kohdalla hän arvioi jalustalla lepäävän pienen patsaan painon väärin ja laukaisee ansan, joka romahduttaa koko paikan ja hän joutuu kiirehtimään ulos luottaen enemmän tuuriin kuin taitoon. Selvittyään täpärästi ulos Indy joutuu luovuttamaan saaliinsa kilpailevalle arkeologille, Belloqille (Paul Freeman). Belloq usuttaa paikalliset alkuperäisasukkaat Indyn kimppuun, ja tämä pakenee tyhjin käsin vesitasolentokoneeseen. Lisäharmia tuottaa vielä koneen lentäjän lemmikkikäärme, koska Indy kertoo inhoavansa käärmeitä. Kaikissa viidessä elokuvassa Indy harvoin tuntuu olevan täysin tilanteen tasalla: toiminnan keskellä paniikki näkyy hänen kasvoillaan ja eleet ovat hätäisiä. Toimintakohtausten välissä Indy tarkastelee keräämiään ruuheita huolestuneena ja varovaisesti (kuva 1).



Kuva 1. Kuvakaappaus elokuvasta *Kadonneen aarteen metsästäjät* (1981).

Käärmepelellä ohella lyhyt avausjakso määrittää myös Indyn myöhempien seikkailujen kaavan: hän astuu seikkailuun urheasti, löytää etsimänsä aarteen, olosuhteet muuttuvat nopeasti, Indy rimpuilee tiensä turvaan, mutta palaa lopulta kotiin tyhjin käsin. Elokuvasarjan edetessä korostuu se, miten Indy saavuttaa matkalla jotain aarteita arvokkaampaa, kuten syvempää ymmärrystä maailmasta ja/tai paikattuja ihmissuhteita. Elokuvat esittelevät Indyn ensin itsevarmana sankarina, mutta pian tapahtuu jotain, joka näyttää, ettei tilanne ole lainkaan hänen hallinnassaan.

Yleensä Indyn seikkailussa on mukana naispuolinen apuri tai matkakumppani, jonka kanssa hänellä kehkeytyy romanssi. *Kadonneen aarteen metsästäjissä* Marion on Indyn entinen heila, jolle seikkailijan palaaminen kuvioihin on lähinnä ikävä yllätys. Samoin *Indiana Jones ja tuomion temppelissä* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, Yhdysvallat 1984) Indyn yritys aloittaa romanssi Willien (Cate Kapshaw) kanssa takkuilee aluksi. Elokuvassa *Indiana Jones ja viimeinen ristiretki* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, Yhdysvallat 1989) Elsa (Alison Doody) poikkeaa kaavasta flirttailemalla Indyn kanssa ensi hetkestä lähtien, mutta suorasukaisesti etenevä suhde paljastuu-kin keinoksi kerätä tietoja vihollisille. Neljäs elokuva, *Indiana Jones ja kristallikallon valtakunta* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, Yhdysvallat 2008), tuo Marionin takaisin seikkailuun, mutta tällä kertaa romantiikan hidasteena on paljastus siitä, että heillä on yhteinen nyt jo aikuiseksi kasvanut lapsi, Mutt (Shia LeBeouf), jonka olemassaolosta Indyllä ei ollut mitään tietoa. *Dial of Destinyssä* seikkailuparina

on aiemmin mainittu Helena. Romanttisen jännitteen tilalla on Indyn yritys paikata aiempaa epäonnistunutta yritystään toimia isähahmona kummityttärelleen.

Indy 1980-luvun kontekstissa

Ensimmäiset kolme Indy-elokuvaa saapuivat valkokankaille aikana, jolloin miesten asemasta keskusteltiin kiivaasti. Yhteiskunnalliset liikkeet, kuten feminisismi, edistivät tasa-arvotyötä, joka tuotti joillekin miehille sopeutumisvaikeuksia. Näitä vaikeuksia käsitteellistettiin usein maskuliinisuuden kriisin kautta. Reaktiona kriisikeskusteluun syntyi joukko fiktioelokuvia, jotka tarjosivat konservatiivisia sukupuoliasenteita ratkaisuksi miesten kipuiluun (Rehling 2009, 2–6). Tätä taustaa vasten on ymmärrettävää, että *Kadonneen aarteen metsästäjät*, kuten sen jatko-osat, miellettiin osaksi samaa normatiivisen maskuliinisuuden paikkausilmiötä kuin vaikkapa Sylvester Stallonen tähdittämät Rambo-elokuvat. Susan Jeffords (1994, 34–49) arvioi kolmen ensimmäisen Rambo-elokuvan, *Rambo – Taistelija (First Blood)*, *Rambo – Taistelija 2 (Rambo: First Blood Part II)*, *Rambo – Taistelija 3 (Rambo III)*, olleen keskeisessä asemassa, kun Yhdysvaltain silloinen presidentti Ronald Reagan pyrki palauttamaan mielikuvan voitokkaasta (ja maskuliinisesta) kansallisvaltiosta. Indyn seikkailujen nostalgiset ulottuvuudet, tapahtuma-aika menneisyydessä ja viittaukset vanhoihin elokuviin ovat saattaneet vahvistaa käsitystä menneiden aikojen maskuliinisuuden ihanteiden juhlistamisesta (Tasker 1993, 75).

Lester D. Friedmanin mielestä on jokseenkin kyseenalaista laittaa Indy-elokuvat samalle viivalle yksioikoisten maskuliinisuuden ylistystarinoiden kanssa. Hypermaskuliinisten lihaskimppujen ja sulavien salaisten agenttien rinnalla Indy on melko aikaansaamaton epäonnistuja, vaikka onkin selkeästi elokuviansa sankari. Elokvien toimintaa motivoivat aarteet eivät päädy sankarin omiin käsiin, eikä Indy niinkään muovaa maailman tapahtumia, vaan tarkkailee niitä.³ Tämä korostuu varsinkin, kun hahmon tarinaa tarkastelee useamman elokuvan jatkumona. (Friedman 2006, 111–114.)

Kadonneen aarteen metsästäjissä Indiana Jonesin tulisi löytää liitonarkki ennen natsuja, mutta silti arkki päätyy heidän käsiinsä. Avattuaan arkin natsit joutuvat kuitenkin sen mystisten voimien tappamiksi. Sama kaava toistuu niin ikään elokuvissa *Viimeinen ristiretki*, *Kristallikallon valtakunta* ja *Dial of Destiny*. Tarinan lopputulos olisi sama, vaikka Indy olisi jäänyt kotiin: aarteita ei voi viedä pois säilytyspaikastaan tai niiden voimista ei ole mitään hyötyä. Ainoa poikkeus on *Tuomion temppeli*, jossa pyhien Sankara-kivien palauttaminen oikeille omistajilleen on Indystä kiinni, joskaan hän ei olisi mitenkään onnistunut siinä yksin. Richard Dyer hahmottelee, että Indy saattaa hyvinkin olla irvailua ryppyotsaisesta sankarillisesta maskuliinisuudesta (2004, 11). *Tuomion temppelissä* hahmo kuitenkin lähestyy perinteistä, Ramboon rinnastuvaa toimintasankaruutta likemmäs kuin missään muussa sarjan elokuvista. Intia kuvataan elokuvassa maana, joka ilman länsimaiden ohjausta valuu synkkyyteen. Näin *Tuomion temppelissä* Indyn toiminta linkittyy muita seikkailuja konkreettisemmin siirtomaavallan ihannointiin. (Biber 1995, 78.) Tasker arvioi elokuvan olevan samankaltainen kuin *Commando (Commando)*, *Die Hard – vain kuolleen ruumiini yli (Die Hard)* ja *Rambo II* ja näiden tapaan liu’uttavan hypermaskuliinisuutta naurettavasta kohti uskottavaa ideaalia (Tasker 1993, 91–93). 1980-lukulaisen toimintasankarin tapaan Indy on myös monessa

³ *Dial of Destinyssä* etsitty esine poikkeuksellisesti jää Indylle, joskin se on osoittautunut arvottomaksi.



Kuva 2. Kuvakaappaus elokuvasta *Indiana Jones ja tuomion temppeli* (1984).

elokuvan kohtauksessa paidatta tai ainakin melkein (kuva 2), mikä puolestaan johti Fordin noudattamaan hyvin raskasta kuntoiluohjelmaa (Duke 2008, 113).

Menestyksen liepeillä

Osa-aikaisena päivätyönä Indy toimii yliopisto-opettajana. Luentosalissa hänellä on fedoran ja nahkatakkin sijasta päällään tweedpuku ja silmälasit. Michael Ryan ja Douglas Kellner (1988, 239–241) väittävät Indyn käyvän *Kadonneen aarteen metsästäjien* aikana läpi muutoksen, jossa hänen ”maskuliininen” seikkailijaidentiteettinsä syrjäyttää lähes kokonaan ”feminiinisen” tutkijaidentiteetin ja tämän muutoksen polttoaineena toimii siirtomaaperinteen sortavien käytänteiden sisäistäminen. Ryanin ja Kellnerin analyysi nojaa ajatukseen, että Indyn seikkailijaidentiteetti edustaa stabiilia kapitalistista maskuliinisuutta eikä hapuilevaa yritystä ylläpitää vakaan maskuliinisuuden performanssia. Heidän huomionsa elokuvan arvottavasta kuvastosta ”sivistyneen” ja ”sivistymättömien” välillä pitää kuitenkin hyvin paikkansa, ja on mahdollista, että Indyn maskuliinisuuden natiseminen liitoksistaan on aikanaan jäänyt huomaamatta niin yleisöiltä kuin tutkijoiltakin.

Indyn arkielämään seikkailut eivät näytä tuoneen erityisen paljon luksusta. Kolmessa neljästä vuosien 1981 ja 2008 välillä ilmestyneessä elokuvassa hänen kotinaan on melko vaatimaton pieni omakotitalo, eikä hänellä vaikuta olevan erityisen kallista autoa tai muita taloudellisen menestyksen merkkejä.⁴ *Dial of Destiny* -elokuvassa kotina on sotkuinen ja ahdas kerrostaloasunto – joskin on epäselvää, johtuvatko päähenkilön asumisolot nyt vireillä olevasta avioerosta vai taloudellisesta tilanteesta.

Yhdysvaltalaisessa kulttuurissa maskuliinisuus, jossa kapitalismi ja kapinallisuus lyövät kättä, nauttii suurta arvostusta. Tähän maskuliinisuuteen kuuluu olennaisesti vaikutelma, että silkalla kovalla yrittämisellä voi muovata yhteiskuntaa. Sellaiset henkilöt kuten Steve Jobs ja Ted Turner ovat tämän maskuliinisuuden malliesimerkkejä. (Holt & Thompson 2004, 427–428.) Raewyn Connell (1993, 613–615) toteaa, että 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa hegemoniseen maskuliinisuuteen alkoi liittyä käsitys menestyksestä, joka määrittellään lähes täysin taloudellisen viitekehityksen kautta. Tämä oikeistolainen ihannemies olisi itsenäinen yrittäjä, joka löytää rikastumisen mahdollisuuksia kaikkialla.

⁴ *Tuomion temppeli* sijoittuu kokonaan Aasian mantereelle, joten Indy ei käy lainkaan kotonaan.



Kuva 3. Kuvakaappaus elokuvasta *Indiana Jones ja viimeinen ristiretki* (1989).

Indy on Connellin kuvaileman menestyksen reunamilla. Esimerkiksi *Viimeinen ristiretki* näyttää hänen työhuoneensa yliopistolla muistuttavan varastoa ja seikkailujen kartuttavan etupäässä arvioitavien kokeiden ja esseiden määrää (kuva 3). Suuret rikkaudet pysyvät kaikissa sarjan elokuvissa saavuttamattomissa, vaikka *Tuomion temppelissä* Indy toteaa etsivänsä kunnian ohella juuri niitä. *Viimeisessä ristiretkessä* motivaatio aarteiden etsimiselle on niiden vieminen museoon ja *Kristallikallon valtakunnassa* reliikki viedään takaisin löytöpaikalleen.

Lopuksi: onnellisen lopun purkautuminen ja korvaaminen uudella

Vuoteen 1957 sijoittuvan *Kristallikallon valtakunnan* alussa Indy on yhä vailla vakivirkaa yliopistolta. Hänellä ei ole myöskään perhettä ja kotikin on kutakuinkin samanlaisessa talossa ja samassa ympäristössä kuin ensimmäisessä elokuvassa. Urakehitys on hidasta, eikä taloudellinen tilanne ole juuri muuttunut. Tämä poikkeaa siis hegemonisen maskuliinisuuden ideaalista, jossa miehen tulisi luoda nousujohteinen ura alalla, joka on helposti yhdistettävissä talouskasvun edistämiseen (Connell 2005, 162–164). Vaikka aarteiden etsiminen on ollut koko elokuvasarjan keskiössä, niiden rahallinen arvo motivoi Indyä vain hetkittäin ja etupäässä sarjan kahdessa ensimmäisessä elokuvassa. *Kristallikallon valtakunnassa* Jonesin apurina toimiva Mac (Ray Winstone) sen sijaan olisi kovastikin aarteiden perään. Kun Mac paljastuu petturiksi, hän perustelee toimiaan sanomalla olevansa kapitalisti. Tämä yksittäinen heitto luo eroa Indyn ja suuria voittoja tavoittelevan aggressiivisen maskuliinisuuden välillä. Silti saman elokuvan lopussa Indy saa vihdoinkin professuurin yliopistolta, menee naimisiin Marionin kanssa ja pojan ilmestyminen kuvioihin vihjaa seikkailujen jatkumisesta seuraavan sukupolven toimesta.

Kaikki nämä kolme elementtiä ovat joko poissa tai hapertumassa sarjan viidennessä elokuvassa. Parisuhdeongelmien ja Muttin menetyksen ohella Indyn työura on päätymässä, siinä missä ehkä seikkailutkin. Keskustelut, joita Indy käy kollegojensa kanssa, vihjaavat hänen jäävän eläkkeelle työpaikasta, joka löytyi ystävänpalveluksena. Sopeutuminen uuteen elämäntilanteeseen ilman syrjäytymistä on *Dial of Destinyssä* Indyn hahmokehityksen ytimessä. Elokuva purkaa aikaisemman onnellisen lopun, ja koko elokuvan ajan Indy on tietoinen merkityksellisyytensä hiipumisesta. Kun Indy lopulta ryhdistäytyy, se tapahtuu Helenan pakottamana. (Kuva 4.)



Kuva 4. Still-kuva elokuvasta *Indiana Jones and the Dial of Destiny* (2023). Kuva © Lucasfilm Ltd.

Viime vuosien aikana Harrison Ford on tehnyt roolisuorituksia, jotka puivat hahmojen menneisyyttä, erityisesti maskuliinisuuden uudelleen neuvottelun kautta. Elokuvat kuten *Blade Runner 2049* (*Blade Runner 2049*, Yhdysvallat 2017), *Star Wars: The Force Awakens* (*Star Wars: The Force Awakens*, Yhdysvallat 2015) ja televisiosarjat *1923* (2023–) ja *Shrinking* (2023–) käsittelevät kaikki ikääntymistä ja perhesuhteiden paikkaamista, kun siihen on vielä tilaisuus. *Indiana Jones and the Dial of Destiny* noudattelee tätä trendiä, ja mikäli se jää viimeiseksi Indy-elokuvaksi, se vie sarjan luontevaan päätökseen. Lopussa Indy saa jotain arvokasta, muttei rikkauksia ja kunniaa. Hänellä on tilaisuus paikata välit Marioniin, joka on kuullut Helenalta, että Indy on tullut takaisin. Kohdatessaan Indyn Marion haluaa tietää miehen olevan nyt myös henkisesti läsnä. Indy on valmis käsittelemään poikansa Muttin kuoleman vaimonsa kanssa ja avaamaan elämänsä läheisilleen. Hän on valmis lopettamaan itsevarman sankarillisen maskuliinisuuden teeskentelyn.

Lähteet

Verkkolähteet

Alexander, Bryan (2022) Emotional Harrison Ford reveals ‘Indiana Jones 5’ trailer, his last time in role: “This is it”. *USA Today*, 10.9.2022. Saatavilla: <https://eu.usatoday.com/story/entertainment/movies/2022/09/10/harrison-ford-d-23-indiana-jones-5/8049458001/> (linkki tarkistettu 28.7.2023).

Bedingfield, Will (2023) How Indiana Jones and the Dial of Destiny De-Aged Harrison Ford. *Wired*, 7.7.2023. Saatavilla: <https://www.wired.co.uk/article/indiana-jones-and-the-dial-of-destiny-de-aging-tech> (Linkki tarkistettu 28.7.2023).

Gilbey, Ryan (2023) Summer flopbusters: why were Indiana Jones and The Flash box office bombs? *The Guardian*, 6.7.2023. Saatavilla: <https://www.theguardian.com/film/2023/jul/06/indiana-jones-and-the-dial-of-destiny-the-flash-bombed-box-office-harrison-ford> (linkki tarkistettu 28.7.2023).

Sharf, Zack (2023) James Bond Casting Director: Younger Actors Have Lacked the ‘Gravitas’ and ‘Mental Capacity’ to Play 007. *Variety*, 13.4.2023. Saatavilla: <https://variety.com/2023/film/news/james-bond-casting-young-actors-lack-gravitas-007-1235582474/> (linkki tarkastettu 28.7.2023).

Kirjallisuus

Biber, Katherine (1995) The Emperor’s New Clones: Indiana Jones and Masculinity in Reagan’s America. *Australasian Journal of American Studies* 1:2.

- Bridges, Tristan (2021) Antifeminism, Profeminism, and the Myth of White Men's Disadvantage. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 46:3. Saatavilla: <https://doi.org/10.1086/712076>.
- Butler, Judith (2004) *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- Connell, Raewyn W. & Rebecca Pearse (2014) *Gender: In World Perspective*. Oxford: Polity.
- Connell, R. W. (1993) The Big Picture: Masculinities in Recent World History. *Theory and Society* 22:5.
- Connell, R. W. (2005 [1995]) *Masculinities: Second Edition*. Oxford: Polity.
- Donnar, Glen (2020) *Troubling Masculinities: Terror, Gender, and Monstrous Others in American Film Post-9/11*. Jackson, Mississippi: University of Mississippi Press.
- Duke, Brad (2008) *Harrison Ford: The Films*. Lontoo: McFarland & Company Inc., Publishers.
- Dyer, Richard (2004) *Heavenly Bodies: Films Stars and Society (2nd Edition)*. New York: Routledge.
- Friedman, Lester D. (2006) *Citizen Spielberg*. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.
- Halberstam, Jack (2019 [1998]) *Female Masculinity. 20th anniversary edition*. Durham, North Carolina: Duke University Press Books.
- Holt Douglas B. & Craig J. Thompson (2004) Man-of-Action-Heroes: The Pursuit of Masculinity in Everyday Consumption. *Journal of Consumer Research* 31:2.
- Hoxha, Timothy M. (2011) The Masculinity of James Bond. Teoksessa Robert G. Weiner, B. Lynn Whitfield & Jack Becker (toim.) *James Bond in World and Popular Culture: The Films are Not Enough*. Second Edition. London: Cambridge Scholars Publishing, 193–205.
- Jeffords, Susan (1994) *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Rehling, Nicola (2009) *Extra-Ordinary Men: White Heterosexuality in Contemporary Popular Cinema*. New York: Lexington Books.
- Tasker, Yvonne (1993) *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. New York: Routledge.
- Wasser, Frederick (2010) *Steven Spielberg's America*. Oxford: Polity.

Maija Suoyrjö

FM, mediatutkimus, Turun yliopisto

RAKKAUDESTA ELOKUVAAN Olivier Assayas ja Irma Vepin henki

Olivier Assayas ohjasi vuonna 1996 elokuvan *Irma Vep*, jossa hongkongilaisnäyttelijä Maggie Cheung saapuu Ranskaan esittämään Irma Vepiä Louis Feuilladen *Les Vampires* -sarjaelokuvaklassikon (Ranska 1915–1916) uudelleenfilmatisoinnissa. Vuonna 2022 Assayas teki HBO:lle kahdeksanosaisen sarjan *Irma Vep*, joka pohjautuu vuoden 1996 elokuvaan ja kertoo edelleen *Les Vampiresin* uudelleenfilmatisoinnista. Sarjassa sivutaan samoja teemoja kuin elokuvassa, mutta siinä painottuu erityisesti keskustelu elokuvan ja taiteen merkityksestä sekä kuvattavan sarjan suhde menneisyyteen, eri sukupolviin ja elokuvavuosisataan. Tässä tekstissä käsittelen Assayasin vuoden 2022 *Irma Vep* -sarjan suhdetta *Les Vampiresiin* rakkauden näkökulmasta. Rakkaudella tarkoitan ensisijaisesti elokuvallista intohimoa ja varhaisen elokuvan arvostusta. Sarja avautuu tästä lähestymiskulmasta kiinnostavilla tavoilla, sillä uudelleenfilmatisointina ja sen kuvauksena sarja on itsessään rakkauskirje elokuvahistorialle.

Irma Vepin taustoja: Les Vampires ja sarjaelokuva

Ennen *Irma Vepin* tarkastelua on hyvä hieman pohjustaa *Les Vampiresia* ja sarjaelokuva. Louis Feuillade (1873–1925) on yksi merkittävimmistä mykkäelokuvan ohjaajista, ja hänen vaikutuksensa elokuvan tekniikan ja muodon kehitykseen sekä rikoselokuvagenreen on ollut suuri. *Les Vampires* koostuu kymmenestä jaksosta, ja sarjan monipolvinen ja viihdyttävä juonikuvio kertoo toimittaja Philippe Guérandesta, joka yrittää napata itseään vampyyreiksi nimittävän rikollisjoukon. Feuilladen aiempi rikoselokuva, Pierre Souvestren ja Marcel Allainin kirjoihin perustuva *Fantômas* (Ranska 1913) oli menestys, joka vetosi piilevän anarkistisen viestinsä takia suuren yleisön lisäksi myös ranskalaisiin surrealisteihin. *Les Vampires* jatkoi samaa linjaa, mutta ryöstöjen ja murhien kuvaukset nousivat kuitenkin uusiin ulottuvuuksiin ”vampyyrijengin” saadessa fyysisen ja psykologisen yliotteen pariisilaisesta porvaristosta muun muassa massamurhien, kidnappausten, myrkkyykaasujen ja seksuaalisen hallinnan voimin. *Les Vampiresissa* on myös *Fantômasia* enemmän sukkeluuksia ja häijyä huumoria (Lanzoni 2002, 44). Vihollinen pukeutui mustaan tyköistuvaan pukuun, ja Musidoran (1889–1957) esittämä *femme fatale* Irma Vep onkin yksi ranskalaisen elokuvan ikonisimmista hahmoista.

Feuilleton, sérial, film à épisodes... Ranskassa sarjafilmeillä on monta nimeä. Sarjaelokuvat tarjosivat 1910-luvun alussa katsojille vaaraa, jännitystä, takaa-ajoa, taistelukohtauksia sekä viime hetken pakoja ja pelastumisia. Tarinoiden keskiössä olivat usein roistot tai mystiset rikollisnerot. Sarjaelokuvia tehtiin suurelle yleisölle, joka oli aiemmin kuluttanut sarjamuodossa esimerkiksi kioskirjallisuutta ja niin sanottuja pennin kauhuja (Singer 1996, 105). Populaarikirjallisuus ja elokuvataide yhdistyivät-



Kuva 1. Musidora Irma Vepinä sarjaelokuvassa *Les Vampires* (1915–1916, jakso 9: "L'homme des poisons"). Lähde: kuvakaappaus dvd-julkaisusta.

kin sarjaelokuvissa (Lanzoni 2002, 43). Sarjaelokuvia esitettiin samalla tavalla kuin myöhemmin televisiosarjojen jaksoja, esimerkiksi kerran viikossa omaan esitykseensä valmisteltuna jaksona ja samalla osana pidempää elokuvaa, jonka yhteenlaskettu pituus oli useita tunteja. Jaksot päättyivät lähes aina *cliffhanger*-tilanteisiin, ja muodon kaupalliset mahdollisuudet huomattiin varhain. Sarjaelokuvien kanssa julkaistiin usein samanaikaisesti sanoma- tai aikakauslehdissä vastaava tarina kirjallisessa muodossa, jolloin nämä yhdessä muodostivat suuremman kokonaisuuden (Singer 1996, 106).

Les Vampires on inspiraatio *Irma Vep* -sarjan taustalla ja siinä läsnä huolimatta siitä, että sarja on ennen kaikkea uusi versio Assayasin vuoden 1996 elokuvasta. *Irma Vep* on monikerroksinen sarja elokuvista ja niiden tekemisestä, ja tässä mielessä metatekstuaalisuuden kyllästävä. Louis Feuillade ja *Les Vampires* ovat sarjan viite ja samalla kehys, jonka sisään *Irma Vepin* metafiktiivio rakentuu. *Irma Vepin* jaksot on myös nimetty *Les Vampiresin* jaksojen mukaisesti. Assayas halusi uudessa sarjassa toisaalta kunnioittaa *Les Vampiresin* näyttelijää Musidoraa ja toisaalta käsitellä vuoden 1996 elokuvasta pois jääneitä elementtejä, kuten suhdetta taikuuteen ja näkymättömään (Jamet 2022, 32). Sarja on runsas ja notkea niin populaarikulttuurisilta kuin elokuvahistoriallisilta viittauksiltaan, ja näiden lisäksi sarjasta löytyy yhtymäkohtia myös Assaysin henkilökohtaiseen elämään, kuten avioliittoon Maggie Cheungin kanssa.

Irma Vep on paikoin hyvinkin sattiirinen sarja elokuvanteon kulisseista ja kuvaa myös tuotannon taustalla työskenteleviä ihmisiä. Alicia Vikander esittää sarjassa Mira Harbergia, amerikkalaistunutta ruotsalaisnäyttelijää, joka osallistuu ranskalaiseen tuotantoon *Les Vampiresin* uusintaversiosta.¹ Uudelleenfilmatisoinnin ohjaaja René

1 Irma Vep on anagrammi sanasta Vampire, ja Mira on tietysti Irman anagrammi. Vikander ei esitä sarjassa fiktiivistä versiota itsestään, toisin kuin Maggie Cheung vuoden 1996 elokuvassa.

Vidal (Vincent Macaigne) on jossain määrin entinen suuruus ja samalla karikatyyri ranskalaisesta taide-elokuvan ohjaajasta, eli ailahtelevainen rahoittajien ja vakuutusyhtiöiden painajainen. Mira esitellään suoraviivaisena ammattilaisena, joka ei anna henkilökohtaisen elämän sotkea työntekoa, ja hahmon ulkopuolisuuden avulla tarkastellaan myös yleisemmin ranskalaista elokuvatuotantoa. Mira yrittää löytää oman tapansa esittää Irma Vepiä sarjan kuvausolosuhteiden vaihdellessa sujuvasta kaoottiseen.

Rakkaus elokuvataiteeseen ja elokuvantekoon

Irma Vepissä käytetään klippejä *Les Vampiresista* selventämään juonta ja tapahtumia, ja näin pääasiassa mobiililaitteiden näytöiltä esitetyt vanhat elokuvapätkät ja kuvat linkittyvät nykyhetkeen. Sarjassa kuvatut kohtaukset liukuvat välillä saumattomasti yhteen *Les Vampiresin* kanssa, jolloin siirtymät Feuilladen teoksen ja sen uudelleenfilmatisoinnin välillä sulautuvat. Assayasin mukaan päätös näyttää katkelmia juontui toiveesta löytää uudelleen varhaisen elokuvan sulokkuus, viattomuus ja kauneus. Assayas halusi myös herätellä katsojan rakkautta sekä nykyisiin että menneisiin elokuviin ja avata elokuvanteon prosessia ja tekijöiden intohimoa (Jamet 2022, 32). Sarja onkin kutkuttava elokuvahistorian ystäville, ja intoilu näkyy etenkin ensimmäisissä jaksoissa hetkittäisinä elokuvatrivialien rypäyksinä. Se ilmenee myös Miran ja Vidalin välisissä keskusteluissa, jotka avaavat katsojalle esimerkiksi Musidoran taustoja. Myös viittaukset elokuvaohjaajiin ja esimerkiksi hahmojen kantamat elokuvafestivaalien kangaskassit juhlistavat tekijöiden filmihulluutta ja rakkautta elokuvaan.

Assayasin mukaan kulutuksen periaatteesta on tullut osa elokuvan(teon) rakennetta, jolloin taloudellinen malli perustuu *franchise*-systeemille, *reboot*-julkaisuille ja esi- tai jatko-osille (Jamet 2022, 32). Myös *Irma Vepissä* puntaroidaan taiteen ja kaupallisuuden tasapainoa. Näyttelijä Gottfried esimerkiksi pitää viimeisenä kuvauspäivänään puheen, jossa hän kuvailee ”pitkäveteisiä, tylsiä, synkkiä päiviä”, joiden myötä korostuu tarve taiteelle ja elokuvalle, ja kritisoi sitä, miten markkinat



Kuva 2. Maggie Cheung esittää versiota itsestään elokuvassa *Irma Vep* (1996). Lähde: kuvakaappaus Blu-ray-julkaisusta.



Kuva 3. Alicia Vikanderin näyttelemä Mira Irma Vepin asussa sarjassa *Irma Vep* (2022, jakso 4: "The Poisoner"). Lähde: kuvakaappaus HBO-sarjasta.

lakimiehineen ja alustoineen ovat ottaneet elokuvasta vallan. Juhlapuhe on osa sarjan tapaa kommentoida itseään sekä elokuva-alan muutoksia ja vaikeuksia nykypäivänä ja kiinnittää huomiota elokuvan tilaan tämän ajan mediaympäristössä. Vanha elokuva edustaa Gottfriedille raakaa energiaa ja kadonnutta kaaosta. Miran assistentti Regina on vasta valmistunut elokuva-alalle, ja hahmossa korostuvat syvyys, tietous ja taiteen ymmärrys tämän tulkitessa elokuvista monikerroksellisia viestejä, kun taas Mira hajuvesimerkin mannekiiniksikin kaavailtuna toimintaelokuvien tähtenä edustaa pinnallisempaa viihdettä. "Omahyväiseksi elokuvanörtiksi" tunnustautuvan Reginan kuvataan jo nuorena käyvän elokuvahistorian kanssa dialogia ja olevan Vidalin tavoin kytköksissä elokuvien mystiseen puoleen. Hahmon avulla sarjassa käsitellään viihteen ja taiteen eroja, niiden tarvetta ja toisaalta limittyneisyyttä.

Irma Vepissä historiallisen sarjaelokuvan käsitettä puidaan esimerkiksi sarjan toisessa jaksossa, jossa ohjaaja Vidal tähdentää, että kyseessä ei ole (televisio)sarja vaan pitkä elokuva kahdeksassa osassa. Humoristinen kohtaus alleviivaa käsitteen liikkautta. Sarjassa käydään keskustelua elokuvasta ja sen merkityksestä suoratoistopalvelujen aikana. Esimerkiksi kolmannessa jaksossa tekijät väentävät kättä siitä, mitä he oikeastaan ovat tekemässä: tehdäänkö televisiota, kaupallista ja markkinoille sopeutettua sarjatuotantoa ja suoratoistoalustoille venytettyä sisältöä vai tehdäänkö pitkää elokuvaa mykkäelokuvien tapaan tarkoituksena palata juurille ja sarjafiktion lähteille? Näyttelijät kinastelevat siitä, oliko varhainen elokuva sisältöä, jota piti tuottaa projektorin keksimisen jälkeen, vaiko uuden ilmaisuvälineen haltuunottoa, jossa vain tekijöiden mielikuviutus oli rajana.

Irma Vep on mielenkiintoinen, sillä sen painotus on rakkaudessa varhaiseen ja taide-elokuvaan. Samalla se on kuitenkin suoratoistopalveluun tehty sarja, samaan tapaan kuin siinä kuvattava sarja – metakierrokset käyvät kovilla. Viihde ja taide ovat kamppailussa, kun alustat kilpailevat katsojista ja vapaa-ajan käytöstä paitsi keskenään myös elokuvateatterien kanssa, ja mykkäelokuvista ammentavan meta(sarja)fiktion tekeminen suoratoistopalveluun onkin nähtävissä vetoomuksena marginaalisen aiheen puolesta.

Näyttelijyyden hurmos ja haasteet

Yksi sarjan teemoista on, miten elokuvateollisuudessa yhä paikkaansa etsivä ja ulkomaisessa tuotannossa yksinäinen Mira ammentaa Irma Vepin hahmosta päästäkseen kiinni ainekseen, joka on pelkän viihteen ulko- ja yläpuolella. ”Sinun täytyy antaa Irma Vepin olla sinä”, toteaa Regina. Tarve olla yhtä Irma Vepin kanssa nousee tarpeesta vapautua ja ilmaista itseään, jolloin Miran usko projektiin on myös pelotonta rakkautta ja antautumista. Elokuvanteon prosessi muuttaa sen tekijöitä, ja *Les Vampires* sekä Irma Vep opettavat Miraa ja saavat hänet uskomaan itseensä niin, että hän voi siirtyä moniulotteisempiin rooleihin vaativammissa tuotannoissa.

Rakkaus näyttelijöitä kohtaan korostuu niin Assayasin kuin Vidalinkin tavassa nostaa päähenkilön suhde omaan näyttelijyytensä tapahtumien keskiöön. *Irma Vepissä* näyttelemistä lähestytään eri kulmista erilaisten hahmojen avulla. Aiemmin mainittu näyttelijä Gottfriedin viimeisen kuvauspäivän juhlapuhe tähdentää uhrauksia, joita näyttelijöiden pitäisi mukavuudenhalun sijaan tehdä, tai mitä he elokuvien eteen tekevät. Gottfried peräänkuuluttaa kaaosta, seikkailunhalua ja Musidoran kaltaisia pahiksia, ”joille elokuva kuuluu”. Monet uhraukset tehdään rakkaudesta elokuvaan – ja on eittämättä tehty myös rakkaudesta Feuilladeen.² *Irma Vepissä* kommentoidaan varhaisen elokuvanteon metodeja ja erityisesti stuntteja, esimerkkeinä pyöräminen alas Montmartren portaikkoa olkikoriin suljettuna, auton katon päällä salamatkustaminen ilman suojaahaarniskaa, räjähteiden ja ammusten käsittely ilman suoja-toimia ja junankiskoilla makaaminen vaunujen vyöryessä yli. Sarja keskustelee näin elokuvahistorian kanssa ja käsittelee sitä, miten työt ennen tehtiin ja miten asiat ovat muuttumassa tai muuttuneet paitsi näyttelijöiden oikeuksien, hyväksikäytön ja vaaratilanteiden suhteen, myös #metoo-aikana. Vidalia syytetään Feuilladen ja sadan vuoden taakse piiloutumisesta hankalissa asioissa, esimerkiksi Vidalin kuvatessa toistuvasti ottoja kohtauksesta, jossa vastapahis ottaa Irma Vepin kiinni, huumaa ja koskettelee tätä. Osa tuotantohenkilöstöstä vastustaa pahoinpitelyä seksualisoivaa kohtausta ja vaatii sen poistamista. Vidal vetoaa ensin raivokkaasti alkuperäisteokseen, mutta ymmärtää, että hänen täytyy oppia työstimään kuvaustilanteita näyttelijöiden kanssa. Tekoprosessin ja tuotantotiimin keskinäisten suhteiden kuvaus ylä- ja alamäkineen sekä näyttelijöiden halu heittäytyä ovat esimerkkejä tavoista, joilla sarja osoittaa tekijöiden rakkautta elokuvaan kohtaan, toivetta olla osa itseä suurempaa projektia.

Näyttelijöiden suhde Feuilladeen on *Irma Vepissä* myös hetkittäin ristiriitainen. Sarjassa käsitellään *Les Vampiresin* nykykatsojalle kömpelöinä näyttäytyviä puolia hellästi. Osansa huumorista saavat niin aikalaisvaatteet kuin pitkä käsikirjoitus ja liioitellun koukeroiset juonikuviot, joilla Feuillade kuljettaa tarinaa poiketen välillä sivupoluille. Erityisesti Philippe Guéranden hahmo äitinsä luona asuvana journalisti-etsivänä on toistuvasti vitsien kohteena, ja näyttelijöiden omia vaikuttimia ja egoismia lähestytään tätä kautta. Guérande ei ole sankarillinen, ja häntä esittävä näyttelijä haluaa päivittää ja parannella hahmoa tai tehdä tästä alkuperäistä ovelamman, sillä hän ei näe Guérandessa mahdollisuuksia toteuttaa itseään tai henkilökohtaisia intressejään. Uusintaversioiden näyttelijät osallistuvat projektiin pitkälti Vidalin takia, mutta juuri Mira nähdään näyttelijänä, joka tuo Irma Vepin hahmoon merkitystä nykyaikana. Nuorimpia näyttelijäopiskelijoita ei ehkä niinkään kiinnosta Feuillade tai Vidal, vaan Mira, erityisesti *cat suitissa* eli vartalonmyötäisessä kissapuvussa.

.....
 2 Esimerkkejä käsitellään hyödyntämällä Musidoran *La vie d'une vamp* -nimisiä muistelmia, jotka ilmestyivät jatkokertomuksena *Ciné-Mondial*-lehden seitsemässä numerossa 12. kesäkuuta 1942 alkaen.

Rakkaus Pariisiin ja Feuilladen maailmaan

Yksi *Irma Vepin* keskeisimmistä suorista kuvallisista viittauksista Feuilladeen on öisen Pariisin talojen katoilla hiiviskely. Runolliset ja lähes unenomaisen kauniit Pariisin ulkoilmakuvat ovat ominaisia Feuilladen elokuville, ja myös *Irma Vepissä* vastaava tunnelma löytyy erityisesti hiljaisen aavemaisista kohtauksista, joissa Mira kulkee pehmeästi niin ikään kattojen päällä ja seinien läpi Irma Vepin taian kuljettamana. Nämä hetket muodostuvat vaihtuvista taustäänistä ja tiloista sekä Miran rauhallisesta liikkeestä kaiken näkeväenä ja kuulevana henkenä. Kauniin Pariisin kuvilla herkkutelu ja toistuvat katuotokset, joiden taustalla vilahtavat Moulin Rougen julkisivu tai Eiffel-tornin säihkyvä iltavalaistus, vievät katsojan suorastaan turistimatalle.

Irma Vepissä leikitellään Feuilladen tunnuspiirteillä, ja sarjassa toistettavia huomionarvoisia kohtauksia *Les Vampiresista* ovat lukuisat kaappaukset ja sitomiset sekä hypnoosin käyttö arveluttaviin tarkoituspieriin. Merkittävin yksittäinen viittaus ja tunnistettavin elementti on tietysti Vampyyrit-jengin kasvot peittävä kokovartalopuku, joka ranskalaisessa elokuvassa vie ajatukset automaattisesti Feuilladen elokuvaan. Musidoran eroottisesti latautunut vartalo Irma Vepin puvussa lumosi yleisön *Les Vampiresin* ilmestyessä (Lanzoni 2002, 44), ja tähän vaikutukseen luotetaan myös *Irma Vepissä*. Mira sovittaa vaatetta ensimmäisessä jaksossa ja pehmeä sametti vie hänet heti mennessään. Musidoran/Miran ihonmyötäinen, vain silmät näkyviin jättävä puku kuvataan Feuilladen/Vidalin fetissiksi. Kokovartalopuvun huumaava vaikutus sekä hahmojen taustalla jatkuvana käyvä kommentointi Miran ulkonäöstä ja seksikkyydestä korostavat sitä, miten menneisyyden himo uskaliaaseen Musidoraan rinnastuu *Irma Vepissä* himoon Miraa kohtaan.

Irma Vepissä kysytään, mihin *Les Vampiresia* ja sen uudelleenfilmatisointia tarvitaan vuonna 2022. Ohjaaja Vidal ei varsinaisesti perustele sarjan tekemistä. Uudelleenfilmatisointi lokeroidaan *niche*-kategoriaan, jolla on kyllä arvoa, mutta toisaalta rajattu mahdollisuus menestyä markkinoilla. Vidalin rakkautta *Les Vampiresiin* korostetaan hänen halussaan katsoa elokuvallisesti taaksepäin ja tehdä uusintaversionsa mahdollisimman paljon alkuperäisen kaltaiseksi ”Feuilladea pettämättä”. Vidalin versio seuraa lopulta pitkälti Feuilladen elokuvaa. Uusi tulkinta kuitenkin mahdollistaisi menneisyyden suurteoksen kriittisenkin tarkastelun sekä moninaisemman representaation kuin varhaisen elokuvan aikaan.³ Vidal toisaalta esitetään ohjaajana, jolla on mystinen, henkinen yhteys Irma Vepin hahmoon, mutta samalla hän kamppailee asian kanssa pohtiessaan, kenellä oikeastaan on oikeus koskea Feuilladen töihin. Sarjassa pääsy elokuvallisten haamujen maailmaan lähtökohtaisesti joko on tai ei ole, ja Miran hahmo haastaa tätä asetelmaa.

Vidal ja Mira toteavat, että ”Irma Vepissä on kaikki”, vaikka heidän suhteensa hahmoon on erilainen. Tosielämää heijastaen myös sarjassa ohjaaja Vidal on tehnyt aiemmin version *Irma Vepistä* entisen puolisonsa kanssa ja käy edelleen läpi liiton kariutumista. Irma Vep edustaakin Vidalille sekä henkilökohtaista että elokuvarakkautta, ja hahmoon liittyy rakkauden lisäksi myös menetyksen aspekti. Vidalin ja Miran taiteellinen yhteistyö on niin ikään toisinto Feuilladen ja Musidoran yhteistyöstä, jonka avulla Irma Vepin henki ”loihdittiin esiin”, ja he rinnastuvat suoraan Feuilladeen ja Musidoraan historiallisissa fantasiakohtauksissa, joissa käydään läpi

3 Toisaalta Vidalin hävitessä joksikin aikaa kuvauksista sekä Miran assistentti että tuotantotiimin ulkopuolinen ohjaaja kuvaavat kohtauksia, jotka eroavat tyylillisesti Vidalin sarjasta. ”Vampyyriin” apulaisen Lily Flowerin rooli on *Les Vampiresia* suurempi *Irma Vepissä*, jossa tätä näyttelee kiinalaistaustainen Fala Chen. On myös kiinnostavaa, että Mira toteaa Irma Vepin olevan kiinalainen hahmo (eikä ranskalainen kuten Musidora). Tämä palauttaa sarjan vuoden 1996 *Irma Vepiin*, jossa Maggie Cheung määritteli Irma Vepin hahmon uudelleen.

sarjan kuvaustilanteita. Vidalille sarja on tilintekoa menneen kanssa ja sulkeuman hakemista henkilökohtaisella ja elokuvallisella tasolla, ja rakkaus Irma Vepin hahmoon on projektin kantava voima, joka luo yhteyden (elokuva)menneisyyteen.

Pariisin haamut

Irma Vepiä kuvaillaan jo sarjan ensimmäisessä jaksossa aaveeksi, joka on kummitellut ranskalaisessa elokuvassa vuosisadan ajan. Se on ollut olemassa ja läsnä eri aikoina. Henkimaaailman asioita käsitellään myös humoristisesti esimerkiksi kohtauksessa, jossa Vidal sanoo järjestäneensä lavasteisiin manauksen ennen kuvausten alkua. Assayasin lähtökohtana sarjaa tehtäessä oli koskea elokuvanteon nollapisteeseen, joka ”tulee muualta, henkien maailmasta” (Jamet 2022, 32), ja näin sarja myös mystifioi elokuvantekoa. Vidal toteaa, että ”haamut ovat sisällämme elävä menneisyys”, ja henkien avulla käsitellään myös metatasolla uuden sarjan suhdetta sekä aiempaan *Irma Vepiin* että Feuilladeen. Mira toteaa, että elokuvien avulla pääsemme ”jonkinlaiseen henkien maailmaan, johon meillä ei enää ole pääsyä, koska olemme menettäneet uskomme. [...] Elokuvat etäännyttävät meidät materiaalisesta maailmasta [...] auttavat kyseenalaistamaan sen”. *Irma Vep* kuvaa paitsi elokuvanteon arkea ja taikaa, myös tekemisen väliaikaisuutta – kuvausryhmä on jonkin aikaa tiivis ja tuotannon päätyttyä jokainen jatkaa eri suuntiin – ja projektit voi nähdä siirtyminä näyttelijöiden elämässä. Tekijät vaihtuvat, mutta elokuvan henget pysyvät.

Mira etsii paikkaansa ja taiteilijuuttaan – ja löytää molemmat Musidoran ja Irma Vepin avulla, sillä ne saavat Miran luomaan nahkansa näyttelijänä. Irma Vepin hengen voi kuitenkin saavuttaa vain hetkellisesti. Myös Pariisi näyttäytyy väliaikaisena unelmana, ellei peräti unena, joka päättyy, kun elokuva valmistuu. *Irma Vep* on Feuilladen perinnön lumoama ja ensisijaisesti teos elokuvan ystäville. Rakkaus avaa sarjaan antoisan näkökulman, sillä se ilmenee *Irma Vepissä* inspiroitumisena, elokuvan juhlistamisena ja kunnianosoituksena. Elokuvahistoriaa tunteva katsoja saa epäilemättä sarjasta eniten irti ja pääsee iloitsemaan Musidoran ja Feuilladen näkemisestä ruudulla. Tässä mielessä *Irma Vep* on rakkauden läpäisemä, muistutus elokuvan alkulähteistä ja kumarrus varhaiselle sarjafiktiolle.

Lähteet

Irma Vep (1996) Ohj. Olivier Assayas.

Irma Vep (2022) Ohj. Olivier Assayas.

Les Vampires (1915–1916) Ohj. Louis Feuillade.

Jamet, Constance (2022) *Irma Vep* cherche à retrouver l’innocence du cinéma des origines. *Le Figaro* 7.6.2022, 32.

Lanzoni, Rémi Fournier (2002) *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. New York: Continuum.

Singer, Ben (1996) *Serials*. Teoksessa Geoffrey Nowell-Smith (toim.) *Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press, 105–111.



AVARAN LUONNON LUONTODOKUMENTTIEN HITAASTI MUUTTUVA LUONTOKÄSITYS

Kristiina Koskinen (2022) *Läpinäkyvä luontokäsitys – ekokriittisen elokuvatutkimuksen näkökulmia luontodokumenttien kerrontaan*. Rovaniemi: Lapin yliopisto. 168 s.

Kristiina Koskinen kysyy väitöskirjassaan, millaisia luontokäsityksiä luontodokumentit rakentavat kerronnassaan ja mikä on niiden ympäristöpoliittinen tehtävä ympäristökriisin ja antroposeenin aikakaudella. Aineistona on kuusi *Avara luonto* -sarjassa esitettyä luontodokumenttia. Suuria katsojamääriä keräävät television luontodokumentit vaikuttavat kerronnan keinojensa kautta ihmisten käsityksiin luonnosta, mutta niitä ei ole vielä tutkittu paljon. Erityisesti luontodokumenttien teokselinen luonne on Koskisen mukaan sivuutettu. Tutkimuksen pääasiallinen teoreettinen viitekehys on ekokriittinen elokuvatutkimus, mutta Koskinen hyödyntää myös posthumanismin ja jossain määrin uusmaterialismin näkökulmia.

Elokuvakäsikirjoittajana työskennellyt Koskinen suhtautuu luontodokumentteihin luovan työn tuloksina ja kulttuurisina konstruktioina, joita ei tulisi valjastaa yksinomaan luonnonsuojelun puolestapuhujiksi. Tutkimustaan varten hän on kehittänyt jälkikäteen käsikirjoittamisen menetelmän. Menetelmä siirtää huomiota elokuvista representaatioina elokuvantekemisen prosessiin, auttaa asettumaan elokuvantekijän positioon ja hahmottamaan elokuvan konstruoidun luonteen eli sen, että luontodokumentti on enemmän kuin todellisuuden neutraali tallenne.

Ekokriittisestä otteesta huolimatta tutkimuksen tarkoituksena ei ole kritisoida elokuvia esimerkiksi puutteellisesta ympäristökriisin huomioimisesta. Koskiselle on tärkeää aloittaa analyysi siitä realistisesta lähtökohdasta, että luontodokumenttienkin tulee löytää yleisönsä.

Tämä tarkoittaa, että tekijät eivät voi irrottautua täysin genren konventioista ja viihdearvoista, ja että dokumentitkin pohjautuvat käsikirjoitukseen. Ne ovat kulttuurituotteita, ja niissä kuvattu luonto on kytköksissä kulttuuriin. Koskinen toteaaakin olevansa kiinnostunut siitä, missä määrin valtavirtaelokuvan puitteissa voi nähdä toisin: ”onko *Avaran luonnon* luontodokumenteissa mahdollisuutta vastata uusmaterialismin tai posthumanismin virittämisiin haasteisiin” (s. 143).

Aineisto, eli kuusi *Avara luonto* -sarjassa esitettyä kansainvälistä dokumenttia, on suppea ajatellen sarjan pitkää historiaa. Koskinen perustelee rajausta sillä, että aineiston merkittäväkään kasvattaminen ei lisäisi tutkimuksen johtopäätösten yleistettävyyttä, koska sarjassa on ilmestynyt vuosikymmenen mittaan satoja dokumentteja. Hän luonnehtii *Avara luonto* -dokumentteja melko perinteisiksi, epäpoliittisiksi luontoelokuviksi, joissa ei juuri ole kuultu ns. ympäristödokumenteille tyypillisiä kriittisiä ääniä esimerkiksi ilmastonmuutoksesta ja lajikadosta. Perinteisiä ne ovat myös siksi, että ihminen loistaa niissä enimmäkseen poissaolollaan, ne ovat ikään kuin ajattomia ja karismaattiset eläimet elävät niissä omaa elämänsä. Koskisen paljon hyödyntämä tutkija Derek Bousé kutsuu tällaista luontoelokuvaa termillä *blue chip documentary*.

Alustavia merkkejä kerrontatapojen muutoksesta on Koskisen mukaan kuitenkin havaittavissa ja näitä hän perkaa analyysissään esiin. Pienetkin muutokset ovat hänen mukaansa luontokäsitysten muutosten kannalta merkit-

täviä, koska kyse on isoja yleisöjä tavoittavista elokuvista.

Tutkimus jakaantuu johdantoon, kolmeen tapaustutkimukseen ja pohdintaan ”Dokumentaarinen luontokerronta”. Johdannossa Koskinen esittelee aineiston, luontodokumenttien historiaa, ekokriittistä elokuvatutkimusta (representaatiokritiikki, antropomorfismin kritiikki, teoreettinen monitieteisyys ja aktivismi), teoriaa luontodokumentin todellisuussuhteesta sekä jälkikäteen käsikirjoittamisen menetelmän. Tapaustutkimusten teemat ovat 1) metsät ekosysteeminä, 2) kerronta ja ei-inhimillinen toimijuus ja 3) ihmiskeskeisyys luontodokumenteissa.

Rakenne on kronologinen siinä mielessä, että ensimmäisessä tapaustutkimuksessa sovelletaan perinteistä representaatioanalyysiä ja elokuvat edustavat perinteistä kerrontaa, jossa luonto on jossain kaukana ihmisen ulottumattomissa. Kolmannessa taas tarkastellaan posthumanismin viitekehityksessä elokuvia, joissa ihminenkin on jo läsnä. Tutkimukseen piirtyy hienosti paitsi luontodokumenttien myös niiden teoretisoinnin historiallinen kehityskulku.

Ensimmäiseen tapaustutkimukseen sisältyvistä dokumenttielokuvista *Villi Pohjola, osa 1/6: Suomi* (2011) esittelee pohjoista metsää ikään kuin ikkunana todellisuuteen. *Pikkuotusten maailmat, osa 2/3: Metsien kätköissä* kertoo maaoravan ja tupaijan tarinaa kahdessa erilaisessa metsässä. Varsinkin jälkimmäinen keskittyy intensiiviseen eläindraamaan hyödyntäen edistyskäsittelyä kamerateknologiaa.

Toisessa tapaustutkimuksessa Koskinen selvittää millaisin kerronnallisilla keinoin eliöiden toimijuutta rakennetaan ja nostaa esiin ajatuksen siitä, että toimijuus voi olla jaettua, ei vain yksittäisille karismaattisille yksilöille kuuluvaa. *Suuri kiertokulku, osa 2/6 Suuri metsä* (2009) käsittelee lohparvien vaellusta ja karhujen matkaa, *Elävä planeetta, osa 9/10 Kasvit* (2009) kasveja, joista on pyritty rakentamaan ”pyrkimyksellisiä ja toimivia hahmoja” (s. 96). Kolmas analyysikohta on ensimmäisestä tapaustutkimuksesta tuttu *Pikkuotusten maailmat*.

Perinteinen tapa rakentaa eläinten toimijuutta on esittää karismaattiset yksiot intentionaalisina ja vapaasti tahtoaan toteuttavina. Luontodokumentit yksinkertaistavat kausaalisuhteita ja häivyttävät sattuman roolia, mikä synnyttää palkitsevia tarinoita, joissa hallinnan tunne on vahva. Ne ovat kuin

eläinmaailman Hollywood-kertomuksia, joissa konfliktien kautta saavutetaan tasapainotila. Materiaalinen ekokritiikki on haastanut tällaista ymmärrystä toimijuudesta. Koskisen mukaan esimerkiksi *Elävä planeetta* nojaa kuitenkin edelleen vahvasti ”ehjän (kasvi) yksilön toiminnan pyrkimykseen ja tavoitteen saavuttamiseen” (s. 115). Toisaalta se ja *Suuri kiertokulku* haastavat tällaista ajatustapaa. Ne ehdottavat ei-inhimilliseen toimijuuteen liittyviä havaintoja, ei dokumentaarisina faktoina vaan rivien väleissä epäsuorina draamallisina ehdotuksina. Näitä ovat esimerkiksi eläinten älylliset kasvuprosessit, kalat merkityksellisinä yksilöinä ja kasvien uudenlainen toimijuus. Näitä ehdotuksia Koskinen tarkastelee Ilona Hongiston kehittämän dokumentaarisen kuvittelun teorian kautta, jossa dokumentin ja fiktion välisen rajan ajatellaan hämärtyvän. Teoria toimii hyvin, kun tavoitteena on osoittaa, että myös luontoelokuvan todellisuussuhde on suhteellinen.

Kolmas tapaustutkimus esittelee kaksi dokumenttielokuvaa, jotka haastavat dualistista luontokäsitystä. *Planeettamme maa II, osa 6/6 Urbaani maailma* (2016) kertoo kaupungeissa menestyvistä eläinlajeista ja *Sikojen salattu elämä* (2018) paratiisisaarella ihmisen keskuudessa elävistä sioista. Posthumanistinen tarkastelu paljastaa elokuvista esimerkiksi sen, että ei-inhimillinen eläin asetetaan ihmiselle miellettyyn rooliin ja asemaan. Sika luon suhteen ihmiseen sen sijaan, että se olisi vain ihmisen toiminnan kohde. Koskinen tulkitsee nämä seikat pyrkimyksenä osoittaa samankaltaisuutta ihmisen ja ei-inhimillisten eläinten välillä. Tämä voidaan nähdä antropomorfismina, jota dokumenttielokuvassa pidetään helposti eettisesti kyseenalaisena. Koskinen huomauttaa kuitenkin, että tiede on paljastanut eläinten ja ihmisten käyttäytymisestä jo monia samankaltaisuuksia, esimerkiksi ihmisten ja kalojen aivojen välillä. Hänen mielestään antropomorfismin voi suhtautua myös ihmisen erityisaseman epäilemiseksi. Se voi kriittisesti hyödynnettynä, kuten *Sikojen salatussa elämässä*, tarjota mahdollisuuden ymmärtää jotain ei-inhimillisten olentojen tunne-elämästä. Joka tapauksessa antropomorfismi audiovisuaalisen kerronnan keinona edellyttää eettistä pohdintaa: mikä määrä on sallittua ja uskottavaa ympäristökriisin aikakaudella?

Koskinen soveltaa jokaiseen tapaustutkimukseen erilaista teoreettista näkökulmaa. Ne valaisevat aineistoa eri puolilta, mutta eivät rakenna yhtä kokonaista argumenttia. Valinta on kuitenkin perusteltu, kun ottaa huomioon ekokriittisen elokuvatutkimuksen moninaiset lähtökohdat. Tutkimusote havainnollistaa luontopuhunnan monikerroksisuutta ja sitä, miten valikoivia luontodokumenttien esitykset luonnosta ovat. Erilaiset näkökulmat myös havainnollistavat ekokriittisen elokuvatutkimuksen kehitystä kriittisesti reflektoiden. Tapaustutkimusten kautta piirtyy esiin painopisteen siirtyminen representaation käsitteestä prosessuaalisuuteen ja kerrontaan ja viimeimpänä posthumanistisiin näkökulmiin ja tutkijan oman position arvioimiseen. Koskinen nivoo teorialaajien teorioita analyysiin ja viimeisessä luvussa kokoavaan pohdintaan dokumentaarista luontokerronnasta ja sen mahdollisuuksista.

Jälkikäteen käsikirjoittamisen menetelmä jää tutkimuksessa hieman taka-alalle, mutta tuloksista päätellen se on ollut hedelmällinen. Koskinen on simuloinut alkuperäistä käsikirjoitusvaihetta muokkaamalla valmista elokuvaa takaisin käsikirjoitusmuotoon. Kuten lähiluvussa siinä on kyse tutkijan subjektiivisiin havaintoihin perustuvista valinnoista:

Käsikirjoitus purkaa luontodokumentin kerronnan elementtejä erilleen ja irralleen sekä siirtää tutkijaa näiden yksittäisten elementtien äärelle, kunkin motiivia pohtimaan. Jälkikäteen käsikirjoittamisen avulla tarkasteltuna esimerkiksi ajatus luontodokumentista neutraalina tallentamisena näyttäytyy lähestulkoon absurdina. Lopputulos, jota hyödynnän tutkimuksellisesti, on teoreettinen, tekninen ja joltain osin jopa poeettinen teksti, joka on kirjoitettu käsikirjoitusoppaiden mukaiseen muotoon. Miellän tämän tekstin valistuneena tulkintana luontodokumentista, eli tulkintana siitä, mihin tekijät ovat valmiissa elokuvassa näkyvillä valinnoillaan pyrkineet. (s. 62–63.)

Viimeisessä luvussa Koskinen esittää erinomaisia ajatuksia luontodokumentin ja eihinimillisten eläinten suhteesta antroposeenin aikakaudella ja suhteuttaa tuloksia posthumanismiin. Koskinen pohtii, voiko ihmisellä ylipäätään olla pääsyä toislajisten kokemusmaailmaan ja toteaa, että ihmisen pyrkimys

saada tietoa toislajisten kokemusmaailmasta on jo sinänsä tärkeä eettinen ele. Vastauksia siihen, millaisia luontokäsityksiä aineiston luontodokumentit tuottavat on yhtä monta kuin tapaustutkimuksia. Hankalimpana näytättyy ensimmäisessä tapaustutkimuksessa hahmottunut ajatus villistä ja koskemattomasta luonnosta.

Kristiina Koskisen tutkimusta voi suositella kaikille aihepiiristä kiinnostuneille. Tutkimus on teoreettisesti kunnianhimoinen, analyttinen ja ajatuksia herättävä. Lisäksi se on luki- ja yleistävällisesti kirjoitettu.

Kaisa Hiltunen

FT, yliopistotutkija, Jyväskylän yliopisto



TASAPAINOINEN YLEISTEOS OSUU YTIMIIN JA NOSTAA ESIIN YKSITYISKOHTIA

Kimmo Laine (2023) *Finnish Film Studios*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 197 s.

Kun sain *Lähikuvan* toimitukselta pyynnön kirjoittaa arvio Kimmo Laineen teoksesta *Finnish Film Studios* (2023), ensimmäinen reaktioni oli tyrmistys. Mitä, mistä on kysymys? Miksi en tiedä tällaisesta teoksesta mitään, miten on mahdollista, että julkaisu on mennyt ohitse?

Teos ilmestyi Edinburgh University Pressin *Global Film Studios* -sarjassa, joka on niin tuore, että siinä on aiemmin julkaistu vain yksi, Hong Kongin vasemmistolaiseen elokuvaan keskittyvä teos. On erinomaista, että suomalainen studiokausi on eturivissä uunituoreessa kansainvälisessä kirjasarjassa, mutta sarjan uutuus selittänee sitä, että julkaisu meni ohi. Olisin suonut, että kirjan ilmestyminen olisi ollut iso tapaus myös täällä koto-Suomessa, vaikka se onkin kirjoitettu kansainväliselle yleisölle. Suomeksi kirjoitettuna ja suomalaisen kustantamon kautta teos olisi varmasti näkynyt meillä huomattavasti paremmin. Kansainvälisyys voi osaltaan aiheuttaa näkymättömyyttä kotikonnuilla.

Hätä ei kuitenkaan ole tämän näköinen, sillä kyseessä on erinomainen perusteos suomalaisesta elokuvatuotannon studiokaudesta 1920-luvulta 1960-luvulle. Odotan kirjan nousevan samaan riviin sellaisten klassikoiden kanssa kuin esimerkiksi Kari Uusitalon *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896–1963* (1965) ja Ari Honka-Hallilan, Kimmo Laineen ja Mervi Pantin *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa* (1995). Teos siis kuuluu itseoikeutetusti jokaisen suomalaisen

elokuvan ystävän kirjahyllyyn ja ennen kaikkea yliopistojen opetussuunnitelmiin.

Laine on käyttänyt lähdeaineistona oikeastaan kaikkea sitä, mitä käsiteltävän ajanjakson suomalaisesta elokuvasta on julkaistu. Mukana kulkevat myös runsaat alkuperäisaineistot, kuten eri yhtiöiden pöytäkirjat, vuosikertomukset ja sopimukset, kirjoitukset aikalaislehdissä, viranomaisasiakirjat sekä muistelmätiedot. Tämä mahdollistaa yhtäältä analyttisen yleispiirteiden käsittelyn, toisaalta tarkastelun yksityiskohtien ja näkökulmien kautta, mikä on teoksen tärkeimpiä vahvuuksia. Tätä Laine myös käyttää tehokeinona: esimerkiksi elokuvapolitiikkaa ja sensuuria koskevan luvun hän aloittaa analysoimalla Ensio Hiitosen artikkelia ”Elokuva taloudellisena, poliittisena ja sivistyksellisenä tekijänä” vuodelta 1943. Hiitosen tekstistä Laine nostaa esille avainteemoja, joiden kautta koko luvun käsittely rakentuu.

Teoksen aihepiiri on valtava. Neljä vuosikymmentä, yli 550 näytelmäelokuvaa sekä kymmeniä tuotantoyhtiöitä ja ohjaajia on suojohon moni olisi uponnut. Laine onnistuu kuitenkin mahdottomalta tuntuvassa tehtävässä ja puristaa studiokauden kahdensadan sivun mittaiseen pakettiin, joka ei tunnu pintaraapaisulta vaan harkitulta ja punnitulta kokonaisuudelta. Avain on jaottelu temaattisiin päälukuihin. Johdannon jälkeen käsittelyssä ovat suuret studiot, pienet studiot ja itsenäiset tuottajat, alan ammattilaiset, genret, syklit ja sarjat, talokohtaiset tyylit sekä elokuvapolitiikka ja sensuuri.

Erityisen iloinen olen pienyhtiöitä ja itsenäisiä tuottajia käsittelevästä osiosta, sillä se luo erinomaista kuvaa tilanteesta kolmen suuryhtiön ulkopuolella. Harmittelen kuitenkin sitä, että Nyrki Tapiovaara, Erik Blomberg ja Teuvo Tulio käsitellään vain tapausesimerkkien kautta. Kun alaluvut on otsikoitu esimerkkielokuvien nimillä (*Varastettu kuolema* 1938, *Sellaisena kuin sinä minut halusit* 1944 ja *Valkoinen peura* 1952), mainittujen elokuvan tekijöiden ammatilliset valinnat ja itsenäisenä tuottajana toimimisen ydin jää vähäisemmälle huomiolle kuin ansaitsisi. Erityisesti Tulion tuotannollis-taloudellinen toiminta olisi ollut hyvä saada mukaan, vaikka hänestä onkin vastikään julkaistu englanninkielinen tutkimus (Jaakko Seppälä, Henry Bacon & Kimmo Laine 2020: *The Films of Teuvo Tulio*). Sen sijaan Matti Kassilan indie-vaiheen käsittely *Lasisydän*-elokuvan (1959) kautta toimii.

Teoksen temaattinen jako toimii, eikä tarpeetonta toistoa ole, vaikka Laine viittaa usein käsittelyluvusta toiseen. Kunkin teeman sisällä kronologiset kehityskulut tulevat näkyviksi, joten myös tämä ulottuvuus on mukana. Oikeastaan ainoa aihepiiri, jonka käsittely jakaantuu ehkä tarpeettoman moniin kohtiin, on elokuvan ammattilaisuus.

Ammattilaisiin keskittyvässä pääluvussa (s. 84) Laine mainitsee, että harva ohjaaja pääsi suoraan teatterista elokuvaohjaajaksi ilman muuta elokuvakokemusta. Pienyhtiöitä ja itsenäisiä tuottajia käsitellessään hän tuo esiin, että moni ohjaaja oli pystymetsäläinen elokuva-alalle tullessaan (s. 53), kun taas talokohtaisia tyylejä analysoidessaan hän korostaa teatteriohjaajien merkitystä ja sitä, kuinka heidän johdostaan näyttelijöiden ohjaus ja kuvaamisen ohjaus saattoivat olla eri ihmisten käsissä (s. 143). Elokuvaläpöitiikan ja sensuurin kohdalla Laine tuo puolestaan esiin, kuinka lyhytelokuvatuotanto toimi keskeisenä kouluttautumisen väylänä ohjaajille, kuvaajille ja leikkaajille (s. 152). Jokainen lausumista pitää paikkansa, mutta toisistaan irrallisina ja erillisinä ne ovat ristiriitaisia. Ne saattavat peittää kuvaa elokuva-ammattilaisuuden keinoista ajalla ennen muodollista koulutusta kuin myös elokuvan ja teatterin jännitteistä suhdetta.

Suomesta englanniksi

Teoksen kirjoittaminen englanniksi ja kansainväliselle yleisölle vaikuttaa väistämättä sisältöihin. Suomalaiselle lukijalle – etenkin aikakautta tuntevalle – kirja on eräänlainen pitkä arvausleikki, sillä elokuvat esiintyvät englanninkielisillä nimillään. Lopusta löytyvästä hakemistosta voi tarkistaa oikean vastauksen, mutta silti lukiessa tulee käytyä itsensä kanssa kisaa siitä, tunnistaako jokaisen elokuvan. Suurin osa on itsestään selviä (esimerkiksi *Olli Falls in Love*), mutta mukana on haastavampia nimiä (kuten *Children of the Wilderness* – *Putkinotko* tai *It's Up to Us* – *Meiltähän tämä käy*). Joka tapauksessa elokuvien nimekkeet ovat konkreettisimpia piirteitä, jotka saavat suomalaisen lukijan pohtimaan sitä, miltä teos näyttäisi, jos se olisi suomenkielinen.

On tärkeää, että Suomesta kirjoitetaan kansainväliselle yleisölle, mutta se auttamatta vaikuttaa siihen miten kirjoitetaan. Jos teos olisi tehty suomeksi, kulttuuriset viitteet ja historiallinen kontekstualisointi näyttäytyisivät toisin. Tämä ei ole hyvä eikä huono asia, vaan ilmiselvä kerros teoksessa.

Eräs yksityiskohta, jossa kansallisen ja kansainvälisen ero tuntuu nousevan esille, on tukkijätkäelokuvien analyysi. Kyseessä on ehkä kaikkein supisuomalaisin elokuva-genre, jota Laine kontekstualisoi erityisesti kaunokirjallisuuden tukkijätkäkuvauksiin mutta myös muissa maissa tehtyihin vastaaviin elokuviin sekä keskusteluun modernisaation murroksesta. Näiden ohelle olisi voinut nostaa puuteollisuuden, joka toimi Suomen teollistumisen moottorina melkein sadan vuoden ajan. Kausityö tukkiporukoissa oli keskeinen toimeentulon väylä vähävaraisille miehille juuri samoina vuosikymmeninä, jolloin maaseudun luokkaerot repesivät torpparikysymykseksi ja eskaloituivat sisällissodaksi. Tukkiätkät olivat olennainen osa suomalaista yhteiskuntaa läpi nuoren tasavallan muotoutumisen aina sotien jälkeiseen jälleenrakennuskauteen. Kirjan kansainväliselle lukijakunnalle suomalaisen puuteollisuuden keskeisyys voi olla vieras asia, joten tukkiätkien merkitys yhteiskunnallisia paineita synnyttävänä ja purkavana ilmiönä jää hahmottumatta.

Vastaavalla tavalla pohdin muutamissa kohdin analyysiä venäläiskuvauksista. Studio-

kauden aikana suhde Neuvostoliittoon oli tärkeä yhteiskunnallisen itseymmärryksen määrittäjä, eikä tilanne ollut missään vaiheessa yksiselitteinen – eikä stabiili. Lisäksi sotavuosien Saksa-suhde monimutkaisti kysymystä entisestään. Voi olla, että kansainvälistä yleisöä olisi auttanut tematiikan, sen jännitteisyyden ja muutosten hieman laajempi kontekstualisointi. Toisaalta, kuten nostin jo esille, kirjan ehdoton vahvuus on aiheessa pysyminen. Jokainen laajennus veisi kokonaisuutta pois siitä napakuudesta, joka kirjalla nyt on.

Kansainvälinen yleisö ja julkaisu nimenomaisesti eri maiden studiotuotantoihin keskittyvässä sarjassa liittyvät kiinteästi siihen, miten teksti paikantaa suomalaista elokuvatuotantoa. Se, että julkaisusarja on syntynyt vasta hiljattain, on harmi, sillä omasta kokemuksesta tiedän, kuinka hankalaa on löytää vertailukelpoista tietoa muiden toimintamalleista. Hollywoodista on kirjoitettu pilvin pimein, mutta kuten Laineekin huomauttaa (s. 5–7), se ei ole toimivin vertailukohta jo mittakaavaeron takia, jos pohditaan pienen eurooppalaisen maan tuotantoa. Minua kiinnostaisi sen sijaan verrata suomalaista tuotantoa esimerkiksi unkarilaiseen, belgialaiseen tai portugalilaiseen elokuvaan.

Tähän liittyen Laine avaa teoksen lauseella: ”Finnish cinema is a typical European small-nation cinema” (s. 1), mikä sai minut heti kysymään, että onko näin. Laine viittaa Mette Hjortin ja Duncan Petrien johdantoartikkeliin klassikkoteoksessa *The Cinema of Small Nations* (2007), mutta ei perustele, mikä tekee suomalaisesta elokuvasta tyypillistä. Voi olla, että katson vahvasti taittavien kansallisten lasien lävitse, mutta haluan haastaa ajatusta. Minulla on nimittäin kutina, että Suomessa elokuva löysi erityisen tehokkaan ekolokeron, joka mahdollisti poikkeuksellisen laajan ja menestyneen tuotannon. Minulla ei ole esittää todisteita, mutta sellainen kutina sormenpäistä löytyy. Tämän takia Edinburgh University Pressin sarja on tärkeä, sillä kun se kasvaa, voimme paremmin hahmottaa erityisesti pienten maiden elokuvatuotantoja suhteessa toisiinsa.

Kirjan epilogissa Laine pohtii alan uusjakoa 1960-luvulla ja taloudellisissa reunaehdoissa tapahtuneiden muutosten suhdetta tuotannon painotuksiin. Hän päättää kirjansa dvd-julkaisujen ja Elonetin ylistyksellä, mikä on osuvaa,

sillä tällä hetkellä suomalaiset studiokauden elokuvat ovat tavoitettavissa paremmin kuin koskaan aikaisemmin. Näin ollen teoksen viimeiset rivit kannustavat tutustumaan kirjan teemoihin entistä syvemmin ja jatkamaan työtä eteenpäin.

Tekstistä paistaa Kimmo Laineen vuosikymmeniä kestänyt tutkimus suomalaisesta elokuvasta. Päällimmäiseksi nousee ajatus, että tällaisia yhteenvetoja ja kiteytyksiä tehdään yleensä vasta Eminentia-apurahalla, mutta Laineen tuntien kyse on vasta välietapista. Hyvä näin, sillä meidän ilommehan tämä teos on.

Outi Hupaniittu

FT, arkistonjohtaja, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura



SILMÄLASIKOOMIKON TEOT

Kari Glödstaf (2022) *Harold Lloydin elämä ja elokuvat*. Turku: Kustantamo Helmivyö. 195 s.

Harold Lloyd tunnetaan yhtenä amerikkalaisen mykkäelokuvakomedian kolmesta suurista tekijänimestä yhdessä Charles Chaplinin ja Buster Keatonin kanssa. Hän on kuitenkin kolmikosta eräällä tavalla tuntemattomimmaksi jäänyt, sillä hänestä ei ole julkaistu ollenkaan samassa mittakaavassa sen paremmin tutkimus- kuin populaarikirjallisuuttakaan kuin kahdesta kollegastaan. Syynä tähän voi arvella olevan Lloydin silotellumpi koomikopersonaalisuus ja julkisuuskuva: amerikkalaisen unelman niin elokuviansa tarinoissa kuin yksityiselämässään toteuttanut naapurinpojan rillipäinen hahmo karttoi monien mykkäkoomikoiden rosoisuutta valkokankaalla ja yksityiselämässään.

Kolmikoon asema elokuvahistoriassa perustuu heidän tuotantojensa lisäksi oikeaan aikaan sijoittuneisiin uran nousu- ja huippukohtiin. Mykkäelokuvakauden viimeiset puolisentoista vuosikymmentä nostivat Hollywood-elokuvat ensimmäisen maailmansodan vaikutusten jälkeen määräävään asemaan koko maailman valkokankailla ja samalla mykkäelokuvan estetiikka kehittyi nopeasti ennen äkillistä katoamistaan äänielokuvien tulon myötä. Tunnetuimmat mykkäkoomikot kuuluivat harvoin ajan elokuvantekijöihin, joiden töitä saattoi edes jossain määrin nähdä seuraavina vuosikymmeninä.

Kari Glödstaf on mykkäelokuvaharrastaja, joka on julkaissut aihetta käsitteleviä kirjoituksiaan niin kirjoina kuin netissäkin. Lisäksi hän on toiminut vuosia Forssan mykkäelokuvafestivaalin taiteellisena johtajana. Glödstafin

kirja *Harold Lloydin elämä ja elokuvat* koostuu kahdesta osasta. Aluksi on suppeahko elämäkerta ja sitten laajempi kommentoitu filmografia. Vaikka Lloydista on maailmalla julkaistu kirjoja ja hän kirjoitti myös omaelämäkerran, on suomenkielinen yleisesitys toki ensimmäisenä laatuaan paikallaan. Filmografiaisuus on yrityksenä haastavampi, sillä varsinkin 1910-luvulta tietojen säilyminen elokuvista nykyaikaan on usein vähintään epämääräistä. Tuotantoyhtiöt eivät aina pitäneet kirjaa tuotantojensa yksityiskohdista, eikä aina ole selvää edes se, mistä elokuvanimikkeestä kulloinkin on kyse. Ajan elokuvakulttuuria leimasi vielä paljolti elokuvan varhaisvaiheiden esoteerisuus. Lisävaikeutena on tietysti se, että suuresta osasta Lloydinkaan mykkäelokuvia ei ole säilynyt esityskopioita tai ylipäätään mitään liikkuvan kuvan filmimateriaalia.

Mykkäelokuvakomedian historian näkökulmasta Harold Lloydin uran alku poikkeaa varsinkin yhdessä suhteessa oleellisesti kahden pääkilpailijansa vastaavista. Chaplin ja Keaton toimivat monien muiden tuntemattomampien kollegoidensa tapaan koomikkoina ja kehittivät koomikkohahmoja elokuvan ulkopuolella lavaesitysperinteessä ennen elokuvaan siirtymistään. Vasta myöhemmin elokuvaurallaan heidän voi sanoa oppineen myös hyviksi näyttelijöiksi, mikä puolestaan ei onnistunut kaikille vaatimattomamman uran tehneille mykkäkoomikoille. Näin Chaplin ja Keaton pystyivät jatkamaan myös äänielokuvassa. Lloyd sen sijaan pyrki nuorena nimenomaan vakavasti otettavaksi näyttelijäksi ja kehitti

koomikontaitojaan ja -hahmojaan tehdessään elokuvaauransa varhaisvaiheessa vuosina 1915–1919 suuren määrän yksi- ja kaksikelaisia filmikomedioita. Tällä kehityskululla on ratkaiseva merkitys hänen menestysvuosiensa tunnetulle koomikkohahmolle, silmälasipojal- le, joka kaikista koomisista tempuistaan huolimatta on paljon vankemmin sisällä elokuvien tarinamaailmassa kuin Chaplinin kulkuri tai Keatonin kivikasvo.

Harold Lloydille äänielokuva muodostui kuitenkin lopulta haastavammaksi kuin mainituille mykkäkoomikkokollegoilleen. Vaikka elokuvat aluksi menestyivät, Lloydin ura loppui käytännössä jo 1930-luvulla alavireisesti. Ilman elokuvauraa edeltävää koomikkokoke- musta hän joutui palaamaan uusissa eloku- vissaan nuoruutensa tarinanäyttelemiseen, ei- vätkä tulokset olleet enää niin hauskoja. Lloyd hankki myös oikeudet vanhoihin elokuviinsa, mutta piti niitä niin tiukassa kontrollissa sekä teatteri- että televisioesitysten suhteen, että uudet katsojapolvet eivät niitä 1940- ja 1950-lu- vuilla juurikaan päässeet näkemään.

Kuten kirjassa todetaan, kohtalokkaaksi Lloydin maineelle kävi myös vuonna 1953 saa- tu Oscar-kunniapalkinto, jonka perusteluissa hänen sanottiin olevan paitsi komediamestari myös hyvä kansalainen. Jälkimmäinen mää- rittely oli niin avoin tölväisy kriitikkojen ja älymystön lemmikkiä, Yhdysvalloista hiljan käytännössä karkotettua Chaplinia kohtaan, että kiinnostus Lloydin tuolloin muodos- tumassa olevan akateemisen elokuvatutki- muksen piirissä jäi ilmeisesti osin juuri tuosta syystä pieneksi.

Lloydin amerikkalainen unelmapoika, joka ennen 1930-luvun suurta lamaa oli hurmannut koko elokuvia katsovan maailman amerikka- laista järjestelmällistä energisyyttä tuolloin ihailutta Neuvostoliittoa myöten, jäi maineel- taan vuosiksi kylmän sodan varjoihin, vaikka loppuvuosinaan saikin myös kriitikkopiirien arvostusta. Neuvostoliiton elokuvateollisuu- den johtajan Boris Šumjatskin suurmenestyk- sessä, Grigori Aleksandrovin ohjaamassa *Iloi- sissa pojissa* (*Vesjolyje rebjata*, NL 1934) Chaplin, Lloyd ja Keaton ovat animoituina alkukuvissa, jonka jälkeen ilmoitetaan, että he eivät esiinny tässä elokuvassa. Silti Lloyd lähetti asiantun- tevan tervehdyksen Moskovan ensimmäisille elokuvajuhlille helmikuussa 1935, ja Šumjatski

puolestaan poikkesi kesällä opintomatallaan Hollywoodissa haastattelemassa Lloydia tä- män kotona siinä kuin Chapliniakin.

Glödstafin mukaan Lloydin elokuvat saa- puivat Suomeen elokuussa 1923 ja saman vuoden lokakuussa hänet esiteltiin ensi kerran suomalaisille *Filmiaitta*-lehdessä. Kuitenkin nimi Harold Lloyd löytyy sanomalehdistä jo yli pari vuotta aiemmin: helmikuussa 1921 *Aamu- lehdessä* mainostetaan filmiä *Harald Lloyd bol- shevikkien luona* ja syksyyn mennessä nimi on lehdissä korjattu muotoon *Harold Lloyd bolshevikkien luona*, ja elokuva lienee alkupe- räisnimeltään *A Sammy in Siberia* (1919). Huh- tikuussa 1923 mainostetaan kaksinäytöksistä Harold Lloyd -elokuvaa *Oi Jumala, miten mies saa kärsiä!* ja kerrotaan Lloydin ohittaneen Chaplinin suosiossa. Niin ikään kaksiosaista filmiä *Onnen Kultapoika* mainostetaan toisaalla. Toukokuussa tarjolla on jo kolmiosainen farssi *Ketunjahdissa*, joka on oletettavasti aihetta kä- sittelevä *Among Those Present* (1921).

Kari Glödstaf kirjoittaa kirjansa filmogra- fiassa usein kohtalaisen pitkät selostukset elokuvista. Kirjoitustyyliin näkyy hänen toimintansa elokuvakritiikin parissa: tekstit ovat selkeitä ja elokuvia analysoidaan niiden sisäisistä lähtökohdista. Miellyttävää hen- kilökohtaisuutta ja puheenomaisuuttakin teksteistä löytyy. Hän tuo myös selkeästi esiin suosikkinsa Lloydin tuotannosta.

Akateemisen elokuvatutkimuksen kentäl- le teksti ei pyri. Harold Lloydin elokuvien esityshistoriaan ja vastaanottoon Suomessa olisi kirjassa suonut paneuduttavan hiukan syvemmin, vaikka nämä eivät kirjan aiheena sinänsä olekaan. Luettavasti kirjoitettuna, lyhyt oppikurssi -tyylisenä teoksena *Harold Lloydin elämä ja elokuvat* kuitenkin puolustaa tienavaa- jana paikkaansa hyvin ihan sellaisenaan.

Jarkko Silén

FM

ABSTRACTS – ABSTRAKTIT



Virpi Kaukio

**LOVING A MARGINAL PLACE:
AFFECTIVE HUMAN-NATURE
RELATIONSHIP IN THE FILM
WHERE THE CRAWDADS SING**

The article examines the audiovisual narratives through which fictional cinema depicts but also produces the affective relationship of humans to nature in a wetland environment that is disparaged in Western culture. The analysis focuses on the film *Where the Crawdads Sing* (USA 2022). The article is based on the theories of environmental aesthetics and ecocriticism, drawing inspiration from the tradition of American nature writing and the positive aesthetics of nature.

The film takes place in a remote marshland, where the meanings of a marginal place shape the relationship with the represented nature. The narrative of *Where the Crawdads Sing* is examined in relation to the narrative of the novel on which the film is based (Delia Owens, 2018) on the one hand, and the ways in which nature is represented in nature films on the other.

The study applies the idea of retrospective scriptwriting, which takes into account the discursive and constructed quality of conceptions of nature. As a method, this means observing and structuring how the details of the audiovisual narrative interact with each other and act as meaning-making elements. The viewer's experience of a film is created by the meaning conveyed by the textual and affective senses and emotions. The article proposes that the love of nature is scripted into the film with all the senses and in relation to the conventions of nature representation, allowing them to evoke a love of nature also in the spectator. Nature in the film

is presented as an escapist sanctuary; love for it is not overshadowed by environmental concerns.

Keywords: affective human-nature relationship; audiovisual narrative; ecocriticism; environmental aesthetics; marginal environment

**RAKKAUS MARGINAALISEEN
PAIKKAAN: AFFEKTIIVINEN
LUONTOSUHDE ELOKUVASSA
SUON VILLI LAULU**

Artikkeli tarkastelee audiovisuaalisia kerronnantapoja, joilla fiktiivinen elokuva kuvaa ja tuottaa ihmisen affektiivista luontosuhdetta länsimaaisessa kulttuurissa väheksytyssä suoympäristössä. Analyysin kohteena on *Suon villi laulu* -elokuva (*Where the Crawdads Sing*, USA 2022). Artikkelin tutkimukselliset lähtökohdat ovat ympäristöestetiikan ja ekokritiikin teorioissa. Taustalla vaikuttavat amerikkalaisen luontokirjoittamisen traditio ja positiivinen luononestetiikka.

Elokuvan tapahtumapaikkana on syrjäinen marskimaa, johon liittyvät marginaalisen paikan merkitykset muokkaavat suhdetta esitettyyn luontoon. *Suon villin laulun* kerrontaa tarkastellaan toisaalta suhteessa elokuvan taustalla olevan romaanin (Delia Owens, 2018) kerrontaan ja toisaalta luonnon esittämisen tapoihin luontoelokuviissa.

Tarkastelussa sovelletaan jälkikäteisen käsikirjoittamisen ideaa, jossa huomioidaan luontoon liittyvien käsitysten diskursiivisuus ja konstruktivisuus. Menetelmänä tämä tarkoittaa niiden tapojen havainnoimista ja jäsentämistä, joilla audiovisuaalisen kerronnan yksityiskohdat ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa ja toimivat merkityksiä luovina elementteinä. Elokuvan katsojan kokemus syntyy sanallisista ja affektiivisten, aistien ja tunteiden välittämistä

merkityksistä. Artikkelissa esitetään, että luontorakkaus on käsikirjoitettu elokuvaan kaikin aistein ja suhteessa luonnon esittämisen konventioihin niin, että ne voivat herättää myös katsojassa rakkautta luontoa kohtaan. Luonto tarjoillaan elokuvassa eskapistisena turvasatamana; rakkautta sitä kohtaan eivät samenna ympäristöhuolet.

Avainsanat: affektiivinen luontosuhde, audiovisuaalinen kerronta, ekokritiikki, marginaalinen ympäristö, ympäristöestetiikka



Anna Pakarinen

**“I MISS BACK TO YOU, WHERE I'M
ALL GOOD”: THEMES OF ART-
FOCUSED LOVE IN CHEEK'S RAP
MUSIC VIDEOS**

In this article, I explore themes of art-focused love in rap artist Cheek's music videos. Cheek's music has been one of the most famous phenomena in Finnish popular culture during the recent decade. I base my examination on the poetic and visual analysis of music videos, following an art philosophic orientation. According to the principles of hip hop studies, I also contextualize my analysis with dialogic theme interview material I have co-produced with Jare Tiihonen, i.e. Cheek.

I examine themes of art-focused love in three music videos: “Ääri rajoille” (2014), “Sä huudat” (2015) and “Enkelit” (2017). I explore what kinds of poetic and visual features music videos adopt and what kinds of meanings these construct within the theme of art-focused love. In addition, I aim to open new perspectives on characteristic

affects related to making art and being an artist in Cheek's artistic production.

I show that art-focused love is an important and fundamentally ambivalent theme in Cheek's music videos. The multilayered poetics of these music videos represent diverse affects, which are characteristic to making art and being an artist. As depicted in theories of art philosophy, the experience of affects and their subsequent reflection play a fundamental role in Cheek's rap music videos. Art-focused love is explored in relation to the artist's dual role, giving rise to interpretations that encompass both positive and negative affects. This paradoxical ethos is emphasized by sublime expression and continuous movement between different kinds of contextual frames. Despite this ambivalence, love focused on the art of rap appears fundamental to experiencing the significance of life, which is also related to promoting resilience.

Keywords: affect, Cheek, love, music videos, rap, resilience

"MÄ KAIPAA TAKAS SUN LUO, SINNE MISSÄ MUN HYVÄ ON": TAITEENLAJIIN KOHDISTUVA RAKKAUS RAP-ARTISTI CHEEKIN MUSIIKKIVIDEOISSA

Tutkin artikkelissani taiteenlajiin kohdistuvan rakkauden teemaa suomalaisen populaarikulttuurin suurimpiin ilmiöihin kuuluvan rap-artisti Cheekin musiikkivideoissa. Tutkimusmetodinani on taiteenfilosofian taustoittama musiikkivideoiden poeettinen ja visuaalinen analyysi. Hiphop-tutkimuksen eetoksen mukaisesti kontekstoin analyysini myös dialogisissa teema-haastatteluissa Jare Tiihosen kanssa tuottamiini aineistoihin.

Artikkelissani tarkastelen taiteenlajiin kohdistuvan rakkauden teemaa kolmessa musiikkivideoissa: "Ääri rajoille" (2014), "Sä huudat" (2015) ja "Enkelit" (2017). Artikkelini tutkimustavoitteena on selvittää, millaisia poeettisia ja visuaalisia ilmaisukeinoja musiikkivideot soveltavat ja millaisia merkityksiä ne tuottavat taiteenlajiin kohdistuvan rakkauden teemassa. Lisäksi artikkelini avaa uusia näkökulmia taiteilijuudelle ominaisiin affekteihin Cheekin tuotannon kontekstissa.

Artikkelissani osoitan, että taiteenlajiin kohdistuva rakkaus on tarkastelun kohteena olevissa Cheekin musiikkivideoissa keskeinen ja etenkin ambivalentti teema. Musiikkivideoiden monitasoinen poeettinen ja visuaalinen ilmaisu käsittelee monipuolisesti taiteilijuudelle ominaisia affekteja. Soveltamani taiteenfilosofisen teorian mukaisesti itse tunnekokemus ja sen reflektio nousevat musiikkivideoissa keskeiseen rooliin. Taiteenlajiin kohdistuva rakkaus tulee esiin taiteilijuuden kaksoisroolin valossa ja tuottaa tulkintaa sekä positiivisista että negatiivisista tunnekokemuksista. Taiteenlajiin kohdistuvan rakkauden paradoksaalista eetosta korostavat esimerkiksi keskeiseen rooliin nouseva sublimi ilmaisu ja liike erilaisten kontekstivien kehysten välillä. Ambivalenssista huolimatta räpin taiteenlajiin kohdistuva rakkaus näyttäytyy Cheekin musiikkivideoissa myös perustavalla tavalla elämän merkityksellisyyden kokemusta tuottavana ja nivoutuu siten myös resilienssin teemaan.

Avainsanat: affekti, Cheek, musiikkivideot, rakkaus, rap, resilienssi



Maria Laakso

PARODY OF THE ROMANCE GENRE, VOICE-OVER NARRATION AND METALEPSIS IN THE TELEVISION SERIES JANE THE VIRGIN

The article examines the romantic drama comedy *Jane the Virgin* (USA 2014–2019). The popular American series is based on the Venezuelan telenovela *Juana la Virgen* (2002). The original series is full of exciting and romantic twists, which are also typical of the US version, in accordance with the popular telenovela genre in Latin America. The protagonist of both series is Jane, a young Venezuelan-American woman who has taken a vow of virginity. However, due to unfortunate coincidences, she ends up artificially inseminated. The child's father is a rich and handsome businessman, and after numerous obstacles the couple finally falls in love and gets married.

The American series *Jane the Virgin* strongly deviates from its model in its parody and irony. As is typical for postmodern romance, the series is constantly aware of the romantic genre traditions on which it is built. In the American series, Jane is a writer who has admired romance literature since she was a child. His father, on the other hand, is a famous and popular telenovela star. Through these characters, textual and audiovisual representations of romance are constantly produced in the metafictional fabric of the series: in almost every episode, either a romance is being written or a telenovela is being filmed and scripted. The series takes an ironic approach to the romance genre and often turns into a parody of the romance genre.

This article examines the themes and narrative of the series, focusing especially on the parody of the romance genre. Intertextuality, metalepsis, and voice-over narration are at the core of the parody of the examined series. Through the examination of such a parodic narrative, the article also discusses more broadly the position of the romance genre in contemporary culture.

Keywords: parody, romance, voice-over, intertextuality, metalepsis

ROMANTIKKAGENREN PARODIA, VOICE-OVER-KERRONTA JA METALEPSIS TELEVISIOSARJASSA JANE THE VIRGIN

Artikkelissa tarkastellaan romanttista draamakomediana *Jane the Virgin* (USA 2014–2019). Suosittu yhdysvaltalaisarja perustuu venezuelalaiseen telenovela-sarjaan *Juana la Virgen* (2002). Alkuperäinen sarja on latinalaisessa Amerikassa suosittu telenovelan lajivaateiden mukaisesti täynnä jännittäviä ja romanttisia käänteitä, jotka ovat tyypillisiä myös yhdysvaltalaiselle versiolle. Kummankin sarjan päähenkilö on nuori venezuelalais-amerikkalainen nainen Jane, joka on tehnyt neitsyyslupauksen. Onnettomien sattumusten takia hän päätyy kuitenkin keinohedelmöitetyksi. Lapsen isä on rikas ja komea liikemies, ja monien vaiheiden ja esteiden jälkeen pari rakastuu ja menee naimisiin.

Yhdysvaltalaisarja *Jane the Virgin* poikkeaa esikuvastaan parodisuudessaan ja ironisuudessaan. Nykyromanssille, erityisesti niin kutsutulle postmodernille romanssille, tyypillisesti sarja on jatkuvasti hyvin tietoinen niistä romanttisista lajitraditioista, joiden varaan se rakentuu. Romantiikka tunkeutuu sarjan fiktiiviseen todellisuuteen jopa henkilöhahmojen kautta. Amerikkalaisarjassa Jane on aloitteleva kirjailija, joka on lapsesta saakka ihaillut romanssikirjallisuutta. Hänen isänsä puolestaan on kuuluisa ja suosittu telenovela-tähti. Näiden hahmojen kautta sarjan metafiktiivisessä kudoksessa tuotetaan jatkuvasti romanssin tekstuaalisia ja audiovisuaalisia esityksiä: lähes jokaisessa jaksossa joko kirjoitetaan romanssia tai kuvataan ja käsikirjoitetaan telenovela. Sarja suhtautuu romantiikkagenreen ironisesti ja kääntyykin usein romantiikkagenren parodiaksi.

Artikkelissa tarkastellaan sarjan teemoja ja kerrontaa kohdentaen erityisesti romantiikkagenren parodiaan. Tarkastellun sarjan parodian ytimessä ovat erityisesti intertekstuaalisuus, metalepsis ja voice-over-kerronta. Tällaisen parodisen kerronnan tarkastelun kautta artikkelissa keskustellaan myös laajemmin romantiikkagenren asemasta nykykulttuurissa.

Avainsanat: parodia, romanssi, voice-over, intertekstuaalisuus, metalepsis