



LÄHIKUVA

3/2016 (29. vuosikerta)

- Hetkiä elämän virrasta
- Onnellinen mielisairaala-potilas?
- Vallattomat naiset
- Avaimia nettimeemien tulkintaan

LÄHIKUVA

3/2016 • 29. vuosikerta

ISSN 2343-399X

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry
Turun elokuvakerho ry
Turun yliopiston Mediatutkimus
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

TOIMITUS

Päätoimittaja

Outi Hakola outi.j.hakola@helsinki.fi

Toimitussihteeri

Kaisu Hynnä klhynn@utu.fi

Numeron 3/2016 vastaavat toimittajat:
Lähikuvan toimituskunta

Toimituskunta

Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi
Maiju Kannisto maiju.kannisto@utu.fi
Katariina Kyrölä katariina.kyrola@utu.fi
Satu Kyösola satu.kyosola@aalto.fi
Anneli Lehtisalo anneli.lehtisalo@kotiportti.fi
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi
Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi
Tytti Rantanen tytti.p.rantanen@uta.fi
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi
Jaakko Seppälä jaakko.i.seppala@helsinki.fi
Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@iki.fi

Ulkoasu: Päivi Valotie

Kannen kuva: *Prinsessa* (2010, O: Arto Halonen)

© Art Films Production

TOIMITUKSEN OSOITE

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

<http://www.lahikuva.org>

<http://ojs.tsv.fi/index.php/lahikuva/index>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita
myy Tiedekirja ja Lähikuva-yhdistyksen sihteeri
Päivi Valotie paivi.valotie@utu.fi



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

SISÄLLYS

Pääkirjoitus

Outi Hakola
Moniääninen kerronta kulttuuristen tarinamallien
haastajana 3

Artikkelit

Kaisa Hiltunen
Hetkiä elämän virrasta
Kerronnallinen ja kokemuksellinen aika *Joki*-elokuvassa 6

Anna Kinnunen
Onnellinen mielisairaalapotilas?
Poikkeavuus ja erilaisuuden rajankäynti
elokuvassa *Prinsessa* 24

Outi Hakola
Vallattomat naiset
Naisen muuttuva paikka sarjassa *Orange Is the New
Black* -sarjassa 42

Eliisa Vainikka
Avaimia nettimeemien tulkintaan
Meemit transnationaalina mediaillmiönä 60

Kirja-arviot

Raija Talvio (2015) *Filmikirjailijat. Elokuva-
käsikirjoittaminen Suomessa 1931–1941* (Tytti Soila) 78

Matti Salo (2015) *Viitta ja tikari – Johdatus poliittiseen
jännityselokuvaan* (Pasi Nyssönen) 81

English Summaries 83

MONIÄÄNINEN KERRONTA KULTTUURISTEN TARINA- MALLIEN HAASTAJANA

Iltojen pimetessä ja säiden kylmetessä on mieltä kutkuttavaa paeta syksyistä tunnelmaa elokuvateatteriin, kotisohvalle television pariin tai sosiaalisen median uumeniin seikkailemaan. Erilaiset tarinat, tunnelmat ja tulkinnat kuljettavat yleisöjään paikasta ja ajasta toiseen. Erilaisilla kerronnallisilla ratkaisuilla voidaan kuitenkin haastaa yksioikoisia ja helposti jaettavia tulkintoja. *Lähikuva*an vuoden 2016 kolmannen numeron tutkimusartikkeleissa peilataankin kerronnan moninaisuuden vaikutusta erilaisten tulkintojen herättämiseen ja ristiriitaisten yleisösuhteiden muotoutumiseen.

Niin kutsuttu kerronnallinen käänne 1990-luvulta alkaen on nostanut esille kertomisen ja kertomusten kulttuurista roolia. Kerronnan tutkimus on valloittanut yhä uusia tieteenaloja. Lääkärien ja potilaiden kohtaamista on alettu käsitteellistää kerrontamalleilla ja rikosten kulttuurista määrittelyä on alettu selittää puhetapojen ja populaarikulttuurien luomien tarinoiden avulla. Tällä tavoin kerrontatapojen kulttuurisia ja yhteiskunnallisia vaikutuksia on alettu pohtia muidenkin kuin taiteentutkimuksen alojen voimin. (Ks. esim. Kreiswirth 2000 & 2005.)

Taiteentutkimuksen puolella ajatus kertomuksen voimasta on tuttu. Esimerkiksi Roland Barthesille (1979) kertomus on transhistoriallinen ja transkulttuurinen ilmiö, se on kuin elämä itse. Jos kertomuksilla nähdään olevan merkittävä kulttuurinen rooli, on tärkeää kiinnittää huomio myös tapoihin luoda kertomuksia. Miten tulkintoja luodaan osana kertomusta ja miten näitä tulkintoja voidaan haastaa ja rikkoa osana samaa kertomusta? Tämä numero nostaa esille neljä tapaustutkimusta, joissa on hyödynnetty monimediaalisen (audio)visuaalisen kerronnan trendejä uudella vuosituhannella.

Artikkelissa ”Hetkiä elämän virrasta” Kaisa Hiltunen pohtii, miten episodielokuva *Joki* (2001) luo monitahoisia tulkintoja rikkomalla kronologista kerrontaa. Katsojan luomat merkitykset muuttuvat aina, kun tapahtumia rinnastetaan ajallisesti toisiinsa uusilla tavoilla. Tällainen verkostonarratiivi pakottaa katsojansa kriittisesti arvioimaan esitettyjä asioita, jotta edes jonkinlainen ehyt tulkinta olisi mahdollista. Hiltusen mukaan avoimempi kerrontamalli on yleistymässä elokuvissa, mikä on mahdollistanut sen, että kehityksen ideaan pohjautuva ajankokemus tulee haastetuksi. Sen sijaan



Episodielokuva *Joen* (2001) kehystarinan kuvaama Annin hukuttautumisyritys rikoo elokuvan kerronnallista kaavaa. Kuva: © Lasihelmi Filmi – KAVI.

katsojalle tarjotaan kokemusta hektisyydestä, syklisyydestä ja merkitysten kerrostumista ilman selkeää tulkintamallia tai selitystä maailmasta. Niin elokuvan sisäiset kuin ulkoisetkin tarinat ovat alkaneet näyttäytyä mahdollisuuksina, jatkumoina ja ilmenemismuutoksina.

Anna Kinnusen artikkeli ”Onnellinen mielisairaalapotilas?” käsittelee elokuvan sisäisen ja ulkopuolisen maailman kohtaamisia. Kinnunen nostaa esille, miten *Prinsessa*-elokuva (2010) käy erilaisuuden rajankäyntiä kuvaamalla ja kerronnallistamalla mielisairautta. Hän pohtii, miten kuvaus voi vaikuttaa ihmisten mielikuviin käsitellyistä teemoista ja miten kerronnan konventioista voi kasvaa kulttuurisia kerrontamalleja. Tässä suhteessa *Prinsessa* edustaa uutta mielenterveyskuvausta, jossa poikkeavuuden kuvaus olisi saamassa myönteisempiä merkityksiä. Samalla Kinnunen tuo kuitenkin esille, että elokuvan tapa hämärtää terveyden ja sairauden rajaa tulee sulkeneeksi vakavat mielenterveyssairaudet käsittelyn ulkopuolelle. Siten valitut kerrontamallit myös korostavat positiivisten tulkintojen rajallisuutta.

Kolmas artikkeli tarkastelee Netflix-sarjaa *Orange Is the New Black* (2013–). Artikkelissaan Outi Hakola pohtii, miten suoratoistopalvelun uudenlainen kerrontamuoto, jossa ihmiset katsovat useita jaksoja tai jopa kokonaisia tuotantokausia kerrallaan, on vaikuttanut kerronnallisuuteen. Intiimi katsojakokemus, jossa katsoja viettää tuntikausia sarjan maailmassa, mahdollistaa tapahtumien eteenpäin vyöryttämisen ja merkitysten haastamisen: tulkintavaihtoehtoja voidaan tarjota katsojalle tiheässä tahdissa. Moninäkökulmainen kerronta ja kerronnan kronologinen rikkominen mahdollistavat jatkuvan tulkintojen muutoksen ja päällekkäisyyden, mikä näkyy myös sarjan naiskuvauksissa.

Viimeinen tutkimusartikkeli siirtää kerronnallisuuden keskustelun sosiaalisen median ja meemien maailmaan. Eliisa Vainikka pohtii, miten meemit toimivat transnationaalissa verkkokulttuurissa. Jatkuvasti leviävät meemit

sekoittavat merkityksiä: Kuka tahansa voi osallistua yhteisen kertomuksen luomiseen kopioimalla, matkimalla ja uudelleen tuottamalla sisältöjä uusiin tilanteisiin, kulttuurisiin ja paikallisiin konteksteihin. Niinpä alkuperäisistä merkityksistä puhumisesta tulisi kenties luopua kokonaan ja hyväksyä, että nykyisen mediakentän olennaisin ja tuottavin puoli on nimenomaan kertomusten mukautumiskyvyissä erilaisten yleisöjen, tuottajien ja kulttuuristen tarpeiden käyttöön.

Vaikka kerronnan tutkimuksessa on pitkään pidetty lähtökohtana sitä, ettei tekijä voi määrätä teoksen tulkintoja, korostaa nykyinen mediakulttuuri yhä painokkaammin vastaanottajan merkittävää tulkinnallista roolia. Selkeiden kulttuuristen selitysten sijaan eri teokset tuntuvat tarkoitushakuisesti hakevan keskusteluyhteyttä katsojan haastamisen, jopa provosoimisen, kautta.

Helsingissä, lokakuussa 2016

Outi Hakola

Lähteet

Kreiwirth, Martin (2005) "Narrative Turn in the Humanities". Teoksessa David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.) *Routledge Encyclopedia for Narrative Theory*. Lontoo & New York: Routledge, 377–382.

Barthes, Roland (1979 [1977]) "Introduction to the structural analysis of narratives". Teoksessa *Image-music-text* (toim. Stephen Heath). Lontoo: Fontana Press.

Kaisa Hiltunen

Kaisa Hiltunen, FT
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuk-
sen laitos, Jyväskylän yliopisto

HETKIÄ ELÄMÄN VIRRASTA

Kerronnallinen ja kokemuksellinen aika *Joki*-elokuvassa



Jarmo Lampelan Joki (2001) on episodielokuva, joka koostuu kuudesta samanaikaisesta, peräjälkeen kerrotusta tarinasta. Pikkukaupunkilaisten elämässä tapahtuu merkityksellisiä asioita elokuvan kuvaaman aamupäivän aikana. Joessa aika tematisoidaan sekä muodon että sisällön tasolla. Artikkelissa tarkastellaan ajan ilmenemistä Joessa toisaalta selkeämmin kerronnallisena elementtinä, toisaalta katsojan ja fiktiivisten henkilöiden kokemukseen kytkeytyvänä asiana. Tavoitteena on kerronnan teorioita ja fenomenologisia näkökulmia hyödyntämällä osoittaa, miten monin tavoin aika kytkeytyy Joki-elokuvan merkityksiin ja tulkintaan.

1 Garrett Stewart kysyy teoksessaan *Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema* (2007), miten elokuvasta tulisi puhua nyt, kun se ei enää ole filmiä, ja pohtii digitaalisuuden elokuvalla aiheuttamaa ajallisuuden kriisiä.

Tarkastelen elokuvan ja ajan monitasoista suhdetta ottamalla tutkimuskoh- teeksi Jarmo Lampelan ohjaaman ja käsikirjoittaman fiktioelokuva *Joen* (Suomi 2001). *Joen* narratiivi muodostuu kuudesta samanaikaisesta tarinalinjasta. Jokaisessa tarinalinjassa on eri päähenkilöt, mutta kaikki henkilöt asuttavat samaa diegeettistä maailmaa. *Joki* voidaan määritellä episodimaiseksi kertomukseksi (Cameron 2008, 13). Tällainen kertomus tuottaa erilaisen katso- jakokemuksen kuin tavanomaisempi yksilinjainen kerronta, jossa tarinan ja juonen välinen suhde on yksinkertaisempi.

Joki käsittelee tavallisten suomalaisten elämän merkityksellisiä hetkiä. Muotonsa ja sisältönsä puolesta *Joki* soveltuu hyvin ajallisuuden monien eri ulottuvuuksien tarkasteluun. Sen kerronnassa voidaan nähdä tiettyjä digitaalisen ajan elokuville ominaisia piirteitä, kuten erityisesti elokuvan verkostomainen rakenne. Koska kuitenkin kyseessä on 35 millimetrin filmille kuvattu elokuva, en tässä artikkelissa suoranaisesti käsittele digitaalisuuden kuvalle aiheuttamia muutoksia.¹

Analysoin aikaa sekä *Joki*-elokuvan kokonaisuuden että sen osien tasolla, pääasiassa kiinteämmin kerrontaan kytkeytyvänä mutta jossain määrin myös ei-kerronnallisena asiana. Kerronnallisen ja ei-kerronnallisen ajan välille on vaikea tehdä tarkkaa eroa, sillä esimerkiksi rytmin voi nähdä olevan molem- pia. *Joessa* aika ilmenee kuitenkin selvemmin kerronnallisena kuin kausaa- lisuhteista irrallisena ajallisuutena. Tuon analyysissäni esiin myös sen, että

vaikka aika on osa elokuvan muotoa, niin se on samalla myös osa elokuvan ja katsojan kohtaamisessa muodostuvaa kokemusta. Elokuvan aika ilmenee ainoastaan katsojalle. Tarinoidensa ja muotonsa kautta *Joki* nostaa esiin useita aikaan liittyviä kysymyksiä ja näkökulmia, joita käsittelen artikkelissani.

Keskeisiä kerrontaa tarkastelevia teoreetikoita, joihin artikkelissani viitataan, ovat David Bordwell ja Paul Ricoeur. Aikaan ja kokemuksellisuuteen liittyviä kysymyksiä lähestyn fenomenologisten näkökulmien ja filosofien, kuten Merleau-Ponty, Heidegger ja Ricoeur, kautta. Elokuvateorian piirissä ajan kysymystä on fenomenologisesta lähtökohdasta pohtinut muun muassa Andre Bazin ja hiljattain Lee Carruthers, joka luonnehtii elokuvallisen ajan ominaispiirteitä Baziniin pohjaten kokemukselliseksi ja elastiseksi.

Joki havainnollistaa, miten olennaista ajan eri ulottuvuuksien tarkastelu voi olla elokuvan ymmärtämisen ja tulkinnan kannalta. Paul Ricoeur (1985, 101) toteaa, että kaikki fiktiiviset narratiivit ovat ”aikakertomuksia”, koska ne tapahtuvat ajassa. Silti jotkut narratiivit ovat ”tarinoita ajasta” – ne ottavat ajan kokemuksen tarkastelun kohteeksi. Ricoeurin esimerkit ovat kirjallisuudesta, mutta ajatus on sovellettavissa myös elokuvaan ja *Jokeen*. Helen Powellin (2012, 30; käänös Hiltunen) mukaan elokuva on ajallisuuden ymmärtämisen kannalta hyödyllinen tutkimuskohde, ”sillä myös elokuvassa on kautta historian pohdittu, miten esittää ajan eri sävyjä: henkilökohtaista, henkilöidenvälistä, kokemuksellista ja filosofista.”

Lähden liikkeelle *Joen* teemojen ja rakenteen esittelyllä, minkä jälkeen tarkastelen kerronnallista aikaa niin, että suhteutan toisiinsa ajan ilmenemisen elokuvan kokonaisuuden ja osien tasolla. Tästä siirryn pohtimaan, millaisen katsomiskokemuksen *Joen verkostonarratiivi* synnyttää. Kiinnitän vielä huomiota ajan eri ulottuvuuksiin eli henkilökohtaiseen ja maailman aikaan siten, kuin ne ilmenevät fiktion sisällä ja elokuvan tuottamissa merkityksissä.

Rinnastetut tarinat

Joen tapahtumat sijoittuvat pieneen keskisuomalaiseen kaupunkiin ja yhteen lauantaamupäivään. Jokaisen henkilöhahmon elämässä jokin muuttuu tuona aamupäivän tuntina. *Joki* kiteyttää jotain olennaista pikkukaupungin hiljaisuudesta ja lauantaipäivän pitkästyneisyydestä siitä huolimatta, että aamupäivään mahtuu myös dramaattisia tapahtumia. Elokuvan aloittaa ja päättää näkymä benjihyppyjä varten pystytetystä nosturista. Sillä välin, kun torilla on käynnissä jännitystä elämään tarjoava tapahtuma, eräät kaupunkilaiset kokevat elämänsä mullistuvan muulla tavoin. He ovat menetysten tai mahdollisuuksien – jotkut molempien – äärellä. Intiimin draaman kehyksissä tarkastellaan ihmisten kohtaamisia ja tunteita. Painopiste on tässä ja nyt tapahtuvissa tunne-elämän liikahtuksissa päämääräorientoituneen, ratkaisuun tähtäävän toiminnan sijaan. Näine ominaisuuksineen ja episodimaisine rakenteineen *Joki* tulee lähelle David Bordwellin luonnehdintaa taide-elokuvasta (1985, 206).

Jokea on luonnehdittu kaupunkielokuvaksi, joka muiden kotimaisten aikalaiselokuvien tavoin keskittyy politiikan sijasta tunteisiin (Jokinen 2003, 159). Sitä on kuvattu myös tragikomediksi seuraavaan tapaan: ”tarinoiden viritys vaihtelee kuoleman läsnäolosta nuoruuden riehaan, surusta ja tappiosta elämän kevääseen” (Toiviainen 2007, 214). *Joki* käsittelee arjen sattumuksia sekä niin isoja kuin pieniäkin murheita paljastaen, että ilosta on joskus lyhyt matka suruun – ja toisinpäin. Se ei noudata minkään tiukasti määritellyn gen-

ren konventioita, joskin *verkostokertomusta*, josta puhun lisää tuonnempana, voidaan pitää löyhässä mielessä genrenä.

Joen kuuden tarinan sisällöt ovat lyhyesti seuraavat: 1) Kaksi poikaa huomaa sillalla kiikaroidessaan, että eräs Anni-niminen tyttö kävelee vauvan kanssa jokeen. Toinen lähtee juoksemaan jokirantaan ja toinen etsimään apua. 2) Paikallislehteä jakava lukiolaispoika Santeri kamppailee homoutensa tunnustamisen kanssa ja pelkää menettävänsä poikaystävänsä. Hän haluaisi osoittaa tunteensa poikaystävälleen säilyttäen kuitenkin uskottavuutensa kaveripiirinsä silmissä. 3) Isänsä 60-vuotissyntymäpäiville saapunut rähjäntynyt ja rahaton muusikko kohtaa katkeroituneet perheenjäsenensä ja joutuu samalla vastatusten oman elämänsä epäonnistumisten kanssa. 4) Rakkauden pilvitarhoissa liitelevä ja töihin myöhässä saapuva Leena haluaa saada myös työkaverinsa pizzeriassa rakastumaan toisiinsa. 5) Paperitehtaalla työskentelevä perheenisä sairastuu ja lähtee kesken päivän kotiin. Epäily vaimon uskottomuudesta käy toteen, kun kotoa löytyy vieras mies. Elämää on alettava järjestelemään uudelleen. 6) Iäkäs Milja on kuolemansairaana miehensä Henrin sairaalavuoteen äärellä. He odottavat tytärtään saapuvaksi, mutta tytär viivästyy, sillä häntä on pyydetty apuun jokirantaan.

Elokuvan lopussa palataan kehystarinnaan eli Anni-episodiin. Anni yrittää selviytyä lapsensa kanssa samalla, kun entinen poikaystävä ja lapsen isä kuluttaa kaikki yhteiset rahat ja kohtelee Annia tönkykeästi. Epätoivoisena Anni yrittää hukuttautua, mutta alussa tavattu nuori poika ehtii pelastaa hänet. Päätöskohtauksessa rakastunut Leena kuhertelee poikaystävänsä kanssa pizzerialan edessä. Viimeisessä kuvassa nosturi hilaa seuraavaa benjihyppääjää ylös.

Kerronnan ja fiktion aika ovat suurin piirtein yhteneväiset, sillä jokainen episodi kestää suunnilleen yhtä kauan kuin kuvatut tapahtumat. Kuutta tarinaa yhdistää sama tapahtuma-aika – lauantaiaamupäivä – ja tapahtumapaikka – pikkukaupunki. Tarkka kellonaika, 11.28, nähdään jokea ylittävälle sillalle



Joen kehystarinassa kaksi sillalla kiikaroivaa poikaa päätyy sankariksi, kun he esittävät todistamansa hukuttautumisyrittäksen. Kuva: © Lasihelmi Filmi – KAVI.

pyöräilevän pojan kellosta ensimmäisen episodin alussa. Sama ajanjakso esitetään siis kuuteen kertaan, joka kerta eri henkilöihahmon kokemusten puitteissa. Käsitteiden *tarina* (sarja tapahtumia) ja *juoni* (tapahtumien kertomisjärjestys) avulla elokuvan rakenne voidaan esittää näin: *Joki*-elokuvassa juoni esittää peräjälkeen ne tapahtumat, jotka tarinassa tapahtuvat samaan aikaan (Bordwell 1985; Bordwell & Thompson 1997, 90–93, 282).² Voidaan puhua myös *tarinan ajasta* ja *kerronnan ajasta*, jolloin jälkimmäinen on yhteneväinen katsomisen ajan kanssa.

Samanaikaisuutta ilmaisee jokaisessa episodissa huomiota herättävä pamaus, jonka aiheuttaa hävittäjä. Pamaus kiinnittää samanaikaisuuden ohella huomion siihen, miten erilaisissa tilanteissa henkilöt ovat. Yhteinen tapahtumapaikka muutamine tunnistettavine maamerkkeineen luo konkreettista yhteyttä tarinoiden välille ja osoittaa henkilöihahmojen olevan osa samaa yhteisöä, kun taas toisteinen kerrontarakenne tuottaa merkitystason yhteyksiä, merkityksellisiä suhteita.

Vaikka huomio on pääasiassa tässä ja nyt tapahtuvissa asioissa, niin nykyhetki on elokuvassa jännittyneessä asemassa menneen ja tulevan välillä. Jokaisessa episodissa kerrontaa ohjaa konflikti, mikä tekee aikakokemuksesta enemmän tai vähemmän jännitteisen. Toisissa episodeissa konflikti ilmenee enemmän ulkoisena toimintana, kiireenä ja paikasta toiseen suuntautuvana liikkeenä, jolloin ajan paine tulee esiin selvemmin. Toisissa episodeissa taas on kyse enemmän tunne-elämän konflikteista.

Postia jakavan Santerin edesottamukset toisessa episodissa ovat sekä henkisen paineen että kiireen sävyttämiä. Tuttu tyttö pyytää häntä juhliin, mutta monia muitakin menoja olisi ja poikaystävää tekisi myös mieli nähdä. Nuori mies joutuu miettimään prioriteettejaan poikaystävänsä vaatimuksesta uudelleen, ja lauantaipäivän leppoisuus onkin yhtäkkiä tipotiessään.

Hulttiopojan ja perheen kohtaamista isän syntymäpäivien merkeissä käsittelevässä episodissa aikakokemus on paineen, kiireen ja toisaalta myös muistojen sävyttämä. Aika jännittyy voimakkaasti menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden vaatimusten väliin. Yksilöiden ajallisuudet ja aikataulut eivät kohtaa perheenjäsenten ladatessa omia odotuksiaan yhteiseen hetkeen. Kiireisen keikkamuusikon aikataulu ei taivu perheen toiveisiin. Veljen tilitykset, äidin pyynnöt ja isän arvostelut rasittavat, kun pitäisi olla jo menossa seuraavaan kaupunkiin. Visuaalisesti pikkukaupunki paikannetaan tässä episodissa nelostien varressa olevaksi välietapiksi.

Perheenäidin uskottomuuden ilmitulo katkaisee normaalin arjen seuraavassakin episodissa, jossa perheen isä ryhtyy heti suunnittelemaan asumisjärjestelyitä ja muita käytännön asioita. Miljan ja Henrin viimeisistä yhteisistä hetkistä tulee piinallisia, sillä Henri haluaisi lähteä kotiin, mutta hoitava lääkäri vastustaa ehdotusta kunnes lopulta taipuu kuolevan tahtoon. Lisäksi tytär yrittää ehtiä tapaamaan isänsä vielä kerran.

Kokonaiskerrontaan luodaan jännite ratkaisulla, jossa Annin jokeen kävelystä ensimmäisessä episodissa leikataan ratkaisevalla hetkellä muiden henkilöiden tarinoihin mutta palataan lopussa uudelleen. Viimeistään elokuvan lopussa katsojalle syntyy oivallus, että kaikki se, mitä tässä välissä nähtiin, tapahtui samaan aikaan kuin Annin hukuttautumisyritys. Annin tarina sitoo episodeja yhteen samoin kuin hävittäjän aiheuttama pamaus, ja Annin tarinalla on välillinen yhteys pizzeria- ja sairaala-episodeihin. Muutamat eri episodien henkilöihahmot ovat tuttuja keskenään ja kohtaavat toisensa ohimennen. Jarmo Lampela on kertonut saaneensa idean *Jokeen* lehti uutisesta, joka kertoi nuoren naisen yrityksestä hukuttaa itsensä ja pieni lapsensa. Lampela alkoi pohtia

2 *Tarina* on se tapahtumien kokonaisuus, joka katsojalle näytetään. Siihen sisältyvät myös ne tapahtumat, jotka katsoja voi päätellä näkemänsä perusteella. *Juoni* taas esittää vain osan tarinan tapahtumista ja on yleensä tarinaa lyhyempi. Juonessa esittämisjärjestys voi myös poiketa tarinan järjestyksestä. (Bordwell 1985; Bordwell & Thomson 1997, 90–93.)



Aika jännittyy *Joessa* menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden vaatimusten väliin, kun isä vaatii kiireistä keikkamuusikko Esaa jäämään syntymäpäivilleen.
Kuva: © Lasihelmi Filmi – KAVI.

teon taustalla ollutta tunteen voimaa. (Rosenqvist 2001.) Annin murheellisessa tarinassa Lampela antaa yhdenlaisen vastauksen siihen, miksi nuori äiti voi päätyä niin radikaaliin yritykseen.

Joki piirtää elämänkaaren vauvasta vanhukseen mutta ei kuitenkaan tässä kronologisessa järjestyksessä. Päivän ylle lankeaa varjoja ihmissuhteiden päättymisten ja kuoleman myötä. Myös benjitapahtuma muistuttaa kuolemasta, sillä hypätessään nosturista ihmiset leikkivät kuoleman kanssa. Kyse ei ole vain konkreettisista menetyksistä kuoleman tai eron kautta vaan myös mahdollisuuksien menettämisestä tai niihin tarttumisesta. Henkilöhahmot eivät aina itse tajua olevansa valintatilanteessa, mutta eräät kohtaukset hahmotellaan sellaisina katsojalle. Kokonaisuuden myötä elokuva luo laajemman näkymän siihen, miten ihmiselämän tietyt hetket nousevat merkityksellisiksi. Itsemurhayritys ja kuolema on sijoitettu arkisten toimintojen lomaan, ja tämä arkipäiväisyyden konteksti tekee tilanteista helposti lähestyttäviä. Aika niveltyy olemassaolon peruskysymyksiin – sekä fiktiossa että katsojan kokemuksessa fiktion ulkopuolella – ja kytkeytyy elämän mielekkyyden pohdintaan. Henkilöhahmot saavat kokea esimerkiksi, että aina ei ole aikaa tärkeillekään asioille, kun huomion vie jokin muu asia, joka taas jollekin toiselle voi olla hyvin tärkeä.

Joki-elokuvan merkitykset avautuvat lopullisesti vasta, kun kerronta tulee päätökseen: kun episodien keskinäiset suhteet tarkentuvat, ja niistä muodostuu kokonaisuus. Elokuvan päättävä Hectorin laulu ”Kaikki tahtoo rakastaa” on tavallaan yksi tulkinta siitä, mistä elokuvassa on kysymys. Laulu tuntuu sanovan melankolisesti, että ihmisten toiveet ovat usein aivan tavallisia – rakkauden tavoittelu niistä tärkeimpänä – mutta elämä voi silti tuottaa pettymyksen. Kerronnassa onnen hetket ja traagiset tapahtumat vuorottelevat, ja laulussakin lauletaan: ”Kun yksi nauraa, niin toisen on itkettävä.”

Mitään tasapainotilaa ei varsinaisesti saavuteta elokuvan lopussa. Näin kuitenkin esitetään yhdessä elokuvan tulkinnassa, jonka mukaan *Joen* henkilöt – muiden suomalaisten ”kaupunkielokuvien” tapaan – löytävät lopussa uudelleen hetkeksi kadottamansa henkisen tasapainon, ja koko tarinassa saavutetaan vakauden tila.

Jopa *Jokikin* omassa lohduttomuudessaan uhraa loppukuvat katsojan helpotuksen tunteen ja orastavan optimismin ylläpitämiselle. Rakastuneen nuorenparin euforia, hukuttautuvan naisen pelastuminen ja Hectorin iskevä, ’Kaikki tahtoo rakastaa’, esittävät opposition elokuvan keskeisistä teemoista. Työväestöä kuvaavien elokuvien tekijöillä tuntuu olevan ylväs tarve näyttää, että kaiken roskan keskellä yksilöissä on vielä piilevää potentiaalia, jolla saavuttaa karisseet unelmat ja menetetty toivo. (Jokinen 2003, 164.)

Viimeistä kohtausta, jossa rakastunut nuoripari haluaa, ei tule tarkastella erillään aiemmin nähdyistä. Pariskunnan onni rinnastuu toisiin tarinoin: jokaisessa episodissa henkilöt tahtovat rakastaa, mutta joskus rakkaus loppuu onnettomasti tai sitä ei uskalleta näyttää, ja lopulta kuolema erottaa kaikki rakastavaiset. Kun rakkautta tarkastellaan tämän kokonaisuuden valossa, ei nuorenparin onni vaikuta itsestään selvältä. *Joki* osoittaa, että jokaisella ihmisellä ja asialla on aikansa ja paikkansa ja että aika ei ole ihmisen kontrolloitavissa (vrt. *Misek* 2010, 784–785). Viimeinen kohtaus voidaan tulkita uudelleenaseennoitumisena: epätoivosta ja epäonnistumisista huolimatta kaikilla on oikeus etsiä rakkautta ja heittäytyä siihen. *Joki* ei lähesty elämän vastoinkäymisiä ongelmia, joihin juoni voisi tarjota ratkaisun tai sulkeuman. Ratkaisut eivät mahdu elokuvan rajalliseen aikahorisonttiin. Loppuratkaisun puuttuminen liittyy myös *Joen* verkostomaiseen kerrontarakenteeseen.

Verkostonnarratiivi ja sen tehtävät

Joen episodimainen rakenne oli sen ilmestyessä harvinaisuus suomalaisen fiktioelokuvan kontekstissa, ja se toi kriitikoiden mieleen sellaiset amerikkalaiselokuvat kuin *Magnolia* (USA 1999) ja *Short Cuts – Oikopolkuja* (*Short Cuts*, USA 1993) (Ahonen 2001). Siinä missä näiden elokuvien kerronta risteilee eri tarinalinjojen välillä kaiken aikaa, *Joki* etenee episodista seuraavaan suoralinjaisesti – lukuun ottamatta muutamia lyhyitä leikkauksia elokuvan kehystarinana toimivaan Annin tarinaan. Toisin sanoen yksi episodi esitetään alusta loppuun ennen kuin siirrytään seuraavaan. Ainoan poikkeuksen tässä suhteessa muodostaa Annin tarina, kuten tuonnempana tarkemmin esitän. Samankaltaisuus *Magnoliaan* ja *Short Cutsiin* liittyykin enemmän siihen, että myös *Joki* koostuu monesta eri tarinasta, joilla on tiettyjä yhtymäkohtia toisiinsa. Lähemmin *Jokea* vastaava rakenne löytyy Jim Jarmuschin elokuvasta *Night on Earth* (USA 1991), joka kuvaa eri kaupungeissa samaan aikaan taksilla matkustavia ihmisiä. Mike Figgis taas käyttää kokeellisempaa kerrontatapaa elokuvassa *Time Code* (USA 2000), jossa neljä samanaikaista tapahtumaketjua esitetään jaetun kuva-alan tekniikalla.

Yllä mainittujen elokuvien kerrontarakennetta on luonnehdittu *verkostonarratiiviksi* (*network narrative*), jossa osa tarinalinjoista on kausaalisuhteessa toisiinsa ja osa vain sivuaa toisiaan ikään kuin vahingossa. Tähän 1990-luvulla yleistyneeseen verkostomaiseen kerronnan tapaan sisältyy oletus, että tarinalinjoilla on jokin yhteys ja että kokonaisuutena niistä nousee suurempi

merkitys. (Bordwell 2008, 211.) Verkostonarratiivin ideaa hyödyntävissä elokuvissa tehdään tyypillisesti eroa tarinan ja kerronnan tai juonen välillä.

Erillisyyttä painotetaan siten, että asiat kerrotaan katsojalle eri järjestyksessä, kuin ne tapahtuvat tarinassa. Katsojan tehtäväksi jää muodostaa osista ehyt kokonaisuus, ja joskus se vaatii todellista aivotyötä. Sellaiset elokuvat kuin *Pulp Fiction – Tarinoita väkivallasta* (*Pulp Fiction*, USA 1994) ja *Epäillyt* (*The Usual Suspects*, USA 1995) voivat myös johtaa katsojaa tarkoituksella harhaan. (Powell 2012, 117–118, 139.) Monimutkaisimpia näistä elokuvista on kutsuttu arvoituselokuviksi, ja niiden kompleksisuus toteutuu sekä kertomuksen että kerronnan tasolla (Buckland 2009, 3–6).

Bordwell (2008, 189–250) mainitsee esimerkkeinä verkostonarratiiveista jo mainittujen elokuvien lisäksi muun muassa Alejandro González Iñárritun elokuvat *Amores Perros* (Meksiko 2000) ja *21 grammaa* (*21 Grams*, USA 2003) sekä Aku Louhimiehen *Pahan maan* (Suomi 2005) ja *Joen*. Kuten Bordwellin esimerkit osoittavat, myös suomalaisessa elokuvassa ja televisiossa alkoi vuosituhaten vaihteessa ilmestyä verkostonarratiivin ideaa hyödyntäviä teoksia. Esimerkkeihin voidaan lisätä vielä Louhimiehen televisiosarja *Irti-ottoja* (Suomi 2003). Näissä teoksissa näkyi ulkomaisten elokuvien vaikutus, mutta *Joen* tapauksessa taustalla on ollut myös omaehtoinen halu tehdä jotain erilaista, kuten Jarmo Lampela on todennut. Lampelan mukaan kyse ei ollut tietoisesta vaikutteiden ottamisesta. (Rosenqvist 2001.)

Joessa tarinalinjojen väliset yhteydet ovat tapahtumien tasolla vähäisempiä kuin useimmissa edellä mainituissa elokuvissa, eikä yhteyksien paljastuminen ole olennaisinta. Henkilöiden kohtalot eivät sivua toisiaan yhtä painokkaasti kuin vaikkapa elokuvissa *21 grammaa* ja *Paha maa*. Jännitystä ei siis varsinaisesti ladata siihen, millä tavoin tarinalinjat ja henkilöiden kohtalot lopulta risteävät. Kausaalisuhteita tärkeämpää on yleisinhimillisen ihmisen osan hahmottaminen kokonaisuuden kautta eli tarinoiden väliset temaattiset yhteydet. Vaikka juonen varsinaisena tehtävänä ei ole myöskään kausaalisuhteiden sekoittaminen eli katsojan hämmäntäminen sen suhteen, missä järjestyksessä asiat tapahtuvat, niin ensimmäisellä katsomiskerralla kokemus voi olla jossain määrin hämmäntävä. Kun samaan aikaan tapahtuvat asiat kerrotaan peräjälkeen ja kun väliin sijoitetaan vielä leikkauksia kehystarinaan, niin kokemus ajasta muuttuu väistämättä jossain määrin pirstaleiseksi.

Helen Powell (2012, 116–129) näkee verkostonarratiivien tai aikaa fragmentoitujen elokuvien heijastelevan yleismaailmallista muutosta, joka on tapahtunut tavassamme kokea aika. Muutos sai alkunsa teollistumisen myötä. Powell puhuu ajan murtumisesta kokemuksessa ja tavassa suhtautua aikaan. Elokuvan osalta tämä kehitys liittyy muun muassa irtaantumiseen fordistisesta elokuvan tuotantotavasta, siirtymiseen jälkiteolliseen maailmaan ja informaatioteknologioiden kehitykseen. Powellin mukaan esimerkiksi televisio mainoskatkoineen ja digitaaliset mediat vaihtoehtoisine ja kerroksellisine lukumahdollisuuksineen ovat muokanneet kokemustamme ajasta arjessa. Ne ovat vaikuttaneet myös elokuvien rakenteisiin sekä siihen, mitä ylipäätään toivomme elokuvilta. Elokuvassa on näkynyt myös tendenssinä kyseenalaistaa se – klassiselle Hollywood-elokuvalla tyypillinen – ajallista ja tilallista yhtenäisyyttä korostava kerrontatyyli, jota suurin osa elokuvista edelleen noudattaa. Jatkuvuuskerronnan kyseenalaistaminen ei ole kuitenkaan ainutlaatuinen ilmiö, vaan siinä voi nähdä yhtymäkohtia esimerkiksi 1920-luvulla tehtyihin kokeiluihin. Myös Hollywood-elokuvan sisältä löytyy poikkeuksia. Esimerkiksi monissa *film noir* -elokuvissa ajan kuvaus poikkeaa jatkuvuuskerronnasta muun muassa siinä, että niissä käytetään runsaasti takautumia.

Kerronnan ajallisen yhtenäisyyden rikkomiseen on liittynyt ajan eri ulottuvuuksien korostaminen. Varsinkin ajan henkilökohtaista kokemusta on pyritty tekemään näkyvämmäksi. Verkostonarratiivia hyödyntävissä elokuvissa huomiota kiinnitetään ihmisten välisten kanssakäymisten intiimeihin hetkiin, ja usein yhden tarinan sijasta kerrotaan useita. Tämän seurauksena on syntynyt erilaisia ja monimutkaisempia tapoja järjestää tarinan aineksia kertomukseksi. (Powell 2012, 128.)

Elokuvakertomukset ovat nykyisin avoimempia myös siinä suhteessa, että ne eivät pääty sulkeumaan yhtä usein kuin ennen. Vuosituhannen vaihteessa ajallista yhtenäisyyttä kerronnallaan kyseenalaistavia elokuvia alkoi ilmestyä yhä enemmän myös valtavirtaelokuvan sisällä, mikä Powellin mukaan kertoo yleisessä tietoisuudessa tapahtuneesta muutoksesta. Tätä muutosta kuvataan usein postmodernismin käsitteellä. (Powell 2012, 123.) Ricoeurin (1985, 13) mukaan nykyaikana sellaiset romaanit, joista puuttuu selkeä juoni ja ajallinen järjestys, ovat uskollisimpia todellisuudelle, joka itsessään on ”fragmentoitunut ja epäjohdonmukainen”. Sama voidaan todeta elokuvasta. Elokuvien, kuten muidenkin kertomusten, ajallisen rakenteen voi siis nähdä heijastavan jokapäiväisen elämän ajallisissa rakenteissa tai jokapäiväisessä ajallisuuden kokemuksessa tapahtuneita muutoksia (vrt. Säaskilahti 2011, 55).

Muitakin syitä verkostonarratiivien yleistymiselle on varmasti olemassa, kuten taiteellinen kokeilunhalu – joskin myös se on kytköksissä yhteiskunnassa tapahtuviin muutoksiin. Kysymys kerrontatavan laajemmista muutoksista voidaan nähdä myös siten, että fiktiiviset kertomukset ylipäättään ovat keino tuottaa erilaisia, mielikuvituksellisia variaatioita meitä kaikkia ympäröivästä yhteisestä historiallisesta ajasta, eivätkä ne siten ole seurausta yksinomaan trendeistä tai aikakokemuksen muuttumisesta. (Ricoeur 1985, 127–129.) Verkostonarratiivien yleistymiseen ovat todennäköisesti kuitenkin vaikuttaneet Powellin kuvaamat muutokset. Toisin sanoen kyse on enemmästä kuin vain tarinan aineiden järjestämiseen eli juonellistamiseen (Ricoeur 1984) liittyvistä monista mahdollisuuksista.

Joen epäkonventionaalinen aikarakenne ei tulkintani mukaan kuitenkaan nouse ensisijaisesti tarpeesta korostaa nykyihmiselle ominaisia kiireen ja hektisyyden kokemuksia. Elektronisilla ja digitaalisilla mullistuksilla ei ole *Joen* sisällössä juuri sijaa. Ihmisten kohtaaminen ja kommunikoiminen on lähes yksinomaan perinteistä ja kasvokkain tapahtuvaa.

Joen pyrkimyksessä kiinnittää huomiota useisiin samaan aikaan tapahtuviin asioihin on nähtävissä halu kertoa siitä, miten ihmiskohtalot kytkeytyvät toisiinsa sekä siitä, että saatamme olla hyvin huonosti tietoisia siitä, mitä lähelämme tapahtuu. Toisaalta elokuvassa painottuvat yksilöiden kokemukset. *Joki* pakottaa katsojan jäsentelemään näkemäänsä eri tavoin kuin suoraviivaisesti kohti ratkaisuaan etenevä yksilinjainen kertomus – siitäkin huolimatta, että lopussa katsoja pystyy muodostamaan näkemästään ehyen narratiivin.

Aina uuden episodin alkaessa kerronta siirtyy ajassa taaksepäin suunnilleen samaan hetkeen, josta edellinen episodi käynnistyi. *Joen* ajassa edestakaisin liikkuva episodikerronta rinnastaa täten useita samaan aikaan tapahtuvia asioita. Näiden paralleelien kautta se korostaa ihmisten keskinäisiä suhteita ja ihmisten tekojen vaikutuksia toisiin ihmisiin ja ympäristöön. Esimerkiksi ensimmäisessä episodissa nuoret pojat lähtevät etsimään apua havaittuaan, että tutun näköinen tyttö yrittää hukuttautua. Toinen pojista huutaa polkupyörällä ajavaa poikaa apuun, mutta tämä vain jatkaa menoaan. Seuraavassa episodissa palataan tähän hetkeen Santerin näkökulmasta ja saadaan vastaus



Riita poikaystävän (oikealla) kanssa pitää Santerin omissa maailmoissaan ja estää tätä reagoimasta muiden hahmojen kiireeseen. Kuva: © Lasihelmi Filmi – KAVI.

kysymykseen, miksi hän ei reagoi avunpyyntöön. Hän kuuntelee musiikkia, ja hänen ajatuksensa ovat muualla, koska hän on juuri riidellyt poikaystävänsä kanssa. Tällä tavoin avautuu yksilöllisiä perspektiivejä samaan aikaan ja tilaan.

Kerronnan edetessä käy ilmi, että Annin hukuttautumisyrittys vaikuttaa muidenkin ihmisten elämään. Samaan aikaan, kun vanha mies elää viimeisiä hetkiään sairaalassa, hänen tyttärensä on matkalla hänen luokseen. Tyttären matkanteko viivästyy yllättäen, sillä tuo sama poika pyytää seuraavaksi häntä auttamaan rantaan. Isä kuolee, ennen kuin tytär ehtii sairaalaan, mutta Anni pelastuu, kun häntä auttanut poika saa apua. Näin elokuva tekee näkyväksi sen, kuinka aika, jonka uhraamme yhdelle asialle, saattaa olla pois toisesta tärkeästä asiasta. Tämän kaltaiset rinnastukset ja läheltä piti -tilanteet houkuttelevat pohtimaan myös vaihtoehtoisia tapahtumakulkuja. Mitä olisi tapahtunut, jos Santeri olisi kuullut poikien avunpyynnön, eikä sen seurauksena olisi ehtinyt sopimaan poikaystävänsä kanssa, tai jos ostoskeskuksen edustalla pikaisesti kohdanneet Anni ja Leena olisivat ehtineet mennä kahville?

Episodikerronta voi avata näkemään yhtäläisyyksiä myös yleisemmällä tasolla, ei vain konkreettisine kuvattuun tilaan ja aikaan sidoksissa olevina mahdollisuuksina. Episodeissa voi sisältöjensä puolesta nähdä jatkumojia; ne voi tulkita esimerkiksi kuvauksiksi rakkauden erilaisista ilmenemistavoista elämän eri vaiheissa. Tällaisten tulkintojen, joihin palaan tuonnempana, tekeminen on seurausta elokuvan ajallisesta, asioita rinnastavasta rakenteesta. Tällainen allegorinen tulkinta on myös yksi esimerkki siitä, millä tavoin *Joki*-elokuva saa ajattelemaan ajallisuuteen liittyviä kysymyksiä yleisemminkin kuin vain elokuvan sisäisenä ilmiönä.

Elokuvan ajallisuus katsojan näkökulmasta

Edellä olen tarkastellut aikaa pääasiassa elokuvateoksen ominaisuutena, kerronnan aikana, kuten tarinan ja juonen suhteena (Ricoeur 1985, 5). Aika elokuvateoksen ominaisuutena ei kuitenkaan tyhjenny tähän, vaan aika ilmenee myös epäsuoremmin kerrontaan liittyvänä ilmiönä tai kokonaan siitä irrallisena. Seuraavaksi tuon katsojan mukaan keskusteluun, sillä puhuttaessa elokuvan ja ajan suhteesta olisi keinotekoista jättää katsoja huomiotta. Katsojan myötä mukaan keskusteluun tulee myös ei-kerronnallinen ulottuvuus eli katsojan oma aikatietyys.

Elokuvan ajallisuus toteutuu varsinaisesti vasta katsojan ja elokuvan kohtaamisessa. Vaikka elokuva on sinänsä sama jokaiselle katsojalle, niin kuitenkin jokaisen katsojan kohdalla kokemuksesta muodostuu erilainen. Kyse ei ole siitä, että katsojat muodostaisivat mielessään täysin erilaisia kertomuksia havaintojensa perusteella, vaan siitä, että elokuvasta tulee jokaiselle katsojalle eri tavalla merkityksellinen. (Vrt. Chaudhuri 2014, 15–17.) Katsojat voivat myös täydentää eri tavoin mielessään kerronnan aukkoja eli ellipsejä. Näitä muodostuu juonen tiivistäessä tarinan aineksia ja samalla myös aikaa.

Riippumatta siitä, millainen elokuvan aikarakenne on, se on katsojan näkökulmasta aina ennalta määrätty (Bordwell 1985, 74). Elokuvantekijä haluaa kertoa tarinan tietyllä tavalla ja saada aikaan tietynlaisia vaikutuksia. Hän ratkaisee kertomuksen ajallis-tilalliset suhteet näiden tavoitteiden pohjalta. *Joen* kerronnassa aikaansaatu vaikutelma sattumanvaraisuudesta on siten kaikkea muuta kuin sattumaa, vaikka fiktiivisen maailman sisällä näin vaikuttaisi olevan.

Kuten *Jokin* osoittaa, elokuvan rakenne paljastuu katsojalle vasta vähitellen katsomisen myötä. Merleau-Ponty (1964, 54–58) toteaa, että elokuva koetaan vähitellen ajassa kehkeytyvänä prosessina. Hän luonnehtii elokuvaa ajalliseksi hahmoksi (*gestalt*), jonka merkitys sisältyy sen rytmiin eli siihen, miten leikkauksella yhdistellään asioita. Hänen mukaansa elokuvan tuottama mielihyvä tulee siitä, että voimme nähdä merkitysten muodostuvan sen elementtien ajallisen ja tilallisen järjestymisen kautta vähitellen. Pitkästi saman ajatuksen ilmaisee Ricoeur (1984, 66–67) sanoessaan, että kertomusta seuratesa heräävät odotukset saavat vastauksensa tarinan päätännössä ja että vasta päätännön näkökulmasta voidaan havaita tarinan muodostama kokonaisuus.

Elokuva muokkaa havaintojamme ajasta ja tekee asioiden keskinäiset suhteet näkyviksi, koska elokuva on suljettu todellisuus, pienoismaailma, jossa seurausvaikutukset ovat selkeämmät kuin todellisessa elämässä (Hiltunen 2005, 29–34). Elokuvassa myös ajallisuus on tässä mielessä fiktiivinen konstruktio. Elokuvaa jälkikäteen analysoitaessa epäsuoran havaitsemisen rooli korostuu, koska elokuva on jo tuttu ja siihen on saatu etäisyyttä. Tässä vaiheessa aika muuttuu vielä selvemmin osaksi elokuvan tilallista rakennetta, ja sitä on mahdollista tarkastella erimittaisina paloina sekä eri tavoin rytmitettyinä jaksoina *top-down*-periaatteen mukaisesti. Elokuvasta voidaan valikoida ajallis-tilallisia osia, kuten otoksia, kohtauksia ja jaksoja, tarkempaa analysointia varten. Elokuvat jatkavat jäsentymistään katsojan mielessä vielä katsomistapahtuman jälkeenkin.

Katsojan mahdollisuus suhteuttaa myöhemmin näkemäänsä aiempaan on olennaista elokuvan merkitysten avautumiselle, erityisesti tarinalinjojen keskinäisten suhteiden havaitsemiselle. Näiden suhteiden havaitseminen havahduttaa näkemään sen, miten erilaisia kokemuksia mahtuu yhteen lauantaiamupäivään pikkukaupungissa, jossa elämä näennäisesti soljuu arkisissa

uomissaan. *Joen* kerronnan muodostama kehä, jossa alku ennakoi loppua, hahmottuu kunnolla vasta jälkikäteen, vaikka leikkaukset kehystarinaa (kesken muiden episodien) muistuttavat alussa keskeneräisiksi jääneistä tapahtumista.

Elokuvakokemuksessa voidaan siis erottaa kaksi tasoa: elokuva tässä-ja-nyt-kokemuksena eli katsomisen aikana tapahtuvana kokemuksena ja katsomisen jälkeisenä kokemuksena. Aika ilmenee näistä kahdesta perspektiivistä käsin eri tavoin. Katsomisen jälkeistä kokemusta leimaa tiedollinen ja kognitiivinen ymmärtäminen. Katsomisen aikana taas tapahtuu uppoutumista fiktion, ja sen myötä reagoiminen esitettyihin asioihin on välittömämpää. Tarkkaa erottelua välittömän ja kognitiivisen havaitsemisen välillä ei ole kuitenkaan mahdollista tehdä, sillä jälkimmäiseen liittyvät ennako-odotukset ja skeemat vaikuttavat myös katsomisen aikana. (Hiltunen 2005, 34, 42.) Elokuvallinen aika syntyy siis varsinaisesti vasta kohtaamisessa katsojan kanssa.³

Lee Carruthers kuvaa elokuvallista aikaa bazinilaisittain muutoksille avoimeksi ja gadamerilaisittain leikilliseksi, jatkuvasti päivittyväksi, monitulkintaiseksi, elastiseksi ja dynaamiseksi. Hän tarkentaa määritelmää Heideggerin ajan filosofian avulla, sillä fenomenologinen asenne oli myös Bazinin kokemuksellisuutta painottavan lähtökohdan taustalla. Carruthers kehittää Heideggerin *Zeitlichkeit*-termin pohjalta vaikeasti suomennettavan käsitteen *timeliness* (kirjaimellisesti: oikea-aikainen), jolla hän havainnollistaa elokuvallisen ajan päivittyvää luonnetta. Elokuvallinen aika välittää kokemusta, jossa menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus kietoutuvat yhteen, ja lisäksi se kytkee katsojan jatkuvaan, tässä ja nyt tapahtuvaan vastavuoroisuuteen itsensä kanssa. Elokuvallinen aika reagoi herkästi tilanteisiin, ja elokuvan kautta myös ajan vaikea tavoitettavuus voi nousta pohdittavaksi.⁴ Vastavuoroisuuden näkökulmasta elokuvalliseen aikaan sisältyy aktiivista tulkitsemista, mutta se on myös kokemus, johon on mahdollista uppoutua. Elokuva antaa joustavan aikarakenteensa ansiosta mahdollisuuden tehdä uudenlaisia havaintoja todellisuudesta ja ajasta. (Carruthers 2011, 24–27.)

Carruthersin näkemyksissä voidaan nähdä vaikutteita muidenkin elokuvateoreetikoiden kuin Bazinin ajattelusta. Esimerkiksi Jean Epstein (1988) kiinnitti jo 1920-luvulla huomiota siihen, että elokuva pystyy näyttämään maailman monista eri näkökulmista paljastaen asioiden välisiä suhteita monipuolisemmin, kuin mihin yksittäinen subjekti kykenee. *Joessa* katsojan näkökulma tapahtumiin on laajempi kuin kenenkään fiktiivisen henkilön. Katsojalla on siis mahdollisuus tarkastella fiktion tapahtumia ajassa ja tilassa fiktion ulkopuolelta käsin tavalla, joka ei suhteessa reaali maailman tapahtumiin ole mahdollista. Katsoja pystyy näkemään yhteyksiä tarinalinjojen välillä ja tekemään sellaisia johtopäätöksiä, jotka ovat paitsi henkilö hahmojen myös hänen itsensä ulottumattomissa omassa arkielämässään. Elokuvallisen ajan ”tilanneherkkyys” puolestaan tulee esiin siinä, miten kerronnan rytmi ja ajan paine vaihtelevat episodien välillä, kuten tuonnempana esitän.

Elokuvakertomuksissa aika tuntuu helpommin kontrolloitavalta, sillä se koostuu selkeästi määritellyistä jaksoista. Koska katsojina sijoitumme fiktiivisen todellisuuden ulkopuolelle, pystymme näkemään hetkien keskinäiset suhteet ja niiden merkityksellisyyden. (Ks. Freeman 1998.) Kerronnallistamista on selitetty ihmisen halulla antaa merkityksiä ja järjestys todellisuudelle, joka omassa kokemuksessamme tuntuu kaoottisemmalta kuin esimerkiksi elokuvassa, jossa tapahtumilla on selkeämpi rakenne alkuineen, käännekohtineen ja loppuineen (ks. Ricoeur 1984; Sääsikilähti 2011, 63–64). Bazinin mukaan elokuva luo merkityksellisiä kokemuksia yhdistämällä erillisiä elementtejä (Bazin 2004, 9–16; Aitken 2006, 176). Tällaiset merkitykselliset kokemukset

3 Ajan kokemuksellista puolta on kognitiivisen elokuvateorian puolella tarkastellut muun muassa Torben Grodal (1997) todeten, että aikakokemukseen vaikuttaa paitsi elokuvan esteettiset ominaisuudet myös monet katsojan ajatteluun ja havainnointiin liittyvät seikat.

4 Ricoeur (1988, 241) esittää vastaavan ajatuksen sanoessaan, että ajasta ei voi puhua fenomenologisen diskurssin avulla, vaan se vaatii välittämiseen kerronnan diskurssin.

tydyttävät sitä kaipuuta, joka syntyy tarpeesta löytää järjestystä ja mielekkyyttä elämään.

Fiktio sisäinen ja sen ulkopuolelle kurottava aika

Elokuvan ja ajan suhde, siten kuin se ilmenee *Joessa*, ei tyhjenny vielä tähänastisiin huomioihin. Koska fiktio ymmärretään aina suhteessa todellisuuteen ja koska sillä on vaikutuksia todellisuuteen, on relevanttia tarkastella ajan ilmenemistä *Joessa* myös filosofisten aikakäsitysten valossa sekä kysyä, miten aika tematisoidaan elokuvan sisällöllisten ja tyyllisten elementtien kautta. Elokuvaan luotu fiktiivinen todellisuus on osa elokuvateosta ja kytköksissä kerronnalliseen aikaan. Elokuvallista aikaa ei voi kuitenkaan kahlita pelkäämään kerronnalliseksi ilmiöksi.

Fenomenologit, erityisesti Husserl ja Heidegger, ovat ajatelleet, että aika ei ole kollektiivinen ykseys, vaan on erotettavissa henkilökohtainen eli subjektiivinen aika ja maailman aika eli objektiivinen aika (Ricoeur 1988, 243). Usemmalla fenomenologilla esiintyy hieman eri tavoin se ajatus, että maailman aika on kaikille yhteistä kelloilla mitattavaa aikaa ja että toisaalta on olemassa subjektiivinen aika, jonka jokainen kokee yksilöllisesti. Henkilökohtaiseen aikaan sisältyy vielä tietoisuus sisäisestä ajasta, jonka ansiosta pystymme tulemaan tietoiseksi sisäisestä ajastamme ja suhteuttamaan havaintojamme, kuvitelmiämme ja muistojamme toisiinsa. (Sokolowski 2000, 130–145.)

Husserlin ja Heideggerin ajattelusta vaikutteita ottanut Merleau-Ponty on korostanut, että ajan kokeminen ja ymmärtäminen on mahdollista vain subjektille, sillä näyttäytyäkseen aika vaatii havainnoitsijan. Merleau-Ponty toteaa, että aika syntyy subjektin suhteesta asioihin, eikä se tule koskaan ”valmiiksi”. Aika objektiivisena, ei-kenellekään-läsnä-olevana on vain sarja nyt-hetkiä, joilla ei ole ajallisuutta. (Merleau-Ponty 2002, 477–479.) Tämä muistuttaa Henri Bergsonin näkemystä, jonka mukaan henkilökohtainen aikakokemus on laadullista, ja siinä on kyse kestosta (*durée*). Kesto on ajan kokemista jatkumona, jossa hetket sulavat toisiinsa erottamattomasti ja jossa menneisyys ja tulevaisuus ovat läsnä jokaisessa hetkessä. Se on alkuperäistä ja syvempää kuin objektiivinen, lineaarinen aika. (Girgus 2010, 57, Bergson 2002, 60–63.)⁵

Ajan problematiikkaa kerronnan kannalta pohtiva Ricoeur viittaa näihin kahteen ajan ulottuvuuteen vaihtelevasti termeillä historiallinen, objektiivinen tai julkinen aika ja fenomenologinen, psyykinen tai sielun aika. Niiden rinnalle Ricoeur lisää vielä kolmannen ajan: kosmisen tai universaalisen ajan, joka on ikuista, äärettömästi jatkuvaa ja ylisukupolvista. Kosmologinen aika ylittää esimerkiksi Heideggerin inhimilliseen ulottuvuuteen kytkeytyvän, kuolemaa kohti rientävän ajan, jossa ajan olemus on huoli. (Heidegger 2000, 290–326, 480–496; Ricoeur 1988, 104–116; Säskilahti 2011, 84–85.) Historiallinen eli julkinen, kalenterein ja kelloin mitattava aika toimii Ricoeurin (1988, 109) mukaan eräänlaisena välittäjänä psyykkisen ja kosmisen ajan välillä: ”se kosmologisoi elettyä [fenomenologista] aikaa ja humanisoi kosmista aikaa.”

Joki tuo hyvin ilmi eroa sekä henkilökohtaisen ja maailman ajan (tai historiallisen ajan) välillä että henkilökohtaisen ja kosmologisen ajan välillä. Tähän liittyen se tekee myös näkyväksi ajan vaihtelevan laadun ja sävyt, kuten sen subjektiivisen kokemuksen, että toisinaan aika vaikuttaa kuluvan nopeasti ja toisinaan taas hitaasti. Ajan sävyt liittyvät toisaalta henkilökohtaisten kokemusten ilmaisemiseen episodeissa, toisaalta elokuvan kokonaisuuden

5 Merleau-Ponty (2002, 481–482) on kuitenkin eri mieltä Bergsonin kanssa siitä, miten käsityksemme menneisyydestä muodostuu. Merleau-Pontyn mukaan emme säilö tietoisuudessamme fysiologisia emmekä psyykkisiä jälkiä menneisyydestä, vaan tietoisuutemme muodostaa aikaa kulloisesta hetkestä käsin.

ilmentämiin ajallisuuden muotoihin. Episodeissa ajan sävyjen vaihtelu on seurausta tarinoiden sisällöistä, kerronnan rytmistä ja vielä lisäksi audiovisuaalisen ilmaisun asetelmallisista ja rytmisistä seikoista.

Joen alussa kello ilmoittaa ajaksi 11.28. Tämä on se kaikille yhteinen, objektiivinen maailman aika, johon tapahtumat sijoittuvat. Tämä kellojen ja kalentereiden aika on mitattavaa aikaa, ja se säätelee yhteiskuntien elämää. (Merleau-Ponty 2002, 477; Sokolowski 2000, 130–145.) Kellon aika mainitaan toisen kerran sairaalaepisodissa, kun Henrin kuoleman ajaksi kirjataan 11.30. Tapahtumat sijoittuvat siis aamupäivään, kello puoli kahdentoista molemmin puolin. Kellon ajan ohella hävittäjän pamaus on kuin maailman ajasta henkilökohtaiseen aikaan tunkeutuva merkkiäni, joskaan se ei yksinään ilmaise mitään kellonaikaa. Pamauksen merkitsemänä, objektiivisessa mielessä samana hetkenä jokainen henkilöahmo on ainutlaatuisessa, heidän henkilökohtaiseen historiaansa piirtyvässä tilanteessa sekä fyysisesti että henkisesti. Pamaus kiinnittää huomiota sekä yhteiseen, jaettuun aikaan ja yhteisöllisyyteen että yksilölliseen kokemukseen. Tähän liittyen Ricoeur toteaa, että kokemus jaetusta maailmasta on riippuvainen yhteisestä ajasta (ja tilasta). Jokapäiväisessä elämässämme elämme rinnakkain ja olemme tietoisia toisten ihmisten tietoisuuksista – ja myös heidän henkilökohtaisista aikatietoisuuksistaan – mutta anonyymillä tavalla. Ricoeurin mukaan tämä aikalaisuuden (*contemporaneity*) kokemus ulottuu kauas henkilöiden välisten, kasvokkaisten suhteiden tuolle puolen. (Ricoeur 1988, 112–113.)

Pamaus osoittaa siis sen, että objektiivisen maailman aika ympäröi meitä kaikkia ja että emme voi elää tästä realiteetista riippumattomina. *Joen* kerrontarakente rakentaa henkilöahmojen välistä yhteyttä tavallaan siis myös aikalaisuuden idean pohjalta. Voidaan vielä lisätä – Ricoeurin (1988, 137) *Mrs Dalloway* -romaanissa esiintyvää Big Benin lyöntejä koskevaa huomautusta seuraten –, että pamauksella on fyysistä, psykologista, sosiaalista ja jopa mystistä resonanssia. Pamaus vaikuttaa liittyvän fyysisiin rajatilanteisiin: se kuullaan silloin, kun Anni vajoaa veden alle, ja välittömästi sen jälkeen, kun Henrin hoito on päätetty lopettaa. Pizzeria-episodissa pamaus kuullaan sillä hetkellä, kun rakastuneet uskaltavat suutelemaan ensimmäistä kertaa. Sosiaalinen yhteys merkitsee henkilöahmojen välistä yhteisöllisyyttä pikkukaupungin puitteissa, mutta *Jokea* voidaan tarkastella myös universaalina kertomuksena ihmisyydestä. Arjen muut äänet ylittävänä pamaus vaikuttaa mystiseltä osuessaan niin sattuvasti käänteentekeviin hetkiin.

Aikakysymyksen kannalta monin tavoin tärkeä elementti elokuvassa on nimenkin sille antanut joki. Eri-ikäisten ihmisten tarinatkelmien kautta *Joki* hahmottaa ihmiselon kaaren ja inhimillisen ajan rajallisuuden – ajan kuolemaa kohti olemisena – suhteessa ihmisestä riippumatta virtaavaan kosmologiseen aikaan, jota tarinaan sisältyvän joen voidaan tulkita symboloivan. Henkilökohtaisesta ajasta piittaamattoman, vääjäämättä etenevän ajan ulottuvuuden myötä elokuvaan tulee melankolinen viritys. Hahmottamansa elämänkaaren avulla *Joki* näyttää, miten pian kaikki voi olla ohi. Elämä on hetkellistä ja rajallista. Monet asiat ovat sattumanvaraisia ja pienestä kiinni.

Yksittäiset tarinat ovat kuin puroja, joista muodostuu suurempi virta. Episodit avaavat ajan henkilökohtaista, subjektiivista ulottuvuutta, jossa aika esimerkiksi tihentyy henkilöahmojen merkityksellisten kokemusten myötä. Episodit, jotka ovat hetkeksi sekoittaneet kerronnan lineaarisuutta, asettuvat osaksi kerronnan lineaarista ajallisuutta ja rakennetta lopussa kuin pienet purot, jotka löytävät tiensä päävirtaan.

Aikaa kuvaavat lukuisat symbolit ovat Ricoeurin (1988, 243–244) mukaan osoitus siitä, että aikaa ei voi representoida. Hänen mukaansa kerrottu aika on ”kuin silta, joka asetetaan sen juovan ylle, joka spekulatiossa syntyy fenomenologisen ja kosmisen ajan välille”. Näin ollen kerrottu aika eli narratiivi edustaisi Ricoeurin luokittelun mukaisesti historiallista, julkista tai maailman aikaa. Tämä väite sisältää ajatuksen, että elokuvakertomuksen ajallisuus on jotain sellaista, mistä voimme olla yhtä mieltä ainakin tietyissä suhteissa: se alkaa jostain ja päättyy johonkin, ja siinä välissä kerrotaan asioita tietyssä järjestyksessä ja niiden kertomiseen käytetään tietty määrä aikaa.

Tihentyneiden hetkien ajallisuutta voidaan tarkastella myös ei-kerronnallisena elementtinä, koska noissa hetkissä huomio keskittyy enemmän siihen, mitä otoksessa tapahtuu ja mitä vaikutuksia ja mietteitä se katsojassaan herättää, kuin siihen, mitä tuleman pitää. Tarkovskin elokuvista kirjoittava Nariman Skakov toteaa Deleuzen aika-kuvan (*l’image-temps*) käsitteeseen viitaten, että pitkäkestoiset otokset siirtävät huomion pois kerronnasta ja saavat pohtimaan aikaa puhtaassa muodossaan, ei vain liikkeen ja toiminnan sivutuotteena. Tarkovskille elokuva oli ajassa tai ajasta veistämistä, jolloin elokuvataiteilija muuntaa leikkauksen avulla todellisuuden erilaisiksi vaikutelmiksi. Näin tehdessään hän asettaa todellisuuden tosiasiat ja niiden tekstuurit elokuvaliseen aika-tilaan, jossa niiden läpikäymät muodonmuutokset paljastetaan. (Skakov 2012, 2–3.)

Joessa otokset eivät ole niin pitkiä, että ne irrottautuisivat kerronnasta kokonaan. Toiminta kytkeytyy aina tarinan etenemiseen ja on motivoitua. Toisissa episodeissa kerronnan rytmi on kuitenkin niin rauhallinen, että huomio kiinnittyy otoksen sisällä tapahtuviin asioihin. Joidenkin teoreetikoiden, kuten Kristin Thompsonin (1988, 43), mukaan aika ilmenee ei-kerronnallisena elementtinä ainakin rytmissä, äänissä ja kuvan graafisissa ominaisuuksissa. Skakov havainnollistaa juuri kuvassa esiintyvien objektien tekstuurien kautta ajan ilmenemistä Tarkovskilla (2012, 2–3). Koska kuvat ovat myös moniaistisia eli eri aisteja aktivoivia, niin aika kytkeytyy näköaistimusten ohella muihin aistimuksiin, erityisesti kuuloaistimuksiin. *Joessa* kepeä, jännitysvivahteinen tunnusmusiikki luo kieltämättä jotain tragikoomiseen viittaavaa tunnelmaa.

Aika subjektiivisena mutta myös ei-kertovana tulee kenties painokkaimmin ilmi sairaalaepisodissa ja hukuttautumisepisodissa. Myös tunne siirtymisestä henkilökohtaiseen aikatasoon on voimakkain näissä kuoleman läheisyyteen sijoituvissa episodeissa, joissa tapahtuu tavallaan sekä henkisellä että ulkoisen toiminnan tasolla pysähtyminen. Vaikka *Joen* kerronta on pääasiassa ”objektiivista” eli tapahtumia henkilöiden rinnalta tarkastelevaa, niin henkilöhahmot ilmentävät ajassa olemista eri tavoin. Episodien väliset kerronnalliset eroavuudet liittyvät osaltaan henkilöhahmojen aikakokemuksen ilmentämiseen.

Sairaalaepisodi on harvinainen tavallisen kuoleman kuvaus. Konfliktin tuntu on siinäkin voimakas, sillä kuolevan ja hoitohenkilökunnan toiveet ajautuvat ristiriitaan, ja tämän seurauksena avioparin viimeinen yhteinen hetki on repivän emotionaalinen ja ristiriitojen sävyttämä. Henri haluaa, että hoito lopetettaisiin ja että hän pääsisi kotiin vahvan kipulääkityksen turvin. Hän nimittää itseään ”kusen väriseksi raadoksi”, mutta Milja tynnyttelee häntä sanoen: ”Älä ole enää vihainen Henri”. Paikalle kesken golfin peluun hälytetty lääkäri vastustaa hoitotoimenpiteiden lopettamista ja yrittää luoda positiivista uskoa potilaaseen mutta saa Henrin vain raivostumaan. Lopulta Henrin pyyntöön suostutaan, ja hoito lopetetaan kello 11.30.

Henri kuolee pian tämän jälkeen, ja yksi henkilökohtainen aika on tullut päätökseen. Siirtymä elämästä kuolemaan on sekä äkillinen ja jyrkkä että



Henrin ja Miljan viimeisiä yhteisiä hetkiä kuvaava episodi tuntuu painokkuudessaan kestävästi pidempään kuin *Joen* muut episodit. Kuva: © Lasihelmi Filmi – KAVI.

huomaamaton ja hiljainen. Kiistelyn sijaan huoneen täyttää hiljaisuus ja ajan paino. Painokkuudessaan episodi vaikuttaa kestäneen pitempään kuin muut, vaikka näin ei kellolla mitattuna ole. Kun nykyhetki, menneisyys ja tulevaisuus sulautuvat saumattomasti yhdeksi jatkumoksi, aika muuttuu bergsonilaisittain kestoksi. Kronologian sijaan menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus asettuvat kaikki samaan ”laajentuneen nykyhetken maisemaan”, ja voidaan puhua myös aikatasojen laskostumisesta olemisesta (Sihvonen 2013, 16). Paikalle kesken golfin peluun kiirehtivä lääkäri tuo mukanaan sairaalan ulkopuolisen kiireisen ajan eikä kykene heti sovittautumaan siihen rauhalliseen ajan tempoon, johon muut huoneessa olijat ovat asettuneet (vrt. Carruthers 2011, 25).

Pehmeät beigen, sinisen ja valkoisen sävyt luovat episodiin rauhallisen kokonaisuuden ja vahvistavat tihentynyttä ajan kokemusta, vaikka tunteiden tasolla hetket ovat raastavia. Pääosa episodista tapahtuu Henrin vuoteen äärellä. Kuva-alaa hallitsevat kahdet ikääntyneet kasvot, joiden uurteet ovat ajan jälkiä. Elokuva ei varsinaisesti tarjoa näitä otoksia muistelukuvina, mutta epäsuoraan ne saattavat saada katsoja ajattelemaan muistoja ja muistelemista. Käsien hellästä aggressiiviseen vaihtelevat liikkeet muodostavat pääasiallisen toiminnan. Kamera palaa aina Miljan väsyneisiin mutta rauhallisiin kasvoihin.

Ainoa episodeista, joka ei noudata kronologista järjestystä, on Annin tarina. Elokuvan alkuun leikatussa episodin osassa hukuttautumisyritys esitetään osittain. Kun tarinaan palataan lopussa, lähdetään liikkeelle aiemmasta hetkestä, ja Annin epätoivoinen tilanne alkaa paljastua. Käy ilmi, ettei hänellä ole rahaa ja että hän asuu kahdestaan pienen lapsensa kanssa. Entinen poikaystävä käy hakemassa television asunnosta maksaakseen velkansa. Lapsi itkiskelee eikä suostu nukkumaan. Menemällä ajassa taaksepäin luodaan uusi näkökulma, joka esittää Annin teon uudessa valossa. Tällä tavoin kerronta havainnollistaa Merleau-Pontyn (1964, 54–55) ajatusta siitä, että merkitys rakentuu vähitellen elokuvan osien järjestyessä ajassa ja tilassa.



Kohtaus, jossa Anni päättää hukuttautua, erottuu subjektiivisen näkökulmansa vuoksi elokuvan muusta kerronnasta. Kuva: © Lasihelmi Filmi – KAVI.

Kohtaus, jossa Anni tekee päätöksen hukuttautua, erottuu subjektiivisen näkökulmansa vuoksi muusta kerronnasta. Kohtauksen alussa Anni yrittää nukuttaa lasta ulkona, mutta tämä vain itkee. Kuvakulma muuttuu lintu-perspektiiviin, Anni ottaa lapsen syliinsä ja lähtee kävelemään puistikon läpi rantaan aina veteen asti. Lintuperspektiivi poikkeaa tähän asti käytetyistä neutraaleista, pääasiassa henkilöiden tasolla pitäytyvistä kuvakulmista. Kohtauksen rytmi ja äänimaisema poikkeavat myös muusta kerronnasta, mikä on merkki näkökulman muutoksesta. Hyppyleikkausten sarja tekee Annin liikkeistä nykiviä ja samalla rikkoo kerronnan jatkuvuutta. Leikkauksen nopeutuva ja epätasainen rytmi rikkoo kerronnan ajan virtausta ja visualisoi Annin kiihtymyksen. Kuvakulman ohella ei-diegeettinen musiikki, johon sekoittuu pulpahtelevan veden ääni, ilmaisee siirtymää sisäisen todellisuuden ja aikatietoisuuden kuvaukseen. Lapsen itku ja apuun rynnänneen Kimmon ja Annin äänet kaikuivat epätodellisina. Anni reagoi Kimmon pyyntöön ja antaa tälle lapsensa mutta painuu itse veden alle. Kamera seuraa Annia veden alle, ja hetken päästä koko kuva muuttuu valkoiseksi. Leikkauksen jälkeen Kimmo raahaa Annia rantaan ja huutaa apua. Kuva on lähes väritön hetken aikaa, mutta kun Anni virkoaa, värit palautuvat. Auttajat saapuvat paikalle. Kohtauksessa aika ilmenee Carruthersin kuvaamalla tavalla dynaamisena ja elastisena reagoitina tilanteisiin.

Lopuksi

Tämän artikkelin lähtökohtana oli kiinnostus ajan ja elokuvan suhteeseen yleensä ja erityisesti ajan problematiikka Jarmo Lampelan elokuvassa *Joki. Joen* rakenne on periaatteessa melko yksinkertainen: kuusi samanaikaista tapahtumaketjua kerrotaan peräkkäin. Kerronta etenee verraten selkeästi,

mutta jo muutamat leikkaukset kehystarinaa ja saman aikajakson toistaminen kuuteen kertaan monimutkaistavat elokuvan ajallisuutta. Kun tarinan tasollakin aikateema nousee esiin, on käsillä monisyinen aikaproblematiikka.

Lähdin liikkeelle *Joen* rakenteesta analysoiden aikaa osana sen kerrontaa. Etenin katsojan ja elokuvan välisessä vuorovaikutuksessa syntyvän kokemuksellisen ajan pohtimiseen ja lopulta ajan eri ulottuvuuksien analysoimiseen sekä fiktion sisällä että elokuvan rakentamien merkitysten kautta. Tarkastelun pääasiallisina teoreettis-filosofisina viitekehyksinä toimivat David Bordwellin verkostonarratiivi-käsite, Ricoeurin kerronnan ja ajan filosofia sekä ajan fenomenologia yleisesti ja elokuvaan sovellettuna.

Olen eritellyt niitä monia tasoja ja ulottuvuuksia, joilla aika toimii elokuvassa, ja tapoja, joilla elokuva herättää aikaan liittyviä ajatuksia. Kerronnan aika liittyy selkeimmin siihen, miten ja missä järjestyksessä tarinan tapahtumat esitetään. Elokuva järjestää aikaa katsojaa varten mutta myös kytkee ajan merkityksiin, jolloin ei liikuta enää puhtaasti kerronnassa.

Joki ottaa esille aikaan liittyviä kysymyksiä eri-ikäisten ja erilaisissa elämäntilanteissa olevien henkilöihahmojensa kautta. Symbolisen merkityksen saavassa joessa kiteytyy ajatus ikuisesti virtaavasta ajasta, jota vasten yksittäiset tarinat asettuvat ihmiselämän kokoisiksi ajallisuudeksi. Sekä kerronnallisten että ei-kerronnallisten keinojen avulla *Joki* ilmaisee henkilöihahmojensa subjektiivista aikakokemusta asettaen sen suhteeseen kaikille yhteiseen maailman aikaan. Lee Carruthersin luonnehtima elokuvallisen ajan muuntuvuus ja yllätyksellisyys toteutuvat elokuvan ja katsojan välisessä kohtaamisessa. Elokuva ajallisena kokemuksena mahdollistuu ainoastaan katsojan ja elokuvan välisessä vuorovaikutuksessa.

Tutkimuskirjallisuus

Ahonen, Kimmo (2001) "Kansallisesti merkittävä elokuva". *Film-O-Holic* <<http://www.film-o-holic.com/arvostelut/joki-kansallisesti-merkittava-elokuva/>> (linkki tarkistettu 29.10.2015).

Aitken, Ian (2006) *Realist Film Theory and Cinema. The Nineteenth-century Lukácsian and intuitionist realist traditions*. Manchester: Manchester University Press.

Bazin, André (2004) *What Is Cinema? Volume 1*. Berkeley: University of California Press.

Bergson, Henri (2002) *Henri Bergson: Key Writings*. New York: Continuum.

Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Lontoo: Methuen.

Bordwell, David (2008) *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.

Bordwell, David & Thompson, Kristin (1997 [1979]) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Buckland, Warren (2009) *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary World Cinema*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Cameron, Allan (2008) *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Carruthers, Lee (2011) "M. Bazin et le temps: reclaiming the *timeliness* of cinematic time". *Screen* vol. 52:1, 13–29.

Chaudhuri, Shohini (2014) *Cinema of the Dark Side: Atrocity and the Ethics of Film Spectatorship*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Epstein, Jean (1988 [1924]) "On Certain Characteristics of *Photogénie*". Teoksessa Richard Abel (toim.) *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1917–59*. Princeton: Princeton University Press, 314–318.

- Freeman, Mark (1998) "Mythical Time, Historical Time, and the Narrative Fabric of the Self". *Narrative Inquiry* vol. 8:1, 27–50.
- Girgus, Sam B. (2010) *Levinas and the Cinema of Redemption: Time, Ethics, and the Feminine*. New York: Columbia University Press.
- Grodal, Torben (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.
- Heidegger, Martin (2000 [1927]) *Oleminen ja aika*. Tampere: Vastapaino.
- Hiltunen, Kaisa (2005) *Images of Time, Thought and Emotions: Narration and the Spectator's Experience in Krzysztof Kieślowski's Late Fiction Films*. Jyväskylä Studies in Humanities, 37. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Jokinen, Pauli (2003) "Tempora mutantur, nos et mutamur in illis. Huomioita uusista kaupunkielokuvista". Teoksessa Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist & Päivi Valotie (toim.) *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora, 157–165.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964 [1948]) *Sense and Non-Sense*. Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002 [1945]) *Phenomenology of Perception*. Lontoo: Routledge.
- Misek, Richard (2010) "Dead Time: Cinema, Heidegger, and Boredom". *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* vol. 24: 5, 777–785.
- Powell, Helen (2012) *Stop the Clocks! Time and Narrative in Cinema*. Lontoo: I.B. Tauris.
- Ricoeur, Paul (1984) *Time and Narrative Volume I*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul (1985 [1984]) *Time and Narrative Volume II*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul (1988 [1985]) *Time and Narrative Volume III*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rosenqvist, Juha (2001) "Tunteiden mies". *Film-O-Holic*, <<http://www.film-o-holic.com/haastattelut/jarmo-lampela-joki/>> (linkki tarkistettu 22.9.2015).
- Sihvonen, Jukka (2013) *Aivokuvia. Elokuva, teoria, Deleuze*. Turku: Eetos.
- Skakov, Nariman (2012) *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. Lontoo: I.B. Tauris.
- Sokolowski, Robert (2000) *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stewart, Garrett (2008) *Cinema and Modernity: Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sääskilähti, Nina (2011) *Ajan partaalla. Omaelämäkerrallinen aika, päiväkirja ja muistin kulttuuri*. Jyväskylä: Nykykulttuuri.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Toiviainen, Sakari (2007) *Sata vuotta – sata elokuvaa*. Helsinki: SKS.

Anna Kinnunen

Anna Kinnunen, FM
Perinteentutkimus, Itä-Suomen
yliopisto

ONNELLINEN MIELISAIRAALAPOTILAS? Poikkeavuus ja erilaisuuden rajankäynti elokuvassa *Prinsessa*



*Mielisairauksista kärsivien ihmisten toiseuttamisella on länsimaisessa kulttuurissa pitkät perinteet. Audiovisuaalisen median tuotteet, kuten elokuvat, ovat usein asettuneet osaksi tätä jatkumoa, sillä ne ovat toistuvasti uusintaneet esimerkiksi mielenterveysongelmien ja väkivaltaisuuden yhteyttä. Erityisesti parin edeltävään vuosikymmenen aikana audiovisuaalisen median välittämässä mielisairauden representaatioissa on kuitenkin alettu nähdä merkkejä aiempaa myönteisemmistä tulkinnoista. Artikkelin aineistona toimiva kotimainen draamaelokuva *Prinsessa* on yksi tuoreimmista, 2000-luvulla tuotetuista mielenterveyden problematiikkaa käsittelevistä audiovisuaalisen median tuotteista. Sen kerronnassa tapahtuva erilaisuuden rajankäynti avaa mielenkiintoisia näkymiä menneisiin ja eritoten nykyisiin mielen sairauksiin ja poikkeavuutta koskeviin kulttuurisiin tulkintoihin.*

Prinsessa (2010) on tositapahtumiin pohjautuva elokuva *Prinsessaksi* itseään nimittävän naisen elämästä Kellokosken mielisairaalassa pääasiassa 1940–50-lukujen taitteessa. Elokuvan mainosjulistuksessa ja DVD:n kansissa elokuvaa markkinoitiin puhuttelevalla retorisella kysymyksellä: ”*Prinsessa* – onnellisempi kuin yksikään meistä?” Kysymys on mielenkiintoisen hämentävä, sillä siinä rinnastetaan asiat, joiden kulttuuriset merkitykset ovat miltei päinvastaiset: myönteiseksi mielletävä onnellisuuden mahdollisuus yhdistetään ihmiseen, joka mielisairaalapotilaana edustaa historiallisesti ja kulttuurisesti pitkään poikkeavana ja puutteellisena pidettyä ihmisryhmää, *toiseutta*. Olisiko siis niin, että *Prinsessassa* pyritään pohtimaan ja kommentoimaan psykiatrisiin potilaisiin liittyvää toiseuttamisen traditiota?

Länsimaisen populaarikulttuurin edustajana *Prinsessa*¹ kiinnittyy osaksi muita mielenterveyden tematiikkaa käsitteleviä televisio-ohjelmia ja elokuvia, joista tunnetuin esimerkki lienee menestyselokuva *Yksi lensi yli käenpesän* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, USA 1975).² Mielisairauden esittäminen audiovisuaalisen median kontekstissa nousi akateemisen kiinnostuksen kohteeksi 1950-luvulla (ks. esim. Gerbner 1959). Tällöin televisioiden yleistymisen synnytti edelleen ajankohtaisen kysymyksen siitä, millainen vaikutus niiden

1 Kun viitataan elokuvaan, käytän kursivaa (*Prinsessa*) läpi tekstin erotuksena elokuvan päähenkilön nimeen (*Prinsessa*).

2 Suomessa muita samaa teemaa käsitteleviä tai sivuavia elokuvia ovat esimerkiksi *Palava enkeli* (1984), *Koirankynnen leikkaaja* (2004) ja *Putoavia enkeleitä* (2008). Televisiossa aihetta on käsitelty viime aikoina *Salatuissa elämissä* (2009–), jossa mielisairaudesta on tullut erityisesti parin edeltävän vuoden aikana toistuva teema mielenterveydeltään epävakaa kuvatun Marianna Kurjen (Oona Kare) henkilöhaamon myötä.



”Prinsessa – onnellisempi kuin yksikään meistä?” Kuva: © Art Films Production, kuvaaja Terhi Kokkonen.

välittämällä representaatioilla on psyykkisesti sairastavia ihmisiä koskeviin asenteisiin. Suomessa kysymys on jäänyt verrattain vähälle huomiolle, mutta edeltävissä kansainvälisissä, erityisesti 1900-luvun puolelle ajoittuvissa tutkimuksissa on osoitettu toistuvasti, että psyykkisesti sairastavat ihmiset kuvataan audiovisuaalisessa mediassa huomattavan usein esimerkiksi vakaviin väkivaltarikoksiin taipuvaisina henkilöinä (ks. Signorielli 1989; Diefenbach 1997). Tämän on todennettu vaikuttavan negatiivisesti mielenterveyshäiriöitä ja psyykkisesti sairastavia ihmisiä koskeviin käsityksiin (ks. Domino 1983; Wahl & Lefkowitz 1989). 2000-luvulle tultaessa on kuitenkin alettu esittää myös tulkintoja, joiden mukaan mielenterveysongelmien kuvaus audiovisuaalisessa mediassa olisi muuttumassa aiempaa myönteisemmäksi (ks. Harper 2008; Mullins 2014).³

Ensisilmäyksellä *Prinsessa* näyttäisi representoivan aihettaan verrattain positiivisesti: sen mainoslause ehdottaa mielisairaalapotilaan ja onnellisuuden yhteyttä, eikä elokuvassa myöskään näkyvästi uusinneta esimerkiksi mielenterveysongelmien ja väkivaltaisuuden kytköstä – aivan kuin totunnaiset kulttuuriset merkitykset ja mielikuvat olisivat siis liikkeessä, poissa totutuilta sijoiltaan. Tässä artikkelissa pureudun *Prinsessassa* tapahtuvaan erilaisuuden rajankäyntiin tarkemmin. Viittaan *erilaisuuden rajankäynnillä* kyseisessä elokuvassa – sekä mediassa ja kulttuurin eri tahoilla laajemmin – käytävään sosiaaliseen neuvotteluun asioiden ja ilmiöiden sekä ennen kaikkea yksilöiden ja ihmisryhmien ominaisuuksista, keskinäisistä suhteista ja eroista. Tässä neuvottelussa konstruoidaan käsityksiä yhtäältä siitä, mikä on odotuksenmukaista ja normaalia, sekä toisaalta siitä, mikä on epäsopivaa ja puutteellista, toisin sanoen *poikkeavaa*. Länsimaisen kulttuurin kontekstissa mielen sairauksista kärsivät ihmiset on usein tulkittu ja esitetty poikkeaviksi toisiksi, joiden yksinkertaistettuja piirteitä vasten käsityksiä normaalina, ihanteellisena ja terveenä pidetystä on tuotettu.

3 Yhtenä esimerkkinä audiovisuaalisen median emansipatorisesta otteesta on tarjottu elokuvaa *Kaunis mieli* (*A Beautiful Mind*, USA 2001). Elokuva pohjautuu skitsofreniaa sairastaneen todellisen historiallisen henkilön, Nobelpalkitun matemaatikon John Nashin elämään (ks. Mullins 2014; ks. myös Hämäläinen 2007). Televisiosarjojen osalta esille on nostettu Suomessakin nähty *Monk* (USA 2002–2009), jossa etsivän työtä tekevän päähenkilön, Adrian Monkin (Tony Shalhoub), lukuisia fobioita ja pakko-oireita ei kuvata korjausta vaativina puutteina. Sen sijaan ne esitetään Monkin identiteetin olennaisina osina, joilla on sarjassa positiivisia seurauksia (ks. Johnson 2008, 39, 44).

Tavoitteenani on selvittää, millaisia normaaliuden ja poikkeavuuden välisiä rajanvetoja *Prinsessasta* on hahmotettavissa. Kysyn, kuka tai mikä elokuvassa oikeastaan esitetään poikkeavaksi ja miten poikkeavuuden ja normaaliuden rajoja tuotetaan ja ilmennetään. Lisäksi pohdin elokuvaa suhteellisen tuoreena, 2000-luvulla tuotettuna mielenterveyden problematiikkaa käsittelevänä representaationa, ja kysyn, mitä elokuvan voisi ajatella viestivän mielenterveysongelmia ja poikkeavuutta koskevista käsityksistä nykykulttuurissa.

Tekstini paikantuu kahteen osin limittäiseen tutkimustraditioon: yhtäältä poikkeaviksi miellettyjen ihmisryhmien ja median suhdetta tarkastelemaan tutkimussuuntaukseen (esim. Cross 2004; Birch 2011; Rantala, V. 2013) sekä toisaalta ennen kaikkea ajankohtaiseen humanistis-yhteiskuntatieteelliseen hulluustutkimukseen, jossa huomio on poikkeavuuden kohtaamisen, nimeämisen ja käsittelyn kulttuurisesti ja historiallisesti muuntuviissa käytänteissä (esim. Kirkebak 2005; Rantala, P. 2009; Ahlbeck 2015; ks. myös Kinnunen & Hänninen 2016).

Poikkeavuus audiovisuaalisen kerronnan kontekstissa

Artikkelin teoreettiset lähtökohdat kiinnittyvät väljästi narratiiviseen tutkimusperinteeseen. Sitoudun traditioon, jossa kerronta ja kertomukset ymmärretään kontekstisidonnaisiksi käsitysten ja kokemusten sekä esimerkiksi itseä ja toisia koskevien tulkintojen konstruoinnin välineiksi (ks. Branigan 1992, 3; Berger 1997, 9–10; ks. myös Hägg 2010, 117–127). Analysoin *Prinsessaa* sanoista, kuvista ja äänistä rakentuvana merkityksellisenä kokonaisuutena, audiovisuaalisena narratiivina.

Kertomukset rakentuvat aina suhteessa jo aiemmin kerrottuun, ja siten myös *Prinsessa* on sidoksissa aihetta koskeviin toisiin teksteihin ja edeltäviin tulkintoihin. Toisin kuin tiukan teoslähtöisessä tai tekijän⁴ intentioihin keskittyvässä lähestymistavassa, korostan siis sosiokulttuurisen kontekstin merkitystä elokuvan rakentumisessa ja tulkinnessa. Edeltävät tulkinnat ovat erityisen keskeisiä tekstien luennassa, sillä kerronta nojaa aina vastaanottajensa kulttuuriseen kompetenssiin, kykyyn hahmottaa se, mitä esimerkiksi median välittämät narratiivit viestivät (Berger 1997, 4, 12, 15). Tiukimman kannan mukaan yksikään teksti ei vielä itsessään ole kertomus, vaan vasta lukija luo siitä merkityksellisen kokonaisuuden ja tulkitsee sen kertomukseksi (Fludernik 2010, 18). Kulttuurinen tietovaranto mahdollistaa tekstien tulkinna ja inhimillisen kyvyn merkityksellistää sellaisiakin asioita ja ilmiöitä – kuten *Prinsessan* kohdalla mielen sairauksia ja niistä kärsiviä ihmisiä –, joista tekstien vastaanottajilla ei välttämättä ole henkilökohtaisia kokemuksia (Bamberg 2004, 359–360; Birch 2012, 85–86; ks. myös Bacon 2000, 14, 47–48).

Ennen yhteiskunnan medioitumista mielenterveysongelmia⁵ koskeva kulttuurinen tieto välittyi pitkälti suullisena perinteenä, folkloreina (ks. Kinnunen 2015). Nykypäivänä audiovisuaalinen kerronta on kulttuurisen tiedon muotoutumisprosessissa keskeisellä sijalla. Medioituminen on johtanut paitsi mediateknologian voimakkaaseen lisääntymiseen ihmisten arjessa, myös siihen, että tavat kokea ja ymmärtää maailmaa ovat yhä enenevässä määrin eri medioiden kautta välittyneitä (Herkman 2001a, 18–20; ks. myös Herkman 2001b, 380). Mielenterveyspotilaiden sosiaalisen aseman kannalta tällä on ollut problemaattinen, harhaluuloja ruokkiva vaikutus, sillä elokuvien ja televisiosarjojen esittämät tulkinnat ovat usein olleet mielisairaiden poikkeavuutta korostavia (ks. esim. Hyler & al. 1991; Diefenbach 1997).

4 *Prinsessan* ohjaaja Arto Halonen on lähestynyt emotionaalisesti latautuneita aiheita myös muissa ohjaustöissään, kuten dokumenttielokuvassa *Valkoinen raivo* (Suomi 2015), jossa käsitellään koulukiusaamista ja väkivaltafantasioita. Tässä artikkelissa fokus ei kuitenkaan ole ohjaajan intentioiden selvittämisessä, sillä näkemykseni on, että kulttuuristen tekstien tekijät eivät voi milloinkaan täysin lukita tekstiensä saamia tulkintoja (ks. Bacon 2000, 215). Lisäksi käsitän *tekijän* todellisen tekijän sijasta *sisäistekijäksi* eli tekstistä abstrahoitavissa olevaksi hypoteettiseksi tekijäksi (ks. Chatman 1978, 147–151). *Prinsessan* sisäistekijän hahmotan tekijäksi, joka on sidoksissa hulluuden problematiikkaa käsitteleviin edeltäviin kertomuksiin mutta joka toisaalta tiedostaa tämän ja kykenee ainakin osittain myös haastamaan vakiintuneita kulttuurisia tulkintoja.

5 Mielenterveysongelmat ja -häiriöt ovat laajoja yläkäsitteitä, joiden piiriin luetaan erilaisia ja eriasteisia mielenterveyden ja käyttäytymisen häiriöitä, kuten syömis- ja persoonallisuushäiriöitä sekä alkoholin käytön aiheuttamia käyttäytymisen häiriöitä (ks. *Psykiatrian luokituskäsikirja* 2012). Kukaan häiriöön, kuten esimerkiksi erilaisiin addiktioihin, liittyy osin eriytynyttä mediakuvastoa (ks. esim. Rantala V. 2013). Tässä artikkelissa viitataan mielenterveysongelmilla ja niiden mediarepresentaatioilla vakavina pidettyihin, laitoshoittoa vaativiin mielisairauksiin, kuten skitsofreniaan, josta myös *Prinsessan* päähenkilön kerrotaan kärsivän.

Poikkeavuudella (engl. *deviance*) tarkoitetaan sellaisia ominaisuuksia ja käyttäytymisen muotoja, joiden katsotaan ylittävän normatiiviset kehykset koskien sitä, mikä on kulloinkin odotuksenmukaista, suotavaa ja normaalia (Kitsuse 1962, 248; Becker 1963, 8–9; Jokinen & al. 2012, 190–192). Poikkeavuutta tuotetaan ja ylläpidetään toiminnassa, jota nimitän erilaisuuden rajankäynniksi. Ymmärrän erilaisuuden rajankäynnin muun muassa median välityksellä tapahtuvaksi sosiaalisesti toiminnaksi, eräänlaiseksi jatkuvaksi kulttuuriseksi neuvotteluksi, jossa konstruoidaan käsityksiä asioiden, ilmiöiden ja ihmisten ominaisuuksista, keskinäisistä suhteista ja eroista. Tässä neuvottelussa syntyy käsityksiä yhtäältä siitä, mikä on tervettä ja normaalia, sekä toisaalta siitä, mikä on sairasta ja epänormaalia, poikkeavaa. Silloin, kun poikkeavuus nähdään kielteisenä, ulkopuolisena ja puutteellisena erilaisuutena, voidaan puhua myös toiseudesta (Hall 1999, 160, 189–192; Löytty 2005, 8–9; Hänninen 2013, 10).

Länsimaisessa kulttuurissa psyykkisesti sairastavat ihmiset ovat tummaihoisten (ks. Hall 1999) ja seksuaalivähemmistöjen (ks. Gross 1998) ohella yksi niistä poikkeaviksi toisiksi toistuvasti esitetyistä ihmisryhmistä, joiden kärjistettyjä piirteitä vasten me-ryhmän edustajat ovat peilanneet ja vahvistaneet omaa identiteettiään. Mieleltään erilaisiksi katsottuihin ihmisiin on toki ajoittain liitetty myös positiivisia vivahteita, kuten uskomuksia kyvystä nähdä ja hallita salattua tietoa. Kuitenkin myös visionäärinen ”hullu” oli yhtä lailla poikkeava; hän oli omalaatuinen yksilö, jolla uskottiin olevan yhteys toiseen todellisuuteen ja tietoon, jota normaaliksi katsottu yhteisön enemmistö ei kyennyt tavoittamaan. (Foucault 1988, 21–22.)

Useimmiten psyykkisesti sairastavien ihmisten erilaisuus on esitetty negatiivisena poikkeavuutena. Tällaiset tulkinnat saivat konkreettisimman ja kauaskantoisimman ilmiönsä 1800–1900-lukujen taitteen laajassa kotimaisessa ja yleiseurooppalaisessa tieteellis-yhteiskunnallisessa keskustelussa, johon kietoutui käsityksiä rotuhygieniasta ja kansakunnan rappeutumisesta, degeneraatiosta. Mielisairaavat leimattiin rikollisiin rinnastuviksi, henkisiltä ja fyysisiltä ominaisuuksiltaan rappeutuneiksi toisiksi, joiden perinnölliseksi uskotut ominaisuudet ja eläimelliset taipumukset – kuten eritoten naispotilaiden hillittömäksi kuviteltu sukupuoli-vietti ja löyhä moraalit – näyttäytyivät laajana yhteiskunnallisena ongelmana (ks. Hirvonen 2004; Hietala 2009; ks. myös Kirkebæk 2005).

Osa vuosisadan takaisessa yhteiskunnallisessa keskustelussa esitetyistä tulkinnoista on sittemmin jatkanut elämäänsä länsimaisessa audiovisuaalisessa mediassa. Esimerkiksi käsitys seksuaalisesta, viettelijätär-tyyppisestä nuoresta naispotilaasta on ollut toistuvasti yksi mielisairauden tematiikkaa käsittelevien elokuvien yleisimmistä stereotyypeistä (ks. Hylter & al. 1991, 1045–1046). Useat suositut kauhuelokuvat, kuten *Halloween* (*Halloween*, USA 1978) ja *Psyko* (*Psycho*, USA 1960), taas ovat uusintaneet käsitystä mielisairauksista kärsivien ihmisten taipumuksesta yhteisöllistä järjestystä ja kanssaihminen fyysistä koskemattomuutta uhkaavaan väkivaltaisuuteen.⁶ Kyseessä ei ole vain gen-residonnainen ilmiö, vaan audiovisuaalisen median eri lajityypit ja välineet ovat hyödyntäneet laajalti käsitystä mielisairaiden vaarallisuudesta. Yhtenä esimerkkinä tästä mainittakoon suosittu kotimainen päivittäisdraama *Salatut elämät*, jonka kenties tunnetuin pahishahmo, mielenterveyden ongelmista kärsivä Aaro Vaalanne (Teemu Lehtilä), on aiheuttanut käytöksellään useita sarjan hurjimmista juonenkäännteistä.

Yksi merkittävimmistä syistä psyykkisesti sairastavien poikkeavuuden uusintamiselle audiovisuaalisessa kerronnassa lieneekin se, että poikkeava

6 Kauhugenressä on uusintettu erityisesti väkivaltaisen ja murhanhimoisen mielisairaana stereotyyppiä. *Halloweenissa* teinejä jahtaava murhaaja on karannut mielisairaalaan, ja myös *Psyko*-elokuvien ikonisen pahiksen, Norman Batesin, kerrotaan olleen psykiatrisessa hoidossa. (Ks. Hylter & al. 1991, 1045.) On esitetty, että elokuvien välittämät mielisairaudesta ja -sairaiden stereotyyppiset representaatiot – kuten eittämättä esimerkiksi Norman Batesin hahmo – olisivat osaltaan ruokkineet länsimaisen lääketieteen ja psykiatrian kannalta virheellisiä käsityksiä esimerkiksi skitsofrenian ilmenemisestä jakautuneena persoonallisuutena (ks. Cross 2004, 198; Harper 2008, 170–171).

vien hahmojen kärjistetyt piirteet toimivat kätevästä keinona sysätä henkilöt juonen kannalta oleellisiin, jännittäviin tilanteisiin (ks. Bacon 2000, 174–175). Poikkeavuudessa onkin usein kyse stereotyyppisestä, yksinkertaistavasta kulttuurisesta tiedosta, jota audiovisuaalinen kerronta herkästi hyödyntää. Stereotyyppiset henkilöahmot ja juonikulut edesauttavat katsojaa ymmärtämään kerronnan syys-seuraus-suhteita ja hahmottamaan tekstin yhtenäiseksi kertomukseksi elokuvan rajallisen keston puitteissa (Bacon 2000, 38, 47, 174; ks. myös Herkman 2001a, 221–222). Elokuvakerronnan audiovisuaalisuuden voi myös ajatella tarjonneen verrattain hedelmällisen alustan länsimaiseen kulttuuriin syvälle juurtuneelle uskomukselle siitä, että ihmisen psyykkinen poikkeavuus heijastuu vastaavasti epänormaaliuksina yksilön eleissä ja ilmeissä sekä muussa fyysisessä olomuodossa (ks. Cross 2004, 197–200, 212; Gilman 2014).

Lähtökohtani on, että audiovisuaalinen kerronta siis yhtäältä kiinnittyy herkästi edeltäviin poikkeavuuden uusintamisen konventioihin, mutta samalla se on myös aina sidoksissa esittämisaikojensa asenteisiin sekä poikkeavuuden kohtaamisen ja käsittelyn etiikkaan. Mielisairauden tematiikkaa audiovisuaalisessa mediassa tarkastelevan tutkimuksen piirissä tämä on osoitettu konkreettisimmin tutkittaessa intialaisia Bollywood-elokuvia useiden eri vuosikymmenien ajalta. Tällöin on havaittu, että elokuvien välittämät mielisairauden representaatiot myötäilevät yhteiskunnan poliittista ja sosiokulttuurista ilmapiiriä. Nousukaudet korreloivat verrattain positiivisina mielisairauden ja -sairaiden representaatioina, epävarmuuden kaudet taas negatiivisina. (Bhugra 2005; Malik & al. 2011.)

Poikkeavuuteen ja siihen kohdistuvaan tutkimukseen liittyikin aina kaksi samanaikaista ulottuvuutta: Näkymiä avautuu yhtäältä siihen, kuka tai mikä on kussakin sosiokulttuurisessa kontekstissa nähty epänormaalina, ei-toivottuna ja ulkopuolisena. Samalla esille nousee se, mikä on koettu normaaliksi ja odotuksenmukaiseksi – ja millainen on ollut normaali, suotavana pidetty tapa kohdata ja käsitellä poikkeaviksi katsottuja ihmisiä. (Harjula 1996, 199; Kinnunen & Hänninen 2016.) Lähestyn *Prinsessaa* ennen kaikkea nykykulttuurin tuotteena, kertomuksena, joka on sidoksissa paitsi edeltäviin myös tämänhetkisiin konventioihin ja normeihin koskien sitä, mitä ja miten poikkeavuudesta, mielen sairauksista ja niistä kärsivistä ihmisistä tulisi kertoa 2000-luvun kontekstissa.

Lähiluvussa *Prinsessa*: artikkelin aineisto ja metodi

Prinsessan juoni noudattaa löyhästi todellisen historiallisen henkilön, Anna Lappalaisen (1896–1988) elämänvaiheita.⁷ Lappalainen oli alun perin köyhän työläisperheen tytär, jonka elämässä alkoi 1930-luvun alussa lähes yhtenäisenä koko loppuelämän jatkunut laitoshoitokierre, jonka aikana hänellä diagnosoitiin muun muassa skitsofrenia. Piirre, joka erotti hänet potilastovereistaan ja sittemmin innoitti elokuvantekijöitä, oli hänen suuruusharhansa, vuosikymmeniä systemaattisena jatkunut kuvitelma siitä, että hän olisi alkuperältään kuninkaallinen prinsessa. (Raitasuo & Siltala 2010, 17–49.) Korostan, että käsitän elokuvan päähenkilön Prinsessaksi, joka on eri henkilö kuin Anna Lappalainen. ”Prinsessa” on elokuvaa tuotettaessa ja sen vastaanotossa syntyvä rekonstruktio, henkilöahmo, joka on Lappalaisen elämänvaiheita merkittävämmiin sidoksissa kulttuurisiin ajattelutraditioihin ja kerronnan konventioihin.

7 Lappalaisen elämästä julkaistiin samoihin aikoihin elokuvan kanssa myös kirja *Kelloseken Prinsessa* (Raitasuo & Siltala 2010). Kirja rakentuu faktoille, kun taas elokuvassa Lappalaisen elämäntarina asettaa kerronnalle raamit, joiden puitteissa annetaan tilaa myös sepitteelle. Elokuva muodostaa kirjaa hedelmällisemmän tutkimusmateriaalin, sillä sen korkeampi fiktiivisyyden aste, visuaalisuus ja elokuvakerronnalle tyypilliset, poikkeavuuden uusintamiselle herkat konventiot kiinnittävät sen kirjaa voimakkaammin hulluuden problematiikkaan kytkeytyviin kulttuurisiin ajattelun ja kerronnan traditioihin.

Olen katsonut *Prinsessaa* toistuvasti useiden eri vuosien aikana, ja ymmärrän jokaisen katselukerran osaksi aineiston analyysia ja tulkintaa.⁸ Aluksi katsoin elokuvaa kokonaisuutena, alusta loppuun. Vähitellen katsominen muuttui lukutavaksi, jossa huomio kiinnittyi tiettyihin jaksoihin ja kohtauksiin sekä niiden keskinäiseen vertailuun ja rinnastamiseen. Lopulta nostin elokuvasta tarkan analyysin kohteeksi kolme avainkohtaukseksi tulkitsemaani kohtausta, joiden luku- ja analyysitapaani nimitän *lähiluvuksi*. Lähiluku on narratiiviseen teoriaperinteeseen kytkeytyvä, kirjallisuudentutkimuksen piirissä alun perin syntynyt väljä analyttinen metodi, joka on sittemmin omaksuttu soveltaen myös toisille tieteenaloille. Sen luonteeseen kuuluu verrattain suppeiden tekstiaineistojen toistuva, mahdollisimman tarkka lukeminen. (Pöysä 2010, 331–344; Pöysä 2015, 26–33.)

Lähilukua on perinteisesti sovellettu kirjoitettujen tekstiaineistojen, kuten kaunokirjallisuuden ja muistelukerronnan analyysissa. Se toimii kuitenkin erinomaisesti myös audiovisuaalista aineistoa analysoitaessa, sillä se ikään kuin pakottaa suuntaamaan huomiota eleiden ja ilmeiden kaltaisiin, audiovisuaaliselle kerronnalle ominaisiin nyansseihin. Analysoinkin kohtauksia kerrontana, jossa erilaisuuden rajankäynti tapahtuu paitsi puheen myös kuvakulmien, ilmeiden ja katseiden kaltaisten nonverbaalien yksityiskohtien kautta (ks. myös Branigan 1992, 33–34; Rantala, V. 2013). Vaikka analysoin tarkasti vain kolmea verrattain lyhyttä kohtausta, tulkiten ja kontekstualisoin niitä jatkuvasti suhteessa sekä elokuvaan kokonaisuutena että toisiin yksittäisiin kohtauksiin, sillä kohtausten merkitykset rakentuvat, syventyvät ja saavat uusia merkityksiä vuorovaikutuksessa edellä ja jatkossa kerrottuun. Kyseessä on siis eräänlainen hermeneuttinen kehä, jossa kokonaisuus muodostuu yksittäisistä kohtauksista ja yksittäiset kohtaukset saavat merkityksensä suhteessa kokonaisuuteen.

Analysoimani kohtaukset ajoittuvat suhteellisen tasaisesti eri puolille elokuvaa: ensimmäinen elokuvan alkupuolelle, toinen puolivälin tienoille ja kolmas loppupuolelle. Juuri kolmen kohtauksen valintaan päädyin havaittuaani, että elokuvan draaman kaari noudattaa tiukasti aristoteelista kolmen näytöksen mallia, jossa kullakin osiolla on oma kestopensa ja funktionsa (ks. Bacon 2000, 98–118). Olen valinnut lähiluvun kohteeksi yhden kohtauksen kustakin osiosta. *Prinsessan* ensimmäisessä, neljäsosan kokonaiskestosta kattavassa osiossa katsoja tutustutetaan henkilöhahmoihin ja asetetaan juonen kannalta olennaiset ristiriidat ja ongelmat. Ongelmien kärjistyminen tapahtuu toisessa, puolet kestopensa kattavassa osiossa, jonka puoliväliin ajoittuu juonen kulkuun merkittävästi vaikuttava taitekohta. Kolmannessa, neljäsosan kokonaiskestosta kattavassa loppuosiossa tapahtuu ongelmien ratkaisu. Valitsemalla lähiluvun kohteeksi yhden kohtauksen elokuvan kustakin osiosta olen pyrkinyt huomioidaan henkilöhahmojen suhteissa ja erilaisuuden rajankäynnissä kerronnan kuluessa mahdollisesti tapahtuvat muutokset.

Prinsessan tarinamaailmassa liikutaan kronologisesti pääasiassa 1940–50-luvuilla. Kerronta alkaa vuodesta 1945, jolloin Prinsessa (Katja Kukkola) saapuu hoitoon Kellokosken sairaalaan. Siellä hän kohtaa erilaisia potilaita ja hoitohenkilökunnan jäseniä, joista keskeiseksi muodostuu lääkäri Grotenfelt (Samuli Edelmann). Grotenfelt on voimakastahtoinen lääkäri, joka tahtoo uudistaa sairaalassa käytettäviä hoitomuotoja aloittamalla lobotomiat.⁹ Ylilääkäri Soininen (Antti Litja) päättää kuitenkin pitäytyä vanhoissa hoitomuodoissa, mikä turhauttaa Grotenfeltia. *Prinsessan* ja Grotenfeltin välinen jännite ja siihen liittymä kamppailu käytettävistä hoitomuodoista on elokuvan keskeisin,

8 Ensimmäisen kerran näin *Prinsessan* elokuvateatterissa syksyllä 2010. Sittemmin katsoin elokuvaa toistuvasti käyttäessäni sitä yhtenä aineistokorpuksena pro gradu -tutkielmassani (Kinnunen 2012). Syksyllä 2015 palasin elokuvan pariin aloittaessani tämän artikkelin työstämisen.

9 Lobotomia on 1930-luvulla kehitelty psykokirurginen – erityisesti skitsofrenian hoitoon suunnattu – toimenpide, jossa potilaan otsalohkojen yhteydet taemmas aivoihin katkaistaan. Lobotomiaa pidettiin aluksi lupaavana hoitomuotona, ja sen isänä pidetty portugalilainen neurologi Egas Moniz palkittiinkin keksinnöstään Nobelilla vuonna 1949. Suomalaisessa psykiatriassa lobotomia otettiin käyttöön vuonna 1946, minkä jälkeen lobotomialeikkauksia tehtiin Suomen mielisairaaloissa yleisesti noin kahden vuosikymmenen ajan. (Salminen 2011; Herva 2013; Pietikäinen 2013, 228–241.)

kantava teema. Olenkin valinnut analysoimani kohtaukset siten, että niistä jokainen liittyy kiinteästi Prinsessan ja Grotenfeltin väliseen dynamiikkaan.



Prinsessan ja lääkäri Grotenfeltin välinen jännite on elokuvan kantava teema. Henkilöhahmojen välistä dynamiikkaa ilmenetään kerronnassa muun muassa katseiden ja kuvakulmien suunnilla. Kuvat: kuvakaappaukset DVD:ltä.

10 Kohdassa 5.52–7.27. Kohtauksen kesto yhteensä 1 min 35 s. Elokuvan kokonaiskesto yhteensä 1.37.48.

11 Kohdassa 36.47–37.37. Kohtauksen kesto yhteensä 50 s.

12 Kohdassa 1.22.42–1.24.03. Kohtauksen kesto yhteensä 1 min 21 s.

Elokuvan aloittavasta osiosta olen valinnut lähiluvun kohteeksi kohtauksen, jossa Prinsessalle annetaan ensimmäistä kertaa shokkihoitoa.¹⁰ Kohtaus on samalla yksi ensimmäisiä Prinsessan ja Grotenfeltin välisiä tapaamisia, ja siinä tunnustellaan ja haetaan keskushenkilöiden välisiä hierarkkisia positioita. Toinen lähilukemani kohtaus ajoittuu elokuvan toiseen osioon, aikaan ennen elokuvan puolivälin taitekohtaa.¹¹ Kohtauksessa Grotenfelt juo päiväkahvia yhdessä ylilääkäri Soinisen, lääkäri Longan (Paavo Westerberg) ja ylihoitaja Pakalénin (Irma Junnilainen) kanssa. Prinsessa itse ei ole kohtauksessa läsnä, mutta hän on keskustelun kohde, sillä kahvittelijat pohtivat, mitä tämän prinsessakuvitelmiä kanssa tulisi tehdä – myös potilaan mahdollinen onnellisuus nostetaan esille. Kohtauksessa esitetty lyhyt dialogi tarjoaa mielenkiintoisen, elokuvan keskeisintä sanomaa refleктоivan ja kiteyttävän näkökulman poikkeavuuden määrittämiseen ja siihen suhtautumiseen.

Prinsessan puolivälin taitekohdaksi ajoittuvat ylilääkäri Soinisen läksiäiset: Soininen siirtyy toisiin tehtäviin, minkä seurauksena Grotenfelt astuu ylilääkärin virkaan ja sairaalassa aloitetaan lobotomiat. Uusi ylilääkäri pyrkii saamaan Prinsessan leikkattavaksi mahdollisimman pian, mutta tämän sijasta ensimmäisenä leikkaukseen päätyykin toinen potilas, Kuronen (Pirkka-Pekka Petelius). Läpi elokuvan jatkunut, Grotenfeltin ja Prinsessan välinen kamppailu huipentuu viimein elokuvan kolmannessa, päättävässä osiossa. Tästä osiosta olen nostanut lähiluvun kohteeksi eräänlaiseksi kerronnan kliimaksi tulkitsemani kohtauksen, jossa Grotenfelt on viimein onnistunut saamaan Prinsessan leikkauspöydälle odottamaan lobotomiaa.¹² Verrattuna ensimmäiseen analysoimaani kohtaukseen kyseinen kohtaus tarjoaa uudenlaisen, osin muuttuneen näkökulman keskushenkilöiden väliseen dynamiikkaan. *Prinsessan* kolmas osio – ja siten koko elokuva – päättyy epilogiin, jonka kerronnassa hypätään 1950-luvulta vuoteen 1988 ja Prinsessan kuolinvuoteelle Nikkilän mielisairaalaan. Samalla kuva siirtyy Kellokoskelle ja vanhentuneeseen Grotenfeltiin, joka vaikuttaa ikään kuin vaistoavan entisen potilaansa kuolinhetken.

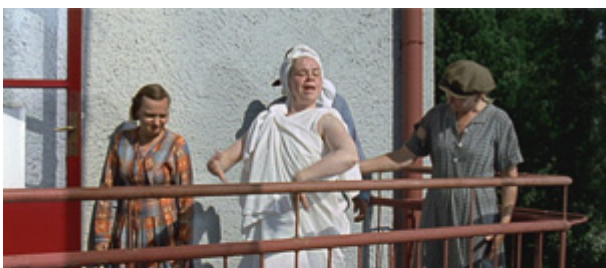
Seuraavaksi siirryn aineiston analyysiin. Ensimmäisessä analyysiluvussa toteutan mikrotasoista, tarkkaa lähilukua, joka etenee kohtaus kohtaukselta: aloitan elokuvan ensimmäisestä osiosta lähiluvun kohteeksi valitsemastani kohtauksesta, ja päädyn lopulta elokuvan viimeisestä osiosta esille nostamaani kolmanteen kohtaukseen. Näin pyrin tuomaan esille *Prinsessan* kerronnallisen luonteen, jossa asioidentilat ja henkilöhahmojen suhteet elävät ja muuttuvat kerronnan edetessä. Toisessa analyysiluvussa pohdin lähiluvun keinoin tekemieni havaintojen merkitystä suhteessa laajempaan kulttuuriseen kontekstiin.

Katse elokuvaan ja poikkeavuuden rajoille

Elokuvan ensimmäiseen osioon ajoittuva lähilukemani kohtaus alkaa *Prinsessan* maatessa sängyssä. Hoitajat valmistelevat häntä shokkihoitoon kiristämällä vuoteen ympärille remmejä, jotta potilas pysyisi hoidon aikana aloillaan. Edeltävässä kohtauksessa vastikään sairaalaan saapunut *Prinsessa* on tanssinut sairaalan parvekkeella muiden potilaiden ympäröimänä, mutta tanssiminen on keskeytynyt lääkäreiden saapuessa paikalle. Sanoja ei ole vaihdettu, vaan kohtaus on päättynyt *Prinsessan* ja *Grotenfeltin* totiseen katsekontaktiin, minkä jälkeen kerronnassa on edetty elokuvan ensimmäiseen shokkihoitokohtaukseen. Kaikkiaan elokuvassa on useita shokkihoitokohtauksia, ja merkityksellistä on, että ne on asetettu seuraamaan välittömästi kohtauksia, joissa on tapahtunut jonkinlainen konflikti. Tässä tapauksessa kyse on siis tanssimisesta, joka rikkoo sairaalan arkisia rutiineja ja aiheuttaa hämmennystä. Lisäksi tulkitseen tanssimisen ja sen aiheuttaman hämmennyksen kytkeytyvän tanssiin pitkään liitettyyn turmiollisuuteen ja potentiaaliseen seksuaalisuuteen, mitä *Prinsessan* naiseus edelleen korostaa.¹³

Prinsessan halu itseilmaisuuksiin ja oman kehon vapaaseen liikuttamiseen pyritään saamaan hallintaan. Tämä ilmaistaan kohtauksessa konkreettisesti sitomalla potilaan keho sänkyyn ja antamalla tälle shokkihoitoa, minkä seurauksena potilas ei enää itse kykene hallitsemaan omaa kehoaan. Vastaavasti toisaalla elokuvassa shokkihoitoa edeltää sairaalan jumalanpalvelus, jossa yksi *Prinsessan* läheisimmistä potilastovereista, *Kuronen*, keskeyttää papin saarnan alkaen esittää omia uskonnollisia tulkintojaan. Shokkihoidot siis seuraavat

13 Tanssimiseen liittyvä paheksunta nousee esille erityisesti elokuvan alkupuolelle ajoittuvassa kohtauksessa, jossa kaksi nuorta naishoitajaa keskustelee tanssikenkien ostamisesta. Toinen hoitajista toteaa, että aiheesta olisi syytä puhua varovaisesti, jotta ylihoitaja *Pakalén* ei kuule asiasta, sillä "tässä sairaalassa ei hoitajat tanssi – eikä potilaat". Repliikin loppuosa on suunnattu kohtauksessa läsnä olevalle, potilassängyssään makaavalle *Prinsessalle*, joka tekee käsillään tanssimiseen viittaavia eleitä.



Shokkihoidot seuraavat potilaiden puheita tai toimia, jotka henkilökunta katsoo sopimattomiksi. *Prinsessalle* aiheutetaan insuliinishokki ja -kooma sen jälkeen, kun hän on tanssinut luvatta sairaalan parvekkeella. Kuvat: kuva-kaappaukset DVD:ltä.

elokuvassa toistuvasti potilaiden toimia tai puheita, jotka henkilökunta katsoo sopimattomiksi. Tämä haastaa katsojan arvioimaan, onko normirikkeen ja sitä seuraavan sanktion välinen suhde ymmärrettävä ja oikeudenmukainen.

Kohtauksen edetessä Grotenfelt poimii lääkeruiskun käsiinsä samalla, kun hänen takanaan välähtää ovelta seisovan potilas Kurosen hahmo. Grotenfelt huomaa Kurosen, kun tämä lausuu äkkiä eräänlaisen eettisen kehotuksen: ”Vastuu kannustakoon hoitohenkilökuntaa.” Kurosen ja Grotenfelt käyvät tämän jälkeen lyhyen keskustelun siitä, miksi Kurosen, jonka tulisi olla työterapiassa, onkin osastolla. Keskustelun päätteeksi Grotenfelt korostaa valtaansa kääntämällä Kuroselle selkänsä ja antamalla hoitajille lievästi ärtyneen kuulaisen käskyn: ”Viekkä joku se nyt sinne töihinsä.” Kurosen viedään pois, mutta elokuvan puoliväliin saakka hän on aktiivinen henkilöahmo, joka ilmestyy vastaavalla tavalla useisiin kohtauksiin ja esittää puhuttelevia, filosofisesti ja teologisesti sävyttyneitä repliikkejä, jotka kutsuvat katsojaa pohtimaan potilaiden kohtelua ja mielisairaanhoidon vaihteita.

Potilas Kurosen kohtalo on traaginen: pian elokuvan puolivälin jälkeen hänelle tehdään lobotomia, minkä jälkeen hän esiintyy yhä useissa kohtauksissa mutta ei enää koskaan puhu. Kuvaavaa on, että kohtauksessa, jossa lobotomia suoritetaan, Kurosen esittää viimeiseen asti ajatuksiaan kunnes hänet kirjaimellisesti hiljennetään. Katsojalle jää – tai pikemminkin jätetään – epäselväksi se, miksi Kurosen oikeastaan on mielisairaalassa, sillä hänen sairaudestaan ei kerrota mitään. Oikeastaan Kurosen muuttuu poikkeavaksi *toiseksi* vasta leikkauksen jälkeen, sillä tällöin katsojan huomio kiinnittyy paitsi hahmon puhumattomuuteen, myös siihen, että lobotomian jälkeen Kurosen kävelee aina nurinkurisesti, selkä menosuuntaan. Myös Prinsessan kohdalla sairaus jää kerronnassa taka-alalle, ja katsojassa herätetään kysymys, ovatko potilaan prinsessakuvitelmat sairauden aiheuttamia harhoja vai olisiko kyseessä vain tietoinen rooli. Teeskentelyn mahdollisuutta korostetaan elokuvan ensimmäiseen osioon ajoittuvassa kohtauksessa, jossa Grotenfelt kysyy kollegaltaan Longalta, miten Prinsessan kuvitelmiin tulisi suhtautua: ”Mitä sä luulet, teeskenteleekö se? Pitääkö se meitä pilkkanaan?” Longan vastausta ei näytetä, vaan kysymys jätetään katsojan itsensä pohdittavaksi.

Kurosen poistuttua Prinsessaan pistetään insuliinia, minkä jälkeen hoitajat pitelevät tämän tärisevää kehoa paikoillaan. Lääkäri seisoo sängyn äärellä ja katsoo alaspäin kohti potilasta, toimenpiteiden passiivista kohdetta, joka on menettänyt kontrollin ja päätäntävällän omasta kehostaan. Aikaisemmin samassa kohtauksessa Grotenfelt asemoi Prinsessaa hierarkkisesti alapuolelleen rinnastamalla tätä eläimeen toteamalla, että ”meillä oli perheessä aikanaan kissa, jonka nimi oli Anna, sekään ei paljon puhunut”. Grotenfelt pyrkiikin saamaan Prinsessan puhumaan, sillä sairaalaan saapumisen jälkeen tämä ei vielä ole sanonut sanaakaan. Kuten Kurosen kohtalo osoittaa, pelkkä puhuminen ei kuitenkaan vielä riitä, vaan puheen tulisi olla toivotunlaista, lääkäreiden terveeksi ja soveliaaksi määrittämää.

Prinsessan heräillessä insuliinikoomasta Grotenfelt seisoo jälleen sängyn äärellä ja katsoo vuoteessa makaavaa potilasta. Hän esittää Prinsessalle muutamia kysymyksiä testaten tämän ajan- ja paikantajua, mutta potilas ei vastaa. Kohtauksen viimeisenä, jälleen vastauksetta jäävänä kysymyksenä lääkäri tiedustelee Prinsessalta, ymmärtääkö tämä, ”että minä yritän auttaa”. Kuvakulma on suunnattu sängyllä makaavaan Prinsessaan, mutta etualalla näkyy Grotenfeltin lääkeruiskua pitelevä käsi. Kohtaus uusintaa kuvakulmien ja katseiden suuntien kautta totunnaista lääkärin ja potilaan välistä hierarkista asetelmaa. Samalla – tekemällä asetelman korostuneen näkyväksi – sitä

pyritään kuitenkin myös kyseenalaistamaan. Apu, jota lääkeruiskua merkityksellisesti kädessään pitelevä lääkäri tarjoaa, on fyysistä ja voimallista, potilaan kehoon peruuttamattomastikin vaikuttavaa. Tämä haastaa katsojan pohtimaan, onko tällainen apu tarpeellista, saati eettistä. Ja onko päähenkilö oikeastaan sairas vai olisiko kyse pikemminkin erilaisuudesta, joka ei asetu ihanteellista ihmistä määrittäviin aikalaisnormeihin? Onko Prinsessa eronneena, ruumiilliseen itseilmaisuun pyrkivänä taiteellisena naisena, joka on tehnyt kabareetanssijan ja hierojan työtä, liian etäällä esimerkiksi soveliasta ja kelvollista naiseutta määrittävistä normeista?¹⁴

Prinsessan ja Grotenfeltin välinen jännite kasvaa, kun Prinsessa ryhtyy puhumaan ja ilmoittaa olevansa prinsessa. Grotenfelt vastustaa Prinsessan puheita voimakkaasti, mutta osa muusta hoitohenkilökunnasta alkaa alkuhämmennyksestä selvittyään suhtautua prinsessakuvitelmiin suopeasti. Tämä aiheuttaa henkilökunnan välille jännitteitä, jotka nousevat esille lähilukemassani, elokuvan toiseen osioon ajoittuvassa kohtauksessa. Grotenfelt juo kohtauksessa kahvia aurinkoisena, kauniina kesäpäivänä sairaalan edustalle katetun pöydän ääressä yhdessä kollegoidensa kanssa. Tätä on edeltänyt hyväntuulisen elokuvamusiikin säestämä lyhyt kohta, jossa Lonka sivuuttaa Prinsessan käytävällä: Prinsessa tanssii, mitä Lonka jää hetkeksi seuraamaan, hymyilee ja taputtaa käsiään. Kuten eleistä voi päätellä, Lonka olisi taipuvainen hyväksymään Prinsessan harhan, ja päiväkahvipöydässä hän avaa keskustelun aiheesta:

Lonka: Mä luulen, että Lappalaisen kohdalla tämä prinsessana oleminen pitäisi hyväksyä.

Grotenfelt (nauraen): Ei jumalauta!

Pakalén: Että mentäisiin mukaan hänen harhaansa?

Lonka: Mikä muukaan tässä auttaisi?

Grotenfelt: Lonka, se ei edistä harhan poistumista, päinvastoin.

Pakalén: Ryhdytäänkö me kaikki potilaiksi?

Grotenfelt: Melkoinen maine tulisikin, oikea houruin hoitola.

Lonka: Miksi hänen ei annettaisi olla prinsessa? Kylältä tulee viestejä, kuinka hän piristää ihmisiä. Sitä paitsi hänhän on onnellisempi kuin yksikään koko henkilökunnasta.

Pakalén (hymyillen): Ettei tohtori nyt sekoittaisi tunteita työhön?

Grotenfelt: Ehkä Lonka kaipaa itsekin sähköshokkeja!

Lonka on verrattain lempeä henkilöhahmo, jonka piirteitä vasten Grotenfeltin voimakas tahto ja Prinsessaa koskevat mielipiteet korostuvat. Grotenfelt pyrkii muuttamaan Prinsessaa, mutta Lonka kyseenalaistaa tämän kysyen, miksi potilaan ei annettaisi olla sellainen kuin tämä on – varsinkin, kun potilas vaikuttaa onnelliselta. Lonka kuitenkin tyrmätään, ja kollegat esittävät nauraen, että mahdollisesti myös Longalle itselleen tulisi antaa sähköshokkeja. Shokkihoidot ja niiden uhka näyttäytyvät jälleen – vaikkakin nyt humoristisessa valossa – sopimattomina ja poikkeavina pidettyjen ajatusten seurauksina.

Kohtausta korostaa poikkeavuuden määrittymisen keinotekoisuutta. Tätä alleviivaa paitsi käyty dialogi myös kohtauksessa läsnä oleva ylilääkäri Soininen, joka ei osallistu keskusteluun vaan juo hiljaisena kahvia ja kaivaa yhdessä lähikuvassa sormella hampaitaan. Soininen on ylilääkärinä sairaalahierarkian huipulla, mutta toisaalta hän on käyttöksensä osalta usein juuri se, joka kiinnittää huomiota – se, joka rikkoo asemaansa kohdistuvia odotuksia. Elokuvassa on esimerkiksi kohta, jossa Prinsessa kohtaa yllättäen tokkuraisen ja puoli-pukeisen Soinisen, jonka työpöydältä löytyy lääkeruisku ja -pullo. Kerronnassa

14 Erityisesti 1900-luvun alun mielisairaanhoidon kohdalla on puhuttu *gynekologisesta* psykiatriasta, jossa naisen keho oli usein miespuolisten lääkäreiden tarkastelun ja patologisoinnin kohteena. Toiseuttavan katseen kohteeksi joutuivat erityisesti ne naiset, jotka rikkoivat seksuaalisen käyttäytymisensä osalta käsitystä siveästä, perhekeskeisestä ihannenaisestä. (Kirkebæk 2005; Ahlbeck 2015.) Sittemmin käsitystä seksuaalisesti aktiivisesta, mielenterveysongelmaisesta viettelijättärestä on toistettu audiovisuaalisessa mediassa (ks. Hyler & al. 1991, 1045–1046). *Prinsessassa* tällainen hahmo on Prinsessan potilastoveri ja hovineito Christina von Heyroth (Krista Kosonen), joka esimerkiksi riisuu itsensä useissa kohtauksissa alasti. Prinsessa paheksuu hovineitonsa käyttäytymistä, mutta kuitenkin myös hän itse viittaa kertaalleen omaan seksuaalisuuteensa tilanteessa, jossa Grotenfelt on tullut käymään potilaan huoneessa. Prinsessa tekee lääkärille yllättävän seksuaalisen ehdotuksen todetessaan äkisti, että ”nyt olisi saunapuhdasta, mutta kun se on niin piukkaa”.

annetaan ymmärtää, että Soininen kärsii morfiiniriippuvuudesta, mikä johtaa hänen siirtoonsa pois sairaalan ylilääkärin virasta. Soinisen hahmo ilmentää potilaiden ja henkilökunnan välisten rajojen häilyvyyttä – *houruinhoitola* voisi yhtä lailla, toisesta näkökulmasta katsoen olla myös *houruin hoitola*, mihin analysoimani kohtauksen dialogissa implisiittisesti viitataan.



Morfiinitokkuraisen ylilääkäri Soinisen hahmo korostaa poikkeavuuden määrittämisen keinotekoisuutta. Kuvat: kuva-kaappaukset DVD:ltä.

Grotenfeltin astuminen ylilääkärin virkaan elokuvan puolivälissä on merkittävä käänne. Ylilääkärinä hän on viimein vapaa toteuttamaan tahtoaan ja aloittamaan lobotomiat, mutta samalla erityisesti viran entisen haltijan, Soinisen, käytös aiheuttaa katsojassa kysymykseen siitä, onko valta nytkään oikeissa käsissä ja miten tätä tulisi arvioida. Uusi ylilääkäri pyrkii saamaan Prinsessan leikattavaksi mahdollisimman pian, mutta tämä onnistuu kuitenkin välttämään leikkauksen. Kuitenkin lopulta, elokuvan viimeisessä osiossa, seuraa kolmas lähilukemani kohtaus, jossa Prinsessa makaa leikkauspöydällä valmiina lobotomiaan.

Leikkaussali on harmaansävyinen tila, jossa ovat Prinsessan ja Grotenfeltin ohella läsnä lobotomiakirurgi Mäkelä (Pertti Koivula), lääkäri Lonka, ylihoitaja Pakalén ja kaksi hoitajaa. Grotenfelt ja Mäkelä sijoittuvat seinän syvennykseen upotetun vapahtaja-patsaan eteen. Tämä korostaa ylilääkärin ja leikkaavan kirurgin miltei rajatonta valtaa mutta toisaalta herättää myös kysymyksen tämän vallan alkuperästä, seurauksista ja eettisyydestä. Grotenfelt seisoo Prinsessan vierellä ja tarkkailee tätä jälleen totisena, ylhäältä alaspäin suunnatulla katseella. Prinsessa – uhmakas ja Grotenfeltin tavoin voimakastahainen hahmo – on tähän saakka onnistunut välttämään leikkauksen, mutta nyt ylilääkärin valta on viimein alistamassa hänet. Äkkiä Mäkelä ilmoittaa kuitenkin kuulleen lääkintöhallituksesta, että ”leikkauksista ollaan luopumassa ristiriitaisten tulosten vuoksi”. Hänen mukaansa lobotomialeikkauksia ei nyt suositella mutta lisää, että päätäntävalta asian suhteen on yhä sairaalalla. Grotenfelt pysyy kannassaan toteuttaa lobotomia, mikä aiheuttaa Longassa voimakkaan vastareaktion: ”Voi herrajumala, minä en voi olla mukana tällaisessa teurastuksessa.” Lonka poistuu salista perässään hoitajat ja viimein myös ylihoitaja Pakalén. Ylilääkärin valta on äkkiä supistunut olemattomiin, ja lobotomia jää tekemättä.

Prinsessan kliimaksin voi katsoa päättyvän ylilääkärin tappioon ja potilaan voittoon. Toisin kuin Kurosen kohdalla, päähenkilön keho ja mieli säilyvät kutakuinkin eheinä ja koskemattomina. Lopputulos on erittäin mielenkiintoinen, sillä kulttuuristen konventioiden mukaisesti *Prinsessassa* tulisi mielisairaalapotilaana olla jotain poikkeavaa, muutosta vaativaa. Asettamalla hänet rooliin, jonka näkökulmasta kerronta usein suodattuu ja johon katsojan sympatia kohdistuu, on seurauksena tilanne, jossa katsoja on jatkuvasti pakotettu arvioimaan päähenkilön ominaisuuksia ja niiden uskottua erilaisuutta. Katsoja joutuu – ja hänet myös tarkoituksellisesti jätetään – pohtimaan, mitä *Prinsessan* poikkeavuus oikeastaan on ja mikä olisi oikeanlainen, sovelias tapa suhtautua siihen.

Katseen laajentaminen: *Prinsessa* 2000-luvulla tuotettuna poikkeavuuden representaationa

Lähilukemieni kohtausten perusteella esitän, että *Prinsessan* keskeisin sanoma on, että poikkeavuuden ja normaaliuden sekä sairauden ja terveyden rajat ovat aina keinotekoisia ja kontekstisidonnaisia. Samoin kuin elokuvan mainoslause, myös elokuva kokonaisuutena pyrkii siis hämmäntämään kulttuurisia mielikuvia mielenterveyspotilaiden yksioikoisesta poikkeavuudesta. Millaisia merkityksiä elokuva keskeisine sanomineen sitten saa, kun sitä pohtii 2000-luvun tuotteena, kertomuksena, joka kiinnittyy mielenterveysongelmia ja poikkeavuutta koskeviin nykykulttuurille ominaisiin tulkintoihin?

On merkityksellistä, että juuri lobotomia on nostettu elokuvassa keskeiseen asemaan. Lobotomiaan suhtauduttiin aikanaan innostuneesti (Salminen 2011, 48–49; Herva 2013), mutta sittemmin sitä on pidetty epäinhimillisenä menetelmänä ja yhtenä länsimaisen mielisairaanhoidon suurimmista virhearvioinneista. Kärkkäimmissä tulkinnoissa lobotomia on esitetty sosiaalisena kontrollina, jossa ei ollut kyse niinkään yrityksestä parantaa tai lievittää potilaan sairautta vaan pikemminkin pyrkimyksestä suitsia sopimattomana pidettyä käyttäytymistä (Donaldson 2005, 39).¹⁵ Myös *Prinsessasta* on erotettavissa arvottavia, tahallisen anakronistisia sävyjä lobotomialeikkauksia kohtaan, mitä tuodaan esille erityisesti Kurosen hahmon kautta.¹⁶ Kurosen sairautta ei nimetä tai määritellä tarkemmin, ja oikeastaan hän vaikuttaa vain älykkäältä, filosofisilta ja teologisilta kysymyksiin laajasti perehtyneeltä henkilöltä. Hänelle tehtävä lobotomia näyttää sairauden parantamisyrittäksen sijasta kontrollin keinona, jolla Kurosen ajatukset ja puheet voimallisesti ja lopullisesti vaiennetaan.

Lobotomiaa koskeva kriittinen ote kiinnittää *Prinsessan* osaksi laajempaa medikalisaatiokriittistä keskustelua. Kyseinen keskustelu virisi Yhdysvalloissa 1960–70-luvuilla etupäässä Irving Kenneth Zolan (1972) ajattelun myötä, mutta Suomessa se on saanut kunnolla jalansijaa vasta 1990-luvulta lähtien (Lahelma 2003, 1863–1864, 1866–1867). *Medikalisaatiolla* viitataan lääketieteen vahvistumiseen, mutta se voidaan liittää myös kehitykseen, jossa yhä useammat inhimilliset ominaisuudet ja erot ymmärretään sairauden oireiksi. Patologisoinnin kohteeksi joutuvat usein sellaiset käyttäytymisen muodot, kokemukset tai kokonaiset ihmisryhmät, jotka näyttävät valtakulttuurin silmissä epäterveinä ja vallitsevia arvoja uhkaavina – toisin sanoen kyse on usein sosiaalisesta kontrollista. (Conrad 1992; Barnet 2012; ks. myös Pietikäinen 2013, 394–396.)

15 Lobotomia eräänlaisena sosiaalisen kontrollin välineenä on puhuttanut viime aikoina myös tieteellisen keskustelun ulkopuolella. Syksyllä 2015 iltapäivälehdissä oli näkyvästi esillä presidentti John F. Kennedyn siskon elämäntarina. Parikymppiselle Rosemary Kennedylle tehtiin 1940-luvun alussa lobotomia, ja siihen johdaneiksi syiksi iltapäivälehdet esittivät esimerkiksi tarpeen suitsia Rosemaryn seksuaalista aktiivisuutta. Esimerkiksi *Iltasanomat* julkaisi 5.10.2015 aihetta käsittelevän lobotomiaa kriittisesti arvottavan artikkelin otsikolla ”JFK:n hävetyt sisaren julmasta kohtalosta kohistaan USA:ssa – lobotomia tuhosi Rosemaryn” (ks. <<http://www.iltasanomat.fi/ulkomaat/art-2000001013701.html>>, linkki tarkistettu 22.9.2016).

16 Henkilöhahmona Kuronen on stereotyyppi. Esimerkiksi Steven E. Hyler ja kumppanit (1991, 1046) ovat erottaneet eräänlaisen valistuneen kansalaisen hahmon (engl. *enlightened member of society*) yhdeksi hulluuden tematiikkaa käsittelevien elokuvien toistetuimmista, stereotyyppisimmistä henkilöahmoista.

Mielisairaanhoidon historiassa psykiatrian kehitystä on totuttu pitämään positiivisena kehityskulkuna, mitä se osaltaan onkin. Medikalisaatiota olisi kuitenkin osattava tarkastella myös kriittisesti ymmärtäen, että kaikkien olemisen ja käyttäytymisen ilmenemismuotojen kohdalla yksioikoinen jako terveeseen ja patologiseen ei välttämättä ole inhimilliseltä kannalta arvioiden paras tai edes tarpeellinen ratkaisu.¹⁷ *Prinsessassa* korostetaan toistuvasti potilas Kurosen ja ylilääkäri Soinisen hahmojen kautta kriittistä näkemystä, jonka mukaan poikkeavuutta ja sairautta määriteltäessä ja käsiteltäessä on aina olemassa myös vaihtoehtoisia tulkintakehikkoja, jotka saattavat kääntää normaalin ja patologisen väliset rajat jopa päinvastaisiksi.¹⁸



Prinsessassa lobotomia esitetään sosiaalisen kontrollin keinona. Kurosen ajatukset vaiennetaan lobotomiolla, minkä jälkeen potilas ei enää koskaan puhu. Kuvat: kuva-kaappaukset DVD:ltä.

Poikkeavuuden kohtaaminen on aina kietoutunut tiukasti kulttuuriseen arvomaailmaan. Viimeaikaisessa poikkeavuuden määrittämisestä tarkastelevassa tutkimuksessa tämä on osoitettu *Prinsessan* tulkinnan kannalta olennaisella tavalla Pälvi Rantalan (2009) väitöstutkimuksessa, jossa tarkastellaan 1800-luvulla elänyttä torniolaista persoonallisuutta, Kalkkimaan pappia, koskevia eriaikaisia ja erilaisissa aineistoissa sittemmin esitettyjä tulkintoja. 1880-luvulta lähtien Kalkkimaan pappi on esitetty kontekstista riippuen milloin kotiseutua ja ihanteellista kansalaisuutta edustavana runoilijana, milloin taas rahvaan-omaisena maaseutuköyhälistön edustajana. Kohti nykyaikaa tullessa tulkinnoissa on korostunut Kalkkimaan papin yksilöllisyys, jota on kuvattu jopa ihailien todisteena siitä, että kyseinen henkilö ei halunnut alistua tarjottuihin muotteihin. Tämän Rantala tulkitsee heijastavan erilaisuuden ihailtavuutta nykyaikana ja toteaa, että ”menneisyyden ihmisistä samastumiskohteeksi valitaan se, joka eniten tuntuu muistuttavan oman aikamme ihanneihmistä”. Tällä hetkellä aikamme ihanneihminen on Rantalan mukaan ”yksilöllinen ja erikoinen oman tiensä kulkija”. (Rantala, P. 2009, 292–293.) Kuten *Prinsessan* lähiluku osoittaa, elokuvassa päähenkilön poikkeavuus esitetään niin ikään yksilöllisenä, ihailtavankin vahvana persoonallisuutena, jonka Grotenfelt pyrkii tuloksetta alistamaan sopivina pitämiinsä ihmisyyden ja naiseuden muotteihin. Samalla Kurosen kohtalon avulla tuodaan esille, kritisoidaan ja varoitetaan, millaiseen lopputulokseen poikkeavuuden normalisoimiseen tähtäävät toimet voivat johtaa.

17 Äänten kuuleminen on yksi esimerkki kokemuksista, jotka nyky lääketiede ja -psykiatria herkästi patologisoi. Äänten kuulemiseen liittyvää patologiointia on kuitenkin pyritty purkamaan erityisesti parin viime vuosikymmenen aikana, mistä yhtenä osoituksena on vuonna 1996 perustettu Suomen Moniääniset ry. Kyseinen yhdistys pyrkii edistämään ääniä kuulevien jäsentensä hyvinvointia muun muassa painottamalla, että äänten kuuleminen on mahdollista käsitellä ja hyväksyä inhimilliseksi ominaisuudeksi, johon löytyy herkyys jokaisesta ihmisestä. (Ks. <www.moniaaniset.fi>, linkki tarkistettu 20.9.2016.)

18 Täysin uniikkina *Prinsessan* medikalisaatiokriittistä otetta ei kuitenkaan voida pitää. Suhteutettuna muihin samaa teemaa käsitteleviin elokuviin voidaan havaita, että vastaavanlaatuisia tulkintoja on esitetty aikaisemminkin. Esimerkiksi *Yksi lensi yli käenpesän* -menestyselokuvassa suhteellisen terveen oloisena sairaalaan saapuvalla päähenkilölle tehdään lopulta lobotomia. Tähänkin elokuvaan liitettiin markkinoinnissa puhutteleva retorinen kysymys: ”If he is crazy, what does that make you?” Kysymys kutsuu katsojaa pohtimaan itsen ja muiden välisiä yhtäläisyyksiä ja eroja. Kyseiseen elokuvaan verrattuna *Prinsessassa* on kuitenkin erilaista se, että juuri potilas on alun alkaenkin se, jonka näkökulmasta poikkeavuuden ja normaaliuden välisten rajojen määrittämisen keinotekoisuutta ilmennetään.

Tulkitsen *Prinsessan* kriittiseksi kannanotoksi koskien poikkeavuuden yksioikoista, mustavalkoista patologisointia. Se, mikä on elokuvan suhde (vakaviin) psyykkisiin sairauksiin, jää kuitenkin osin epäselväksi. Erityisesti Prinsessan ja Kurosen kohdalla katsoja joutuu toistuvasti pohtimaan, ovatko nämä hahmot psyykkisesti sairaita vai sittenkin vain massasta erottuvia vahvoja persoonallisuuksia. Kurosen kohdalla diagnoosia ei mainita lainkaan, ja Prinsessan taas kerrotaan sairastavan skitsofreniaa, mutta sairauden olemassaoloa ilmennetään pääasiassa vain sitä vastaan osoitetuilla shokkihoidoilla. Tämä kyllä korostaa terveyden ja sairauden välisten rajojen määrittämisen vaikeutta, mutta samalla se synnyttää vääjäämättä myös kysymyksen siitä, onko elokuvan emansipatorinen ote tullut mahdolliseksi vain siten, että vakavien mielenterveysongelmien esittäminen ja reflektointi on jätetty kerronnassa taka-alalle.

Joidenkin kansainvälisten tutkimusten mukaan suhtautuminen mielenterveysongelmiin olisi 2000-luvulle tullessa muuttunut myönteisemmäksi. Esimerkiksi Jo C. Phelan ja kumppanit (2000) ovat kuitenkin huomauttaneet laajan vertailevan aineistonsa pohjalta, että aiempaa myönteisempi suhtautuminen mielisairauksiin olisi seurausta siitä, että ihmiset käsittävät mielenterveysongelmiksi nykyään myös joukon psykooseja ja skitsofreniaa lievempiä psyykkisiä häiriöitä, kuten masennuksen. Phelanin tutkimusryhmän mukaan lieventynyt suhtautuminen koskeekin vain lieviä mielenterveyden häiriöitä, kun taas vakavia mielenterveysongelmia koskevat tulkinnat ovat yhä negatiivisten mielikuvien sävyttämiä. (Phelan & al. 2000, 188, 191, 200, 202.)¹⁹ *Prinsessan*kin kohdalla voidaan kysyä, millaisen sävyn elokuva olisi saanut, jos päähenkilön skitsofrenia olisi nostettu näkyvämmiin esille. Kohdistuuko elokuvan verrattain positiivinen, hyväksyvä katse siis ensisijaisesti persoonalliseen erilaisuuteen ja lieviin mielenterveyden häiriöihin – eikä näin ollen niinkään vakaviin psyykkisiin sairauksiin?

Myös *Prinsessan* huumorilla on tulkinnan kannalta kaksijakoinen merkitys. Huumori on läpi elokuvan keskeisessä asemassa, kuten analysoimassani kohtauksessa, jossa lääkäri Lonkaa uhataan humoristisesti sähköshokeilla, mikäli hän ei luovu näkemyksestään hyväksyä Prinsessan harha. Kevyt huumori keventää tunnelmaa ja osoittaa henkilökunnan ja potilaiden välisten erojen ja hierarkioiden keinotekoisuutta, mutta liitettäessä mielenterveysongelmat ja huumori toisiinsa liikutaan kuitenkin aina alueella, jossa astutaan herkästi myös poikkeavuutta uusintaviin konventioihin. Eroa meidän ja muiden välillä on aina tuotettu myös nauraen, osoittamalla muiden poikkeavuutta ja ulkopuolisuutta huumorin keinoin (Knuutila 1992, 145–147; Herkman 2001b, 374, 377). *Prinsessassa* nauru ei kohdistu ainoastaan potilaisiin vaan yhtä lailla myös henkilökunnan jäseniin – kuten lääkäri Lonkaan – mutta elokuvassa on kuitenkin toistuvasti myös sellaisia kohtauksia, joissa nimenomaan potilaat aiheuttavat koomisen tilanteen. Kerronnan emansipatorisesta yleissävystä huolimatta potilaat ovat siis 2000-luvulla tuotetussa *Prinsessan*kin usein niitä, joiden normeja rikkovia puheita, eleitä ja toimia kohti nauru suuntautuu.

Huolimatta siitä, että *Prinsessassa* pyritään medikalisaatiokriittiseen ja ymmärtävään otteeseen, kaikkien yksityiskohtiensa osalta kerronnassa ei siis kuitenkaan täysin kyetä erkanemaan tematiikkaan liittyvistä problemaattisista konventioista. Tämä ilmenee kuvaavasti lähilukemassani kohtauksessa, jossa hoitohenkilökunta keskustelelee päähenkilön prinsessakuvitelmista ja mahdollisesta onnellisuudesta. Kohtauksen miljöö on kaunis ja aurinkoinen, ja elokuvassa kokonaisuutena onkin toistuvasti samankaltaisia kesäisiä, miltei paratiisimaisia ulkokohtauksia. Yhtäältä tämä näyttäytyy aktiivisena,

19 Myös suomalaisten suhtautumista mielenterveysongelmiin vuosittain mittaavan mielenterveysbarometrin mukaan hyväksyntä mielenterveyspotilaita kohtaan on – joskin hyvin hitaasti – kasvamassa (ks. *Mielenterveysbarometri 2015*, <<http://mtkl.fi/wp-content/uploads/2015/11/Mielenterveysbarometri-2015.pdf>>, linkki tarkistettu 20.5.2016). Ennakkoaluot skitsofreniaa kohtaan istuvat kuitenkin edelleen tiukassa, sillä kolmasosa suomalaisista ei edelläkään halua skitsofreenikko naapurikseen (ks. *Mielenterveysbarometri 2015: Nimbymittari eli keitä suomalaiset eivät haluaisi naapureikseen*, <<http://mtkl.fi/wp-content/uploads/2015/11/Mielenterveysbarometri-2015-Nimbymittari.pdf>>, linkki tarkistettu 20.5.2016).

eksplisiittisenä pyrkimyksenä kyseenalaistaa ja kritisoida psyykkisten sairauksien tematiikkaan liittyviä kielteisiä mielikuvia. Toisaalta tällä on kuitenkin ambivalentti käänttöpuolensa, joka luo kokonaisuuteen implisiittisen, ikään kuin tahattoman särön. Ajatus siitä, että mielisairaalat olivat paratiisimaisia ja niiden potilaat olivat onnellisia, on kieltämättä kaunis ja osaltaan mahdollinenkin – mutta onko se samalla myös romantisoitunut näkemys, joka lopujen lopuksi vapauttaa nykykatsojan vastuusta siitä, millaisia traagisiakin seurauksia mielen sairauksista kärsivien ihmisten toiseuttamisella on historian saatossa ollut?

Lopuksi

Prinsessa näyttäytyi jo ensisilmäyksellä – ehdottaessaan mainoslauseessaan mielisairaalapotilaan ja onnellisuuden kytköstä – elokuvana, jossa totutut kulttuuriset käsitykset olisivat liikkeessä. Edellä olen pureutunut tarkemmin elokuvan kerronnassa tapahtuvaan erilaisuuden rajankäyntiin. Olen selvittänyt, kuka tai mikä elokuvassa asemoidaan poikkeavaksi ja miten poikkeavuuden ja normaaliuden välisiä eroja tuotetaan ja tehdään näkyviksi. Kysymys on relevantti, sillä länsimaiseen kulttuuriin on kuulunut traditio, jossa mielen sairauksista kärsivät ihmiset on esitetty essentialistisesti poikkeaviksi toisiksi, joiden yksinkertaistettuja piirteitä vasten käsityksiä normaalina, terveenä ja soveliaana pidetyistä on konstruoitu.

Elokuvan näkökulma psyykkisesti sairastaviin ihmisiin sekä poikkeavuuden määrittämiseen ja kohtaamiseen on hyväksyvä ja kulttuurisia konventioita kyseenalaistava, emansipatorinen. Sen kerronnassa jätetään tarkoituksellisen epäselväksi ja kontekstisidonnaiseksi se, kuka tai mikä oikeastaan edustaa normaaliutta ja kuka taas poikkeavuutta. Tämä saavutetaan horjuttamalla toistuvasti esimerkiksi henkilökunnan ja potilaiden – eli meidän ja muiden – välisiä konventionaalisia hierarkioita kutsumalla katsojaa pohtimaan normaaliuden ja poikkeavuuden sekä terveyden ja sairauden määrittämistä koskevia kysymyksiä: Miksi esimerkiksi Soininen on ylilääkäri, vaikka hän esiintyy toisinaan morfiinitokkurassa ilman ajan- ja paikantajua? Miksi taas Kuronen, filosofisesti ja teologisesti taitava ajattelija, on potilaan asemassa ja laitoshoidossa? Entä onko *Prinsessa* oikeastaan sairas vai olisiko hänen poikkeavuudessaan kyse pikemminkin sopimattomuudesta ihanteellista ihmistä ja naiseutta määrittäviin aikalaisnormeihin?

Olen käsitellyt *Prinsessaa* 2000-luvulla tuotettuna representaationa ja pyrkinyt pohtimaan, millaisia merkityksiä lähiluvun keinoin tekemäni havainnot saavat, kun niitä suhteuttaa laajempaan kulttuuriseen kontekstiin. Elokuva on havaittavissa yksityiskohtia, jotka liittyvät sen osaksi medikalisaatiokriittisen keskustelun jatkumoa. Sekä shokkihoidot että erityisesti lobotomia esitetään elokuvassa sosiaalisen kontrollin keinoina, jotka seuraavat potilaiden esittämiä, henkilökunnan sopimattomiksi määrittämiä puheita ja tekoja. Tätä korostetaan erityisesti potilas Kurosen henkilöhahmon kautta, sillä oikeastaan Kuronen muuttuu puhumattomaksi, poikkeavaksi toiseksi vasta hänelle suoritettavan lobotomian jälkeen. Lääkäri Lonkaa taas uhataan leikkillisesti sähköshokeilla, kun hän tohtii ehdottaa päähenkilön prinsessakuvitelmiin hyväksymistä. Näin elokuvassa osoitetaan vallitsevien poikkeavuutta ja normaaliutta koskevien normien ja sanktioiden keinotekoisuus ja ajoittainen naurettavuuskin. Tulkitsen *Prinsessan* medikalisaatiokriittiseksi kannanotoksi, jossa kyseenalaistetaan käyttäytymisen mustavalkoinen jako

terveeseen ja patologiseen. Elokuva tuntuu ikään kuin ehdottavan, että mikäli ihminen ei ole vaaraksi itselleen tai muille, miksi häntä oikeastaan tulisi muuttaa, normalisoida.

Prinsessan hyväksyvää, emansipatorisesta otteesta huolimatta näkökulma vakaviin mielen sairauksiin jää osin epäselväksi, sillä esimerkiksi skitsofrenian reflektoinnilla ei ole kerronnassa keskeistä sijaa. Tämä kyllä yhtäältä osoittaa sairauden ja terveyden välisten rajojen määrittämisen vaikeutta, mutta toisaalta se jättää pohtimaan, millaisen sävyn elokuva olisi saanut, mikäli vakavina pidettyjen mielenterveysongelmien käsittely olisi nostettu nykyistä keskeisempään asemaan. Myös elokuvan huumori sekä erityisesti mielenterveyspotilaan onnellisuuden pohdinta ja mielisairaalamiljööön kauneuden korostaminen ovat ambivalentteja yksityiskohtia. Yhtäältä ne näyttävät aktiivisena, tarkoituksellisena pyrkimyksenä kyseenalaistaa mielenterveyspotilaiden poikkeavuutta ja mielisairauksien synkkää kuvastoa. Implisiittisesti ne herättävät kuitenkin samalla myös toisenlaisia, problemaattisia mielleyhtymiä: jos mielisairaalapotilaat olivat kaikesta huolimatta onnellisia, tarvitseeko nykykatsojan reagoida siihen, kuinka kyseenalaisesti psyykkisesti sairastavia ihmisiä on kohdeltu – ja usein yhä edelleen kohdellaan?

Artikkelini kautta olen pyrkinyt suuntaamaan huomiota mielen sairauksien esittämiseen audiovisuaalisen median kontekstissa. Katsojalle kyse on esimerkiksi *Prinsessan* kohdalla ensisijaisesti viihteestä, mutta olisi kuitenkin tärkeää ymmärtää, että nykyaikana audiovisuaalinen media on usein ensisijainen kanava, jonka välityksellä mielenterveysongelmia ja psyykkisesti sairastavia ihmisiä koskeva kulttuurinen tieto konstruoidaan. Ääntä ja kuvaa yhdistävänä, miltei kaikkialle ihmisten arkeen tunkeutuvana välineenä se on usein vielä painettua mediaakin voimakkaampi kulttuuristen mielikuvien ja mielipiteiden muokkaaja. Siksi elokuvienkaan välittämät representaatiot eivät ole yhdentekeviä – päinvastoin. Akateemisen tutkimuksen tehtävänä olisikin yhä enenevässä määrin pohtia, tehdä näkyväksi ja nostaa keskustelun kohteeksi niitä audiovisuaaliselle medialle ominaisia tulkintoja ja käytänteitä, joiden kautta käsityksiä mielen sairauksista ja niistä kärsivistä ihmisistä on tuotettu ja uusinnettu. Kun näiden usein problemaattisten, toiseuttavienkin käytänteiden rakentuminen tunnetaan, avautuu – parhaimmassa tapauksessa ja ajan kanssa – myös mahdollisuuksia niiden työstämiseen ja purkamiseen.

Tutkimuskirjallisuus

Ahlbeck, Jutta (2015) "Ratkaisuna sterilisaatio: Kansakunnan parasiitit ja naisruumiin uhka". Teoksessa Jutta Ahlbeck, Päivi Lappalainen, Kati Launis, Kirsi Tuohela & Jasmine Westerlund (toim.) *Kipupisteissä: Sairaus, kulttuuri ja modernisoituva Suomi*. Turku: Utukirjat, 233–259.

Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.

Bamberg, Michael (2004) "Considering Counter Narratives". Teoksessa Michael Bamberg & Molly Andrews (toim.) *Considering Counter-Narratives: Narrating, Resisting, Making Sense*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 351–371.

Barnet, Robert J. (2012) "Medicalization of Life". *Canadian Dimension* vol. 46:4.

Becker, Howard S. (1963) *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press.

Berger, Arthur Asa (1997) *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*. Lontoo: SAGE.

Bhugra, Dinesh (2005) "Mad Tales from Bollywood: The Impact of Social, Political, and Economic Climate on the Portrayal of Mental Illness in Hindi Films". *Acta Psychiatrica Scandinavica* vol. 112:4, 250–256.

- Birch, Michael (2011) *Mediating Mental Health: Context, Debates and Analysis*. Lontoo: Routledge.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. Lontoo: Routledge.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Conrad, Peter (1992) "Medicalization and Social Control". *Annual Review of Sociology* vol. 18:1, 209–232.
- Cross, Simon (2004) "Visualizing Madness: Mental Illness and Public Representation". *Television & New Media* vol. 5:3, 197–216.
- Diefenbach, Donald L. (1997) "The Portrayal of Mental Illness on Prime-Time Television". *Journal of Community Psychology* vol. 25:3, 289–302.
- Domino, George (1983) "Impact of the Film "One Flew Over the Cuckoo's Nest" on Attitudes towards Mental Illness". *Psychological Reports* vol. 53:1, 179–182.
- Donaldson, Elizabeth (2005) "The Psychiatric Gaze: Deviance and Disability in Film". *Atenea* vol. 25:1, 31–48.
- Fludernik, Monika (2010) "Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit". Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.) *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 17–43.
- Foucault, Michel (1988 [1965]) *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Vintage Books.
- Gerbner, George (1959) "Mental Illness on Television: A Study of Censorship". *Journal of Broadcasting* vol. 3:4, 293–303.
- Gilman, Sander L. (2014 [1982]) *Seeing the Insane: A Visual and Cultural History of Our Attitudes Toward the Mentally Ill*. Brattleboro, Vermont: Echo Point Books & Media.
- Gross, Larry (1998) "Minorities, Majorities and the Media". Teoksessa Tamar Liebes & James Curran (toim.) *Media, Ritual and Identity*. Lontoo: Routledge, 87–102.
- Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Harjula, Minna (1996) *Vaillinaisuudella vaivatut: Vammaisuuden tulkinnat suomalaisessa huoltokeskustelussa 1800-luvun lopulta 1930-luvun lopulle*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Harper, Stephen (2008) "Understanding Mental Distress in Film and Media: A New Agenda?". *The Journal of the Royal Society for the Promotion of Health* vol. 128:4, 170–174.
- Herkman, Juha (2001a) *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Herkman, Juha (2001b) "Huumorin ja vallan keskeneräinen kysymys: Populaarin kokemuksen jäljillä". Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.) *Populaarin luno: Mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto, mediatutkimus, 368–384.
- Herva, Riitta (2013) "Lobotomia oli oman aikansa tuote". *Duodecim* vol. 129, 1499–1501. Saatavilla: < <http://www.terveysportti.fi/xmedia/duo/duo11117.pdf> > (linkki tarkistettu 21.9.2016).
- Hietala, Marjatta (2009) "Eugeniikan ja rotuhygienian tausta ja seuraukset". *Tieteessä tapahtuu* vol. 27:8, 14–19. Saatavilla: < <http://ojs.tsv.fi/index.php/tt/article/view/2559/2363> > (linkki tarkistettu 20.9.2016).
- Hirvonen, Helena (2004) "Mielisairausten saastuttamat: Mielisairaajat perimän turmelijoina 1900-luvun alun suomalaisessa yhteiskunnassa". *Lähde – historiatieteellinen aikakauskirja* vol. 1:2, 145–160. Saatavilla: < <http://www.lahde.info/EdellisetNrot/Lahde2-04.pdf> > (linkki tarkistettu 21.9.2016).
- Hyler, Steven E.; Gabbard, Glen O. & Schneider, Irving (1991) "Homicidal Maniacs and Narcissistic Parasites: Stigmatization of Mentally Ill Persons in the Movies". *Hospital and Community Psychiatry* vol. 42:10, 1044–1048.
- Hägg, Samuli (2010) "Narratologisten käsitteiden soveltaminen kulttuurintutkimuksessa". Teoksessa Jyrki Pöysä, Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo (toim.) *Vaeltavat metodit*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, 117–137.
- Hämäläinen, Elina (2007) *Hulluutta, neroutta, luovuutta? Skitsofrenian representaatioiden jäljillä elokuvassa Kaunis mieli*. Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto. Saatavilla: < <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/78456/gradu02153.pdf?sequence=1> > (linkki tarkistettu 7.7.2016).
- Hänninen, Marja-Leena (2013) "Johdanto". Teoksessa Marja-Leena Hänninen (toim.) *Vieras, outo, vihollinen: Toiseus antiikista uuden ajan alkuun*. Helsinki: SKS, 9–20.

Johnson, Davi A. (2008) "Managing Mr. Monk: Control and the Politics of Madness". *Critical Studies in Media Communication* vol. 25:1, 28–47.

Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (2012) *Kategoriat, kulttuuri & moraali: Johdatus kategoria-analyysiin*. Tampere: Vastapaino.

Kinnunen, Anna (2012) *Johtolankoja hulluuteen: Ilmiön kulttuurisen konstruoinnin tarkastelua*. Perinteentutkimuksen pro gradu -tutkielma. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto. Saatavilla: < http://epublications.uef.fi/pub/urn_nbn_fi_uef-20120082/urn_nbn_fi_uef-20120082.pdf > (linkki tarkistettu 7.7.2016).

Kinnunen, Anna (2015) "Mutta niille ei voi mitään, joilla on aivoissa vika: Mielisairauden kansanomaiset tulkinnat 1900-luvun alkuvuosikymmenten modernisoituvassa Suomessa". *J@rgonia* vol. 13:26, 30–53. Saatavilla: < <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/48098> > (linkki tarkistettu 7.7.2016).

Kinnunen, Anna & Hänninen, Kirsi (2016) "Saatteeksi: Hulluus kulttuurisena ilmiönä ja tutkimuskohteena". *Elore* vol. 23:1. Saatavilla: < <http://www.elore.fi/elore-12016-vol-23-hulluus/saateeksi-hulluus-kulttuurisena-ilmiona-ja-tutkimuskohteena/> > (linkki tarkistettu 7.7.2016).

Kirkebaek, Birgit (2005) "Sexuality as Disability: The Women on Sprogø and Danish Society". *Scandinavian Journal of Disability Research* vol. 7:3–4, 194–205.

Kitsuse, John I. (1962) "Societal Reaction to Deviant Behavior: Problems of Theory and Method". *Social Problems* vol. 9:3, 247–256.

Knuutila, Seppo (1992) *Kansanhuumorin mieli: Kaskut maailmankuvan aineksina*. Helsinki: SKS.

Lahelma, Eero (2003) "Medikalisaation juurilta nykypäivään". *Duodecim* vol. 119, 1863–1868. Saatavilla: < <http://www.terveysportti.fi/xmedia/duo/duo93826.pdf> > (linkki tarkistettu 7.7.2016).

Löytty, Olli (2005) "Johdanto: Toiseuttamista ja tilakurittomuutta". Teoksessa Olli Löytty (toim.) *Rajanylityksiä: Tutkimusreitit toiseuden tuolle puolen*. Helsinki: Gaudeamus, 7–24.

Malik, Mansoor; Trimzi, Imran & Galluci, Gerard (2011) "Bollywood as Witness: Changing Perceptions of Mental Illness in India (1913–2010)". *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies* vol. 8:2, 175–184.

Mullins, James (2014) "The Power of Media to Shape Perceptions of Mental Illness". *Mental Health Practice* vol. 17:8, 34–35.

Phelan, Jo C.; Link, Bruce G.; Stueve, Ann & Pescosolido, Bernice A. (2000) "Public Conceptions of Mental Illness in 1950 and 1996: What is Mental Illness and Is It to be Feared?". *Journal of Health and Social Behavior* vol. 41:2, 188–207.

Pietikäinen, Petteri (2013) *Hulluuden historia*. Helsinki: Gaudeamus.

Psykiatrian luokituskäsikirja. Suomalaisen tautiluokitus ICD-10:n psykiatriaan liittyvät diagnoosit (2012). Helsinki: Terveystieteiden ja hyvinvoinnin laitos.

Pöysä, Jyrki (2010) "Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina". Teoksessa Jyrki Pöysä, Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo (toim.) *Vaeltavat metodit*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, 331–360.

Pöysä, Jyrki (2015) *Lähiluvun tieto: Näkökulmia kirjoitetun muistelukerronnan tutkimukseen*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.

Raitasuo, Ilkka & Siltala, Terhi (2010) *Kellokosken Prinsessa*. Helsinki: Like.

Rantala, Päivi (2009) *Erlaisia tapoja käyttää kylähullua: Kalkkimaan pappi aatteiden ja mentaliteettien tulkkina 1800-luvulta 2000-luvulle*. Turku: K&H-kustannus.

Rantala, Varpu (2013) "Techniques of the Invisible: Cinematic Images of Being Addicted". *Nordic Studies on Alcohol and Drugs* vol. 30:1–2, 105–122.

Salminen, Ville (2011) "Lobotomia psykiatrisena hoitomuotona Suomessa". *Historiallinen aikakauskirja* vol. 109:1, 48–59.

Signorielli, Nancy (1989) "The Stigma of Mental Illness on Television". *Journal of Broadcasting & Electronic Media* vol. 33:3, 325–331.

Wahl, Otto & Lefkowitz, J. Yonatan (1989) "Impact of a Television Film on Attitudes toward Mental Illness". *American Journal of Community Psychology* vol. 17:4, 521–528.

Zola, Irving Kenneth (1972) "Medicine as an Institution of Social Control". *The Sociological Review* vol. 20:4, 487–504.

Outi Hakola

Outi Hakola, FT, dosentti
Alue- ja kulttuurintutkimus,
Helsingin yliopisto

VALLATTOMAT NAISET

Naisen muuttuva paikka *Orange Is the New Black* -sarjassa


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

Naisvankilasta kertovaa yhdysvaltalaisarja Orange Is the New Blackia on yhtäältä kiitelty monipuolisista henkilöhahmoista ja toisaalta kritisoitu rodullisuuden normatiivisuudesta niin tuotannon kuin vastaanotonkin puolella. Keskustelu on usein tulkinnut henkilöhahmoja staattisina representaatioina, jolloin sarjan kerronnassa tapahtuvat liukumukset ovat jääneet vähemmälle huomiolle. Sarjallisuus kuitenkin määrittelee jatkuvasti uudelleen, mikä on soveliaasta käytöstä naiselle ja millaisia mahdollisuuksia naisilla on, tai ei ole, rikkoo heille asetettuja sukupuolittuneita ja rodullistettuja rooleja ja rajoja. Tarkastelemalla sukupuolikuvausten prosessimaisuutta analysoin naiseuden normittumista ja näiden normien kyseenalaistamista amerikkalaisessa viihteessä ja nykykulttuurissa.

Yhdysvaltalainen naisvankilasta kertova komediallinen draamasarja *Orange Is the New Black* (USA 2013–) on herättänyt paljon keskustelua siinä esitettyjen naisrepresentaatioiden monipuolisuudesta. Sarjan on nähty sekä rikkovan (esim. Enck & Morrissey 2015) että toistavan (esim. Caputi 2015; Najumi 2013) olemassa olevia luokkaan, sukupuoleen, etnisyyteen tai ihonväriin liittyviä stereotyyppisiä representaatioita. Sarjallisuus on osaltaan mahdollistanut erilaiset tulkinnat, sillä jaksosta toiseen eri henkilöhahmojen motivaatioita ja tavoitteita määritellään uusissa konteksteissa ja näkökulmissa. Prosessimaisuus mahdollistaa myös katsojien jatkuvan uudelleenasetemisen. Tässä artikkelissa analysoin, miten sarjallisuus vaikuttaa naiseuteen liittyvien normien esittämiseen, esille tuomiseen ja haastamiseen.

Piper Chapman (Taylor Schilling), sarjan päähenkilö, on keskeinen väline sarjalle ominaiseen sukupuolittuneiden ja rodullistettujen kulttuuristen normien ja kategorioiden purkamiseen sekä seksuaalisuuden joustavuuden käsittelemiseen. Tarinan alussa tämä vaalea keskiluokkainen nainen on kihloissa Larry-nimisen miehen (Jason Biggs) kanssa. Hänen elämänsä näyttää olevan päällisin puolin järjestyksessä, kunnes hänen menneisyytensä luurangot paljastuvat. Hän on ollut mukana huumeiden salakuljetuksessa ex-tyttöystävänsä Alexin (Laura Prepon) kautta. Kun huumeriikki paljastuu,

myös Piper saa tuomion avunannosta. Hänet tuomitaan vuodeksi alhaisen turvallisuusasteen liittovaltion vankilaan, fiktiiviseen Litchfieldiin. Vankilassa Piper hyödyntää valkoisuuttaan etuoikeuksien saamiseen ja samanaikaisesti valittaa, kun muut vangit vaativat häntä tilille rodullisen epätasa-arvon kysymyksistä. Hän liikkuu uhriutumisen ja rikollisen identiteetin, valkoisten etuoikeuksien ja ”taakan” sekä biseksuaalisuuden ja lesbouden välimaissa.

Hyödynnän feministisen teorian ymmärrystä kurittomista naisista, jotka eivät asetu kiltin ja näkymättömän naisen rooliin, käsitellessäni sukupuolittuneiden asenteiden ja normien haastamista sarjassa. Jade McKayn mukaan nykyfiktio on pakotettu käsittelemään naiseutta kontekstissa, jossa normit, rajoitteet ja konventiot tuottavat kuvauksia, jotka joko vahvistavat tai haastavat patriarkaalista diskurssia eli yhteiskuntajärjestystä, jossa miehillä on sukupuolensa takia enemmän kulttuurista, sosiaalista ja poliittista määrittelyvaltaa. Naisten sopeutuessa olemassa oleviin normeihin heidän naiseutensa nähdään luonnollisena ja ihannoitavana, mutta naiset, jotka ylittävät ja muokkaavat sopivan käytöksen rajoja, näyttäytyvät käsittämättöminä. (McKay 2006.) Jälkimmäinen moodi korostaa, miten rikkomalla totuttuja naiseuden esittämistapoja on mahdollista kyseenalaistaa sukupuolen luonnollisuutta ja miten toistuvilla rajanylitysten esittämisellä voidaan vähitellen tehdä erilaisista sukupuolikäsityksistä ymmärrettäviä (ks. Butler 1999).

Feministisessä tutkimusperinteessä rajoja ylittävää naiseutta on kutsuttu kurittomaksi, vallattomaksi (*unruly*) (Faith 2011; Rowe 1995; Bynum 1992) tai vikuroivaksi (Vänskä 2006). Tällainen uhmakkuus määrittyy toiminnassa, jossa nainen astuu normatiivisen paikkansa ulkopuolelle ja haastaa olemassa olevia sosiaalisia ja symbolisia käytänteitä esimerkiksi tavoittelemalla omaa etuaan tai olemalla seksuaalisesti aktiivinen tavoilla, jotka rikkovat hänen luokkaansa, etnisyyteensä, ihonväriinsä ja/tai sukupuoleensa liitettyjä käytösnormeja (Rowe 1995, 25–49; Bynum 1992, 33–34; Faith 2011, 1–2).

Orange Is the New Black -sarjan useat naishahmot astuvat kiltin tytön roolin ulkopuolelle ja haastavat olemassa olevia ajatuksia siitä, millainen naiseus on ihannoitavaa. Naiseuden kerronnallistamista lähestyn feministisestä ja intersektionaalisesta näkökulmasta, sillä keskityn ”rodun” tai etnisyyden, iän ja luokan kysymysten kietoutumiseen sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämiseen (Dhamoon 2011). Näen sarjallisuuden mahdollistavan monitahoista erilaisuutta, kun henkilöahmoja kuvataan, kehitetään ja heille annetaan motivaatioita ja inhimillistäviä taustatarinoita. Käsitykset heidän normaaliudestaan tai poikkeavuudestaan, hyvydestään tai pahuudestaan, rikollisuudestaan tai inhimillisistä erehdyksistään saavat uudenlaisia muotoja sarjallisuuden kautta. Analyysini keskittyy erityisesti kerronnallisiin ratkaisuihin, joissa kulttuurisia normeja ja kategorioita rikotaan rikollisuuden kautta irrottamalla naiset kotiympäristöstä ja tuomalla esille eri-ikäisiä, eritaustaisia ja rodullistettuja naisvartaloita sekä liukuvaa seksuaalisuutta. Ennen analyysiin siirtymistä käsittelen kerronnan tutkimusta metodisena lähtökohtanani ja tuon esille sarjallisuuden konteksteja tuotannon ja vastaanoton tasoilla.

Kerronnallisuus, sarjamuotoisuus ja vaihtelevat näkökulmat

Sarjallisuuden vaikutusta tutkin kerronnan tutkimuksen metodeilla, erityisesti kerronnan näkökulman, fokalisaation ja kerronnan luotettavuuden käsitteiden kautta. Audiovisuaalisesta mediasta on vaikea hahmottaa selkeää kertojaa. Toisinaan siksi voidaan ymmärtää oletettu kertoja, jolla on tiedossaan tarinan

elementit, ja toisinaan tarinaa voidaan kertoa jonkun henkilön näkökulmasta.¹ *Orange is the New Blackin* kerronta ei asetu kenenkään tietyn henkilön asemaan. Katsojalla on pääsy monien eri hahmojen maailmaan heidän kokemustensa ja muistojensa (takaumat menneisyyteen) kautta. Pääsy on kuitenkin rajattua ja katsojalle tarjotaan tiedonjyviä yksi kerrallaan. Eri hahmojen tulkinta perustuukin aina rajalliseen informaatioon, ja jatkuva vaihtaminen yhden henkilön näkökulmasta toiseen moninaistaa katseluprosessia.

Fokalisaatio on yksi tapa käsitteellistää monitahoista kerrontaa, jossa katsojan pääsy tarinamaailmaan määritellään tai rajataan yhden tai useamman henkilöhahmon havaintojen, tunteiden ja kokemusten kautta (Horstkott 2009, 172; Niederhoff 2011). Kokevan ja näkevän subjektin lisäksi on tärkeää, kehen fokalisaatio kohdistuu (Bal 1999, 142–170). Henkilöhahmot määrittelevät itseään ja toisiaan muille vangeille ja katsojalle, mikä rajoittaa tarjotun tiedon luotettavuutta entisestään. Eri tavoin aukkoisen tieto henkilöhahmoista ja heidän taustoistaan korostaa kerronnan epäluotettavuutta ja luo mahdollisuuden representaatioiden ja niiden tulkintojen liu'uttamiselle.

Sarjan julkaiseminen suoratoistopalvelussa on osaltaan mahdollistanut *Orange is the New Blackissa* näkyvän television sarjamuodon kehittymisen, merkitysten liu'uttamisen ja henkilöhahmogallerian monimuotoistumisen. Sarja on Netflixin, globaalien elokuvien ja televisiosisältöjen suoratoistopalvelun, alkuperäistuotantoa.² Suoratoistopalvelujen katsomistottumukset (*binge viewing*) ovat paljastaneet, että sarjoista katsotaan kerrallaan useampi jakso (keskimäärin 2–3 jaksoa/katselukerta) (Auletta 2014; Matrix 2014). Kun kokonainen tuotantokausi tulee katsottavaksi kerralla, katsojien merkityksenanto on joustavaa ja intiimiä. Merkitykset eivät ehdi kiinnittyä tiettyihin tulkintalinjoihin, vaan kokemus on avoimempi muuttuville tulkinnolle. Pitkäjänteisessä kerronnassa ei myöskään tarvitse toistaa tai ennakoita tapahtumia, mikä on korostanut käsikirjoitettua draamaa, jolla tavoitellaan intensiivistä kokemusta yhdessä katsojan kanssa.

Netflix on ollut eturintamassa mullistamassa (television) ohjelmajakelua joustavampaan suuntaan, sillä palvelun sisällöt ovat mobiileja ja katsottavissa käyttäjien aikataulujen mukaisesti. Koska tilaajat voivat itse kohdentaa kuluttamisensa, ei ohjelmistoa tarvitse suunnitella mainostajien suosimien katsojaryhmien tai katsojien maksimointiin tähtäävien ohjelmistokarttojen mukaisesti.³ (Ks. Shimpach 2015, 97–100.) Toimintamalli heijastuu myös Netflixin erilaiseen ohjelmatuotannon logiikkaan. Palvelu aloitti ohjelmatuotannon vuonna 2013 vahvistaakseen omaa profiiliaan.

Orange is the New Black on yksi palvelun ensimmäisiä sarjoja. Sarja pohjautuu Piper Kermanin omaelämäkerralliseen teokseen *Orange Is the New Black: My Year in a Women's Prison* (2010). Ensimmäinen tuotantokausi julkaistiin heinäkuussa 2013 ja neljäs tuotantokausi kesäkuussa 2016. Sarjaa tarjotaan katsojille ”vahva naispääosa” -kategorian alla. Kategorian kautta on pyritty löytämään sarjalle omaa kohderyhmää. Netflixin tuotanto mittaakin suosiotaan käyttäjien katsojaprofiileilla, ei perinteisillä katsojaluvuilla. Netflix kerää jatkuvasti tietoa käyttäjiensä katsomistottumuksista, ja se pystyy hyödyntämään tietojaan omien sarjojensa rakentamisessa. Netflix-tuotannossa esille ovat päässeet riskialttiimmat sarjat, joissa on ollut mukana esimerkiksi valtavirtatuotannosta poikkeavaa kohdeyleisöajattelua. (Shimpach 2015, 97–100; Auletta 2014.) Netflix on tuonut uudenlaista näkyvyyttä esimerkiksi naishahmoille.⁴

Orange is the New Blackissa naiseuteen liittyvät kysymykset nousevat sarjan keskiöön, ja tästä syystä on tärkeää analysoida, millaista naiskuvaa sarjassa

1 Elokuvalisessa ilmaisussa, mihin suoratoistosarjatkin pitkälti perustuvat, kertoja on abstrakti elementti, joka sisältää visuaalisia ja äänellisiä ilmaisumuotoja sekä editoinnissa ja kehystämässä tehtyjä valintoja. Toisin kuin kirjallisuudessa, elokuvakerronta ei tuota tunnistettavaa kertojaa, minkä takia elokuvatekstin ja katsojan välinen interaktio korostuu entisestään kerronnan määrittelyssä. (Horstkott 2009, 170–171, 189.)

2 Vuonna 1997 perustettu Netflix aloitti verkossa toimivana elokuvien vuokrauspalveluna ja siirtyi panostamaan suoratoistoon vuodesta 2007 alkaen.

3 Toisin kuin perinteisessä yhdysvaltalaisessa televisiotuotannossa digitaalista vallankumousta edustavan Netflixin rahoitus ei nojaa mainostuloihin, vaan rahoitusmalli on lainattu kaapelitelevision tilauspalveluajattelusta.

4 Televisiotutkija Sarah Arnold on kritisoinut Netflixin sukupuolittuneen kohderyhmäajattelun mahdollistavan miesrepresentaatioiden jatkumisen normaalin mittapuuna, johon naiseus suhtautuu toiseutena. Tällöin sisällön tärkein elementti on naiseus, ei teema tai tarina. (Arnold 2014.) Tulkinta kuitenkin sivuuttaa *Orange is the New Blackin* kohdalla sarjan tarkoitushakuisen naiseuden uudelleen määrittelyn moniulotteisena, ristiriitaisena ja joustavana kulttuurisena käytäntönä.

tuotetaan. Lisäksi sarja on aiheensa puolesta poikkeuksellinen, sillä naisvankilakuvaukset eivät ole olleet Yhdysvalloissa tyypillisiä televisioinnin kohteita ja rikollisiin liittyvät tarinamaailmat ovat keskittyneet miehiin (Faith 2011, 255–256). Ainoastaan tilannekomedia *Women in Prison* (USA 1987–1988) on antanut tilaa naisvangeille televisioruudussa. Muun maalaisia esikuvia voidaan lisäksi etsiä sarjoista *Prisoner* (Australia 1979), *Bad Girls* (Englanti 1999–2006), *Unité 9* (Kanada 2012) ja *Wentworth Prison* (Australia 2013–).

Orange is the New Black tyydyttää katsojien uteliaisuutta avatessaan portteja muutoin suljettuun yhteiskunnalliseen instituutioon (ks. Cecil 2015, 2–3). Esitetyillä tarinoilla on keskeinen merkitys myös yhteiskunnallisessa keskustelussa, sillä Yhdysvalloissa on maailman suurin (tilastollisesti tunnettu) vankimäärä. Vuoden 2014 aikana 2,8 % väestöstä oli rangaistusjärjestelmän piirissä.⁵ Miesten osuus on moninkertainen naisiin verrattuna, mutta 2000-luvulla naisvankien määrä on ollut kasvussa ympäri maailman ja myös Yhdysvalloissa. Ilmiö on suunnannut huomion naisten rikollisuuteen ja tuomioihin, jotka ovat pitkiä siitäkin huolimatta, että suurin osa naisten tekemistä rikoksista on väkivallattomia rikoksia, kuten omaisuus- ja huumerikoksia. Naisten näkökulmat eivät saa huomiota maassa, jossa aktiivista populistista ”tough on crime” -politiikkaa on tehty 1980-luvulta saakka. Koventuneet asenteet ovat jättäneet monet vangit ilman ääntä julkisissa keskusteluissa. (Barak, Leighton & Cotton 2015; Glaze et al. 2015, 1, 19; Renzetti, Goodstein & Miller 2006; Walmsley 2015.) Sarja pyrkiikin tuomaan normaalisti näkymättömien naisten ääniä kuuluviin.

Yhdysvaltalaisista rangaistusjärjestelmää leimaa myös epätasa-arvoisuus, mikä näkyy tiettyjen ihmisryhmien yliedustuksessa vankien määrässä. Tutkimukset osoittavat, että ihmisten ihonväri, etnisyys ja yhteiskuntaluokka (koulutus- ja tulotaso) vaikuttavat tuomioiden jakamiseen. Rodullistava ja yhteiskuntaluokkien välinen epätasapaino johtuu osittain rakenteellisesta syrjinnästä, sillä muut kuin valkoiset saavat samasta rikoksesta pidempiä tuomioita. Tämä johtuu osittain tuomareiden ennakoasenteista mutta myös syytettyjen taloudellisesta tilanteesta, eli siitä kuinka paljon heillä on varaa panostaa oikeuskuluihin, puolustusasianajajiin ja sakkoihin. (Barak, Leighton & Cotton 2015; Walker, Spohn & Delone 2012.)

Orange is the New Black tuo esille rakenteellisen syrjinnän kysymyksiä, joskin sarjan toteutustapa on herättänyt paljon keskustelua. Keskittyminen naiseuden käsittelyyn on otettu hyvin vastaan. Suurin osa kritiikistä kohdistuu sarjan rotupolitiikkaan, jonka voi nähdä toistavan perinteisiä rodullistavia ja luokkastereotyyppisiä. Valkoisiksi tunnistettavat hahmot saavat etuoikeutettua kohtelua, kuten perhelomia tai parempia makuutiloja. Sen sijaan muilla tavoin rodullistetut hahmot edustavat kurjuutta tai väkivallan kierteitä. Nämä representaatiot toistavat ja tuovat esille rangaistusjärjestelmän ongelmia. Toisinaan sarja onnistuu ironian kautta kiinnittämään katsojan huomion tilanteen epäreiluuteen. Ongelmallista sen sijaan on, miten etuoikeutettu kohtelu ulottuu katsojien puhuttelutapoihin. Huolimatta siitä, että sarja esittelee laajan joukon eri taustaisia naisia, yleisöksi oletetaan valkoiseksi tunnistettava (tai siihen samaistuva) valtavirta.

Oletus kohdeyleisöstä näkyy päähenkilöön, Piperiin, liittyvissä kerronnallisissa ratkaisuissa. Piperin joutumista vankilaan yksittäisen nuoruuden erehdyksen takia on helppo pitää kohtuuttomana rangaistuksena. Ensimmäisissä jaksoissa hän joutuu kohtamaan myös vallankäyttöä sekä sosiaalisessa että seksuaalisessa mielessä muiden vankien taholta. Loukattuaan keittiön toiminnasta vastaavaa venäläistaustaista Galina ”Red” Reznikovia (Kate

5 Yhdysvaltain erityinen suhde vankilatuomioihin korostuu kansainvälisessä vertailussa. Vuonna 2015 vangitsemisaste (henkilöt / 100 000 asukasta) oli Yhdysvalloissa 698, Englannissa 148, Kanadassa 106 ja Suomessa 57. Naisvankien määrä vaihtelee 2 %:n ja 9 %:n välillä kokonaisvankimäärästä, ja asteluku on Yhdysvalloissa 65, Englannissa 7, Kanadassa 12 ja Suomessa 4. (Walmsley 2016; Walmsley 2015.)



Piperin torjuttua Suzannen ("Crazy Eyes") lähestymisyrietykset Suzanne kostaa virtsaamalla uhmakkaasti Piperin vuoteen edustalle keskellä yötä. Kuva: kuva-kaappaus K1:J3.

Mulgrew) Piper pakotetaan nälkäkuurille. Samaan aikaan tummaihoisen "Crazy Eyes" Suzanne (Uzo Aduba) alkaa käyttäytyä aggressiivisesti Piperin torjuttua hänen romanttiset lähestymisyrietyksensä (K1:J2 "Tit Punch" & K1:J3 "Lesbian Request Denied"). Kerronnallinen ratkaisu kumpuaa stereotyyppisistä naisvankikuvauksista, jotka keskittyvät valkoiseen keskushahmoon, joka on joutunut enemmän tai vähemmän vahingossa vankilaan, jossa hän joutuu kohtamaan ja/tai todistamaan väkivaltaa ja väärinkäytöksiä sekä sadististen vankilatyöntekijöiden että aggressiivisten ja usein tummaihoisten vankien taholta (Faith 2011, 258–259).

Jenji Kohan, sarjan luoja, on selittänyt avausratkaisuaan vertauksella, jonka mukaan hän käyttää Piperia "Troijan hevosenä" (Caputi 2015, 1132). Piper on helposti tunnistettava valkoinen naapurintyttö, joka mahdollistaa pääsyn näkymättömien ja marginalisoitujen – mustien, latinojen, lesbojen, transsukupuolisten, iäkkäiden, mielisairaiden ja rikollisten – naisten maailmaan. Kerronnallinen ratkaisu osoittaa, että sarjan tuotannollisissa ja vastaanottoon liittyvissä strategioissa toistuu oletus valkoisuudesta sosiaalisena normina ja normaalina.

Sarjaa kritisoineet nostavatkin esille, että Troijan hevonen -ratkaisu toistaa vanhentuneita rodullistavia kerrontamalleja, joiden mukaan ei ole riittävän kiinnostavaa, että eritaustaiset naiset kertoisivat itse omat tarinansa. Ratkaisun on nähty vahvistavan kulttuurisen imperialismin historiallisia malleja, joissa hallitseva ryhmä esitetään normina, johon muut vertautuvat. (Najumi 2013; The Feminist Griote 19.8.2013; Caputi 2015; Shackelford 2016.) Moninaiselle katsojakunnalle jää toki mahdollisuus kurittomaan tai vallattomaan vastakarvaan lukemiseen, jolla voidaan poliittisesti vastustaa samaistumista normaaliutta edustavan henkilöahmon katseeseen (Mulvey 1986; Vänskä 2006, 16–17). Moninaisuuden tarjoaminen alusta saakka olisi kuitenkin ollut tuore kerronnallinen näkökulma.

Sarjaa on myös kiitelty rodullisten ja seksuaalisten representaatioiden monipuolisuudesta, jolloin huomiota on kohdistettu sarjan etenemiseen, ei sen alkuasetelmiin. Sarjan edistymisen myötä Piperin hahmo saa uusia ulottuvuuksia, joissa ei vahvisteta ajatusta sankarillisesta katumus- ja selviytymistarina. Neljännen kauden alkuun mennessä Piper on jopa ylpeä ”gangsta-asenteestaan”. Yhtä lailla alussa yksiulotteisen aggressiivisiksi kuvatut naiset saavat enemmän ääntä ja tilaa kerronnassa.

Suzanne Enck ja Megan Morrissey (2015) näkevät Piperin edustavan valkoisen etuoikeuden purkamista. He argumentoivat, että yleisön samaistuessa Piperiin, joka yrittää opetella tuntemaan muita naisia, yleisö alkaa sympatisoida eritaustaisia naisia ja tunnistaa rodullistavaa ja luokkaperusteista syrjintää, joka on tyypillistä Yhdysvaltojen oikeus- ja rangaistusjärjestelmälle. Argumentti tulee toistaneeksi oletuksen, että katsojien olisi lähtökohtaisesti vaikea samaistua muihin kuin ”normaaliutta” edustaviin hahmoihin. Sen sijaan heidän näkemyksensä, jonka mukaan sarjan komediallinen kehystäminen toimii välineenä dekonstruktioprosessissa, on huomion arvoinen. Kehystäminen korostaa Piperia erehtyneenä, joskaan ei lähtökohtaisesti pahana hahmona. Jakso jakson jälkeen samaa kehystämistä käytetään myös muiden naisten kuvaukseen, jolloin heistäkin tulee ihmisiä, jotka tekivät virheitä yhteiskuntajärjestelmässä, joka on taipuvainen näkemään heidät rikollisina tai pahantahtoisina. (Enck & Morrissey 2015.) Tällä tavoin jatkuvajuoninen sarja voi tarjota muuttuvia näkökulmia ja katsoja-asemia yleisöilleen. Katsojien ei ole myöskään pakko kiinnittyä Piperiin, jonka edustamat arvot tulevat nopeasti kyseenalaistetuksi, vaan sarjalla on muitakin samaistumiskohteita.

Vaikka rodullistetut hahmot muodostavat enemmistön kurittomista naisista ja vaikka heidän tarinansa saavat näkyvyyttä, sarjan myöhempiäkin vaiheita on kritisoitu perinteisestä kohderyhmäajattelusta. Asleigh Shackelford kuvaillee sarjaa valkopestynä viihteenä, jossa rodullistettujen hahmojen kärsimys toimii sosiaalipornona kohdeyleisölle. Hän näkee sarjan tuotannollisten ja katsojuuden etiikkaan liittyvien kysymysten jopa kärjistyvän sarjan kuluessa: erityisesti neljännellä tuotantokaudella kuvaukset valkoisten etuoikeuksista ja muiden vankien kärsimyksistä polarisoituvat. (Shackelford 2016.) Muun muassa Judy King (Blair Brown), jonka hahmo pohjautuu julkkiskokki Martha Stewartiin, saa oman sellin, parempaa ruokaa ja luksustuotteita. Sen sijaan ylimääräisiä ja kopeloivia ruumiintarkistuksia kohdistetaan erityisesti latinoihin. Yhtäältä ratkaisu tekee näkyväksi Yhdysvalloissa yleistä rodullista profiloimista, mutta toisaalta se hakee tunnereaktioita kurjuuden kokemuksiä hyväksi käyttäen. Rodullistettujen naisten kurjuudella herkuttelu populaarikulttuurissa on ollut merkittävä keskusteluaihe muun muassa ”musta feminismi”-suuntauksessa (*Black Feminism*), joka on nostanut esille seksismin, luokan, sukupuoli-identiteetin ja rodullisuuden intersektionaalisia ulottuvuuksia (hooks 1992; Collins 2009).

Vaikka sarjamaisuus onkin siis lieventänyt kerronnan alkulähtökohtien ongelmallisuutta laajentamalla kerrontaa pois Piperin kokemuksista, on rodullisuuden ja naiseuden intersektionaalinen käsittely koettu haasteelliseksi. *Orange Is the New Blackin* herättämä keskustelu tuo esille, miten kerronnassa eri näkökulmien välillä vaihteleva fokalisaatio mahdollistaa moninaisten ja keskenään ristiitaisten näkökulmien rakentumisen ja näkyväksi tuomisen (ks. Bal 1999, 142–170). Kritiikki siitä, että sarja olettaa itselleen valkoisen yleisön, on tärkeä huomioida, sillä kerronnan näkökulma yhdistyy aina kysymykseen empatiasta: fokalisaatio ehdottaa, millaisiin näkökulmiin, tunteisiin tai jopa kokonaisiin maailmankuviin katsojan olisi mahdollista samaistua. Niinpä

kerronnan rakenteiden ja kulttuuristen kontekstien analyysi on välttämätöntä: onko eroja, keiden tarinat ansaitsevat tulla kerrotuksi ja millaisia tunteita ja asenteita sarjassa liitetään eri naisvankien representaatioihin. Aloitan analyysin rikollisuuden ja vankilayhteisön käsittelyllä ja jatkan tästä ruumiillisuuden merkitysten pohdintaan.

Kurittomuus rikollisuutena

Naisten kurittomuuden määrittely on sopivan käytöksen rajojen pohtimista. Rikollisuus on yksi tapa rikkoa yhteiskunnan käytösnormeja, ja muun muassa oikeusistuimet ovat määritelleet naiseudelle sopivan käytöksen rajoja sekä uhrien että rikosten tekijöiden profiloinnin kautta (Faith 2011; Bynum 1992). *Orange Is the New Blackin* kurittomuuden kuvauksia voidaan tarkastella kysymällä, miksi naiset ovat ylipäänsä joutuneet vankilaan. Rangaistus ei olekaan tarinan loppu, kuten rikos- tai toimintasarjoissa, vaan uuden tarinan alku. Hahmot ”syntyvät uudelleen”, kun heidät sijoitetaan vankilan suljettuun instituutioon (Jarvis 2013, 154). *Orange Is the New Black* keskittyy vankilaelämään, esimerkiksi vankilayhteisöön sopeutumisen, eristyksen, seksuaalisuuden, seksin, masennuksen, addiktioiden ja väkivallan kokemuksiin.⁶ Vankilan tapahtumien ohella keskeisessä roolissa toimivat myös taustatarinat ja takaumat, joissa avataan hahmojen päätymistä vankilaan.

Taustatarinat inhimillistävät hahmoja, selittävät heidän motiivejaan ja toiveitaan sekä liittävät heidän tarinansa johonkin yhteiskunnalliseen ja kulttuuriin taustaan. Taustatarinoiden jakautuminen noudattelee amerikkalaisten vankiloiden keskimääräistä väestörakennetta, sillä takaumista noin 50 % käsittelee valkoisiksi tunnistettavia hahmoja, 24 % mustaihoisia, 21 % latinoita ja 5 % muita.⁷ Takaumien käsittelyssä ei ole suuria määrällisiä tai sisällöllisiä eroja, joskin latinoihin keskittyvät tarinat korostuvat vasta sarjan neljännellä tuotantokaudella. Sisällöllisesti taustatarinat kehittyvät uhriutumuksesta kohti moninaisempaa ymmärrystä naisten rikollisuudesta.

Ensimmäisen tuotantokauden alussa naisten rikoksia selitetään joko inhimillisinä erehdyksinä tai moraalisesti oikeutettuna, joskaan ei laillisena käytöksenä. Hyväksynnän ja kuulumisen tarve sekä epäoikeudenmukaisuuden kokemukset korostuvat tarinamalleissa, joissa naisrikollisia mystifioidaan luomalla rikollisuuden ja uhriutumisen välille vahva kytkös (ks. Faith 2011, 13). Esimerkiksi venäläistä mafiapomo Galina ”Red” Reznikovaa (Kate Mulgrew) esitellään hänen perheravintolansa kautta. Ravintola toimii kohtauspaikkana venäläiselle mafialle, johon Redin puoliso pyrkii pitämään hyvät välit. Samoin Red yrittää tutustua mafiamiesten vaimoihin, jotka eivät toivota Rediä tervetulleeksi. Red leimataan moukkamaiseksi ja jätetään ryhmän ulkopuolelle. Loukattuaan yhtä vaimoista Red ja hänen miehensä joutuvat luovuttamaan ravintolansa tiloja laittomiin toimintoihin. Ensivaikutelman mukaan Red olisi ajautunut rikolliseen maailmaan kuulumisen tarpeensa takia. (K1:J2 ”Tit Punch”.)

Tarina, jossa nainen etsii hyväksyntää, toistuu usein. Sophia (Laverne Cox), transsukupuolinen nainen, on tuomittu luottokorttirikoksesta, jolla hän rahoitti sukupuolenkorjauksen voidakseen toteuttaa omaa identiteettiään (K1:J3 ”Lesbian Request Denied”). Watson (Vicky Jeudy), nuori juoksijalahjakkuus, asuu köyhällä mustien asuinalueella, jossa harvalla nuorella on mahdollisuuksia edetä pitkälle elämässään. Häntä kannustetaan hyödyntämään urheilullisuuttaan reittinä toisenlaiseen elämään, mutta samaan aikaan Watson kokee

6 Samanlaisia teemoja on käsitelty myös sarjan brittiläisessä esikuvassa, *Bad Girls* -sarjassa. Näitä teemoja on laajasti analysoinut muun muassa Didi Herman (2013).

7 Vuonna 2014 Yhdysvalloissa naisvangeista 50 % tilastotiin valkoisiksi, 21 % mustiksi, 17 % latinoiksi ja 12 % muiksi (Carson 2015).

eristäytyvänsä ikätovereistaan. Sosiaalista hyväksyntää etsiessään hän päätyy mukaan rikolliseen toimintaan. (K1:J7 ”Blood Donut”.) Rikoksia kuvataan usein inhimillisinä erehdyksinä, joissa nainen näyttäytyy harhaanjohdettuna uhrina, jota on motivoinut halu kuulua, ei halu olla rikollinen. Kaipaus on tunnistettava tunne, joka voi synnyttää sympatian tai empatian kokemuksia katsojassa.

Toinen tarinamalli perustuu epäoikeudenmukaisuuden kokemukseen. Tällöinkin rikoksiin voi liittyä erehtymisen ulottuvuus, joka yhdistetään moraaliseen oikeuteen kostaa tai tavoitella parempaa elämää. Tarinamalliin kuuluu myös epätsekkyys, kun nainen on pyrkinyt suojelemaan heikommasa asemassa olevia. Miss Claudette (Michelle Hurst), lapsityövoiman kautta Yhdysvaltoihin tullut nainen, tappaa miehen, joka on pahoinpidellyt hänen alaisuudessaan työskentelevän siivoojatyttö (K1:J4 ”Imaginary Enemies”). Kotiväkivallan uhri Gloria Mendoza (Selenis Leyva) syyllistyy petokseen kerätessään rahaa, jotta voisi viedä lapsensa turvaan (K2:J5 ”Low Self Esteem City”). Vaikka naiset ottavat vastuun teoistaan, heidän taustatarinansa saavat katsojan helposti puolelleen.

Katsojasta rikokset voivat vaikuttaa ymmärrettäviltä tai oikeutetuilta, sillä katsomiskokemusta määrittelevät myös populaarikulttuurin perinteet, jossa silmä silmästä on tuttu kaava muista rikoksiin keskittyvistä genreistä. Amerikkalaisissa tarinoissa oikeutta on jaettu (usein ilman rikosoikeudellisia seuraamuksia) nopeasti ja automaattisesti erityisesti tilanteissa, joissa oikeudenmukaisuus on kärsinyt korruptoituneessa tai epätasa-arvoisessa sosiaalisessa järjestelmässä. (Cawelti 1975, 529–534; Welsh, Fleming & Dowler 2011.) Tässä suhteessa rangaistuksiin liittyvät tarinat luovat moninaisemman kuvan sosiaalisesta oikeuskäsityksestä (Cecil 2015, 1).

Myöskään *Orange is the New Black* ei jättäydy mystifioidun kuvan varaan, vaan sarjan kehittyessä asetelmaa aktiivisesti puretaan ja uudet näkökulmat kääntävät aiempia tulkintoja pääläelleen. Red, joka epäonnistui ystäväystymään venäläisnaisten kanssa, huomaa tulevaisuuden toimeen heidän miestensä kanssa, ja hänestä tulee yksi johtajista mafian sisäpiiriin (K1:J8 ”Moscow Mule”). Myös vankilayhteisössä hän on ottanut valtaapitävän naisen roolin, josta hän on ylpeä. Piperista puolestaan kuoriutuu itsekäs ja etuoikeutettu nainen, jonka rikollisuus alkaa selittyä kyllästymisellä ja kokeilunhalulla. Vaikka Piper ylläpitää ylemmyydentuntoaan ja vääristynyttä kuvaa ”hyvänä ihmisenä” olemisesta, hänkin tunnustaa tehneensä huonoja valintoja ja olevansa vankilassa omasta syystä (K1:J6 ”WAC Pack”). Tämä on merkki kasvavasta tietoisuudesta mutta ei katumuksesta. Hetki edustaa myös sarjan tyypillistä kerronnallista ratkaisua, jossa naiset siirretään passiivisesta uhrin asemasta aktiiviseksi toimijaksi, joka on vastuussa valinnoistaan.

Takaumat siten moninaistavat tulkintamahdollisuuksia. Esimerkiksi Tiffany ”Pennsatucky” Doggettin (Taryn Manning) tarinassa jokainen takauma tuo uutta tietoa hahmon motivaatiosta, mutta takaumat haastavat, eivät vahvista olemassa olevaa kuvaa hänestä. Ensimmäisellä tuotantokaudella Pennsatuckysta luodaan hirviömaistä kuvaa. Hän on vankilassa tapettuaan aborttiklinikan työntekijän. Hänen takaumansa ja käytöksensä vankilassa luovat kuvaa itsekkästä, impulsiivisesta ja mielenterveydeltään epätasapainoisesta naisesta, joka ei kaihda väkivaltaan tarttumista (K1:J2 ”Fool Me Once”). Kolmannella tuotantokaudella paljastuu seksuaalisen hyväksikäytön tausta, joka inhimillistää Tiffany (K3:J10 ”A Tittin’ and a Hairin”). Carrie ”Big Boo” Black (Lea DeLaria), jota Tiffany aluksi julkisesti vihasi tämän lesbouden takia, opettaa Tiffany arvostamaan naiseuttaan ja vaatimaan ar-

vostusta myös muilta. Uhrin asema paljastetaan vasta, kun Tiffany on valmis astumaan tämän roolin ulkopuolelle.

Sarjalle ovat ominaisia liukuvat tulkinnat hahmoista ja lineaarisen kerrontatavan purkaminen: yhtäältä uhreista tehdään toimijoita ja toisaalta aggressiivisista hahmoista tehdään samaistuttavia. Eva Krainitzki on huomionnut, miten *Orange Is the New Blackin* ei-lineaarinen kerronta yhdistää menneisyyttä ja nykyisyyttä tavoilla, jotka luovat intersektionaalisia ja liukuvia identiteettejä. Sarja ei tarjoa pelkästään monenlaisia hahmoja, vaan yhdenkin hahmon kohdalla iän, sukupuolen, seksuaalisuuden ja rodullisuuden kokemukset muuttuvat jatkuvasti. Tilan ja ajan vapaa manipulointi purkaa stereotyyppisiä ja luo monikerroksisuutta hahmoihin. (Krainitzki 2016, 209–215.)

Sarjassa ei keskustella, ovatko nämä naiset rikkoneet lakia, katuvatko he tekojaan, etsivätkö he anteeksiantoa tai pyrkivätkö he minkäänlaiseen parannukseen. Sen sijaan heidän tarinansa kertovat selviytymisestä ja omanarvon säilyttämisestä. Omanarvontunteen merkitys näkyy niin transsukupuolisen Sophian tarinassa kuin Big Boon hahmossa; Big Boo kieltäytyy piilottamasta butch-lesbon identiteettiään ja olemasta julkisesti näkymätön, vaikka asenne johtaa aggressiivisiin yhteydenottoihin (K3: J4 ”Finger in the Dyke”).

Orange Is the New Blackin naiset ovat jopa ylpeitä valinnoistaan, jotka ovat olleet yhteiskunnan silmissä vääriä. Pankkiryöstäjä Rosa (Barbara Rosenblat) ei vieritä syyllisyyttään muille vaan muistelee, miten ryöstely innosti häntä ja miten hän rakasti rahan tuoksua. Vankilan ulkopuolella tapahtuvien syöpähoitojen aikana hän viihdyttää nuorta miespotilasta innostavilla tarinoillaan (K2:J8 ”Appropriately Sized Pots”). Vaikka Rosa ei kadu rikollista elämäänsä, hänestä ei rakenneta pahaa ihmistä. Hänen hyvyytensä tai pahuutensa ei ole sidottu siihen, onko hän kykeneväinen seuraamaan lakia, vaan kerronta pai-



Pankkiryöstäjä Rosa huumautuu varastetun rahan tuoksusta. Kuva: kuvakaappaus K2:J8.

nottaa hänen kykyään toteuttaa itseään ja unelmiaan. Hänen arvonsa naisena määritellään sarjan kerronnassa hänen itsekunnioituksensa kautta.

Litchfieldin vankilan kurittomat naiset ovat ylpeitä ollessaan oman tarinansa päähenkilöitä, ollessaan itsekkäitä ja vaatiessaan näkyvyyttä. Rowen mukaan kurittomuus näyttäytyykin sosiaalisena toimintana, jossa nainen asettaa itsensä speaktaakkeliksi julkisessa tilassa ja tekee siten itsestään aktiivisen toimijan, näkymättömästä näkyvän. Nainen voi rikkoa sääntöjä olemalla liian kapinallinen (esim. rikollisen toiminnan kautta), jolloin naisesta muodostuu ambivalentti, jopa uhkaava hahmo, joka horjuttaa sosiaalisia normeja. (Rowe 1995, 25–49.) *Orange Is the New Blackin* kurittomuuden representaatiot ovat läsnä myös epätoivoisissa kohtaloissa. Esimerkiksi Gloria Mendoza ei suostunut sopeutumaan väkivaltaiseen perhetilanteeseen, vaan hän oli valmis rikkomaan yhteiskunnan normeja ja sääntöjä päästäkseen pois epäterveestä parisuhteesta. Hänestä tulee metaforisesti kuriton nainen, joka ei asetu häneltä odotettuun rooliin eikä toimi yhteiskunnan odottamalla tavalla.

Kurittomuus kodin hengettären vastakohtana

Taustatarinoiden ohella kurittomuutta määrittelee vankilaelämä. Tavat, joilla naisten käytös esitetään vankilakuvauksissa, viestittävät, millaista on sallittu naisellinen käytös ja millainen käytös on tuomittavaa (Cecil 2015, 16). *Orange Is the New Blackissa* vankilan säännöt ja esimerkiksi sosiaalityöntekijä Sam Healyn (Michael J. Harney) antamat ohjenuorat luovat kuvan sallitusta naiseudesta, jota määrittävät arkirutiinit, työnteko, hiljaiselo ja seksuaalisuuden tukahduttaminen. Healyn mukaan vankien tulisi muistaa, että heidän todellinen elämänsä on vankilan ulkopuolella, ei sen sisällä.

Lähtökohtaisesti naisvangit eivät kuitenkaan vain odota todellisen elämän alkamista, vaan vankilayhteisöstä tulee heille elämänvaihe, josta etsitään yhtä lailla merkityksiä kuin vankilan ulkopuolisistakin suhteista. Brittiläisiä draamoja tutkineen Vicky Ballin mukaan naisyhteisökuvaukset luovat vaihtoehtoisia elämäntyyplejä naisille. Tyypillisimmät televisiomaailmassa naisille sallitut/naisilta oletetut roolit ovat puolison ja äidin roolit. Uranaiseus poikkeaa tästä tuomalla feminiinisyyttä tai jopa naismaskuliinisuutta patriarkaalisiin instituutioihin, mutta vieläkin vaihtoehtoisempi ilmaisu on yhteisö, kuten naisvankila, joissa keskiöön nostetaan naisten yhteisöllinen valta ja naisten keskinäiset suhteet. (Ball 2013, 246.)

Samoin *Orange Is the New Blackissa* naiseutta ei arvioida ensisijaisesti äitiyden, vaimon tai tyttöystävän roolin kautta, vaan naisvangit näyttävät kurittomina osittain juuri sen takia, etteivät he ole käytettävissä ja saavutettavissa hoitaakseen ”naiselliset tehtävänsä”. Kunnollisen naiseuden teemaa kyseenalaistetaan muun muassa Lorna Morellon (Yael Stone) hahmolla. Lorna esitetään aluksi häitään suunnittelevana, feminiinistä ulkonäköään vaalivana herttaisena naisena. Jatkuvan kerronnan myötä hänen suhteensa paljastuu kuvitelmaksiksi ja hänen suhtautumisensa romanttisiin kiinnostuksen kohteisiin aggressiivisen vainoharhaiseksi. Perinteisen perhe-elämän ideaali katoaa tavoittamattomaksi harhaksi. Tällä tavoin Lornakin edustaa kurittomuutta, jossa hoivaamisen sijasta naiset ovat astuneet ”maskuliiniselle” alueelle (rikollisen) omaneduntavoittelun kautta.

Karlene Faithin mukaan kurittomuus kertoo enemmän yhteiskunnan järjestäytymisestä kuin naisten elämästä. Yhteiskunnan normit usein ylläpitävät perinteisiä valtasuhteita, ja hylätessään patriarkaalisen auktoriteetin ja

toimimalla kontrolloimattomasti ja ennalta-arvaamattomasti naisen suurin rikos on kykenemättömyys keskiluokkaisen naiseuden kuvaan. Siten kuriton nainen on porvarillisen mielikuvituksen ja patriarkaalisen yhteiskunnan luoma sosiaalinen konstruktio, joka uudelleen määrittelee sukupuoleensa liittyviä normeja. (Faith 2011, 1–2.)

Vaikka vankilaan joutumisen voi nähdä kurinpalautuksena hyväksytyyn käytöksen ulkopuolelle astumisesta, *Orange Is the New Black* korostaa, etteivät kaikki naiset edes toivo voivansa astua ”hyvän” naisen rooliin, josta vankila voi tarjota jopa pakomahdollisuutta. Sarjan alussa Piper edustaa perinteistä heteroparisuhdetta, mutta vankilassa hän pettää sulhastaan ex-tyttöystävänsä ja myöhemmin tyttöystävänsä toisen vangin kanssa. Vakiintumisen sijasta Piper haluaa jatkaa seikkailujaan heteronormatiivisen ja monogaamisen parisuhdeinstituution ulkopuolella, joskin yksinäisyyden hetkellä Piper ehdottaa ex-sulhaselleen yhteen paluuta. Larry epäilee osuvasti, että Piper katuisi päätöstään vankilasta vapautumisen jälkeen (K2:J6 ”You Also Have a Pizza”).

Litchfieldin vankilan naisyhteisössä perinteiset perhe- ja sukupuoliroolit menettävät merkityksensä. Vaikka perheet ovat osa naisten tarinoita, vankilan ulkopuolisten suhteiden kuvaus vähenee tuotantokaudesta toiseen. Sen sijaan vankilan sisäiset ”perheet” ja roolit luodaan hahmojen muihin ominaisuuksiin nojaten. Naiset hoitavat vankilan kunnostustöitä sähköhuollosta pyykinpesuun, eikä työtehtäviä sukupuoliteta. Lisäksi toimijuutta rakennetaan kiellettyjen aktiviteettien, kuten mustan pörssin, käytettyjen pikkuhousujen myynnin ja huumeiden salakuljetuksen, kautta. Vaikka Litchfield on naisten maailma, se ei ole passiivinen tai kodillinen.

Orange Is the New Black muistuttaa Brian Jarvisin huomiota HBO:n miesvankilasarja *Ozista* (USA 1997–2003). Jarvis näkee miesten vankilamaailman loputtomana maskuliinisuuksien esittämisenä, joka pakenee ulkopuolisen, feminiinisen alueen kodillisuutta ja kuluttamisen luomaa ”ansaa” miehille ja mieskatsojille. (Jarvis 2013, 164–167.) Tekemällä saman naishahmojen kautta *Orange is the New Black* purkaa mielikuvaa miesten ja naisten tiloista ja paikoista. Sarja irrottaa naiset kodin piiristä ja niistä rooleista, joita yhteiskunta tuntuu tarjoavan naisille, ja sen sijaan luo naisista aktiivisia omaneduntavoittelijoita ja julkisen tunnustuksen vaatijoita. Naiset rakentavat toimijuuttaan myös keskinäisissä (seksuaalisissa) suhteissaan, joissa miehillä on marginaalinen rooli. Seuraavaksi siirrynkään käsittelemään ruumiillisuuden kurittomia elementtejä.

Kuriton ruumiillisuus

Vankilayhteisöjen esittämisessä rakennetaan sijaissuhteita, jotka perustuvat jaettuun kokemukseen ja intiimiin kanssakäymiseen, mutta jolla on vain vähän tekemistä vankilan ulkopuolisen maailman kanssa. Jarvis kategorisoi televisioidun vankilayhteisön (*Oz*) viestinnän kahteen toimintamalliin. Ensinnäkin yhteisöä muotoilee juoruilu, joka korostaa tiedon merkitystä yhteisön jäsenyydessä. Toiseksi korostuu ruumiillinen viestintä, jolla kompensoidaan vangin kokemaa kontrollin puutetta. Ruumiillisuus on osa-alue, jota vankikin voi edelleen osin hallita, mikä näkyy kuntoilun, seksuaalisuuden, väkivallan ja seksuaalisen väkivallan näkymisenä kerronnassa. (Jarvis 2013, 159–164.)

Molemmat viestintämuodot painottuvat myös *Orange Is the New Black* -sarjan kuvitteellisessa vankiyhteisössä. Naiset ovat jakautuneet ryhmittymiin perustuen esimerkiksi ihonväriin, etnisyyteen, uskonnollisuuteen ja/tai ikään. Ryhmät reagoivat vankilaelämän tapahtumiin eri tavoin ja puolustavat omiaan

mutta tarvittaessa liittoutuvat yhteen henkilökunnan väärinkäytöksiä vastaan. Ensimmäisellä tuotantokaudella ryhmäytyminen nostetaan keskusteluun, kun sosiaalityöntekijä Sam Healy (Michael J. Harney) on perustamassa vankien neuvottelukuntaa. Piperia opastetaan, miten kukin voi äänestää vain oman rodullisen ryhmänsä ("white, black, hispanic, golden girls and others") sisällä. Nicky Nichols (Natasha Lyonne) auttaa katsojaa asennoitumaan tilanteeseen ironialla: "Just pretend it's the 1950s. It makes it easier to understand." (K1: J6 "WAC Pack"). Ryhmittymät näkyvät kaikilla tuotantokausilla, mutta sarjan edetessä ironinen ja komediallinen kehystäminen vähenee ja painopiste siirtyy jännitteiden kasvattamiseen. Neljännellä tuotantokaudella vankilan yksityistämisen seurauksena vankimäärä kaksinkertaistuu ja ryhmittymien välinen valtapeli kärjistyy rasistiseen nimittelyyn, väkivallalla uhkaamiseen ja jopa väkivallan käyttöön (esim. K4:J2 "Powersuit"). Samalla ryhmittymien välisten rajojen ylittyminen vähenee ja jää lähinnä rotujen välisten romanssien ja seksuaalisuhteiden varaan.

Väkivalta ei kuitenkaan korostu sarjassa samassa määrin kuin monissa miesvankiladraamoissa, joissa tarinakaaret ovat liittyneet manipulointiin, negatiiviseen kuvaukseen ja väkivaltaisiin valtapeleihin (Cecil 2015, 16). Sen sijaan *Orange is the New Black*issä väkivallan kierrettä harvoin käytetään haastamaan naisen normalisoitua paikkaa. Kurittomuutta on rakennettu naisruumiiden esille tuomisella, arkisella toiminnalla, läsnäololla ja seksuaalisuudella, sillä kuriton nainen voi olla liian hauska tai äänekäs, hän voi luoda itsestään ylitsevuotavan ruumiillisen speaktaakkelin olemalla liian lihava tai vanha, tai hän voi ilmaista seksuaalisuuttaan kontrolloimattomasti (Rowe 1995, 25–49, Gordon 2004, 1; Miller 2013, 368).

Ruumiillisuuden korostuminen näkyy sarjan tunnuskappaleessa, jonka aikana kuvataan vuorotellen naisten ruumiinosia, kuten huulia, silmiä ja rintoja, kokonaisuudestaan irrotettuina, samaan aikaan rajattuna ja paeten määrittelyä ja kontekstointia. Kuvia rinnastetaan vankilan rajoituksiin, piikkilanka-aitoihin, viestintää kontrolloiviin vierailuaikoihin ja puhelinrivistöihin. Kontrollin tarve ja siitä pakeneminen sekä naisten ruumiin yksityiskohtien



Sarjan alkutunnus koostuu naisten ruumiinosien kuvista. Kuva: kuvakaappaus.

vaatima huomio yhdistyvät sarjan tunnuksen, Regina Spektorin säveltämään, sanoittamaan ja esittämään ”You’ve Got Time” -kappaleeseen, jossa lauletaan vangittujen naisten äänien muistamisesta:

The animals, the animals, trapped, trapped, trapped ’till the cage is full.
[-] Remember all their faces, remember all their voices.

Myös sarjan ensimmäisten sekuntien myötä korostetaan ruumiillisia elementtejä. Piperin *voice-over*-ääni muistelee hänen lämmintä suhdettaan suihkussa käymiseen. Samalla takautumien kautta kuvataan häntä kylpemässä lapsena, tyttöystävänsä kanssa ja poikaystävän kanssa, kunnes päädytään vankilan suihkutiloihin, joissa, toisin kuin aiemmissa kuvissa, Piper arastelee alastomuuttaan. (K1:J1 ”I Wasn’t Ready”). Yhtäältä ratkaisu kertoo henkilökohtaisen tilan puutteesta vankilassa mutta toisaalta myös häpeilemättömästi suhtautumisesta naisen ruumiillisuuteen. Avaus luo myös sarjalle tyyppillisen kuvaustavan, jossa naisen ruumis on esillä niin vaetetettuna kuin alastomanakin, niin seksuaalisena toimijana kuin arkisena olemassaolonakin.

Ensimmäisissä jaksoissa korostuvat naisten ruumiiden kontrolloimattomuus, vallattomuus ja liiallisuus groteskiuteen saakka. Vankeja kuvataan ulostamassa, hikoilemassa, kuorsaamassa, piereskelemässä, oksentamassa ja niin edelleen. Verrattuna amerikkalaisen viihdetuotannon valtavirtaiseen kauneusihanteeseen vankien kehot vaikuttavat jopa groteskeilta. Kehot, joista suurin osa on rodullistettuja, vertautuvat Piperin vaaleaan, siistiin ja kontrolloituun kehoon, joka tarjoaa turvapaikan katsojalle (Hancock 2016). Esimerkiksi latinotaustaisen Blanca Floresin (Laura Gómez) huolittelematon ulkomuoto ja taipumus puhua/huutaa itsekseen pelottavat Piperia (K1:J1 ”I Wasn’t Ready”). Samoin katsoja voi samaistua Piperin järkytykseen, kun hän herää keskellä yötä tummaihoisen Suzannen virtsatessa hänen sänkynsä vieressä (K1:J3, ”Lesbian Request Denied”). Piperin ja katsojan sen hetkisestä näkökulmasta teko vaikuttaa käsittämättömältä, ahdistavalta ja uhkaavalta, mutta myöhemmin sarjan avatessa Suzannen ajattelumaailmaa sama tapahtuma näyttäytyy inhimillisenä kyvyttömyytenä käsitellä jatkuvaa torjutuksi tuleamista.

Sarjamaisuudesta juontuva kerronnan kehittyminen on näkyvillä naisten ruumiillisuuden käsittelyssä. Kuten Danielle Hancock tuo esille, sarjan alkaessa keskittyä enemmän muihinkin vankeihin kuin Piperiin, myös rodullistettu ruumiillisuus alkaa muuttua hallitummaksi ja groteskeja elementtejä ei tuoda enää yhtä vahvasti esille. Sen sijaan arkipäiväisiä ruumiillisia toimintoja ja niiden näkyvyyttä kuvataan vankilan tuottamana pakkotilana, harvoin vankeihin liittyvänä elementtinä. (Hancock 2016.) Blanca Floresinkin irrationaalista käytöstä selitetään piilotetun puhelimen käytöllä ja henkilökohtaisen hygienian puutteet alkavat toimia jopa auktoriteetin vastustamisen muotona. Pahalle haiseminen vapauttaa hänet profiloituista ruumiintarkistuksista ja siten ruumiillinen kurittomuus mahdollistaa hänelle pienimuotoista vallankäyttöä (K4:J9 ”Turn Table Turn”).

Ratkaisu tuo esille, miten sarjan representaatioissa groteskiutta etäännytetään vähitellen rodullistettujen naisten ruumiista. Siirtymistä huolimatta groteskiuteen liittyvät teemat liittyvät sarjassa useammin muihin kuin valkoisiin hahmoihin, joiden kohdalla esimerkiksi epäpuhtaus liittyy huumeriippuvuuteen. Esimerkiksi homssuinen Angie Rice (Julie Lake) identifoidaan suihkukakkaajaksi (hän salakuljettaa huumeita nielemällä), mistä siivoustyössä oleva Lorna vaatii tätä tilille yleisen säädyllyisyyden vuoksi (K4:J9 ”Turn Table Turn”).

Naisten ruumiilliset prosessit, kuten ruumiintoiminnot ja ikääntyminen, näytetään ensin päällekkävinä, naiseen kohdistettujen kauneushanteiden vastaisina toimintoina. Yhtäältä tämä voidaan nähdä kurittomuuden prosessina, jossa naiseutta ei muokata miellyttämään miehistä katsetta.⁸ Tarinalinjojen kehittyessä kurittomuus kuitenkin kontekstoidaan uudella tavalla – ruumiillisuutta aletaan normalisoida osana naisten luonnollista elämää, jota vankilainstituutio on kyvytön käsittelemään. Tällä tavoin sarja osoittaa konventionaalisten naisruumiiden kuvausten rakentuneisuuden ja luo uudenlaisen normaaliuden, jossa ruumiin toiminnot eivät tee naisesta vähemmän naisellista.

Vastaava muutos tapahtuu vanhuuden käsittelyssä. Aluksi vanhukset ("golden girls") ovat lähes näkymätön ryhmä vankilayhteisössä, mutta toisella tuotantokaudella heidän yksilöllisiin tarinoihinsa kiinnitetään huomiota. Samalla ikääntymiseen eivät liity enää vain fyysiset piirteet, kuten ihon rypistyminen, vaan myös vankilamaailman kyvyttömyys hoitaa vanhuuteen liittyviä asioita, kuten terveyden ja muistin heikkenemistä. (Krainitzki 2016, 217–219.) Esimerkiksi dementiasta kärsivää Jimmy Cavanaughia (Patricia Squire) avustavat lähinnä muut vangit, ja vankilajärjestelmä vapauttaa/hylkää hänet bussiasemalle päästökseen vastuusta (K2:J7 "Comic Sans"). Samaa kerontaratkaisua, jossa vankila pakenee institutionaalista vastuutaan, käytetään myös mielenterveysasioissa, joissa vangit auttavat toisiaan.

Kehityslinja, jossa ruumiillista toimintaa arkipäiväistetään vankiyhteisön sisällä, ulottuu naisten seksuaalisuuden käsittelyyn. Sarjassa korostetaan naisten läheisyyden tarvetta ja seksuaalisuutta, sillä ruumiillisista suhteista muihin ihmisiin syntyy henkireikä vangitsemisen kokemukseen. Sarjassa esitetty seksuaalisuus poikkeaa – muun muassa *Bad Girls* -sarjan esimerkkiä mukaillen – heteronormatiivisista arvoista. Lesbosuhteet esitetään tavallisina, haluttavina ja mahdollisina, ja naisten seksuaalisuudelle annetaan eianteeskipyytelevä asenne. (Vrt. Herman 2003.) Naistoimijuuden korostaminen voidaan nähdä kurittomana käytöksenä ja vankilasarjassa toisiin naisiin kohdistuva fyysinen halu ja sen ruumiillinen esilletuonti totuttuja valtarakenteita horjuttavana käytöksenä. Esimerkiksi Alyson Millerin mukaan naisen halu nähdään patriarkaalisessa yhteiskunnassa vaikeasti hallittavana ja ennalta-arvaamattomana. Tästä syystä myös naisten seksuaalisuuden representaatio on tyyppillisesti kaksijakoista: naisen seksuaalisuus on samaan aikaan kiehtovaa ja uhkaavaa. Monet kertomukset heijastavatkin kulttuurista tarvetta rajoittaa naisten kuritonta seksuaalisuutta sekä esteettisesti että moraalisesti ja pyrkii saamaan naisen halu kategorioiduksi esimerkiksi avioliiton kautta. (Miller 2013, 368, 380.)

Orange Is the New Blackissa seksuaalisuus ja seksuaaliset aktit tuodaan näyttävästi televisioruuduille. Patriarkaalista moraalikoodistoa haastavaa ratkaisua verrataan sarjan sisällä sosiaalityöntekijä Healyn konservatiivisiin näkemyksiin naisista ja naisen paikasta. Hän varoittaa uusia naisvankeja, mukaan lukien Piperia, lesbouden vaaroista ja on aggressiivisen ahdistunut, kun Piper osoittaa seksuaalista kiinnostusta entistä tyttöystävänsä Alexia kohtaan. Healyn asenne edustaa vanhentunutta, joskin edelleen olemassa olevaa näkemystä naisten kurittomuuden ja moraalien suhteista.

Rikos ja synty toimivat synonyymeinä koloniaalisen ajan Yhdysvalloissa, jolloin naisten rikollisuutta määrittivät epänormatiivinen seksuaalisuus ja noituudeksi tulkitut teot. Rikollisuus määrittyi epäjärjestyksenä ja tottelemattomuutena yhteisöissä, joissa painottuivat uskonnon, puritaanisen elämäntavan ja sosiaalisen hierarkian merkitys. Yhteiskunnan modernisoituessa

8 Laura Mulvey (1986) klassikkoteorian mukaan elokuvien konventionaalinen kuvaus asemoi katsojan miehen katseeseen ja olettaa kaikkien katsojien nauttivan miehen katseesta. Teoriaa on kritisoitu muun muassa siitä, että se aliarvioi naisten mielihyvää katsomiskokemuksessa (esim. Manlove 2007, 88–91), mutta kritiikistä huolimatta teoria on säilyttänyt asemansa merkittävänä feministisenä elokuva-teorianä.

amerikkalainen moraalikoodisto muuttui, ja rikosten määrittely on siirtynyt moraalikysymyksistä omaisuus-, huume- ja väkivaltarikoksiin. Tämä on näkynyt erityisesti seksiin liittyvien säännösten purkamisessa 1960-luvulta eteenpäin, kun pornografia, homoseksuaalisuus ja avioliiton ulkopuoliset suhteet on vapautettu rikossyytteistä. (Friedman 1993.) Moraaliset kerrostumat ovat kuitenkin edelleen olemassa, ja *Orange is the New Black*issä ne ovat läsnä vankilan käytössäännöissä, kuten (homo)seksuaalisuuden tuomitsemisessa. Naisten seksuaalisia suhteita pyritään kontrolloimaan, ja esimerkiksi Healyn asenne leimaa lesbosuhteet syntiseksi, rappiolisiksi ja miesten seksuaalisuutta uhkaaviksi. Vankien näkökulma puolestaan kyseenalaistaa Healyn (ja sitä kautta yhteiskunnan) konservatiivista asennetta.

Naisten suhteet eivät myöskään asettaudu yksiselitteisesti hetero/homo/biseksuaalisuus-kategorioihin, vaan monet hahmot, Piper mukaan lukien, etsivät seksuaalisuuttaan ja läheisyyden kokemusta saatavilla olevista vaihtoehdoista. Esimerkiksi Lornan ja Nickyn välinen lesbosuhde on toisinaan katkolla Lornan sulhas-/perhefantasioiden takia. Erityisesti valkoisiksi tunnistettavien hahmojen seksuaaliset suhteet ovat vaihtelevia, kun puolestaan muilla tavoilla rodullistettujen hahmojen seksuaalisuutta ei käsitellä yhtä avoimesti. Suzanne ja Poussey (Samira Wiley) identifioituvat lesboiksi, ja Dayalla (Dascha Polanco) on suhde miespuoliseen vanginvartijaan, mutta monien tummaihoisten ja latinoiden seksuaalisuuteen liittyviä tarpeita ei nosteta vahvasti esille tai liu'uteta. Rodullistettua seksuaalista mielihyvää myös piilotetaan sarjassa: Suzanne ja Poussey usein pettyvät seksuaalisen täyttymyksen saralla (esimerkiksi Poussey'n vankilasuhteissa korostuvat ystävyys ja ihastuminen), ja Dayan suhde johtaa pakotettuun seksiin toisen vanginvartijan kanssa. Rodullistetun mielihyvän esittämiseen liittyvien ongelmien vastapainoksi sarjan kerronnan kehittämisessä on panostettu rotujenvälisiin suhteisiin ja niiden avoimeen hyväksyntään kuvatussa vankilayhteisössä.

Kokonaisuutena *Orange Is the New Black* esittää naisten ruumiit läsnä olevina, anteeksipyymättöminä ja ylpeinä omasta toimijuudestaan – oli se sitten seksuaalista tai muuta ruumiillista toimijuutta. Olennaista sarjassa on prosessimaisuus, jossa ensin ruumiillinen toimijuus pakotetaan katsojan katseen kohteeksi varoittamatta ja sellaisenaan korostaen liiallisuutta, ylitsevuotavuutta ja vallattomuutta. Vähitellen toimijuus normalisoidaan osaksi naisten elämää, ja se kontekstoidaan osaksi vankilan luomaa rajattua yksityisyyden käsitystä. Astuttuaan ensin naisen kunniallisen keskiluokkaisen heteronormatiivisen paikan ulkopuolelle sarjan naiset asemoivat itsensä uudelleen.

Lopuksi

Kaiken kaikkiaan vangit ovat omien elämänsä sankareita, vaikkakaan heidän elämänsä eivät ole täydellisiä tai lainmukaisia. Tällä tavoin *Orange Is the New Black* esittää naiset osallisina sukupuolittavien normien purkamiseen. He haluavat olla jotain, olla tunnistettavia, saada huomiota ja tulla merkittäviksi. Heidän rikoksiinsa liittyy kiehtovuuden ja kapinallisuuden merkityksiä tai vahvoja inhimillisiä tunteita, kuten rakkautta, katkeruutta tai turhautumista. Naisten halu olla tunnistettavia ja osallisia johtaa toimintaan, joka hyökkää yhteiskunnan järjestystä vastaan kyseenalaistaen normeja ja sääntöjä (vrt. Presdee 2000, 4–6, 18–19).

Intiimissä ja suljetussa vankilatilassa naiset myös kannustavat toisiaan olemaan ylpeitä kurittomuudestaan. Vankilan urapäivässä osa vangeista toimii

malleina "dress for success" -näytöksessä. Vangit ovat saaneet valita, miten he pukeutuisivat työhaastatteluun, ja lavalla urapäivän vetäjä kommentoi heidän asuvalintojaan normatiivisella *business*-koodistolla, jonka mukaisesti harva naisista on pukeutunut. Vetäjä kritisoi valintoja sopimattomina, liian vilheinä, ei-konventionaalisina tai liian seksikkäinä. Nicky vastaa saamaansa arvosteluun: "Sorry, it is not uptight and boring", ja saa aplodit kanssavankeiltaan. (K2:J2 "Looks Blue, Tastes Red".)

Lainaus tiivistää sarjan asenteen naisen paikasta. Koomisen kehystämisen kautta sarja keskustelee monien olemassa olevien sosiaalisten oletusten kanssa siitä, millaisia ovat hyväksyttävät asenteet, arvot ja käytökset naisille. Pilkkaamalla näitä normeja sarja kyseenalaistaa patriarkaalisesta yhteiskunnan taustaoletukset sijoittamalla naiset, joista katsojat ovat suurelta osin oppineet pitämään, naisen perinteisen paikan, heteroseksuaalisuuden ja valkoisuutta, nuoruutta ja hoikkuutta korostavien kauneusihanteiden ulkopuolelle. Yhtäältä kerronta perustuu sukupuolittuneeseen näkökulmaan maailmasta, jossa naiseus ja erityisesti ei-valkoiseksi rodullistettu tai esteettisesti kauneusihanteista poikkeava naiseus on toiseutta. Sarja leikittelee jatkuvasti naisten ruumiiden ja käyttäytymisen skandaalimaisuudella, mutta samaan aikaan se purkaa oletettuja skandaalin aiheita normalisoimalla erilaisia naiseuksia, vaikkakin tässä suhteessa valkoisiksi tunnistetuilla on sarjassa enemmän liikkumavaraa kuin muilla tavoin rodullistetuilla hahmoilla.

Kahden vastakkaisen näkökulman yhtäaikainen läsnäolo mahdollistuu sarjallisuuden ja muuntuvien kerronnan näkökulmien avulla. Kerronnan jatkuvuuden kautta naisista tulee aktiivisia toimijoita, jotka kieltäytyvät uhrin asemasta ja myöntävät tavoittelevansa itsekkäästi omaa etuaan ilman, että astuvat hoivaajan tai muista riippuvaisen rooliin. Naisyhteisön jäsenet eivät pyytele anteeksi olemassaoloaan, ja juuri tämän takia he ovat ulkomaailman silmissä kurittomia. Vankilakuvaus mahdollistaa kurittomuuden muutosvoimaa, mutta samalla se on kuvattu rankaisevana tilana, johon yhteiskunta on eristänyt sukupuolittuneita rajoja muuttavat ja murtavat naiset.

Tutkimuskirjallisuus

Arnold, Sarah (2014) "Ghettoising the 'Strong Female Lead' – Netflix, Demographics and Gendered Categorisation". *CST Online* 4.7.2014. Saatavilla: <<http://cstonline.tv/ghettoising-the-strong-female-lead>> (linkki tarkistettu 15.6.2016).

Auletta, Ken (2014) "Annals of Communication. Outside the Box: Netflix and the Future of Television". *The New Yorker* 3.2.2014. Saatavilla: <<http://www.newyorker.com/magazine/2014/02/03/outside-the-box-2>> (linkki tarkistettu 15.6.2016).

Bal, Mieke (1999) *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toinen painos. Toronto, Buffalo, Lontoo: University of Toronto Press.

Ball, Vicky (2013) "Forgotten Sisters: The British Female Ensemble Drama". *Screen* 54:2, 244–248.

Barak, Gregg; Leighton, Paul & Cotton, Allison (2015) *Class, Race, Gender, and Crime: The Social Realities of Justice in America*. Lontoo: Rowman & Littlefield.

Butler, Judith (1999) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Lontoo: Routledge.

Bynum, Victoria E. (1992) *The Politics of Social and Sexual Control in the Old South*. Chapel Hill: The University of South Carolina Press.

Caputi, Jane (2015) "The Color Orange? Social Justice Issues in the First Season of Orange Is the New Black". *The Journal of Popular Culture* 48:6, 1130–1150.

- Carson, E. Ann (2015) *Prisoners in 2014*. U.S. Department of Justice: Bureau of Justice Statistics, <<http://www.bjs.gov/index.cfm?ty=pbdetail&iid=5387>> (linkki tarkistettu 12.10.2016).
- Cawelti, John G. (1975) "Myths of Violence in American Popular Culture". *Critical Inquiry* 1:3, 521–541.
- Cecil, Dawn K. (2015) *Prison Life in Popular Culture: From the Big House to Orange is the New Black*. Boulder, CO: Lynne Rienner.
- Collins, P. H. (2009) *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Kolmas painos. New York, NY: Routledge.
- Dhamoon, Rita Kaur (2011) "Considerations on Mainstreaming Intersectionality". *Political Research Quarterly* 64:1, 230–243.
- Enck, Suzanne M. & Morrissey, Megan E. (2015) "If Orange Is the New Black, I Must Be Color Blind: Comic Framings of Post-Racism in the Prison-Industrial Complex". *Critical Studies in Media Communication* 32:5, 303–317.
- Faith, Karlene (2011 [1993]) *Unruly Women: The Politics of Confinement & Resistance*. New York: Seven Stories Press.
- Friedman, Lawrence M. (1993) *Crime and Punishment in American History*. New York: BasicBooks.
- Glaze, Lauren; Kaeble, Danielle & Minton, Todd (2015) *Correctional Populations in the United States, 2014*. U.S. Department of Justice: Bureau of Justice Statistics, <<http://www.bjs.gov/index.cfm?ty=pbdetail&iid=5519>> (linkki tarkistettu 15.6.2016).
- Gordon, Bonnie (2004) *Monteverdi's Unruly Women: The Power of Song in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffin, Rachel Alicia (2014) "Pushing into Precious: Black Women, Media Representation, and the Glare of the White Supremacist Capitalist Patriarchal Gaze". *Critical Studies in Media Communication* 31:3, 182–197.
- Hancock, Danielle (2016) "'Give it a Week, You'll be Pissing and Farting with the Rest of Us': Becoming Grotesque in Orange is the New Black". *CST Online* 17.3.2016, <<http://cstonline.tv/oitnb>> (linkki tarkistettu 15.6.2016).
- Herman, Didi (2003) "'Bad Girls Changed My Life' Homonormativity in a Women's Prison Drama". *Critical Studies in Media Communication* 20:2, 141–159.
- hooks, b. (1992) *Black Looks: Race and Representation*. Boston, MA: South End Press.
- Horstkott, Silke (2009) "Seeing or Speaking: Visual Narratology and Focalization, Literature to Film". Teoksessa Sandra Heinen & Roy Sommer (toim.) *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berliini & New York: Walter de Gruyter, 170–192.
- Jarvis, Brian (2013 [2006]) "The Violence of Images: Inside the Prison TV Drama Oz". Teoksessa Paul Mason (toim.) *Captured by the Media: Prison Discourse in Popular Culture*. Routledge: New York, 154–171.
- Krainitzki, Eva (2016) "'You've Got Time'. Ageing and Queer Temporality in Orange is the New Black". Teoksessa Maricel Oro-Piqueras & Anita Wohlmann (toim.) *Serializing Age: Aging and Old Age in TV Series*. Bielefeld: Transcript Verlag, 207–232.
- Manlove, Clifford T. (2007) "Visual 'Drive' and Cinematic Narrative: Reading Gaze Theory in Lacan, Hitchcock, and Mulvey". *Cinema Journal* 46: 3, 83–108.
- Matrix, Sidneyeve (2014) "The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends". *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 6:1, 119–138.
- McKay, Jade (2006) "Narrativising the 'Woman Monster': Heroines who Transgress the Feminine Script". *Quest* 2006/2. Saatavilla: <<http://www.qub.ac.uk/sites/QUEST/FileStore/Fileupload,52369,en.pdf>> (linkki tarkistettu 15.6.2016).
- Miller, Alyson (2013) "Scandalous Women: Gender and Identity in Top-notch Smut". *Journal of Gender Studies* 22:4, 367–382.
- Mulvey, Laura (1986 [1975]) "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Teoksessa Philip Rosen (toim.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 198–209.
- Najumi, Mohadesa (2013) "College Feminisms: A Critical Analysis of Orange Is the New Black: The Appropriation of Women of Color". *The Feminist Wire* 28.8.2013. Saatavilla: <<http://www.thefeministwire.com/2013/08/a-critical-analysis-of-orange-is-the-new-black-the-appropriation-of-women-of-color/>> (linkki tarkistettu 15.6.2016).

- Niederhoff, Burkhard (2011) "Focalization". Teoksessa Peter Hühn & al. (toim.) *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. Saatavilla: <<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Focalization>> (linkki tarkistettu 15.3.2013).
- Presdee, Mike (2000) *Cultural Criminology and the Carnival of Crime*. Lontoo, New York: Routledge.
- Renzetti, Claire M; Goodstein, Lynne & Miller, Susan L. (toim.) (2006) *Rethinking Gender, Crime, and Justice: Feminist Readings*. Oxford: Oxford University Press.
- Rowe, Kathleen (1995) *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.
- Shackelford, Ashleigh (2016) "Orange is the New Black is Trauma Porn Written for White People". *Wear Your Voice. Intersectional Feminist Media* 20.6.2016. Saatavilla: <<http://wearyourvoicemag.com/more/entertainment/orange-is-the-new-black-trauma-porn-written-white-people>> (linkki tarkistettu 25.9.2016).
- Shimpach, Shawn (2015) "The Metrics, Reloaded". Teoksessa Toby Miller (toim.) *The Routledge Companion to Global Popular Culture*. New York, Lontoo: Routledge, 93–103.
- The Feminist Griote 19.8.2013. *Orange is NOT the New Black*. Saatavilla: <<http://thefeministgriote.com/orange-is-not-the-new-black>> (linkki tarkistettu 15.6.2016).
- Vänskä, Annamari (2006) *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia - Konsthistoriska studier 35. Helsinki: Taidehistorian seura - Förening för konsthistoria,
- Walker, Samuel; Spohn, Cassia & DeLone, Miriam (2012) *The Color of Justice: Race, Ethnicity, and Crime in America*. Belmont: Wadsworth.
- Walmsley, Roy (2015). *World Female Imprisonment List*. Kolmas painos. Institute for Criminal Policy Research. Saatavilla: <http://www.prisonstudies.org/sites/default/files/resources/downloads/world_female_imprisonment_list_third_edition_0.pdf> (linkki tarkistettu 3.9.2016).
- Walmsley, Roy (2016) *World Prison Population List*. 11. painos. Institute for Criminal Policy Research. Saatavilla: <http://www.prisonstudies.org/sites/default/files/resources/downloads/world_prison_population_list_11th_edition.pdf> (linkki tarkistettu 3.9.2016).
- Welsh, Andrew; Fleming, Thomas & Dowler, Kenneth (2011) "Constructing Crime and Justice on Film: Meaning and Message in Cinema". *Contemporary Justice Review* 14:4, 457–476.

Eliisa Vainikka

Eliisa Vainikka, FM
COMET – Journalismin, viestinnän ja median tutkimuskeskus,
Tampereen yliopisto

AVAIMIA NETTIMEEMIEN TULKINTAAN

Meemit transnationaalina mediailmiönä



Artikkelissa tarkastellaan suomalaisella Yilauta-keskustelufoorumilla esiintyneitä meemikuvia transnationaalien mediakierron kehityksessä. Meemin käsite on viime aikoina levinnyt verkon alakulttuureista yhä enemmän valtajulkisuuteen, mikä nostaa osaltaan meemit esiin kiinnostavana mediakulttuurin tutkimuskohteena. Artikkelin varsinaisena analyysin kohteena ovat kaksi meemiä – ”Sad Frog” ja ”Liekkipipo ja pirikiikarit” –, joissa sekoittuu elementtejä suomalaisesta ja kansainvälisestä verkkokulttuurista.

1 ”Spurdo Spärde” on suomalaisilta verkkofoorumeilta kiertoon lähtenyt huonosti piirretty imitaatio tunnetusta ”Pedobear”-meemistä, joka on lähtenyt elämään omaa elämänsä kuvalautojen kansanperinteessä.

Nettipoliisi Marko ”Fobba” Forss latasi keväällä 2016 Facebook-profiilinsa taustakuvaksi nettimeemeihin viittaavan kuvan, jossa poliisiautoa esittävä leikkiauto kyyditsee paperista askarreltuja ”Spurdo Spärde”¹ -meemihahmoja. Kuva keräsi paljon tykkäyksiä ja kommentteja mutta aiheutti myös hämmennystä: osa kommentoijista sekoitti kuvan tunnettuun ”Pedobear”-meemiin, pedofiiliä esittävään hymyilevään karhuhahmoon, joka on saanut alkunsa *4chan*-foorumilla. Verkkokulttuurin tuntijat kuitenkin kiirehtivät huomauttamaan paheksujille, että kyseessä ei ole Pedobear vaan suomalaisperäinen Spurdo Spärde -hahmo, joka syntyi monimutkaisten vaiheiden kautta kuvalautojen alakulttuurissa energiajuomia litkivää esiteini-ikäistä nuorta miestä kuvaavaksi ”Jonneksi”. Myöhemmin Spurdo-hahmosta kehittyi edelleen valikoima netissä kiertäviä hahmoja, kuten ”Alikersantti Spurdo” ja ”Le American Bear”.

Internetissä kiertäviä meemejä ja puhetapoja – samoin kuin suomalaisen verkkokulttuurin merkityksiäkin – on tärkeä tutkia, jotta kulttuurintutkimuksessa pystyttäisiin seuraamaan, mille pohjalle ja millä tavoin kielelliset ja visuaaliset merkitykset rakentuvat. Internetmeemeihin liittyvät merkitykset leviävät osittain muistitietona, kuten kansanperinne, jossa saman tarinan versioita usein kerrotaan hieman eri tavoin. Esimerkiksi Onerva Lepistö (2016) mainitsee artikkelissaan ”Vauhtilasit ja vauhtipipo”-meemin. Sama meemi tunnetaan myös nimellä Liekkipipo ja pirikiikarit.

Merkitysten sekoittuminen ja leviäminen hämmäntävät yleisöjä, kuten Fobban taustakuvan tapaus osoittaa. Nettimeemit ovat monitulkintainen vies-

tinnän muoto, ja meemien avulla pyritään myös tahallisesti hämmentämään. Siitä huolimatta meemejä käytetään yhä useammin julkisen keskustelun kommentointiin.² Nettimeemit ovat myös tunteenomainen ja poliittinen ilmaisumuoto (Shifman 2014, 119–150; Esteves 2014; Burnett & al. 2014). Poliitikoille irvailun lisäksi meemejä voidaan huomioarvonsa takia valjastaa esimerkiksi poliittisten tai kaupallisten päämäärien ajamiseen (ks. esim. Vainikka 2016; Rodley 2016). Meemit eivät enää kuulukaan ainoastaan verkon alakulttuurireihin. Ne leviävät digitaalisen teknologian avustuksella yhteiskunnan eri alueille vaikuttaen eri tavoin eri paikoissa ja erilaisilla verkkoalustoilla – kuten Facebookissa kiertävinä poliittisina meemeinä.

Artikkeli alkaa katsauksella meemin käsitteeseen ja muutamiin viimeaikaisiin meemeistä tehtyihin tutkimuksiin. Analysoin tarkemmin kahta meemikuva – Sad Frog ja Liekkipipo ja pirikiikarit – pohtien, millä tavoin ne asettuvat osaksi toisaalta transnationaalia ja toisaalta paikallista verkkokulttuuria. Globaali meemikulttuuri tuottaa helposti myös kansallisia versioita suosituista meemeistä (Saarikoski 2016). Pyrin määrittelemään tässä artikkelissa meemien keskeisiä ominaisuuksia ja niiden tehtäviä verkkokeskusteluissa.

Tutkimuskysymykseni ovat: Millä tavoin netin meemikuvat asettuvat osaksi yhtäältä transnationaalia ja toisaalta paikallista verkkokulttuuria? Miten verkon meemikuvia voidaan analysoida? Miten meemikuvat merkityksellistyvät sen nimenomaisen verkkotilan kontekstissa, jossa ne esiintyvät? Artikkelin lopuksi teen yhteenvedon siitä, minkälaisia kysymyksiä meemikuvia analysoitaessa olisi syytä jatkossa esittää. Käytän analyysin laajempänä kehiksenä keskustelua sisältöjen transnationaalista kierrosta globaalissa mediakulttuurissa.

Meemin käsitteestä

Meemillä (Dawkins 1976) tarkoitetaan yksittäistä kulttuurista sisältöä, joka leviää ihmisten välillä kopioinnin ja matkimisen kautta. Kirjassaan *Memes in Digital Culture* (2014) mediatutkija Limor Shifman selittää perinpohjaisesti meemi-käsitteen synnyn sekä pyrkii korostamaan ihmisen toimintaa meemien synnyssä ja kierrättämisessä. Termin taustalla vaikuttaa kuitenkin biologilta lainattu käsite. Biologi Richard Dawkins pyrki meemin käsitteellä kuvaamaan evoluutiota kulttuurisena, ei biologisena ilmiönä. Meemi on Dawkinsin määritelmässä kulttuurinen idea, joka pyrkii monistumaan ja leviämään. (Wiggins & Bowers 2015.)

Limor Shifman haluaa tuoda meemin käsitteen viestinnän tutkimukseen, koska viestintäympäristömme toimintalogiikka on muuttunut käyttäjälähtöisen sisällön myötä. Shifman kääntää Richard Dawkinsin (1976) alkuperäisen meemi-käsitteen pääläelleen ja toteaa, että nettimeemit tulisi ymmärtää yksittäisten ideoiden sijaan ryhminä. Shifmanin mukaan nettimeemi voidaan määritellä ryhmäksi digitaalisen sisällön yksiköitä, joilla on yhteisiä sisällöllisiä, muodollisia tai asenteellisia piirteitä. Nämä sisältöyksiköt on tuotettu tietoisina toinen toisistaan. Niitä on kierrätetty, matkittu ja ne ovat muuttuneet kulkiessaan useiden eri käyttäjien kautta (Shifman 2014, 41).

Shifmanin määritelmässä korostuu se, miten vaikea meemejä on määritellä yksiselitteisesti, koska ne ovat jo lähtökohtaisesti olemukseltaan monenkirjavia. Huumorina nettimeemit ovat jossain mielessä sukua sekä sähköpostin välityksellä levitettäville humoristisille kiertokirjeille ja vitseille (Hokkanen 2015; Aro & Sarpavaara 2007) että poliittisille pilapiirroksille. Meemihuumori

2 Esimerkiksi syyskuussa 2015 MTV nosti esiin lakonuhkaa kommentoivia nettimeemejä julkaisemalla artikkelin: "Some räjähti – tässä hulvatomimmat lakkomeemit" (MTV uutiset 2015).

kuitenkin eroaa näistä ainakin siten, että se sisältää usein satunnaisia ja ”dadaistisiakin” elementtejä, jotka ovat peräisin verkon nuoriso- ja alakulttuureista (ks. esim. Lepistö 2016). Meemit eivät kuitenkaan ole vain ja ainoastaan huumoriin liittyviä. Niihin ei välttämättä sisälly vitsiä, eivätkä kaikki meemit ole tunnerekisteriltään hauskoja, kuten esimerkiksi myöhemmin analysoimani Sad Frog -meemi

Meemin käsitteellä ei viitata välttämättä verkossa leviävään meemiin, vaikka arkikielessä sana onkin yleistynyt tarkoittamaan nettimeemiä. Nettimeemit ovat viestintää ja internetkulttuurin kollektiivista kulttuurista pääomaa (Fernback 2003), postmodernia kansanperinnettä, joka voi myös heijastaa piileviä sosiokulttuurisia rakenteita (Shifman 2014, 15). Nettimeemien kierto verkkokulttuurissa rakentaa yhteenkuuluvuutta käyttäjien välille ja samaisutumista määrättyyn verkkoyhteisöön (Nakamura 2014, 269).

Kuten Shifman (2014, 34) kirjoittaa, ladatessaan, jakaessaan ja kuluttaessaan meemejä eri verkkoyhteisöjen käyttäjät samalla sekä ilmaiseksi että rakentavat yksilöllisyyttään ja kuuluvuuttaan kyseiseen yhteisöön. Esimerkiksi valitessaan Spurdo-meemikuvan profiilinsa taustakuvaksi nettipoliisi Marko Forss kutsui nettivitsien tuntijat ymmärtämään kuvan ja siihen sisältyvän vitsin. Samalla osa hänen seuraajistaan jäi tämän joukon ulkopuolelle eikä ymmärtänyt viittausta. Verkkokulttuureissa joukkoon kuulumisen on keskeistä, ja usein ihmisiä yhteen sitovana aineksena toimii verkon kansanperinne. Kuvat ovat yhä keskeisemmässä osassa verkkosisältöjä niin nykyaikaisessa sotapropagandassa (Molin Friis 2015; Rodley 2016; Wiggins 2016) kuin huumorisivustoillakin. Verkko on yhä enemmän visuaalinen media (Paasonen 2011, 177). Meemit tarjoavat kiinnostavan kohteen digitaalisen visuaalisen kulttuurin tutkimukselle.

Limor Shifmanin mukaan meemien kolme ominaisuutta ovat asteittainen monistuminen yksilöltä yhteiskuntaan, kopioinnin ja matkimisen kautta tapahtuma jäljentäminen sekä kilpailun ja valinnan kautta tapahtuva levittäminen (Shifman 2014, 18). Matkiminen ja *remixien* tekeminen ovat tyypillistä meemien syntyprosessissa (ibid, 21–22). Meemit voidaankin ymmärtää myös osana *remix*-kulttuuria (Lessig 2008; Lankshear & Knobel 2008), jolle on ominaista erilaisten kulttuurituotteiden muokkaaminen ja luova yhdisteleminen. Limor Shifmanin (2014, 86) mukaan meemeissä tyypillisesti esiintyviä piirteitä ovat tavalliset ihmiset, epäkelvo maskuliinisuus, huumori, yksinkertaisuus, toisto ja leikillinen sisältö. Näihin meemien piirteisiin tai ominaisuuksiin voidaan lisätä myös tunteiden ilmaiseminen, nurinkääntäminen (karnevalisointi), yllätyksellisyys ja ”internetin ruman estetiikka” (*Internet Ugly Aesthetics*). Lista voidaan liittää myös merkitysten sekoittaminen – propagandameemien kyseessä ollessa myös suoranainen merkitysten vääristely. Meemit voidaan ymmärtää myös *outsider*-taiteeseen verrattavissa olevana kansantaiteena (vrt. Haveri 2015).

Usein meemitutkimuksissa korostetaan meemien asemaa kulttuurisena tai poliittisena vastarintana (Burroughs 2013; Milner 2013; Esteves 2014; Mina 2014). Näin siksi, että kulttuurisen tai poliittisen vastarinnan kautta voidaan tuoda esiin meemien kantaaottavuus ja mahdollinen poliittinen vaikuttaminen. Meemimäinen sisältö on *viraalista* – virusmaisesti ja helposti leviävää –, ja siksi sitä on alettu käyttää myös propagandatarkoituksiin (Wiggins & Bowers 2016; Rodley 2016). Esimerkiksi Chris Rodley (2016) kirjoittaa siitä, miten viraalisesti leviävää verkkopropagandaa käytettiin yleisen mielipiteen muokkaamiseen Israelin ja Gazan konfliktissa vuonna 2014. Meemimäisyyttä hyödyntävissä kiertävissä verkkosisällöissä pyrittiin esimerkiksi väitettyjen

tai todellisten sodan uhrien kuvia käyttämällä vaikuttamaan ihmisten mielteisiin vastapuolesta. Samoin vastapuolen edustajat pyrkivät paljastamaan näitä kuvahuijauksia.

Meemejä onkin mahdollista käyttää nykyisen informaatio-sodan välineinä ja esimerkiksi vihapuheen ja ennakkoluulojen levittämiseen. Esimerkiksi Karina Horsti (2016) on osoittanut, miten viraalisesti kiertävien kuvien avulla voidaan levittää islamofobista ideologiaa. Stereotyyppistä ylipainoista amerikkalaista esittävä Le American Bear -meemi puolestaan kaapattiin amerikkalaisille uusnatsisivustoille antisemitistisiin sarjakuviin, joissa karhu esiintyy hyväntahtoisena hölmönä ja joutuu kieron juutalaisen huijaamaksi (Bernstein 2015). Viruksen lailla kiertävät meemit (Jenkins & al. 2013, 18) voivat siis levitessään välittää myös sellaista ideologista ainesta, jota meemin kierrättäjät alun perin eivät tietoisesti tarkoittaneet välittää.

Verkkokulttuurin kehityksessä meemejä ovat tutkineet esimerkiksi Victoria Esteves (2014), Limor Shifman (2014) sekä Olivia Rose Marcus ja Merrill Singer (2016). Meemejä on tarkasteltu myös visuaalisen kulttuurin näkökulmasta (Davison 2014; Brideau & Berrett 2014; Douglas 2014). Harvinaisempaa niiden tutkiminen on yleisötutkimuksen (Miltner 2014), sukupuolen (Gal & al. 2015) tai rodullisuuden (Horsti 2016; Nakamura 2014) näkökulmista.

Suomessa meemitutkimus on toistaiseksi varsin vähäistä, mutta esimerkiksi folkloristiikassa on virinnyt kiinnostus meemeihin (Heimo 2013). Pauliina Latvala (2015) on kirjoittanut poliittisista vitseistä ja verkkomeemeistä, Matti Kamppinen (2002) taas meemeistä uskonnossa. Mediatutkimuksessa Veikko Eranti (2014, 111–112) on Pekka Haaviston presidentinvaalikampanjaa käsittelevässä tutkimuksessaan sivunnut meemimäistä sisältöä poliittisen kampanjoinnin muotona, ja *Journalismikritiikin vuosikirjassa* Turo Uskali (2013) pohdiskelee Obama-meemien merkitystä Yhdysvaltain presidentinvaaleissa. Tämä artikkeli asettuu alakulttuurisen meemitutkimuksen perinteeseen (Shifman 2014; Esteves 2014; Milner 2013), sillä käsitellyillä meemeillä ei ole ilmiselvää poliittista agenda. Ne asettuvat pikemminkin populaarikulttuurin ja nuorten nettihuumorin alueelle.

Kuvat ja meemit ovat erityisen keskeinen osa viestintää esimerkiksi verkon alakulttuureihin liittyvien kuvalautojen kulttuurissa. *Kuvalauta* on japanilaisten animesarjakuvien harrastajien yhteisönä alun perin toiminut keskustelufoorumi, jossa kommunikointi perustuu pitkälti kuvilla viestimiseen. Monet meemit saavat alkunsa kuvalautoilta. Kuvalautoilla viestien yhteyden liitetään tavallisesti jokin kuva – joko satunnaisesti tai aiheeseen liittyen. Tätä kautta kuvalaudat toimivat keskeisenä meemien ja muiden ikonisten kuvien kierrättäjinä. (Suominen & al. 2013, 138.)

Ylilauta on suomalainen vuonna 2011 perustettu anonyyminä käytettävä kuvalauta (ks. myös Haasio 2015; Uotila 2013) – ”Suomen 4chan”³. Se liittyy vahvasti anime- ja nörttikulttuuriin. Lisäksi se liittyy ”A-kulttuuriin” eli anonyymiin verkkokulttuuriin, jolle on tyypillistä sosiaalisen median suosituimmuuskulttuurin vastustaminen. A-kulttuuri tarjoaa tilan identiteeteillä leikittelylle ja kiinnittymisen sisäpiiriin vitseihin ja kulttuurisiin viittauksiin (Auerbach 2013). *Ylilauta*-foorumilla vierailee viikossa keskimäärin reilut 200 000 uniikkia kävijää.

Tässä artikkelissa analysoin *Ylilauta*-kuvafoorumilla esiintyneitä suomalaisia meemikuvia ja niihin liittyviä suomalaiseen kulttuuriin liittyviä sisältöjä transnationaalien verkkokulttuurin kehityksessä⁴. Tarkemman analyysini kohteena on kaksi meemiä: Sad Frog ja Liekipipo ja pirikiikarit. Nuorten suosimilla kuvalautoilla ajatusmaailmaan kuuluu, että kaikelle saa nauraa.

3 Mediatutkija Limor Shifman (2014, 178) määrittelee 4chan-foorumien seuraavasti: ”Kuvalautasivusto, jonne käyttäjät lataavat kuvia ja keskustelevat niistä. Foorumi on jaettu useisiin kanaviin, tai lautoihin, joissa on sisältöä määrätystä aihepiiristä ja omat sääntönsä. Suosituin lauta satunnainen, joka tunnetaan myös nimellä /b, on tunnettu villistä, aggressiivisesta ja usein tylystä puhetyylistä ja sisällöstä. Meemit ovat tärkeä osa 4chania, ja ne ovat keskeisessä roolissa monissa keskusteluissa. 4chan on myös hakkeriryhmä Anonymoussin tärkeä keskuspaikka.”

4 Artikkelissa käyttämäni aineisto on kerätty 23.5.2014 *Ylilaudan* ”Ihmissuhteet”-keskustelualueelta. Olen tallentanut kaiken kaikkiaan 300 keskusteluketjua pdf:nä ja Firefoxin Zotero-lisäosan avulla. Näistä keskusteluilta olen poiminut sellaiset meemikuvat, joissa voidaan ajatella olevan suomalaista sisältöä (esimerkiksi kuva suomalaisen julkisuuden henkilö tai populaarikulttuurin hahmo, meemin teksti on suomenkielinen, meemissä esiintyy suomalainen tuote tai meemi on kokonaisuutena ymmärrettävissä suomalaisen kulttuurin piiriin kuuluvaksi). Suomalaisen meemien määrittely on vaikeaa ja jossain määrin keinotekoisia, koska meemien luonteeseen liittyy niiden globaali kierto eri kulttuuriin välillä, kuten myöhemmin tässä artikkelissa pyrin osoittamaan.

Laura Hokkanen (2015, 370) onkin todennut mustan ja alatyylisen huumorin liittyvän usein lasten ja nuorten kiertävään kansanperinteeseen. *Ylilauta* on keskeinen verkkotila, jossa tätä nuorten alatyylistä ja mustaa huumoria sekä luodaan että välitetään eteenpäin.

Ylilaudalla esiintyvissä suomalaisissa meemeissä ja tunnetiloja esittävässä reaktiokuvissa suosittuja aiheita ovat esimerkiksi muumihahmot, muut piirretyt hahmot – Nalle Puh ja Aku Ankka –, suomalaiset mieskoomikot – Spede Pasanen, Heikki Silvennoinen ja Aake Kalliala, jotka usein ilmentävät epäkel-poa maskuliinisuutta (ks. myös Halmetoja 2015) – ja iltapäivälehtien lööpeistä muokatut ”Vanhanen vain nauroi”-tyyppiset meemit, joissa esiintyy usein suomalaisia poliitikkoja ja muita julkkiksia. Omistan artikkelin loppuosan kahden *Ylilaudalla* usein esiintyvän meemin tarkemmalle analyysille.

Artikkelissa analysoidut meemit valikoituivat analyysini kohteiksi meemien runsaasta joukosta yleisyytensä, monistettavuutensa ja ilmaisuvoimansa takia. Eräs valintaan vaikuttanut syy olivat myös niiden versioissa esiintyvät suomalaiset elementit, joiden kautta voidaan pohtia meemien globaalia kiertoa: asettumista erilaisiin kulttuuripiireihin sekä globaaleihin, transnationaaleihin yhteyksiin.

Transnationaali verkkokulttuuri

Antropologit ovat tutkineet meemejä, anonyymiä verkkokulttuuria ja erilaisia verkosta nousevia ilmiöitä (Coleman 2014, Manivannan 2013, Auerbach 2012), mutta toistaiseksi tutkimusala on pitkälti Yhdysvalta-keskeinen. Verkkokulttuurin ilmiöiden problematiikka monimutkaistuu entisestään, kun siihen otetaan mukaan kysymykset rodullisuudesta/etnisyydestä, kansallisuudesta ja kulttuurieroista (esim. Horsti 2016; Chen 2014; Nakamura 2014; Sharma 2013).

Anonyymien verkkokulttuurin kollektiivinen muisti rakentuu sisäpiiriin vitseille ja jaetuille viittauksille, ja tämä kulttuuri kukoistaa erityisesti verkon kuvalaudoilla, kuten suomalaisella *Ylilaudalla*. Myös saksalaiset, chileläiset ja brasilialaiset anonyymit ovat rakentaneet omat espanjan- ja portugalinkieliset kuvalautansa. Tässä mielessä *Ylilauta* ei ole ainutlaatuisen suomalainen verkkotila; se on suomenkielinen mutta meille muualta omaksuttu formaatti.

Verkkokulttuurissa on samalla sekä valtioiden ja kielten rajat ylittäviä piirteitä ja ominaisuuksia että rajatumpiin alueisiin liittyvää sisältöä, minkä vuoksi *transnationalism*in käsite on hyödyllinen verkossa kiertäviä ilmiöitä analysoitaessa. Kulttuurinen sisältö leviää transnationaalisti juuri verkossa (Fernback 2003; Jenkins ym. 2013). Transnationalismilla tarkoitetaan kansallisvaltioiden rajat ylittäviä ja maailmanlaajuisia taloudellisia, sosiaalisia ja poliittisia kytköksiä ihmisten, paikkojen ja instituutioiden välillä (Vertovec 2009, 1). Transnationalismi liittyykin olennaisesti globalisaatioon. Käsitettä voidaan käyttää myös tutkimuksellisenä lähestymistapana, kun tarkastellaan kansallisen kansainvälisiä ulottuvuuksia tai kansallisen ja kansainvälisen vuorovaikutusta (Kääpä & Seppälä 2012a; Kääpä & Seppälä 2012b).

Transnationalismi-käsitteellä voidaan viitata hyvin erilaisiin verkostoihin ja yhteyksiin, kuten vaikkapa muuttoliikkeisiin tai elokuvien ja muiden kulttuurituotteiden globaaliin kiertoon. Katja Valaskiven ja Johanna Sumialan mukaan kierron käsite tarjoaa hyvän työkalun kulttuuristen ja sosiaalisten merkitysten teoreettiseen ja empiiriseen analyysiin (Valaskivi & Sumiala 2014, 239). Valaskiven ja Sumialan mukaan sosiaaliseen mielikuvitukseen liittyvät merkitykset ovat kiinnittyneitä materiaaliin esineisiin ja representaatioihin.

Nämä merkitykset kulkevat moninaisia reittejä paikasta toiseen tuottaen uusia kohtaamisia ja assosiaatioita (ibid. 240), joten tekstit, kuvat, niiden katsojat ja kontekstit ovat kaikki jatkuvassa globaalissa liikkeessä. Kuvien ja kulttuurituotteiden globaali kierto on kiihtynyt verkon aikakaudella. Kiertävät mediatapahtumat vaikuttavat toisiinsa, ja kuten Arjun Appadurai (1996, 4–7) on todennut, mediakuvasto voidaan omaksua nopeasti osaksi paikallista ironiaa, vihaa, huumoria ja vastarintaa.

Antropologi Arjun Appadurain (1996) mukaan tuotamme globaalissa maailmassa erilaisia paikallisuuksia ja paikallisen vastarinnan muotoja, ja myös uusilla globaaleilla median muodoilla on oma vaikutuksensa niiden tuottamiseen. Appadurai käyttää esimerkkinä paikallisista vastarinnan muodoista t-paitoja, graffitimaalauksia ja rap-musiikkia. Myös meemikuvat ovat osuva esimerkki ajatusten globaalista kierrosta ja omaksumisesta osaksi erilaisia ironian ja sosiaalisen kommentoinnin muotoja. Meemien toimintalogiikka on transnationaalista jaettu, mutta toisaalta meemit ovat hyvinkin konteksti-sidonnaisia – varsinkin silloin, kun niihin liittyy jokin poliittinen agenda (ks. esim. Rodley 2016; Wiggins 2016). Joissain tapauksissa meemien on mahdollista olla samanaikaisesti sekä globaaleja että paikallisia, tai niissä voi olla samanaikaisesti sekä erittäin paikallisia elementtejä että globaalisti ymmärrettäviä viittauksia. Meemit ovat siis toisinaan ”glokaaleja” eli samanaikaisesti sekä globaaleja että paikallisia.

Erilaiset meemihuumorin lajit ylittävät kulttuurien rajoja. Tällaisia ovat esimerkiksi *rage*-sarjakuviksi kutsutut yksikertaisesti piirretyt tunnetiloja esittävät tikku-ukkohahmot, jotka ovat levinneet maailmanlaajuisesti. Vaikka kiinalaiset *rage*-sarjakuvat ovat merkityksiltään ja kerronnan muodoiltaan erilaisia kuin amerikkalaiset (Chen 2014, 691), molemmat ovat kuitenkin tunnistettavasti estetiikaltaan *rage*-sarjakuvia. Siinä missä amerikkalaisissa *rage*-sarjakuvissa keskitytään useimmiten noloihin tai raivostuttaviin arkielämän kokemuksiin, kuvaavat niiden kiinalaiset vastineet laajempaa asioiden kirjoja ja kommentoivat myös yhteiskunnallisia epäkohtia (ks. Chen 2014). *Rage*-sarjakuvat ja muut meemit ovat irronneet verkon aktiivikäyttäjien, kuten *Reddit* ja *4chan* -foorumien aktiivien, hallusta myös muille alustoille ja valtajulkisuuteen asti. *Rage*-sarjakuvista on useita kulttuurisia tulkintoja, jotka voivat erota niiden alkuperäisistä ”oikeista tulkinnoista”, joita alkuperäisen verkkokulttuurin piirissä olevilla aktiivikäyttäjillä on.

Sen lisäksi, että internetin meemikuvat kutsuvat itseään uudelleen käytettäväksi, monistettaviksi ja levitettäväksi, ne ovat myös *intermediaalisia* (ks. Lehtonen 1999) – ne sisältävät mediarajat ja -genret ylittävää verkkokulttuurista peräisin olevaa tekstien ja mediumien välistä merkitysten liikettä. Kulttuuriset resurssimme eivät ole koskaan peräisin vain yhdestä mediumista (ks. Lehtonen 1999, 11) vaan tuomme mediatekstien tulkintatilanteeseen mukaan myös muita omaksuttuja merkityksiä. Meemien intermediaalisuus on joskus viety niin pitkälle, että niissä esiintyvät hahmot irtoavat aikaisemmasta merkityksestään ja alkavat symboloida verkon alakulttuurissa jotain aivan muuta. Näin kävi esimerkiksi artikkelin alkupuolella esiin tulleelle Spurdo Spärdelle, joka sai alkunsa Pedobear-meemistä mutta monistui ja kehittyi esittämään esimerkiksi karikatyyristä poliisia ja alikersantihahmoa.

Aiempien merkitysten lisäksi meemeihin tarttuu niiden kiertäessä myös uusia merkityksiä. Usein meemikuvat sisältävät omituisia ja yllättäviä rinnastuksia. Useimmiten ne viittaavat toisiin meemeihin, eikä niiden tarkoitus olekaan avautua kulttuurin ulkopuolisille. Päinvastoin uusien kulttuuristen merkitysten tuottamisessa on kyse eronteosta, rajanvedoista ja oman kulttuu-

rin ja yhteisön rajojen vartioinnista – eräänlaisesta elitismistä, joka perustuu kulttuuriin kuulumiseen (Douglas 2014; Manivannan 2013; Auerbach 2013). Väitänkin, että meemejä ei ole järkevää analysoida ottamatta huomioon sitä verkkokulttuuria ja verkkotilaa, jossa meemi esiintyy.

Tunteiden ilmaiseminen meemien kautta – tapaus Sad Frog

Sad Frog tai ”Pepe the Frog” on suosittu meemi, piirroskuva surullisen näköisestä sammakosta, jolla kuvitetaan pettymyksen tai epäonnistumisen tunteita tai surullisuutta joko käyttäen kuvaa tai siihen liittyvää tekstiä ”feelsbad-man.jpg”. Sad Frog on kehittynyt sarjakuvapiirtäjä Matt Furien piirtämästä Pepe-sammakosta, josta syntyi ensimmäinen sammakkomeemi ”Feels Good Man”⁵ (Kuvassa 1, ylhäällä vasemmalla).

Pepe-sammakko tai Sad Frog on synnyttänyt oman fanijoukkonsa, ja versioita sammakkomeemistä tehdään jatkuvasti lisää. Sammakosta, kuten monista muistakin meemeistä, on tullut suosittu myös lasten keskuudessa. Pepe-sammakko puhuttelee, koska se on niin ilmaisuvoimainen ja muuntautumiskykyinen. Se pystyy edustamaan monenlaisia tunteita ja kokemuksia. Siinä mielessä sammakko on kuten hymiöt tai *emoticonit*: helppo tapa kehystää viesti tunteella. Itse asiassa tunteiden kuvittamiseen tarkoitettujen hymiötkään eivät ole yksiselitteisiä, vaan eri ihmiset tulkitsevat hymiöiden ilmeitä osittain eri tavoin (ks. Miller et al. 2016). Suomalaisen Sad Frog -meemin merkityspotentiaali ei kenties ole täysin sama kuin amerikkalaisella Sad Frog -meemillä, vaan suomalainen surullinen sammakkomeemi kytkeytyy tiiviisti juuri niihin keskusteluihin, joiden osana sitä useimmiten käytetään ja joiden pohjalta sen ilmaisuvoima ja siihen liittyvät merkitykset rakentuvat.

Sad Frog -meemiä voidaan kutsua ”tahmaiseksi” eli sellaiseksi sisällöksi, joka helposti herättää ihmisten mielenkiinnon ja halun osallistua ja johon erilaisten liikkuvien ja leviävien merkitysten kiinnittäminen on helppoa. Meemit ovatkin sekä tahmaisia että levitettäviä (Jenkins & al. 2013, 4). Sad Frog -meemi on erityisen tahmainen, minkä todistaa sen levinneisyys ja suosio. Sammakon tahmaisuus liittyyneeseen siihen, että siihen on helppo kiinnittää erilaisia tunteita. Tunteet liittyvät tahmaisuuteen siten, että jotkin kuvat tai asiat ovat ”tahmaisempia” kuin toiset, jolloin tunteet kiinnittyvät niihin erityisen hyvin (Ahmed 2004, 4, 8; Paasonen 2014, 179–190). Siinä missä yksinkertainen hymiö kuvaa jotakin tunnetta yleisellä tasolla, voidaan kasvoniilmeitä esittävillä meemikuvilla ilmaista tunteita laajemmalla skaalalla, kuten esimerkiksi suosituissa ”Ilmeeni kun” -meemeissä (”My Face When...”).

Ehdotan, että meemejä tulkittaessa olisi kiinnitettävä huomiota ainakin viiteen seikkaan: meemin konteksti, tunnerekisteri, muoto, tavoitteet ja rakennusaineet. Tulkitkaamme siis perusmuotoista Sad Frog -meemiä (kuvassa 1, ylimmän rivin keskimäinen kuva) näiden viiden tekijän avulla. Ensinnäkin tässä tapauksessa meemin konteksti on ollut *Ylilaudan* ihmissuhteita käsittelevissä keskusteluissa, joissa esimerkiksi kysytään seurustelusuhteisiin liittyviä neuvoja. Meemin tunnerekisteri on tässä tapauksessa varsin selvä: se ilmentää esimerkiksi surua, pettymystä ja mielihahaa. Meemin tavoitteena on surullisen tunnetilan ilmaisu, ja sen rakennusaineena on Matt Furien piirtämä Pepe the Frog -sarjakuvahahmo.

Sad Frog -meemien kollaasi (kuva 1) tuo hyvin esiin meemien tavallisimpia piirteitä ja kuvaa myös visuaalisten viestien muokkautuvuutta meemin kierrossa. Kollaasiin kerätyissä meemikuvissa esiintyy vaihtelevia tunteita,

5 Ks. meemitietokanta ”Know your meme”, <<http://knowyour-meme.com/memes/feels-bad-man-sad-frog>>.



Kuva 1. Kollaasi muutamista Sad Frog -meemin variaatioista *Ylilauta*-foorumin "Ihmissuhteet"-alueelta 23.5.2014. Kollaasin tehnyt: Eliisa Vainikka.

kuten surullisuus, ilo, pettymys ja vihaiisuus. Meemin tunnerekisteri on pääasiallisesti kuitenkin negatiivinen. Sad Frog -kuvilla on esimerkiksi viittauksia itsetuhoisuuteen (hirttäytynyt sammakko), alkoholiin (sohvalla olutta juova sammakko ja Koff-sammakko) ja populaarikulttuuriin (viittaus Super Mario -hahmoon). *Ylilaudan* "Hikikomero"-keskustelualuetta tutkineen Ari Haasion (2015, 111–114; Haasio & Zechner 2014, 51–52) mukaan palstalla keskustelevat kokevat itsensä "toisiksi" suhteessa valtaväestöön tai "normaaleihin" nuoriin. Tätä toiseuden kokemusta voidaan kuvittaa meemeillä, kuten kuvan 1 kollaasissa olevat surulliset tai itsemurhaa yrittävät sammakot. Kuten

Shifman toteaa, meemit ovat keskeinen linkki henkilökohtaisen ja poliittisen välillä (Shifman 2014, 129).

Muutamassa sammakkokuvassa tulee esiin myös erityisesti suomalaisia asioita; eräällä sammakolla on päässään Suomen lipulla ja Suomen leijonalla kuvitettu päähine, toisella taas Koff-oluen laatikko ja räpylässään oluttölkki. Sammakkomeemistä on myös olemassa versio, jossa sammakko on pukeutunut Jussi-paitaan. Meemin tunteva amerikkalainen voi ymmärtää kuvan olevan Sad Frog -variaatio, mutta Jussi-paitaan liittyvät konnotaatiot eivät avaudu amerikkalaiselle. Tämä on hyvä esimerkki siitä, millä tavoin meemit voivat olla samanaikaisesti sekä paikallisia että transnationaaleja – siis *glokaaleja*. Tässäkin on kyse meemin esiintymiskontekstista. ”Suomalaisuuden” esittämällä lienee meemien tekijöille oma merkityksensä.

Pohdin artikkelin lopussa lyhyesti sitä, millä tavoin suomalaisia meemejä ”viedään” maailmalle. Sad Frog -meemeissä viittaukset suomalaisuuteen on kuitenkin tarkoitettu enemmänkin tuottamaan suomalaisten keskinäistä yhteenkuuluvuutta kuin olevan ”meemivientinä” kansainvälisille kovalaudoille. Ne voidaan tulkita suomalaisten sisäpiirin vitseiksi.

Sad Frog -meemin kautta ilmaistaan tai toistetaan suomalaisissa *Ylilauta*-keskusteluissa useimmiten surullisuuden kirjoa. Meemi perustuu itse asiassa alun perin nurinkääntämiseen, koska sen edeltäjä on hyvää tunnetta välittänyt Pepe-sammakkohahmo ”Feels Good Man” (kuvassa 1, vasemmalla ylhäällä). Meemin muodolla tarkoitetaan oikeastaan sen mediumia: meemit voivat olla valokuvia, kollaaseja, videoita tai esimerkiksi kuvamuokkauksia. Sad Frog -meemi perustuu sarjakuvahahmolle, joten sen muoto on sarjakuvahahmon perusteella muokattu piirros. Kuten kuvasta yksi huomataan, meemin variaatiot voivat olla myös rumasti piirrettyjä versioita, jotka kuvastavat erinomaisesti Douglasin (2014) esittelemää internetin ruman estetiikkaa.

Sad Frog on myös ruokkinut luovuutta niin, että siitä on tehty variaatioita, joissa se on *remixattu* muihin meemikuviin. Yksi esimerkki tästä on ”I Know That Feel Bro” -meemi (kuvassa 1, oikealla alhaalla). *Intertekstuaalisuus* eli eri tekstien väliset viittaukset ovat meemeille tyypillisiä. Eräässä Sad Frog -meemin muunnelmassa sammakkohahmo on asetettu *Breaking Bad* -televisiosarjan tunnuskuvaan, joka on otsikoitu uudelleen sanoilla ”Feeling Bad”. Pepe-sammakon Facebook-faniryhmässä taas esiintyy enemmän kuvamuokkauksia, joissa sammakko liikkuu erilaisissa tilanteissa sen sijaan, että vain ilmaisisi yhtä tunnetta eli surullisuutta.

Siinä missä kiinalaiset aktivistimeemit (Mina 2014) ovat poliittista vastarintaa virallista propagandakoneistoa vastaan, voivat anonyymit verkkokulttuurin meemit ainakin joissain tapauksissa edustaa leikin kautta toteutettua vastarintaa sosiaalisen median minä-brändäämistä ja itsensä markkinointia vastaan. Siinä missä sosiaalisen median palveluissa sosiaaliset piirimme ja identiteettimme osat latistetaan yhteen (Cirucci 2015; boyd 2008, 293), tarjoavat anonyymit foorumit tilan, jossa käsitellä näiden sosiaalisen median palveluiden ulkopuolelle jääviä asioita. Tällaisia ovat esimerkiksi negatiiviset tunteet ja henkilökohtaiset ongelmat (vrt. Haasio 2015), joita ei ole mahdollista tuoda esiin muissa verkostoissa. Meemihuumoria voidaan ajatella myös vakavia aiheita keventämään pyrkivänä ”parantavana” huumorina, vaikka esimerkiksi *Ylilaudan* huumori onkin usein luonteeltaan negatiivista.

Merkitysten sekoitus – Liekkipipo ja pirikiikarit

Kuvan 2 meemissä Nalle Puh -hahmo esiintyy lähikaupasta olutta hakevana äijänä. Tunnistamme kuvan sijoittuvan Suomeen, koska hahmon taustalla on Siwa-lähikauppa ja suomalaisen postin tunnuksat. Lastenkirjoista ja -elokuvista tuttu sympaattinen ja hyväntahtoinen hahmo on heitetty harmaaseen ja arkiseen maisemaan, otokseen jokapäiväisestä elämästä. Kuvassa Nalle Puh kävelee tyytyväisen näköisenä Siwasta päässään liekkipipo ja kainalossaan laatikko (24-pack) Karhu-olutta. Oikeassa tassussaan Nalle kantaa puukkoa.

Meemitietokanta *Urbaanisanakirjan* mukaan liekkikuvioitu pipo ”mielletään osaksi päihteiden väärinkäyttäjien, pitkäaikaistyöttömien, pikkurikollisten ja niin sanottujen elämäkouluun kuuluvien henkilöiden vakioasustusta. Käytetään yleensä pirikiikari-mallisten aurinkolasien kera”. (*Urbaanisanakirja* 2014.) Nuorten suomalaisten netinkäyttäjien on helppo tulkita tämä kuva, mutta ihmisille, jotka eivät elä urbaanissa suomalaisessa (nuoriso)kulttuurissa, kuva ei avaudu helposti. Siksi pirikiikarien merkitystä on esimerkiksi kysely vauva.fi-keskustelupalstalla.⁶ Osa meemeistä on kulttuurisidonnaisia, eivätkä ne siten avaudu kyseisen kulttuurin ulkopuolisille. Usein meemien syntyhistoriat ovat monimutkaisia, ja joskus niitä on vaikea jäljittää. Kuten kiertävistä kansanperinteen tarinoista, myös nettimeemeistä liikkuu erilaisia versioita. Esimerkiksi Liekkipipo ja pirikiikarit -meemi tunnetaan myös nimellä Vauhtilasit ja vauhtipipo (Lepistö 2016).

Kuvan 2 meemissä Nalle Puh edustaa alempaa sosiaaliluokkaa, minkä voi päätellä asusteista (liekkipipo, tummat aurinkolasit). Myös kaljakeissin voidaan lukea symboloivan tietynlaiseen kuluttajaryhmään kuulumista – yhdessä asusteiden kanssa kaljan suurkuluttajuutta. Liekkipipopäinen kaveri onkin

6 Keskustelu vauva.fi-keskustelupalstalla ”Voisiko joku selittää?” <http://www.vauva.fi/keskustelu/4437886/ketju/voisko_joku_selittaa> (linkki tarkistettu 21.9.2015).



Kuva 2. Liekkipipo ja pirikiikarit -meemin variaatio. Kuva: *Ylilauta*.

tyytyväinen ryöstettyään kaupasta niin sanotut juoksukaljansa. Varastettu olut liittyy usein Liekkipipo ja pirikiikarit -meemiin. Liekkipipo-meemin muoto on kuvamuokkaus tai *remix*. Sen rakennusaineet tulevat meemeille tyypillisesti monesta eri lähteestä: Valokuva Suomesta ja Nalle Puh -hahmo Disneyltä. Meemiin erityisesti kuuluvat suomalaiset asusteet taas on lisätty kuvan hahmolle myöhemmin.

Viattomien kulttuuristen symbolien käyttö ja nurinkääntäminen uusiin merkityksiin ovat meemeille tyypillistä. Karnevalistisessa huumorissa kumotaan hierarkkisia suhteita ja käännetään asioita nurin (Bahtin 1995 [1965], 11–12). Monen meemin vitsi piileekin viattoman kääntämisessä rumaksi. Meemikuvissa populaarikulttuurin hahmot saavat uusia muotoja, ja hahmojen merkityksiä muokataan yhdistämällä niitä muihin kulttuurisiin elementteihin – esimerkiksi niin, että Nalle Puh kiroilee tai Muumipeikko polttaa kannabisjointsia (ks. Lepistö 2016).

Keskiajan ja renessanssin karnevalistisessa kulttuurissa vakavat asiat käännettiin nurin ja niistä tehtiin naurunalaisia. Tämän nurinkääntämisen on nähty sekä horjuttaneen voimassaolevia valtasuhteita että vahvistaneen vallitsevia valtasuhteita; tämä siksi, että karnevaalien jälkeen palattiin aina voimassaolevaan yhteiskunnalliseen järjestykseen. (Bahtin 1995 [1965]; Kolehmainen 2015.) Karnevalismi kuitenkin tarjosi mahdollisuuden ilmaista tyytymättömyyttä tilanteessa, jossa se ei muutoin ollut mahdollista. Kuten Marjo Kolehmainen väitöskirjassaan toteaa: karnevalismi muistuttaa siitä, että parodian juuret ovat kansankulttuurissa (Kolehmainen 2015, 36).

Liekkipipo ja pirikiikarit -meemin asusteet (pipo ja aurinkolasit) on helppo liittää eri hahmoille, mikä tekee meemistä helposti monistettavan. Meemillä irvailtaan sekä söpön kääntämiselle rumaksi että yhteiskuntaluokalle – niin sanotulle elämänskoululaisuudelle, joka on internetin anonyymien palstojen slangissa muodostunut termiksi kouluttamattomuudelle, huumeiden käytölle ja muunlaiselle yhteiskunnan hyvän elämän normeista poikkeamiselle. Siinä missä Sad Frog -meemin itseironinen pilkka ja negatiivinen huumori tuntuvat usein osuvan kirjoittajaan itseensä, kohdistuu Liekkipipo-meemin pilkka usein ”toisiin”: elämänskoululaisiin. Liekkipipo-meemin hauskuus syntyy toiston ja yhdessä muistelun kautta (vrt. Rantala 2015, 91). Kun asusteet liitetään yhä uusille hahmoille, kuten muumien Haisulille, Tiuhdille ja Viuhdille (Lepistö 2016) tai juoksija Usain Boltille, tulee jutusta jaetun ymmärryksen kautta hauska, vaikkei aihe sinänsä olekaan humoristinen. Pilkallinen kansanperinnehuumori on kuitenkin tunnettua jo historiallisesti (Rantala 2015, 83), eikä pilkkaa voida pitää verkossa kiertävien vitsien erityisominaisuutena. Usein epäkorrekti huumori liittyy nimenomaan lasten ja nuorten pilantekoon (Hokkanen 2015, 370). Liekkipipo-meemin tavoitteena lieneekin tunnetun meemin versiointi ja nurinkääntämisen kautta tapahtuva vitsailu. Sen kontekstina puolestaan on verkkokeskustelupalsta *Ylilauta*.

Kuva 3 on sosiaalisessa mediassa levinneestä ”hattumies” Antti Ritan *100 Days of Hats* -blogista, jossa hän poseeraa joka päivä päässään erilainen hattu. Yksi kuvista on viittaus Liekkipipo ja pirikiikarit -meemiin. Meemien kautta voidaan pyrkiä tavoittelemaan symbolista valtaa, mutta tämä on vaikeaa meemien monitulkinnallisuuden ja dadaistisuuden takia. Meemit eivät myöskään varsinaisesti kuulu kenellekään. Niillä on oma merkityspotentialinsa, jolla rakennetaan omaa rinnakkaistodellisuutta ja symboliikkaa. Internetkulttuuria tuntemattomille liekkipipon ja pirikiikarien merkitys ei liene suuri, vaan meemin merkitys ja samalla myös huumori rakentuu nimenomaan jatkuvalla toistamisella ja erilaisten variaatioiden tekemisellä samasta aiheesta.



Kuva 3. "Hattumies" Antti Ritan tulkinta Liekkipiposta ja pirikiikareista osana *100 Days of Hats* -projektia, jossa Rita poseeraa sadan päivän ajan joka päivä päässään eri hattu. (Kuva tekijän luvalla.)

Liekkipipo-meemi on verkon kansanperinnettä, ja esimerkiksi Antti Ritan hattuvideoon lainattuna se on tarkoitettu nimenomaan nettikulttuuria tunteville avautuvaksi viittaukseksi samaan tapaan kuin artikkelin alussa esittelemäni nettipoliisi Fobban Facebook-taustakuva. Meemi kuitenkin irtoaa myös alkuperäisestä merkityksestään, kun lapset ja nuoret katsovat YouTubesta löytyviä videoita pirikiikareita käyttävästä Haisulista. Meemiin viittaava "sairaana nopee" -toteamus leviää nuorten keskuudessa, ja äidit kyselevät vauva.fi-keskustelupalstalla, mitä "sairaana nopee" tarkoittaa. Meemin huumori syntyy yllättävistä yhdistelmistä, kuten siitä, että Nalle Puh nähdään päihtheisiin sortuneena. Nalle Puhin kaltaisten hahmojen kunnollisuus ja hyväntahtoisuus käännetään meemissä vastakohtaiseksi niin, että hyvästä ja söpöstä tulee epämiellyttävä ja epäonnistunut. Meemien käytössä vastakohtiksi asettuvat usein virallinen ja absurdi, vakava ja leikkisä sekä menestys ja epäonnistuminen.

Verkkotilan rakentaminen ja vartiointi pilailun kautta

Tässä artikkelissa käsittelemäni meemit ironisoivat kansanomaista suomalaisuutta. Kansanomaisuutena voidaan ymmärtää myös niiden ruman estetiikka (Douglas 2014). Usein meemikuviin tehdyt piirretyt muokkaukset on toteutettu tarkoituksellisen kömpelösti "Paint-tyylillä" (Halmetoja 2015). Auerbachin mukaan anonyymien pilanteko ei ole kyllästynyttä hipsteri-ironiaa (Auerbach 2012) vaan ennemmin kansanomaista jokamiehen pilantekoa. Kansanomaisuutensa takia meemihuumori voidaankin liittää Bahtinin (1995 [1965]) analysoimaan keskiajan ja renessanssin kansannauruun. Ruman estetiikka asettuikin

myös siloteltua sosiaalisen median minä-brändäyskulttuuria vastaan. Netin meemikuvat asettuvat siis kansantaiteen perinteeseen.

Meemit voivat ilmentää kulttuurisia identifikaatioita, tosin niissä samanlaisesti sekä samastutaan että pilkataan niitä. Vielä enemmän kuin varsinaisesti suomalaisuudesta osa suomalaisista meemeistä kertoo myös yhteiskuntaluokasta. Meemeissä esiintyvät symbolit, kuten liekki pipot ja Pirkka-olut, kertovat elämäntavasta ja luokasta. Tämä luokan ja elämäntavan esittäminen onkin yksi keskeisistä anonyymien (vasta)kulttuurin ja näkyvyyteen tähtäävän julkisuuskulttuurin eroista.

Meemien kautta voidaan esittää omaa todellisuutta – erityisesti vastapainona mahdollisimman suureen näkyvyyteen ja minä-brändäämiseen tähtäävälle julkisuuskulttuurille, jota Twitterin ja Instagramin kaltaiset sosiaalisen median palvelut edustavat. Mikko Lehtosen mukaan performatiivisuus on keskeistä siinä, miten yhteisöt uusintavat itseään päivästä toiseen. Performatiivisuuden kautta tapahtuva toisto saa aikaan tunteen jatkuvuudesta ja yhdenmukaisuudesta. (Lehtonen 2004, 124.) Huumorin kriittinen terä (Hutcheon 1995) ei seuraa välttämättä odotettuja yhteiskunnallisia järjestyksiä. *Ylilaudan* meemien pila esimerkiksi kohdistuu vain silloin tällöin vallanpitäjiin ja useasti osattomiin toisiin.

Meemit käyttäjälähtöisenä sisällöntuotantona voidaan ymmärtää joissain tapauksissa myös osallistumisena yhteiskunnassa ja kielenkäytössä tapahtuvaan ideologiseen kamppailuun (Horsti 2016; Wiggins 2016; Rodley 2016). Shih-Wen Chen on kirjoittanut kiinalaisten *rage*-sarjakuvien (*baozou manhua*) toimivan tekijöilleen ja kuluttajilleen poliittisen ja emotionaalisen katharsiksen lähteenä (Chen 2014). Meemien tekeminen voi myös olla eräänlaista vastaanpuhumista, jossa tuotetaan näkemyksiä siitä, miten ”meidät” ja ”heidät” nähdään. Ari Haasio esimerkiksi toteaa *Ylilauta*-foorumia käsittelevässä väitöskirjassaan, että foorumilla keskustelevat kokevat arvokkaaksi ja omien arvojen ja arvostustensa kannalta mielekkääksi ”erilaisena toisena” olemisen (Haasio 2015, 78). Suomalaiset meemit voivat kenties tuottaa katharsis-kokemuksia, sillä niiden kautta on mahdollista esittää toiseuden kokemuksiaan sekä negatiivisia käsityksiä itsestä ja omasta elämästään (kuten Sad Frog -meemissä).

Olli Löytyn (2004, 102) mukaan riena on yksi, joskus vapauttavakin tapa kertoa historiaa uusiksi. Hän kirjoittaa: ”Mistä sen tietää, vaikka koko kansakuntaisuuden idealle tekisi hyvää, jos kansallista vahakabinettia välillä tuuletettaisiin, suurmiehille tökättäisiin hassut nenät ja keskiaikaisten karnevaalien tapaan juhlittaisiin edes yhden päivän ajan ’väriä kuninkaita’ ja miksei yhtä hyvin väriä kuningattariakin.” (Löytty 2004, 102.) Verkossa tällaista vallanpitäjien karnevalisointia tapahtuu, tosin nettipila ei kohdistu vain vallanpitäjiin vaan osuu myös moniin muihin ryhmiin. Itse asiassa kukaan ei ole turvassa nettipilailun kohteeksi joutumiselta, ja erityisen herkästi trollaamisen kohteiksi joutuvat he, jotka eivät ymmärrä kyseistä kulttuuria tai ovat muuten hyväuskoisia hölmöjä (Coleman 2014, 31). Tässä mielessä nykypäivän verkkokulttuurissa on varsin julmia piirteitä (ks. esim. Whelan 2013).

Suomalaiset meemit sisältävät monesti oudoksi miellettyä huumoria. Tämä näkyy esimerkiksi suomalaisilta kuvalaudoilta alkunsa saaneen huonosti piirretyn Aku Ankka -kopion ”Uncle Dolanin” suosiossa (Halmetoja 2015). Suomalaista nettikulttuuria tunnutaan myös jossain määrin vietävän – tai ”pakotettavan” (Lepistö 2016) – kansainvälisille foorumeille, jotta erilaiset meemihahmot leviäisivät ulkomaille. Kerrotaan esimerkiksi, että Heikki Silvennoisen kasvokuvasta muodostunut ”Tonnin seteli” -meemi tunnetaan saksalaisilla kuvalaudoilla nimellä ”The King of Finland”. Kuvanjakosivustolla

suomalaiset käyttäjät tervehtivät toisiaan suomalaisen kuvan noustessa esiin todeten: ”Suomi mainittu, torilla tavataan!” (Halmetoja 2015.)

Suomalaisuus meemeissä yhdistää kansallisesti, ja myös globaalissa verkossa kansallisten ja paikallisten symbolien merkitys on yhä läsnä. Suomalaisten keskinäistä yhteyttä rakennetaan esimerkiksi Suomi-meemejä huomioimalla aina, kun niitä tulee kansainvälisillä sivustoilla vastaan. Suomalaisten meemien leviäminen ja levittäminen kuvaavat osaltaan samanlaista mediayleisöjen muutosta, laajenemista ja hajaantumista, kuin mistä Anu Lahtinen kertoo artikkelissaan, joka käsittelee amerikkalaisen *talk show* -isäntä Conan O’Brienin ja tämän suomalaisten fanien välistä suhdetta (Lahtinen 2009, 36). Talvella 2005–2006 O’Brienin suomalaiset fanit lähettivät tälle aktiivisesti postia, ja O’Brien puolestaan nosti suomalaisia asioita ja fanejaan esiin ohjelmassaan. Suomalaiset meemit voidaan ymmärtää tavis-julkisuuden nousuna. Tämänkaltaisessa julkisuudessa haistatetaan pitkät eliittijulkisuudelle (Lehtonen 2004, 145) ja tuotetaan erilaisia suomalaisuuden symbolien kuvauksia banaaleista taviksista (Nikunen 2007) meemien kautta.

Meemien kierto ei kuitenkaan ole suoraan verrannollinen kantaottavaan vastakulttuuriin (Appadurai 1996, 4–7), kuten punk- tai rap-musiikkiin. Meemikulttuuri sisältää liikaa monitulkintaisuutta, absurdeja ja dadaistisia elementtejä ja postmodernia ironiaa, joka toisaalta häivyttää vakavasti otettavia poliittisia viestejä, toisaalta voi myös piilottaa propagandatarkoituksessa lähetettyjen meemien viestiä. Kuten dadaismissa (Esteves 2014), myös meemien tarkoituksena on välillä hämmentää ja raivostuttaa suurta yleisöä. Ironialla on terä, joka kohdistuu aina johonkin. Samoin sillä on lähettäjä ja tulkitsija, joista ironian merkitys on riippuvainen (Hutcheon 1995). Esimerkiksi nuoret eivät ehkä halua aikuisten ymmärtävän heidän omia juttujaan. Monet nettimeemit pakenevat jaettuun merkityksiä: kun valtavirran suuri yleisö on saanut kiinni meemin merkityksestä, on se jo muuttunut lukemattomiin muihin muotoihin, ja sen tilalle on syntynyt uusia. Tässä mielessä Henry Jenkinsin ja kumppanien (2013) käyttämä virusmetafora on osuva.

Kuten Linda Hutcheon (1995) toteaa, ironia voi olla sekä radikaalin poliittista että konservatiivista, kuten esimerkiksi verkossa leviävät konservatiiviset äänet osoittavat. Hutcheonin mukaan ironia onkin *transideologista*. Se voi siis toimia monenlaisten ideologioiden puolesta. Tarkoitushakuiset poliittiset meemit käyttävät hyväkseen tätä monitulkintaisuuden mahdollisuutta ja erilaisten kuva-aineisten vapaata yhdistelemistä oman päämääränsä ajamiseksi (ks. esim. Vainikka 2016; Rodley 2016).

Meemimäinen propagandasisältö onkin viime vuosina noussut esiin eräänlaisena vakiintuneena esittämistapana erilaisissa verkkotiloissa. Kuvalautafoorumeilla asenne on usein liberaali ja välinpitämätön, pilanteko on sallittua kaikenlaisista aiheista ja loukkaavakin sisältö ja puhetapa kuuluvat verkkotilan kulttuuriin. Ironia kätkee sisäänsä asenteen tai tunteen (Hutcheon 1995), ja sen avulla voidaan tuomita muita tai tuottaa sisäpiirejä. Meemien avulla voidaan vartioida verkkotilan rajoja ja pyrkiä pitämään tila vakiintuneiden käyttäjien omana. Esimerkiksi Vyshali Manivannan (2013) on osoittanut, miten loukkaavien ilmaisujuen avulla *4chan*-foorumilla pyritään karkottamaan ei-toivottuja käyttäjiä. Omituisella ja satunnaisella ”dadaistisella” meemisällöllä voidaan vartioida verkkotilan rajoja, tuottaa jaettujen kuvien ja tarinoiden kautta yhteisöllisyyttä ja samalla tuottaa kyseisen verkkotilan ”ominaislaatuisuutta”.

Ylilauta on hyvä esimerkki tällaisesta samalla paikallisesta mutta vahvasti globaaleja vaikutteita sisältävästä verkkotilasta. Se on suomenkielinen ja sitä

kautta paikallinen foorumi, mutta kuvalautataustansa takia *Ylilauta* kytkeytyy vahvasti japanilaiseen anime-kulttuuriin samoin kuin amerikkalaiseen anonyymiin verkkokulttuuriinkin (*4chan*-foorumi). Koska foorumin nuoret suomalaiset käyttäjät ovat kielitaitoisia ja todennäköisesti liikkuvat myös muissa rinnakkaisissa verkkotiloissa (*Reddit*, *4chan*), saadaan *Ylilaudalle* vaikutteita myös sitä kautta. Siksi *Ylilautaa* ei voida pitää täysin paikallisena (suomalaisena) verkkotilana vaan pikemminkin globaalina. Paikallisuuden määrittäminen onkin verkkotilojen osalta vaikeaa siitä huolimatta, että suomen kieli rajaa meillä vahvasti käyttäjäpopulaatiota. Usein nettimeemeihin liittyy kuitenkin myös perustavanlaatuisen epäilyksen sisältö: niiden dadaistinen sisältö voi olla satunnaista ja jopa sellaista, josta ei voida tulkita sen kummempaa vitsiä tai ideologiaa.

Johtopäätökset

Tämä artikkeli on ensimmäisiä keskustelunavauksia suomalaisen meemitutkimukseen ja tarjoaa vain pintaraapaisun meemien analysointiin. Aiheen käsittely on tärkeää *remix*-kulttuuriin nojaavassa hybridissä mediaympäristössä, jossa verkkojulkaisuudet haastavat valtajuoksuutta ja toimivat ennen kaikkea omilla pelisäännöillään. Verkkopropagandassa käytettyjä ilmaisutapoja amennetaan meemeistä ja viraalisesti leviävistä sisällöistä.

Tässä artikkelissa analysoin kahta suomalaisten nuorten verkkokulttuurissa kiertävää meemiä: Sad Frog ja Liekkipipo ja pirikiikarit. Huumori ja poliittisesti loukkaava sisältö voivat sekoittua nettimeemissä sen kiertäessä transnationaalisti verkossa. Vaikka kumpikaan tässä analysoiduista meemeistä ei ole varsinaisesti poliittinen meemi, olisi niistä mahdollista tehdä poliittisia versioita erilaiseen kontekstiin ja tavoitteisiin yhdistettynä. Tavoitteenani on osoittaa, miten meemien monitulkintaisuus mahdollistaa huumorin lisäksi erilaisten ideologisten sisältöjen kierrättämisen niiden varjolla.

Tämän artikkelin pohdinnan perusteella esitän viisi seikkaa, joita meemejä analysoitaessa tulisi tarkastella. Nämä ovat meemin konteksti, tunnerekisteri, muoto, tavoitteet ja rakennusaineet. Meemin kantaaottavuus syntyy siitä, minkälaiseen kontekstiin se asetetaan. Usein tämä konteksti onkin kulttuurisidonnainen. Verkossa kontekstualisointi ja kuvan tai tekstin tulkinta on erityisen vaikeaa (Hine 2015, 4; Shifman 2014, 150). Meemin esiintymiskonteksti on erityisen tärkeä, koska sama meemi voi eri verkkotilassa merkitä eri asioita. Meemin tunnerekisteri tarkoittaa sitä tunnetta, jota meemi mahdollisesti kuvastaa – esimerkiksi Sad Frog -meemissä tämä tunne on useimmiten suru. Kaikista meemeistä tunnetta ei välttämättä ole edes mahdollista saada selville.

Meemin muodolla viittaaan meemilajiin; kuuluuko kuva esimerkiksi johonkin vakiintuneeseen meemityyppiin, kuten esimerkiksi *rage*-sarjakuviin? Kun erilaisia kuvia ja kansalaisten tekemiä infografiikoita käytetään milloin minkäkin asian perustelemiseen (ks. esim. Sarhimaa 2016), tulee yhä tärkeämmäksi pohtia myös verkossa leviävien kuvien tavoitteita. Voidaan esimerkiksi kysyä, mitä kuvalla pyritään sanomaan tai vihjaamaan tai vaikuttaako kuvan taustalla jokin ideologia. Meemin rakennusaineilla tarkoitan niitä aineksia, joista *remix* tai kollaasi on tehty. Niiden avulla pystytään jäljittämään sitä kierron prosessia, jonka kautta meemi on muodostunut. Lisäksi meemikuvien analyysissä on tärkeä ottaa huomioon, minkälaista intertekstuaalisuutta meemiin mahdollisesti liittyy.

Tutkimuskirjallisuus

- Ahmed Sara (2004) *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Appadurai, Arjun (1996) *Modernity at Large. Cultural Dimension of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Aro, Jari & Sarpavaara, Harri (2007) "Sukupuolistereotyytiät sähköpostihuumorissa". *Sosiologia* vol. 44:3, 191–203.
- Auerbach, David (2012) "Anonymity as Culture: A Treatise". *Triple Canopy* 15. Saatavilla: <https://www.canopycanopycanopy.com/issues/15/contents/anonymity_as_culture__treatise> (linkki tarkistettu 7.9.2016).
- Bahtin, Mihail (1995 [1965]) *Francois Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Kustannus Oy Taifuuni.
- Bernstein, Joseph (2015) "How A Leftist Finnish Meme Became A White Supremacist Comic Strip". *Buzzfeed News*, <<http://www.buzzfeed.com/josephbernstein/how-a-leftist-finnish-meme-became-a-white-supremacist-comic#.epKX3PeoM5>> (linkki tarkistettu: 1.9.2015).
- boyd, danah (2008) *Taken Out of Context. American Teen Sociality in Networked Publics*. Berkeley: University of California, Berkeley.
- Brideau, Kate & Berret, Charles (2014) "A Brief Introduction to Impact: 'The Meme Font'". *Journal of Visual Culture* vol. 13:3, 307–313.
- Burnett, Gary; Lee, Jisue; Hollister, Jonathan M. & Skinner, Julia (2014) *Information Worlds: Boundaries and Intersections in Three Online Settings. Selected Papers of Internet Research 15: The 15th Annual Meeting of the Association of Internet Researchers*. Daegu, Korea, 22–24.10.2014.
- Burroughs, Benjamin (2013) "Obama Trolling: Memes, Salutes and an Agonistic Politics in the 2012 Presidential Election". *Fibreculture Journal* 22.
- Chen, Shih-Wen (2014) "Baouzou Manhua (Rage Comics), Internet Humour and Everyday Life". *Continuum* vol. 28:5, 690–708.
- Cirucci, Angela (2015) "Redefining Privacy and Anonymity Through Social Networking Affordances". *First Monday* vol. 20:7.
- Coleman, Gabriella (2014) *Hacker, Hoaxer, Whistleblower, Spy The Many Faces of Anonymity*. Lontoo & New York: Verso.
- Davison, Patrick (2014) "Because of the Pixels: On the History, Form, and Influence of MS Paint". *Journal of Visual Culture* vol. 13:3, 275–297.
- Dawkins Richard (1976) *The Selfish Gene*. New York: Oxford University Press.
- Douglas, Nick (2014) "It's Supposed to Look Like Shit: The Internet Ugly Aesthetic". *Journal of visual culture* vol. 13:3, 314–339.
- Eranti, Veikko (2014) "Sosiaalinen media ja kampanjointitapojen muutos: Pekka Haavisto ja presidentinvaalit 2012". *Politiikka* vol. 56:2, 101–115.
- Esteves, Victoria (2014) "Internet Memes: Transnational Products of (Home-Made) Cyberculture". Julkaisematon tutkimusartikkeli. Saatavilla: <<http://www.inter-disciplinary.net/critical-issues/wp-content/uploads/2014/04/estevescyberpaper.pdf>> (linkki tarkistettu: 2.9.2015).
- Fernback, Jan (2003) "Legends on the Net: An Examination of Computer-Mediated Communication as a Locus of Oral Culture". *New Media & Society* vol. 5:1, 29–45.
- Gal, Noam; Shifman, Limor & Kampf, Zohar (2015) "'It Gets Better': Internet Memes and the Construction of Collective Identity". *New Media & Society* (ensijulkaisu 27.01.2015).
- Haasio, Ari & Zechner, Minna (2014) "Identiteettipuhetta Hikikomero-keskustelufoorumilla". Teoksessa Mika Gissler, Marjatta Kekkonen, Päivi Känkänen, Päivi Muranen & Matilda Wrede-Jäntti (toim.) *Nuoruus toisin sanoen. Nuorten elinolot -vuosikirja 2014*. Helsinki: Terveiden ja hyvinvoinnin laitos, 51–62.
- Haasio, Ari (2015) *Toiseus, tiedontarpeet ja tiedon jakaminen tietoverkon "pienessä maailmassa". Tutkimus sosiaalisesti vetäytyneiden henkilöiden informaatiokäyttäytymisestä*. Acta Universitatis Tampereensis 2081. Tampere: Tampere University Press.
- Halmetoja, Jenni (28.2.2015) "Epäkorrektin kieli, suomalaiset meemit". *Kieleke Suomen kielen opiskelijoiden lehti*.

- Haveri, Minna (2015) "ITE-taiteen hauska brändi". Teoksessa: Seppo Knuuttila, Pekka Hakamies & Elina Lampela (toim.) *Huumorin skaalat Esitys, tyyli, tarkoitus. Kalevalaseuran vuosikirja 94*. Helsinki: SKS, 108–124.
- Heimo, Anne (2013) "Meemi tulee, folkloristi, oletko valmis? *Elore* vol. 20 2/2013. Saatavilla: <http://www.elore.fi/arkisto/2_13/heimo.pdf> (linkki tarkistettu 25.5.2016).
- Hine, Christine (2015) *Ethnography for the Internet. Embedded, Embodied and Everyday*. Lontoo: Bloomsbury.
- Hokkanen, Laura (2015) "Mustan ja alatyylisen huumorin ilmiöitä 2000-luvun digiloressa". Teoksessa Seppo Knuuttila, Pekka Hakamies & Elina Lampela (toim.) *Huumorin skaalat Esitys, tyyli, tarkoitus. Kalevalaseuran vuosikirja 94*. Helsinki: SKS, 362–378.
- Horsti, Karina (2016) "Digital Islamophobia: The Swedish Woman as a Figure of Pure and Dangerous Whiteness". *New Media & Society*.
- Hutcheon, Linda (1995) *Irony's Edge*. Lontoo & New York: Routledge.
- Jenkins, Henry; Green, Joshua & Ford, Sam (2013) *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: New York University Press.
- Kamppinen, Matti (2002) "Meemit, aika ja ikuisuus – näkökulmia uskontojen ajalliseen sitkeyteen". *Tieteessä tapahtuu* 8/2002, 62–68.
- Kolehmainen, Marjo (2015) *Satiiriset Itse valtiat. Poliittinen huumori suomalaisessa julkisuudessa*. Acta Universitatis Tamperensis 2080. Tampere: Tampere University Press.
- Kääpä, Pietari & Jaakko Seppälä (2012a) "Suomalaisen elokuvakulttuurin kansallisuus ja kansainvälisyys". *Lähikuva* vol. 25:3, 3–7.
- Kääpä, Pietari & Jaakko Seppälä (2012b) "Transnationaali lähestymistapa suomalaiseen elokuvakulttuuriin". *Lähikuva* vol. 25:3, 8–33.
- Lahtinen, Anu (2009) "Conan O'Brien amerikkalaisessa talk show -traditiossa". *Lähikuva* vol. 22:2, 26–40.
- Lankshear, Colin & Knobel, Michele (2008) "Remix: The Art and Craft of Endless Hybridization". *Journal of Adolescent & Adult Literacy* vol. 52:1, 22–33.
- Latvala, Pauliina (2015) "Poliittiset henkilökaskut ja vitsit vallan kommentoijina". Teoksessa: Seppo Knuuttila, Pekka Hakamies ja Elina Lampela (toim.) *Huumorin skaalat Esitys, tyyli, tarkoitus. Kalevalaseuran vuosikirja 94*. Helsinki: SKS, 166–187.
- Lehtonen, Mikko (1999) "Ei-kenenkään maalla. Teesejä intermediaalisuudesta". *Tiedotustutkimus* vol. 22:2, 4–21.
- Lehtonen, Mikko (2004) "Suomi on toistettua maata". Teoksessa Mikko Lehtonen, Olli Löytty & Petri Ruuska (toim.) *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino, 121–147.
- Lepistö, Onerva (2016) "Muistoja Yksinäisten vuorten kupeesta: tarkastelussa verkon vastakulttuuriset muumiesitykset". *Widerscreen* 1–2/2016. Saatavilla: <<http://widerscreen.fi/numero/2016-1-2/muistoja-yksinmuumiesitykset/>> (linkki tarkistettu: 16.6.2016).
- Lessig, Lawrence (2008) *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. Lontoo: Bloomsbury.
- Löytty, Olli (2004) "Suomeksi kerrottu kansakunta". Teoksessa Mikko Lehtonen, Olli Löytty & Petri Ruuska (toim.) *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino, 97–119.
- Manivannan, Vyshali (2013) "Tits or GTFO: The Logics of Misogyny on 4chan's Random -/b/". *Fibreculture Journal* 22.
- Marcus, Olivia Rose & Singer, Merrill (2016) "Loving Ebola-Chan: Internet Memes in an Epidemic". *Media, Culture & Society* (ensijulkaisu 25.4.2016).
- Miller, Hannah; Thebault-Spieker, Jacob; Chang, Shuo; Johnson, Isaac; Terveen, Loren & Hecht, Brent (2016) "'Blissfully Happy' or 'Ready to Fight': Varying Interpretations of Emoji". Julkaisematon tutkimuspaperi. Saatavilla: <http://www-users.cs.umn.edu/~bhecht/publications/ICWSM2016_emoji.pdf> (linkki tarkistettu: 15.4.2016).
- Milner, Ryan (2013) "FCJ-156 Hacking the Social: Internet Memes, Identity Antagonism, and the Logic of Lulz". *Fibreculture Journal* 22.
- Miltner, Kate (2014) "'There's No Place for Lulz on LOLcats': The Role of Genre, Gender and Group Identity in the Interpretation and Enjoyment of an Internet Meme". *First Monday* vol. 19:8.
- Mina, An Xiao (2014) "Batman, Pandaman and the Blind Man: A Case Study in Social Change Memes and Internet Censorship in China". *Journal of Visual Culture* vol. 13:3, 359–375.

- Molin Friis, Simone (2015) "'Beyond Anything We Have Ever Seen': Beheading Videos and the Visibility of Violence in the War Against ISIS". *International Affairs* vol. 91:4, 725–746.
- MTV uutiset (15.09.2015) "Some räjähti – tässä hulvattomimmat lakkomeemit", <<http://www.mtv.fi/uutiset/kotimaa/artikkeli/some-rajhti-tassa-hulvattomimmat-lakkomeemit/5311336>> (linkki tarkistettu: 18.9.2015).
- Nakamura, Lisa (2014) "'I WILL DO EVERYthing That Am Asked': Scambaiting, Digital Show-Space, and the Racial Violence of Social Media". *Journal of visual culture* vol. 13:3, 257–274.
- Nikunen, Kaarina (2007) "Kompuroivat perheet hajoilevissa taloissaan eli tavallisuuden representaatiot Hauskoissa kotivideoissa". *Lähikuva* vol. 20:2, 27–45.
- Paasonen, Susanna (2011) *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Paasonen, Susanna (2014) "Juhannustanssien nopea roihu ja Facebook-keskustelun tunneintensiteetit". *Media & viestintä. Vuosikirja 2014*, 176–193.
- Rantala, Pälvi (2015) "Huvittava kylähullu". Teoksessa Seppo Knuuttila, Pekka Hakamies ja Elina Lampela (toim.) *Huumorin skaalat Esitys, tyylit, tarkoitus. Kalevalaseuran vuosikirja 94*. Helsinki: SKS, 75–94.
- Rodley, Chris (2016) "When Memes Go to War: Viral Propaganda in the 2014 Gaza-Israel Conflict". *Fibreculture Journal* vol. 27, 8.3.2016.
- Saarikoski, Petri (2016) "'Pistä natsi asialle ja mene itse perässä!' Hitler-videomeemien historia ja anatomia". *WiderScreen* 1–2/2016. Saatavilla: <<http://widerscreen.fi/numerot/2016-1-2/pista-natsi-asia-ja-anatomia/>> (linkki tarkistettu 26.5.2016).
- Sarhimaa, Jutta (3.3.2016) "Ruoasta saa sanoa netissä ihan mitä tahansa, ja tämä suomalais-professori on saanut siitä tarpeekseen". *Helsingin Sanomat*. NYT-liite. Saatavilla: <<http://nyt.fi/a1456972272042>> (linkki tarkistettu: 13.4.2016).
- Sharma, Sanjay (2013) "Black Twitter?: Racial Hashtags, Networks and Contagion". *New formations* vol. 78, 46–64.
- Shifman, Limor (2014) *Memes in Digital Culture*. Cambridge MA: MIT Press.
- Suominen, Jaakko; Östman, Sari; Saarikoski, Petri & Turtiainen, Riikka (2013) *Sosiaalisen median lyhyt historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Uotila, Otto (2013) *Anonyymit anarkistit Suomalainen anonyymi verkkokulttuuri Yilauta-sivustolla*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto, Valtiotieteellinen tiedekunta.
- Urbaniisanakirja* (2014) "Liekipipo", <<https://www.urbaanisanakirja.com/word/liekipipo/>> (luettu 13.9.2016).
- Uskali, Turo (2013) Obama ja meemit voittivat. *Media & viestintä/Journalismikritiikin vuosikirja* (toim. Heidi Kurvinen) vol. 36:1, 163–169.
- Vainikka, Eliisa (08.02.2016) "Kuvien kierrosta". Verkkonuorisotyön keskus Verken blogi, <<https://www.verke.org/blog/kuvien-kierrosta/>> (linkki tarkistettu 30.3.2016).
- Valaskivi, Katja & Sumiala, Johanna (2014) "Circulating Social Imaginaries: Theoretical and Methodological Reflections". *European Journal of Cultural Studies* vol. 17:3, 229–243.
- Vertovec, Steven (2009) *Transnationalism*. Lontoo, New York: Routledge.
- Whelan, Andrew (2013) "EVEN WITH CRUISE CONTROL YOU STILL HAVE TO STEER: Defining Trolling to Get Things Done". *Fibreculture Journal* vol. 22.
- Wiggins, Bradley E. & Bowers, Bret G. (2015) "Memes as Genre: A Structural Analysis of the Memescape". *New Media & Society* vol. 17:11, 1886–1906.
- Wiggins, Bradley E. (2016) "Crimea River: Directionality in Memes from the Russia-Ukraine Conflict". *International Journal of Communication* vol. 10, 452–485.



ELOKUVA- KÄSIKIRJOITTAMISTA VAKIINTUMISEN VUOSIKYMMENENÄ

Raija Talvio (2015) *Filmikirjailijat. Elokvakäsikirjoittaminen Suomessa 1931–1941*. Helsinki: Aalto-yliopisto, 327 s.

Raija Talvion väitöskirja *Filmikirjailijat. Elokvakäsikirjoittaminen Suomessa 1931–1941* on vankkaa tekoa: kaikkine osineen 326 sivua käsittävä teos. Koostaan huolimatta se istuu hyvin lukijan käteen, ja sen ulkonäkö on puhutteleva niin ajatuksella valittujen väriensä kuin kuvituksensakin puolesta. Teoksen graafinen suunnittelija Emmi Kyytsönen ei kuulu väitöskirjassa kiitettävien joukkoon. Annetta- koon siis tässä yhteydessä kiitos myös hänelle työpanoksesta.

Filmikirjailijat sisältää kolme osaa: alun, keskikohdan ja lopun. Alun voidaan katsoa jakautuvan niin ikään kolmeen osaan: jo mainitut kiitokset, teoksen johdanto ja tutkimuksen kohteen paikantaminen rajattuun aikakau- teen – vuosien 1931 ja 1941 välille – ja siihen liittyvän aate- tai ajatusmaailmaan esittely. Ennen kaikkea väitöskirjan alussa valotetaan Suomessa vallitsevaa ajatusta Suomen kansallisuuden ainutlaatuisuudesta ja elokuvasta yhtenä sen keskeisenä ilmentäjänä, säilyttäjänä ja kehittäjänä.

Väitöskirjan keskikohta jakaantuu neljään osaan. Ensimmäinen osa kertoo keskustelusta suomalaiselle elokuvalla soveliaista aihepii- reistä. Toinen osa taas esittelee aikakauden käsityksiä elokuvakäsikirjoittajan ihanteelli- sesta habituksesta ja sisältää Talvion selvityk- sen ammattikunnan edustajien todellisesta kompetenssista kyseisenä aikana. Kolmas osa purkaa keskustelua elokuvakäsikirjoituksen soveliaasta alkuperästä. Näkemyksiä tässä asiassa oli lähinnä kaksi: sellaiset, joiden mu- kaan elokuvan aihepiiri ja perusaines löytyisi

parhaiten jo olemassa olevan (näytelmä)kir- jallisuuden piiristä, ja sellaiset, jotka esittivät, että elokuva taiteena hyötyisi parhaiten alku- peräiskäsikirjoituksista. Viimeinen osa teoksen keskikohdassa on selonteko keskustelusta, jonka tarkoituksena oli muotoilla hyvän eloku- vakäsikirjoituksen pääasialliset ominaisuudet. Kaikki neljä osaa päättyvät yksittäisen *casen* esittelyyn – eräänlaiseen tapaustutkimukseen, jonka tarkoituksena on syventää, värittää ja/ tai toimia esimerkkinä kyseisen osion ajatus- piiristä.

Väitöskirjan lopun voi katsoa jakautuvan neljään pieneen mutta tärkeään osaan. Näistä ensimmäiseen sisältyy yhteenveto, tiivistelmä ja tiivistelmän englanninkielinen käännös. Toisen osan muodostavat liitteet, joista ehkä tärkein on luettelo kaikista suomalaisten elo- kuvien käsikirjoittajista, jotka toimivat vuosina 1931–1941. Kolmannen osan taas muodostavat lähdeluettelot ja neljännen hakemistot.

Syynä tekemääni jaotteluun on osoittaa, että väitöskirjassa siellä täällä vilahtavan Aristoteleen *Runousopin* esittämää draaman kolmijakoisuutta voi soveltaa oikeastaan mihin tahansa. Jos sitä käytetään (draaman, eloku- van tai miksei käsikirjoituksienkin) analyysin välineenä, olisi syytä kuitenkin ottaa mukaan *Runousopin* koko käsitarsenaali, jotta sovel- tamisesta olisi hyötyä. Tämä ei kuitenkaan ole ollut Talvion varsinaisena tarkoituksena, vaan niin Aristoteles kuin Pierre Bourdieu- kin otetaan esille vain silloin, kun työ tuntuu vaativan jonkinlaista teoreettista raamia – ja tällöinkin heidän ajatuksiaan esitellään vain

päällisin puolin. Bourdieulta on kuitenkin läh- töisin Talvion käyttämä käsite *doksa*, joka pitää sisällään ne ammatilliset tiedot ja osaamiset, jotka olivat (ja ovat) käsikirjoitusten parissa työskentelevien pääomaa.

Teoria, siihen yhdistäminen ja havaittujen asiantilojen selittäminen (*explikaatio*) ei siis ole tämän tutkimustyön keskeisin eikä vankin piir- re. Sen peruskysymys koskee arvoja ja niiden esille tuomista. Talvio kysyy (s. 38): ”Minkä- laiset esteettiset ja ideologiset arvot vaikuttivat elokuvakäsikirjoittamiseen ja käsikirjoittajien ammattikunnan muotoutumiseen?” Koska kysymystä esitettäessä ei kuitenkaan selvite- tä, mitä *arvolla* tässä tarkoitetaan, on vaikeata muodostaa käsitystä siitä, kuinka hyvin kysy- mykseen lopulta vastataan.

Tietty terminologinen epätarkkuus seuraa muutenkin väitöskirjaa. Ennen pitkää lukija todella haluaisi tietää, mitä esimerkiksi sana *scenaristi/skenaristi* pitää sisällään tutkijan omana terminä. Vastaus löytynee teoksen loppupuolelta, jossa mainitaan, että merkinä käsikirjoittajan ammatin muotoutumatto- muudesta on muun muassa ollut ammattini- mikkeiden epämääräisyys, mistä annetaankin useita esimerkkejä (s. 246). Olisi kuitenkin ollut toivottavaa tehdä selvä ero sen välillä, mitä ilmaisuja lähteistä on löytynyt ja miten ne on aikanaan ymmärretty, ja toisaalta sen, miten tutkija itse määrittelee työnsä terminologiaan kuuluvat ilmaisut. Nyt tutkijan kielenkäytössä esimerkiksi sana *skenaristi* näyttää paikka pai- koin synonyymilta ilmaisulle *käsikirjoituksen tekijä*, samalla kun näiden kahden tittelin välille yritetään tutkimusta tehdessä löytää ero.

Tästä kaikesta huolimatta on todettava, että jos Talvion väitöskirjaa luonnehtii induktiiv- isen tutkimuksen tulokseksi ja esimerkiksi perustutkimuksesta, on se kiinnostava, hyvin ja oivaltaen kirjoitettu ja ajatuksia herättävä opinnäytetyö. Tutkimuskohteen raja- us on perusteltua, ja työ kartoittaa systemaattisella tavalla suomalaisen elokuvahistorian tärkeät aikakautta uudesta ja omintakeisesta näkökul- masta. Lähteiden tutkimus on perusteellista. Lähteinä ovat ensisijaisesti olleet aikakaus- ja muut lehdet sekä erilaiset painotuotteet, joissa elokuvien tekijät esittelevät elokuviaan tuotan- non alkuvaiheissa ja ensi-iltojen alla.

Talvio huomauttaa jo johdannossa, että kä- sikirjoittamista määritelleen ja muokanneen

julkisen mediakeskustelun valinta ensisijaiseksi lähdeaineistoksi ei ole ollut ongelmatonta (s. 46). Tämä pitää paikkansa, sillä lehtien ja esitteiden sisältämä tieto ja keskustelu pystyvät antamaan kuvan periaatteessa vain siitä, miten asioiden on oletettu olevan ja miten niiden on toivottu olevan – mutta ei välttämättä siitä, miten ne todella ovat olleet.

Tällaisessa tutkimuksessa on aina tavalla tai toisella kysymys valintaperiaatteista ja siitä, edustavatko valitut suureet todella kokonai- suutta. Talvion luotettavana ratkaisuna tähän ongelmaan on ollut käyttää runsasta sitaatti- ja viiteapparaattia (lähdeviitteiden määrän nous- tessa yli kahdeksansadan). Hän siis tukee ja valottaa johtopäätöksiään monilla esimerkeillä. Sitaatit antavat autenttisuuden tuntua tarjoten lukijalle myös tietyn vapauden omien käsitys- tensä luomiseen. Parhaillaan sitaattien runsas käyttö antaa lukijalle mahdollisuuden ikään kuin ottaa osaa tutkimuksen ytimeen.

Täten Talvio on tehnyt erinomaista työtä tarjoten monipuolisen kuvan vuosikymmenen aikana jatkuneesta keskustelusta ja niistä muu- toksista, jotka tapahtuivat elokuvatuotannon vakiintumisen myötä. Vakiintuminen saattoi johtua kyseisestä keskustelusta tai tapahtua siitä huolimatta. Esimerkkinä vakiintumisesta on pieneltä vaikuttava mutta lisääntyvää ammatillisuutta luonnehtiva väline, nimittäin käsikirjoitusta varten suunniteltu työpape- ri. Ensimmäisiä työpapereita on löytynyt jo vuodelta 1933, ja ilmeisestikin ne vakiintuivat käyttöön vuosikymmenen puoliväliin mennen- sä muuntuen yksipalstaisesta kertomuksesta nelipalstaiseksi kaavioksi (s. 252).

Tämän lisäksi käsitellyn vuosikymmenen aikana vakiinnutettiin jo käytössä ollut tyjär- jestys. Työjärjestyksen mukaan aloite uuteen elokuvaan on usein tullut tuottajataholta eh- dotetun aiheen muodossa. Käsikirjoittajan en- simmäinen työtehtävä käsitti synopsiksen tai filminovellin teon, jonka jälkeen oli vuorossa *skenarion* – jota voitiin myös nimittää *kuvaus- käsikirjoitukseksi* – suunnittelu. Viimeksi mai- nittuja saattoi olla useita ja, kuten sanottu, se, mikä näiden tekemiseen osallistuneiden hen- kilöiden ammattinimike kulloinkin on ollut, ei tainnut aina olla selvää edes heille itselleen.

Mainittakoon vielä, että usein käsikirjoitus- prosessiin liittyi useita henkilöitä mahdollisen alkuperäisromaanin tai näytelmän kirjoittajas-

ta siinä esiintyvään näyttelijään asti – ohjaajasta puhumattakaan. Siksi teoksen loppuun liitteenä lisätty elokuvakäsikirjoittajien luettelo on kiinnostavaa luettavaa. Se sisältää 85 henkilönimeä. Jokaisen nimen kohdalla on mainittu henkilön mahdollisesti käyttämät nimimerkit, muut ammatit sekä niiden elokuvien nimet, joiden luomiseen kyseinen henkilö on osallistunut. Neljätoista listatuista ammattilaisista on naisia.

Mielenkiintoisia ovat myös Talvion löydökset elokuvakäsikirjoittajien taustasta ja koulutuksesta, jota ei muodollisesti ollut olemassakaan. Tätä ammattikuntaa moitittiin joskus puolioppineeksi, mutta Talvio toteaa asiaa tutkittuaan: ”Suomalaiset elokuvakäsikirjoittajat olivat koulutettu, kielitaitoinen ja kansainvälisesti orientoitunut joukko”, jossa virkamieseliitin ja ylemmän keskiluokan taustasta tulevat olivat yliedustettuina (s. 150).

Kansainvälisestä orientoitumisestaan huolimatta valjastautuivat elokuvakäsikirjoittajat käsiteltynä vuosikymmenenä mitä suurimmassa määrin isänmaalisuuden ja kansallisen

kulttuurin luomisen ja ylläpitämisen tehtävään. Myös väitöskirjan tekijä Raija Talvio allekirjoittaa kyselemättä yleisen suomalaisen elokuvatutkimuksen käsityksen, jonka mukaan kotimainen elokuva on monipuolisesti kansallinen tuote. Tätä olisikin vaikea kiistää, niin yksiselitteistä on esimerkiksi elokuvien tuottajien retoriikka (aina) ollut. Käsitystä tukee myös tutkijan huomio, jonka mukaan maan ruotsalaisen vähemmistön oli luovuttava kielestään, jos mieli käsikirjoittaa elokuvia. Samalla Talvio kuitenkin osoittaa kansallisuusparadigman mahdollisia rakoja keskustellessaan ulkomaalaisten vaikutusten runsaudesta 1930-luvulla. Hän muistuttaa myös monien elokuvatyöntekijöiden maahanmuuttajataustasta. Ehkäpä näistä havainnoista avautuu uusi tutkimuksen ura: mitä muuta kansallinen elokuva on (ollut) kuin yhteen hiileen puhaltamista?

Tytti Soila

FT, Filmvetenskap, Tukholman yliopisto



POLIITTISEN TRILLERIN ANATOMIASTA

Matti Salo (2015) Viitta ja tikari – Johdatus poliittiseen jännityselokuvaan. Helsinki: Like, 239 s.

Matti Salo (s. 1933) on suomalaisen elokuva-kritiikin ja -tutkimuksen keskeisiä hahmoja. Hän on kirjoittanut elokuvasta aktiivisesti 1950-luvun lopulta lähtien. Muun muassa Helsingin yliopistossa opettanut ja Suomen elokuva-arkistossa pitkän päivätyön tehnyt Salo on tunnettu erityisesti rakkaudestaan amerikkalaiseen elokuvaan.

Salon erityisen kiinnostuksen kohteina ovat amerikkalainen (rikos)elokuva ja erityisesti sen pimentoon jääneet tekijähahmot. Salon magnum opus *Hiljaiset sankarit* (1994) kartoitti Hollywoodin mustalle listalle joutuneiden käsikirjoittajien kohtaloita. Perusteellisimman tarkastelun sai Abraham Polonsky, jonka monivaiheisesta urasta syntyi pitkän kirjeenvaihdon hedelmänä monografia *Musta käyttävä: Abraham Polonskyn pitkä vaellus* (1991).

Viime vuodet Salo on työstänyt teosta poliittisesta jännityselokuvasta. Salon aikaisempiin teoksiin verrattuna *Viitta ja tikari* on suppea ja tiivis katsaus. Mutta, kuten kirjan loppuun (s. 187–236) liitetty laaja poliittisen elokuvan filmografia kertoo, aineistoa on runsaasti. Salon näkökulma on edelleen varsin Amerikka- ja Eurooppa-keskeinen, minkä hän toki auliisti tunnustaa. Teoksen nimi *Viitta ja tikari* (*Cloak and a Dagger*) on alkujaan peräisin Charles Dickensin kynästä ja viittaa salailuun, väkivaltaan, vakoojiin ja salamurhaajiin.

Trillerille on vaikea luoda tarkkaa genre-määrittelyä. Martin Rubynin (*Thrillers*, 1999) mukaan puhdasta trilleriä ei ole olemassakaan, vaan se on eräänlainen sateenvarjotermi tai metagenre (Rubyn) erilaisille tarkemmin mää-

ritellyille jännitykseen pohjaaviin lajityypeille. Näitä ovat muun muassa vakooja-, etsivä- ja poliittinen trilleri -elokuvat. Luonnollisesti rajat ovat häilyviä, ja tämä näkyy myös *Viitassa ja tikarissa*. Paikoin Salo venyttää politiikan ja jännityksen rajoja äärimmilleen. Ensimmäisenä hän jopa toteaa kaikkien elokuvien olevan poliittisia trillereitä – vähintäänkin epäsuorasti –, koska elokuvat kertovat aina aikakautensa asenteista, arvoista ja tavoitteista.

Varsinaiseen poliittiseen trilleriin kuitenkin kuuluu Salon mukaan politiikan ja jännityksen elementit ja ”paranoidinen tyyli”, joka yksilön sijaan viittaa kansaan, kulttuuriin tai elämäntapaan kohdistuvaan ”vehkeilyyn”. Lisäksi on olemassa myös moraalista jännitystä, joka piinaa usein poliittisten trillereiden päähenkilöitä. Moraalinen jännitys koskee erityisesti vakoojia, jotka ovat usein vaikeiden ellei mahdottomien vaihtoehtojen edessä: äärimmillään heidän on tehtävä valinta läheisten ja valtion välillä.

Rajatapauksia on paljon. Salon sanoin raja poliittisen, sosiaalisen ja yhteiskunnallisen elokuvan välillä on piirretty Saharan hiekkaan tuulisella säällä. Salo on rajannut aineistonsa ankarasti ja pragmaattisesti: kultakin ohjaajalta on valittu ainoastaan yksi elokuva, ja aikarajauksena ovat äänielokuvat. Laajan aineiston siivilöiminen on epäilemättä tuottanut tekijälle tuskaa, mitä helpottamaan kirjan loppuun on liitetty laaja 50 sivun elokuvaaluettelo ohjaajittain jäsennettynä.

Kirjassaan Salo esittelee 61 elokuvaa kronologisessa järjestyksessä. Ensimmäisenä käsitellään G. W. Pabstin kaivosonnettomuus-

elokuva *Toveruus* (1931), joka paljastaa heti Salon lavean näkemyksen poliittisesta jännityselokuvasta. 1919 Saksan ja Ranskan rajalla olevassa kaivoksessa tapahtuu onnettomuus, ja saksalaiset kaivosmiehet – tuoreet sotaviholliset – tulevat ranskalaisten kollegoidensa avuksi. Vuoteen 1919 sijoittuva elokuva ilmentää työläisten rajat ylittävää solidaarisuutta. Jännityselementtinä on viisi loukkuun jäänyttä mainaria, joiden pelastamiseen elokuva keskittyy.

Pääosin *Viitan ja tikarin* elokuvat ovat kuitenkin tunnettuja poliittisen trillerin lajin edustajia. Vakoiluelokuvista esille nousevat muun muassa Hitchcockin *Notorius – kohtalon avain* (1946), Martin Rittin John Le Carre adaptaatio *Mies kylmästä* (*The Spy Who Came in from the Cold*, 1965) ja Carol Reedin *Neljän tuulen talo* (*Odd Man Out*, 1947).

Salamurhaelokuvat ovat poliittisen trillerin ydinaluetta ja Salo onkin kelpuuttanut niistä kirjaansa useita esimerkkejä: John Frankenheimerin *Mantshurian kandidaatti* (*Manchurian Candidate*, 1962), Alan J. Pakulan *Ansa – Parallax View* (*The Parallax View*, 1974), John Hustonin Kuubaan sijoittuva *Yö Kuuban yllä* (*We were Strangers*, 1949), poliittisiin trillereihin erikoistuneen Constantin Costa-Gavrasin *Z – hän elää* (*Z*, 1968) ja Scorsesen *Taksikuski* (*Taxi Driver*, 1976).

Salaliittoteoriat puolestaan sävyttävät teoksessa niin ikään käsiteltyjä David Mametin *Murharyhmää* (*Homicide*, 1991) ja Francis Ford Coppolan *Keskustelua* (*Conversation*, 1974). Lisäksi Salo lukee poliittisen trillerin kastiin useita sotaa käsitteleviä elokuvia, kuten Kubrickin *Kunnian polut* (*Paths of Glory*, 1957) ja Gillo Pontecorvon *Taistelu Algeriasta* (*La Battaglia di Alger*, 1966).

Viitassa ja tikarissa käsitellyistä elokuvista suurin osa (28) on 1940–1950-luvuilta. Seuraavaksi eniten käsitellään – hieman yllättäen – 2000-luvun elokuvia. Viimeisimpinä ovat Rachid Bouchéabin *Lain ulkopuolella* (*Hors la loi*, 2010), David Haren *Page Eight* (2011) ja James Marshin *Shadow Dancer* (2012).

Salon lyhyet elokuvakuvaukset ovat entisen sanomalehtikriitikon napakkaa ja selkeää tekstiä. Parin sivun mittaiset tekstit on taustoitettu hyvin ja avaavat kohdettaan eloisesti. Varsinaisesta kritiikistä tai tutkimuksesta akateemisesta mielessä ei kuitenkaan ole kyse.

Pasi Nyysönen

FL, Elokuva- ja televisiotutkimus, Helsingin yliopisto

ENGLISH SUMMARIES

Kaisa Hiltunen

MOMENTS IN THE FLOW OF LIFE
Narrative and experiential time in
The River

Jarmo Lampela's film *The River* (*Joki*, Suomi 2001) narrates six simultaneous and intersecting stories in which small town characters are faced by important choices and life-changing events. Through the characters of differing ages *The River* outlines the course of a human life.

In this article I ask how time is manifested in *The River*. I examine the many dimensions of time that can be reached through cinema. On the one hand, time is examined as a part of film form, and on the other, as experiential. Moreover, the article asks how *The River* thematizes time through its philosophical content.

In *The River*, narrative time is emphasized, because its structure with six storylines deviates from the typical linear and unitary narrative. The six simultaneous events in *The River* are told as subsequent episodes. David Bordwell's concept of network narrative is used to analyze this episodic structure. Film theory and Paul Ricoeur's theory of narrative are used to address questions related to narrative time.

The spectator becomes conscious of time when she has to figure out what the relationships between the storylines are. Cinematic time is invariably experiential, because it is constructed for the spectator, and comes into existence in the encounter of the film and the spectator. In *The River*, time is experiential also in the sense that its narrative expresses the personal experiences of its characters that are temporal in nature. This experiential dimension of cinematic time is examined in the framework of phenomenology of time and film theoretical adaptations of phenomenology.

Time in cinema is more than a narrative phenomenon. Thus, the article examines how time is manifested both as a narrative and a non-narrative element in *The River*.

Anna Kinnunen

A HAPPY MENTAL HOSPITAL PATIENT?
Deviance and Seeking its
Boundaries in the Finnish Movie
Princess

Finnish drama *Princess* (*Prinsessa*, 2010) is one of the latest audiovisual media representations concerning people with serious mental illnesses. It is a roughly true-based story about a long-term mental hospital patient who claims to be a real princess. In this article, the movie is discussed as a contemporary part of a long historical continuum of representations of insanity in the western (media) culture. The tone of the representations has traditionally been negative and emphasizing the deviant and potentially violent nature of people suffering from psychiatric problems. Yet, during the past two decades, there have been some signs of more positive portrayals.

In the article, I argue that the general tone of the film is emancipatory and critical towards medicalization. The boundaries between normality and deviance and also between health and illness are represented as wavering, unclear, and strongly tied to the different perspectives and contexts. This is achieved by challenging the traditional hierarchy and differentiation between the doctors and the patients by questioning, for example, health and so called normality of a chief physician. However, the reflection of serious mental illnesses, like schizophrenia, has no significant role in the movie and with most main characters, their diagnoses remain unmentioned. That, on the one hand, emphasizes the difficulty in seeking and defining the boundaries between health and illness, but on the other hand, begs the question whether the sympathetic portrayal is valid only for mild mental disorders or merely marks personal differences without a label of sickness, thus further marginalizing serious mental illnesses.

Outi Hakola

UNRULY WOMEN
Repositioning Women in *Orange is the New Black*

Orange is the New Black (Netflix, 2013–), a women's prison drama-comedy, has inspired critical discussion on the diversity of its representations of women. The series has been claimed to both break down and reproduce existing stereotypes of class, ethnicity, race and gender. Varied interpretations are partially explained by the serial format: every episode re-frames characters, their motivations and histories by using changing narrative perspectives and contradictory flashbacks.

The constant adjustment of representations emphasizes also the unruliness of the characters. In this series, being a woman has no fixed meanings. The main characters move past the gendered norms and challenge existing gender roles, for example by welcoming criminality into the womanhood. Additionally, intimate imaginings of everyday bodily functions, varied sexualities, and bodies of different shapes, races and ages redefine idealized femininity in American popular culture.

In this article, I analyze from feminist and intersectional perspective how the serial format of Netflix affects the representations and narration of women in *Orange is the New Black*. I will bring forward the narrative solutions that imagine women who at the same time are identifiable and challenge existing gender practices by breaking down the expectations for socially desired behavior.

ENGLISH SUMMARIES

Eliisa Vainikka

KEYS TO INTERPRETING INTERNET MEMES

Memes as a Transnational Media Phenomenon

Ambiguous internet memes are increasingly seen in the mainstream public where they stand as commentaries on current affairs. Internet memes are a transnational media phenomenon connected to online subcultures, youth culture, and political humour. They are cultural content that spreads through copying and imitation. This article maps out ways to analyse internet memes. In order to do this, I study two popular memes that have appeared on a Finnish anonymous image-board. I build on the work of media scholar Limor Shifman.

I define internet memes as a part of media culture, and reflect on their transnational online circulation. Transnationalism connects to globalization, and refers to global and cross-national economic, social and political connections between people, places, and institutions. The concept can also be used as an academic approach. I argue that the analysed memes express distinctly Finnish elements while incorporating global content. Of the two memes analysed here, 'Sad Frog' is a piece of 'sticky' and spreadable content which is often used to express difficult feelings. The other meme, 'Flame Beanie and Speed Goggles', can be understood as a carnivalesque commentary, and as mockery of a social class. Memes are often intermedial, containing movement of meaning across media genres. For this reason, the characters represented in the memes have constantly evolved, and their original meanings have transferred into something different. The carnivalesque mockery evident in memes is often random, and ultimately, the ironic edge of the meme depends on the context in which it is placed.