

LÄHIKUVA

2–3/2021 (34. vuosikerta)

TELEVISION
KASVATTAMAT

RITUAALIKUOLEMA
JA PERHETRAGEDIA

EPÄILYKSEN MUSIIKKI
JA ANTEEKSIANNON
MONTAASI

FACE VASTAAN HEEL

BAILATAAN ANKARASTI!

YSTÄVYYTTÄ VAI
ILLUUSIOTA?



LÄHIKUVA

2–3/2021 • 34. vuosikerta

ISSN 2343-399X

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

JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry:n jäsenet sekä Lähikuva-kannatusyhteisöt:

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

International Institute for Popular Culture (IIPC-keskus), Turun yliopisto
Mediatutkimus, Turun yliopisto
Viestintätieteet, Tampereen yliopisto

TOIMITUS

Päätoimittaja

Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi

Toimitussihteeri

Antti Lindfors antti.lindfors@helsinki.fi

Numeron 2–3/2021 vastaavat toimittajat

Kaisa Hiltunen ja Miina Kaartinen

Toimituskunta

Outi Hakola outi.j.hakola@helsinki.fi

Kaisu Hynnä-Granberg klhynn@utu.fi

Miina Kaartinen miina.kaartinen@tuni.fi

Maiju Kannisto maiju.kannisto@utu.fi

Katja Lautamatti katja.lautamatti@aalto.fi

Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi

Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi

Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi

Minna Rainio minna.k.rainio@jyu.fi

Tommi Röpötti tommi.ropotti@utu.fi

Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@uwasa.fi

Ulkoasu: Päivi Valotie

Kannen kuva: Elokuvesta *Midsommar – loputon yö* (2019, O: Ari Aster) © Csaba Aknay, Courtesy of A24.

TOIMITUKSEN OSOITE

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

<https://journal.fi/lahikuva>

<http://www.lahikuva.org>

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



Lähikuva-kirjoitusten julkaiseminen on mahdollista Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) -lisenssin ulkopuolelle on rajattu Lähikuva-kannatusyhteisöjen julkaisut, joiden kohdalla noudatetaan alkuperäisen teoksen käyttö- ja tekijänoikeuksia.



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

SISÄLLYS

Pääkirjoitus

Kaisa Hiltunen ja Miina Kaartinen
Monisärmäinen elokuva- ja mediatutkimus 3

Artikkelit 

Ilkka Levä
Television kasvattamat. *Fight Clubin* metaelokuvallisuus ja sen työn kuva 6

Heidi Kosonen
Rituaalikuolema ja perhetragedia: itsemurhan määrittely ja tabuluonteisuus kauhuelokuvassa *Midsommar – loputon yö* 23

Sini Mononen
Epäilyksen musiikki ja anteeksiannon montaasi: musiikki yhteisön affektiivisena kuvana televisiosarjassa *Kaikki synnit* 42

Jyrki Korpua ja Juho Longi
Face vastaan Heel – Hyvän ja pahan vastakkainasettelu yhdysvaltalaisessa showpainissa 57

Noora Kallioniemi ja Sami Hantula
Bailataan ankarasti! Poliittinen viihdeohjelma *Frank Pappa Show* 1990-luvun lama-ajan aikalaiskommentaattorina 74

Miisa Rotola-Pukkila ja Pekka Isotalus
Ystävyttä vai illuusiota? Parasosiaalisen suhteen näkyminen seuraajien viesteissä sosiaalisen median vaikuttajalle 95

Näkökulma

Petri Jokinen
Ajan ja tilan merkkejä Chris Markerin elokuvassa *La Jetée* 111

Kirja-arviot

Heidi Kosonen (2020) *Gendered and Contagious Suicide: Taboo and Biopower in Contemporary Anglophone Cinematic Representations of Self-Willed Death* (Outi Hakola) 121

Jetta Huttunen (2020) *Omaehtoinen elokuva kulttuuri-tuotantona ja osallistumisen muotona mediakulttuurissa* (Jouko Aaltonen) 124

Kalle Kinnunen (2019) *Elokuvasäätiön tuella – Suomalaista elokuvaa tekemässä 1969–2019* (Kimmo Laine) 127

Linda Badley, Andrew Nestingen ja Jaakko Seppälä (toim.) (2020) *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation* (Heidi Keinonen) 130

Abstracts – Abstraktit 133

MONISÄRMÄINEN ELOKUVA- JA MEDIATUTKIMUS

Mitä elokuva- ja mediatutkimuksessa tapahtuu juuri nyt? Siitä pääset jyvälle uusimman *Lähikuva*-lehden myötä. Kaksoisnumeron artikkelit tarjoavat laajan katsauksen siihen, mitä kaikkea elokuva- ja mediatutkimuksen alalla tutkitaan Suomessa tällä hetkellä.

Lähikuvaa on toimitettu jo pitkään pääasiassa teema-ajattelun pohjalta. Viime aikoina lehdelle on kuitenkin tarjottu niin runsaasti tekstejä teemojen ulkopuolelta, että päätimme koota niistä teemavapaan numeron. Olemme toimituskunnassa todella iloisia siitä, että meille tarjotaan näin monenlaisia tekstejä elokuva- ja mediatutkimuksen laajalta kentältä.

Käsillä olevasta numerosta käy hyvin selväksi, että *Lähikuva* on monia eri tieteenaloja edustavien tutkijoiden yhteinen foorumi, aidosti monitieteinen tiedejulkaisu. Kirjoittajien joukossa on ainakin historian, taidehistorian, kulttuurihistorian, kirjallisuuden, taiteen, musiikin ja viestinnän tutkijoita. Elokuva- ja mediatutkimus on lähtökohtaisesti monitieteistä, ja nykyisin esimerkiksi sosiaalisen median tutkimuksen myötä ala laajenee entisestään. Kun muutama vuosikymmen sitten tutkittiin katsojan ja elokuvan vuorovaikutusta, niin nyt ajankohtaiseksi tutkimuksen aiheeksi on noussut somevaikuttajan ja seuraajan suhde.

Numerossa on mukana sekä filosofis-teoreettisia tekstejä että empirialähtöisiä tutkimuksia, niin elokuva-analyysejä, televisio- kuin sometutkimusta. Teksteissä käsitellään toisaalta tämän hetken ilmiöitä, kuten sosiaalisen median käytäntöjä ja nordic noiria, ja toisaalta paneudutaan median historiaan. Tarjolla on näkökulmia aiheisiin, kuten showpainiin ja itsemurhien elokuva-representaatioihin, joista ei ole aiemmin tutkimusta suomeksi juuri julkaistu.

Artikkeleista puolet eli neljä käsittelee elokuvia tai televisiosarjoja. Ilkka Levä kirjoittaa David Fincherin *Fight Clubin* (1999) metaelokuvallisuudesta ja tarkastelee sen tuottamaa ja kritisoimaa työn kuvaa uusliberalistisen yhteiskunnan kontekstissa Gilles Deleuzen ja Jonathan Bellerin teorioiden kautta. Heidi Kosonen käsittelee elokuvallisen itsemurhan tabuluonteisuutta ja erilaisiin kulttuurisiin konteksteihin sijoittuvia itsemurhia esimerkkinä Ari Asterin kauhuelokuva *Midsommar – loputon yö* (2019).

Sini Monosen tutkimuskohteena puolestaan on äänen ja musiikin ilmentämät affektit nordic noiria edustavassa suomalaisessa televisiosarjassa *Kaikki synnit* (ensimmäinen tuotantokausi 2019). Petri Jokinen tarkastelee näkökulma-artikkelissaan Chris Markerin elokuvaa *La Jetée* (1962) allegoria-

na postmodernista aikakokemuksesta historiallistavan tulkinnan kautta. Kosonen ja Mononen analysoivat erityisesti kerronnan, representaation ja tyylin ulottuvuuksia, kun taas Levän ja Jokisen artikkeleissa elokuvat toimivat pikemminkin lähtökohtana teoreettisemmalle, representaation tuolle puolen kurottavalle pohdiskelulle.

Faktaa ja fiktiota iloisesti sekoittanut lama-ajan suosikkisarja *Frank Pappa Show* (1991–1994) on tarkastelun kohteena Noora Kallioniemen ja Sami Hantulan artikkelissa. Frank Pappa uudisti viihteen kenttää rakentaessaan pohjaa nykyiselle ironisialle, satiirisialle ja parodisialle viestejä vilisevälle 2000-luvun mediakulttuurille. Kallioniemi ja Hantula analysoivat tekstissään erityisesti sarjan televisuaalista muotokieltä ja pohtivat, kuinka sarja osallistui poliittisesta käytävään julkiseen keskusteluun.

Faktan ja fiktion sekoittaminen on keskeinen osa myös speaktaakkelimaista showpaini-viihdettä, jonka narratiivisiin rakenteisiin paneutuu tapausesimerkin avulla Jyrki Korpua ja Juho Longin tutkimusartikkeli.

Täysin erilaisiin kohtaamisiin vie Miisa Rotola-Pukkilan ja Pekka Isotaluksen artikkeli ”Ystävyyttä vai illuusiota?”. Se sukeltaa sosiaalisen median arkisiin käytänteisiin ja hyödyntää toisen kirjoittajan ainutlaatuista tutkijapositiota tarkastellessaan parasosiaalisuutta Mmias-vaikuttajan ja tämän seuraajien välillä.

Tarjolla on siis sekä lähiluentaan pohjautuvia analyysyjä että teosten tulkintaa osana filosofista pohdintaa – ikään kuin laajakuvina. On hienoa ja arvokasta saada julkaista tutkimusta näin moninaisista aiheista suomeksi.

Keväällä käynnistimme toimituskunnassa pitkään hautuneen projektin, jossa kehitetään lehden monikanavaista viestintää vastaamaan tämän päivän tarpeisiin. Kehittämishanke on mahdollistanut tiedeviestinnän merkityksen ja tavoitteiden pohtimisen juuri *Lähikuvan* kontekstissa. Ainoana elokuvan ja audiovisuaalisen kulttuurin tutkimukseen keskittyvänä kokonaan suomenkielisenä tiedelehtenä olemassaolomme rakentaa ja ruokkii paitsi paikallista tutkimusta myös paikallista elävää kulttuuria. Etsimällä uusia viestintäväyliä ja -tapoja pyrimme tavoittamaan entistä laajemmin audiovisuaalisen kulttuurin ystäviä myös akatemian ulkopuolelta. Ruohonjuuritason elokuvakulttuurin vaaliminen ja keskusteluun osallistuminen on osa lehden monipolvisen historian, sillä *Lähikuva* aloitti toimintansa Turun elokuvakerhon jäsenlehtenä 1960-luvulla.

Lähikuvan raikastettu visuaalinen ilme rakentuu kerroksellisesti ammentamalla lehden pitkistä perinteistä. Vanhan logon rinnalle on uudistuksessa tuotu *linssi* toistuvana visuaalisena elementtinä. Kameran ja projektorin teknisenä osana linssi yhdistää toisiinsa erilaisia audiovisuaalisen kulttuurin osa-alueita. Symbolina se kuvaa myös tutkimusta tarkasteluna ja läheltä katsomisena. Lopulta linssi paikantuu myös ruumiillisesti osaksi katsomisen prosesseja.

Tämän numeron työstämisen lomassa on jälleen keskusteltu paitsi *Lähikuvan* toimituksen piirissä myös kansallisella tasolla pienten kotimaisten tiedelehtien vaikeasta tilanteesta ja pohdittu, miten niiden toiminta voitaisiin turvata (eli rahoittaa) avoimen julkaisemisen aikakaudella. On selvää, että yrityksemme ratkaista näitä asioita vuodesta toiseen vaikeuttavat keskittymistä lehden varsinaiseen tehtävään. Toivommekin, että löytäisimme yhteistyössä eri toimijoiden kesken pian ratkaisuja kotimaisten tiedelehtien kimuranttiin tilanteeseen ja voisimme *Lähikuva*ssakin keskittyä jälleen kaikkein tärkeimpään eli laadukkaaseen lehden toimittamiseen.

Elämme muutenkin vaikeita aikoja kulttuurin ja taiteen elinvoimaisuutta ajatellen. Taiteen ja kulttuurin tekijät ovat joutuneet kärsimään suhteettoman

paljon pandemiaan liittyvistä rajoituksista. Samaan aikaan taiteiden tutkimuksen piirissä on käynnissä kehityskulku, jossa kokonaisia tutkimusaloja hävitetään, koulutusohjelmia ajetaan alas ja opetusvirkoja jätetään täyttämättä ympäri Suomen.

Tilanteen esiin tuomiseksi ja korjaamiseksi perustettiin huhtikuussa 2021 Taiteidentutkimuksen seurojen neuvottelukunta, jossa myös *Lähikuva*n taustayhteisö Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry on mukana. Nyt jos koskaan on aika puhua taiteen ja kulttuurin tutkimuksen perusrakenteiden puolesta ja vaalia niitä kaikin mahdollisin tavoin. Jatketaan siis tutkimista, lukemista, kirjoittamista, ajattelemista, keskustelemista ja jakamista!

Jyväskylässä ja Lahdessa 1.9.2021

Kaisa Hiltunen ja Miina Kaartinen

SUOMEN ELOKUVATUTKIMUKSEN SEURAN SUURI SYYSSEMINAARI 12.11.2021

Suomen Elokuvatutkimuksen Seura järjestää legendaarisen vuosiseminaarin elokuvan ja audiovisuaalisen median tutkijoille Helsingissä Aalto-yliopisto Töölön salissa A305 (Runeberginkatu 14–16, 00100 Helsinki) perjantaina 12.11.2021.

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

Osallistujia pyydetään valmistelemaan lyhyt esitys (noin 20 min) omasta tutkimusaiheestaan. Esitelmien maksimipituus ja aikataulu varmistuvat, kun tiedetään osallistujamäärä. Ilmoittaudu esitelmän pitäjäksi pe 15.10.2021 mennessä osoitteeseen

elokuvatutkimuksen.seura@gmail.com

Ilmoita sähköpostissa nimesi, yhteystietosi, organisaatiosi (esim. yliopisto/oppiaine) ja esityksesi alustava otsikko.

Tilaisuuteen voi osallistua myös ilman esitystä, ja seminaarin jälkeen pidetään Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry:n syyskokous.

Seminaari pyritään järjestämään hybridimallina niin, että sekä esitelmän pitäjillä että muilla osallistujilla on mahdollisuus osallistua myös etänä.

TERVETULOA MUKAAN SANKOIN JOUKOIN!

Ilkka Levä

Ilkka Levä, FT, dosentti,
Helsingin yliopisto

TELEVISION KASVATTAMAT

Fight Clubin metaelokuvallisuus ja sen työn kuva



David Fincherin ohjaama Fight Club (USA, 1999) oli elokuvallisesti käänteentekevä. Se esitteli audiovisuaalisesti uusia tapoja tehdä valtavirtaelokuvaa. Kriitikot suhtautuivat kaksijakoisesti. Moni tyrmäsi elokuvan sen väkivallan takia. Elokuva ei menestynyt julkisissa teatterinäytöksissä ja tuotti huomattavat tappiot. Levitys yksityisessä DVD-formaatissa teki siitä kuitenkin voittoa tuottavan tuotteen. Artikkelissa analysoidaan Fight Clubia uusliberalistisessa yhteiskunnassa toimivana ja sen työlle uusia merkityksiä tuottavana koneena, kapitalistisena vempaimena. Teorian ovat Jonathan Bellerin kehittämä elokuvallisen tuotantomuodon kritiikki sekä Gilles Deleuzen elokuva filosofian käsite "ajattelun kuva". Sille rinnasteisena kehitellään työtä koskevan ajattelun ajattelua, eli "työn kuvan" käsitettä, ja pohditaan, miten Fight Club vaikutti uusliberalistiselle yhteiskuntajärjestelmälle tyypilliseen työn kuvaan?

1 "[...] an entire generation pumping gas, waiting tables, slaves in white collars. Advertising has us chasing cars and clothes, working jobs we hate so we can buy shit we don't need. We're the middle children of history, man. No purpose, no place, no great war, no great depression. Our great war is a spiritual war, our great depression, is our lives. We've been raised by television to believe that one day we'll all be millionaires, movie gods, rock stars, but we won't, and we're learning slowly that fact and we're very, very pissed off." (Käännös tekijän.)

Pääoma on kuollutta työtä, kuin vampyyri, joka elää sitä ehommin, mitä enemmän elävää työtä se itseensä imee. (Marx 1976, 342. Suom. tekijän.)

Johdanto

Roolihenkilö Tyler Durden (Brad Pitt) on räjäjäisessä kellarissa tappeluklubin tapaamisessa elokuvassa *Fight Club*. Hän kuvailee mieheyden tilaa uusliberalistisessa yhteiskunnassa:

Mainonta saa meidät jahtaamaan autoja ja vaatteita, työskentelemään vihaamisemme töissä, jotta voisimme ostaa skeidaa, jota emme tarvitse. Olemme historian keskinkertaisuuksia, väliinputoajia, ilman tarkoitusta ja paikkaa. Meillä ei ole suurta sotaa, ei suurta lamaa. Meidän suuri sotamme on henkistä taistelua. Meidän suuri lamamme on elämämme. *Televisio on kasvattanut meidät kaikki uskomaan, että jonain päivänä olemme miljonäärejä, elokuvatähtiä tai rokkistaroja, mutta me emme ole, alamme oppia tämän ja olemme todella vihaisia siitä.* (*Fight Club*; ks. myös Palahniuk 1996, 133, 141, 166. Kurs. tekijän)¹

Tylerin messuamista ja samalla koko elokuvaa voi lukea monella tavalla. Sitä voi pitää elokuvan representaatioiden kuvauksena. Tiettyyn aikaan ja paikkaan sidottuna tuotantomuodon kuvauksena sitä voi myös pitää *Fight Clubin* metaelokuvallisuuden ilmentäjänä. Gilles Deleuzen (1994, 56) mukaan moderni taide ylittää representaation voidakseen tulla puhtaasti kokemuselliseksi. Ei-representoiva taide toimii tekemällä näkyväksi voimia, jotka muuten jäisivät näkymättömiksi (Marks 2010, 23–25). Keskeiseksi nousevat tällöin suhteet muihin yhteiskunnan ruumiisiin ja erilaisiin tulemisiin (*bodies and becomings*; Verevis 2010, 250). Siksi myös representoivia elokuvia voi ymmärtää koneellisesti toimivina sommitelmina, heterogeenisten asioiden yhteen kokoontumisina, joissa mahdollistetaan kokemusintensiteettien ja aistimuksien syntyminen katsojalle.

Jonathan Bellerin (2006, 1–2, 200–201) mukaan elokuvista ja uudesta mediasta on tullut deterritorialisoituja eli paikoistaan irrotettuja tehtaita, joissa katsojatyöläiset työskentelevät lisäarvoa tuottavaa työtä tehden. Palkkioksi he saavat viihtymistä ja nautintoa. Katsominen on työn tekemistä ei-paikassa (*ou-topos, utopia*). Se ilmentää kuvien logiikkaa osana suurempaa järjestelmää. Beller kutsuu tätä logiikkaa elokuvalliseksi tuotantomuodoksi (*Cinematic Mode of Production, CMP*) johtaen siitä elokuvallisen tuotantomuodon teorian (ETM). Tässä artikkelissa elokuvallinen ymmärretään laajemmin ”audiovisuaalisena”. Tällä tavoin *Fight Club* on mahdollista liittää osaksi metaelokuvallisen aikakäsityksen historiallista muutosta.²

Tyler väitti alussa viitatussa kohtauksessa television kasvattaneen ihmistä jotenkin. Tämä metaelokuvallinen taso avaa mahdollisuuden tarkastella elokuvaa tuotannon ja työn näkökulmasta. Voidaan kysyä: onko Tylerin läpi elokuvan kulkevassa kapitalismikritiikissä tietoista ironiaa, vai jääkö se pelkäsi tuotantomuodon haltuunottotapahtumaksi, joka vesittää kritiikin? Roolihahmona Tyler oli äärimmäisen paradoksaalinen. Pittin palkkio roolista oli 17,5 miljoonaa dollaria. Hän oli myös ehtinyt jo tienata kymmeniä miljoonia aiemmista päärooleistaan.

Fight Club on teemojensa runsauden puolesta monipolvinen ja aukeaisi hyvinkin monenlaisiin tulkintoihin (ks. esim. Hunter & Singh 2015, 745–747; Burgess 2012, 263–277). Tässä artikkelissa analysoidaan *Fight Clubia* työn ja tuotannon muotona, työn kuvana. Analyysia perustelee se, että elokuvan tapahtumat itsessään liittyvät työn tekemiseen ja sen muotoihin. Koska muoto elokuvissa seuraa sen toiminnoista (Brown & Fleming 2020, 97), on niitä syytä tarkastella muodon ymmärtämiseksi. Esimerkiksi kun kertoja kokee elokuvan alussa työnsä henkisen väsyttävyyden vuoksi unettomuutta, se on toiminnallista ja muovailee sen kautta työn kuvan myöhempiä muotoja kahdella tavalla: itse elokuvan tasolla elokuvan hahmojen toiminnassa sekä katsojia ja katsojuutta tuottavalla tasolla tavoissa, joilla katsojat katsomisessaan toimivat.

Fight Club metaelokuvana

Artikkelissa tarkastellaan *Fight Club* -elokuvaa siinä ilmenevän metaelokuvallisuuden eli elokuvan rajat ylittävän tuottavan ulottuvuuden kautta poliittisena koneellisuutena. Väitän *Fight Clubin* toimivan uusliberalistisena tuotannollisena koneena. Michael Petersin mukaan (2019, 470) kulttuuriteollisuuden tuotteet ovat kognitiivisen kapitalismin liikettä arvojen ja affektien tuottamiseksi. Michael Hardtin ja Antonio Negrin (2017, xv) mukaan nykytuotanto on suoraan sosiaalisen tuotantoa, sillä sen seurauksena syntyy

2 Vaikka analyysin lähtökohdaksi on televisio, kyse ei ole televisuaalisuudesta väliin mielessä. Belleriä luetaan artikkelissa siten, että elokuvallisen tuotantomuodon ajatellaan kattavan välineellisesti elokuvaa laajemman ilmiöiden kentän. Käsite ”elokuvallinen” on siten alisteinen ”jälkiteollisen” ja ”jälkifordistisen” käsitteille. Ajatus perustuu Marxin ajatukselle teollisesta tuotantomuodon tavasta tuottaa yhteiskunnallista ajattelua. (Marx & Engels 1998, 41–43.)

hyödykkeiden lisäksi sosiaalisia suhteita ja koko yhteiskunnan sosiaalisen kentän järjestymisiä.

Deleuzen mukaan elokuvia ei pidä tutkia ainoastaan kielen kautta. Elokuva ei ole kielijärjestelmä, eikä kieltä, vaan aineellista sisältöä, jonka kautta kieli rakentaa omat ”objektinsa” suhteessa ympäristöön. Elokuvien kerronta pohjaa Deleuzen mukaan aina kuvaan itsessään, eivätkä ne ole koskaan täysin annettuja. Siten elokuvan ja kielen suhde koostuu koneellisista liikkeistä, ajattelun prosesseista ja näissä syntyvistä erilaisista näkökulmista. Ne ilmenevät elokuvan sisällöissä, teemoissa, tilanteissa ja hahmoissa. Elokuva voi toimia monella eri tavalla. (Deleuze 1989, 29, 262–263.)

Jos ajattelemme kuten Beller, se tarkoittaa, ettemme pääoman vaikutuksen alaisina eläessämme ainoastaan yritä ylläpitää itseämme kuvana, vaan työskentelemme samalla huomiotaloudelle sen kuuliaisina katsojatyöläisinä. Teollistettuna elokuva toimii ihmisten huomiosta elävänä olennoitumana, deterritorialisoituna tehtaana: elokuvateatterien saleista irrotettuna kaikkialle leviävänä tuotantolaitoksena. Deterritorialisaatiolla Beller viittaa prosessiin, jossa aiemmat johonkin paikkaan tai asiaan kytkeytyneet sidokset vapautuvat tai laajenevat. Tällaisen paikoista irrotetun uudenlaisen katsojuuden myötä ihmisen suhde sosiaaliseen kenttään muuttuu. Katsoessa opitaan ”oikeaa” suhtautumistapaa suhteessa hallitsevaan sosiaaliseen rakenteeseen sisäistämällä kaupallisen elokuvan koodit. Elokuvesta tuotantomuotona tulee joustavan pääoman kasautumisen paradigma. Jokaisesta kuvasta on mahdollisuus uuttaa lisää arvoa. Maksava katsojatyöläinen saa ”palkkansa” viihtymisenä ja muiden sosiaalisten hyötyjen kautta (tietämyksenä, affekteina, emootioina ja muuna sosiaalisena ”softana”). (Beller 2006, 1–2, 200–201; ks. käsitteistä myös Toscano 2010, 21–23; Holland 1999, 11–12, 19–22.)

Steven Shaviro näkee nykyelokuvan ja uuden median olevan affektien tuottamiskoneita, jotka kapitalisoivat synnyttämiään affekteja ja uuttavat niistä lisäarvoa. Shaviro käyttää affektin käsitettä deleuzelaisessa mielessä. Affekti on kokemusintensiiteetti eli voima, joka syntyy ruumiiden kohtaamisissa. Ruumiita voivat olla sekä fyysiset että käsitteelliset ruumiit (esimerkiksi elokuva, äänitaajuus, muu taideteos, aine, poliittinen puolue, kollektiivisuus tai abstrakti ajatus). Affekti on eettisenä ja elettyinä spesifi, mutta ruumiillisenä kokemuksena määräämätön, kuten vaikkapa kokemus auringonlaskusta (ihmisruumiin ja aurinkoruumiin kohtaaminen). Affektit eivät ole päällysrakennetta, vaan suoraan sosiaalisen tuotannon, kiertokulun ja jakelun ytimessä. Ne tuottavat erilaisia olemisen tapoja subjektiviteetteina ja niillä on keskeinen rooli nykyisessä pääoman arvonlisäyksen prosessissa. Shaviro näkee, että se mitä elokuvien suhteen on kutsuttu niiden ”affektiiviseksi työksi”, ei enää olekaan sitä. Se on typistynyt pelkäksi työvoiman myymiseksi, ennalta määrättyjen esipakattujen emootioiden kokemisessa. (Shaviro 2010, 3–4.) Tätä voi ymmärtää ajattelemalla, että elokuvaa katsottaessa katsojan ruumis kohtaa elokuvan ruumiin. Tuottuu affekteja, jotka elokuva koettaa ottaa haltuun katsojan tunteisiin palautuvina emootioina. Katsoja kokee elokuvaa katsoessaan halutun tunteen: naura tässä kohdassa, itke tässä kohdassa. Kokemuksen intensiteetit on koetettu tuottaa valmiiksi. Katsojan tehtävänä on kokea ne kontrolloidusti. Hän toimii työläisenä suhteessa elokuvien tuotantomuotoon.

Fight Clubin ymmärtämisen kannalta merkityksellisesti Shaviro ottaa käyttöön Brian Massumin erottelun emootioiden ja affektien välillä. Emootiot ovat affektien haltuunottoa affektiivisena kokemuksena, niiden palauttamista kaikille yksiselitteisiksi, jotta ne olisivat ymmärrettäviä (viha, rakkaus, vastenmielisyys, nälkä, turhautuminen). Tämä mahdollistaa niiden muuttamisen

hyödykkeiksi. Olemassaolomme on Shaviron mukaan kuitenkin sidoksissa sellaisiin affektiivisiin virtauksiin, jotka pakenevat kaikkea kognitiivista määrittelyä ja haltuunottoa. Affektien ja emootioiden eroavuus on Shavirolle radikaalia yhteensopimattomuutta, ylijäämää. Tämä avaa mahdollisuuksia analysoida elokuvien kokemuksellisia ja poliittisia mahdollisuuksia kriittisesti. (Shaviro 2010, 3–4; Massumi 2002, 27–35; vrt. myös Agamben 2001, 53–58.)

Deleuzen filosofiassa käsite ajattelun kuva (*l'image de la pensée*) viittaa dogmaattiseen esifilosofiseen terveeseen järkeen, jota on vaikea kyseenalaistaa. Väite ”kaikki tietävät” hiljentää kritiikin. Ajattelun kuva on oletus abstraktista universaalista totuudesta, pohtimatta ajattelua tuottavien voimien laatua. Uusi ajattelun kuva riippuisi asioiden mielestä ja arvosta. Esimerkiksi tyhmyys ilmentää ajatteluun sisältyvää affektuaalista epämerkityksellisyyttä (*non-sense*). Käsitteen avulla tutkimus voi kritisoida reaktiivisten voimien ylläpitämiä mystifikaatioita ja fiktioita. Vastustamalla dogmaattista, ortodoksista ja moraalista ajattelun kuvaa olisi mahdollista löytää autenttinen toisto ajatteluna ilman kuvia, vaikka hintana olisi yhteiskunnallisten arvojen demoralisaatio. Deleuzen filosofian keskeisin idea oli pyrkimys ylittää vallitsevat ajattelun kuvat ja tuottaa uudenlaista ajattelua dynaamisena karttana siitä, millä tavoin kykenisimme sijoittamaan itsemme ajattelussa. Tavoitteena oli vallitsevien totuuksien ylittäminen. Deleuzen ajattelu oli aina monitasoista mutta maailmansisäistä. Hänellä pysyvyys ja liike olivat samanaikaisia sekä alati jännitteisiä. Toimit tai et, silti jotain tuottuu suhteessa vallitsevaan. (Deleuze 1983, 103–106; 1993, 170–173; Dronsfield 2012, 404; Adkins 2019, 489–491; ks. myös Deleuze & Guattari 1987, 4–5, 12–15, 25, 61, 119.)

Rinnasteisena ajattelun kuvalle käytän käsitettä ”työn kuva”. Työn kuvalla tarkoitan työhön liittyvää kyseenalaistamatonta esiymmärrystä työstä. Työn käsite muuttui teollistumisen myötä 1800-luvulla. Siitä tuli voiman käyttöä tietystä ajassa. Syntyi huoli tehokkuudesta, ajatus työn koneellisuudesta ja sen metaforisesta muutoksesta. Työn ja työvoiman välinen ero poistui. Työläisille tehtiin identiteettiä. Nykyaikainen on Deleuzen ja Guattarin mukaan kolmannen koneellisuuden aikaa kyberneettisine ja informaationaalisine koneineen. Talous on osa laajempaa koneellista järjestelmää, joka organisoii ihmisen ja teknologian välistä suhdetta. ”Ihmiskone”-systeemit perustuvat toistuvuuteen ja vastavuoroiseen viestintään, joka organisoii ja rakentaa subjektiviteetteja eli ruumiiden tuotannon ja toimimisen ehtoja. Tämä työnteon ”koneellinen orjuutus” rakentuu alistavista ja orjuuttavista voimista, jotka vahvistavat ja ruokkivat toinen toisiaan subjektivoiden ihmisten ruumiita tietynlaisiksi. (Deleuze & Guattari 1987, 456–459; Adkins 2019, 491.)

Teollistumisen myötä syntyvä työn kuvan muutos ilmeni 1800-luvun lopulla tavassa, jolla Etienne-Jules Mareyn kronofotografia suhteutui Henri Bergsonin aikaa koskevaan keston (*durée*) käsitteeseen. Teollistumisessa rakennettiin uutta universaalista yhtäläistä aikakäsitystä. Mareyn kronofotografian piti avata inhimillisten tuotantovoimien salaisuudet ja emansipoida työn energiat. Työ olisi helpommin mitattavana tehostunut. Bergson näki Mareyn tavoitteiden synnyttävän tilallisen neljännen ulottuvuuden, homogeenisen ajan. Tämä oli yhdistävä linkki tilan ja Bergsonin todellisen ajan eli keston välillä. Kronofotografian liikekuvat tilallistivat ajan. Bergsonin mielestä tämä oli keho yritys tavoittaa ajan kokemukseen, keston liittyvä liike. Tilallistettaessa aika muuttui laskettavaksi. Muut tavat ymmärtää aikaa hylättiin. Inhimillinen kokemus alistettiin ulkoisten määreiden armoille. Ajasta tuli kronofotografiseksi hetkiksi purettuna elokuvallista ja identtistä. Bergsonille reaalin aika oli kesto, virtauksia, olemisen liikettä, joka pakenee tieteellistä

tietämistä. (Rabinbach 1990, 87–88, 110–113.) “[T]ilan ja ajan sekoittaminen, ajan sulauttaminen tilaan saa meidät uskomaan, että kokonaisuus on annettu. Vähintään periaatteessa, vähintään Jumalan katseen alaisuudessa.” Deleuze ajattelee Bergsonin reaalisella tilalla olevan vain kolme ulottuvuutta ja ettei aika ollut tilan ulottuvuus, vaan pikemminkin päin vastoin. (Deleuze 2018, 103.)

Television tulo 1920-luvulta alkaen muokkasi ja voimisti edelleen katsomiseen liittyvää tuotantosuhdetta, katsomisen ”työn kuvaa” ajan tilallisuutena.

Yksilö on inhimillisenä koneena tv:n orjuuttama, sikäli kuin television katselijat eivät enää ole kuluttajia tai käyttäjiä, eivät edes subjekteja, joiden pitäisi ”tehdä” jotain. He ovat sisäisiä osia, ”syötteitä” ja ”vasteita”, palautetta tai toistumista, eivätkä he ole enää kytkeytyneet koneisiin [vain] niiden tekijöinä tai käyttäjinä. (Deleuze & Guattari 1987, 458.)

Televioiden yleistyessä toisen maailmansodan jälkeen katsominen ryhtyi tuottamaan sekä katsojasubjektiviteetteja, katsojuuden tilaa, että koko järjestelmää uudennlaisella voimalla. Katsojuutta määriteltiin tietynlaiseksi. Samalla tavoin *Fight Clubin* jälkemarkkinointi DVD:nä uuden vuosituhaten alussa toimi jälleen uudennlaisen katsojuuden tuottajana. Synnytetttiin ei-paikantunut katsomistapahtuma. Digitaalinen DVD-teknologia syntyi VHS-videoiden jälkeen, niiden pohjalta. Maurizio Lazzarato (2007, 93–94; 2019, 37–39) pitää videota ensimmäisenä kuvateknologiana, joka liittyi yleistyneeseen kuvien virtausten dekodeeraamiseen.

Voidaan siis kysyä, miten *Fight Club* kertomuksensa ja kertomistyyliensä muodoissa vaikutti työn kuvaan. Ja vahvistiko *Fight Club* olemassa ollutta katsojuutta, vai uudistiko se, tai mahdollisesti jopa myös avarsi katsojatyöläisen kokemusta siinä tuotettujen affektien kautta osana elokuvallista tuotantomuotoa? *Fight Clubia* tarkastellaan tässä artikkelissa metaelokuvana, joka rekonstruoi, tutkii ja pyrkii dekonstruoimaan omaa toimintaansa elokuvana sekä katsojatyöläisen paikkaa tässä sommitelmassa osana elokuvallista tuotantomuotoa. Tarkempi tutkimuskysymys on, miten *Fight Club* vaikutti uusliberalistiselle yhteiskuntajärjestelmälle tyypilliseen työn kuvaan?

***Fight Clubin* syntyhistoria**

Millaisia työn kuvia *Fight Clubin* tuotantolinjalla koottiin? Tuotannollisen muodon ymmärtämiseksi on aluksi tarkasteltava käsikirjoituksen syntyä. Elokuva perustui Chuck Palahniukin samannimiseen kirjaan vuodelta 1996, josta Jim Uhls muokkasi käsikirjoituksen. Palahniuk oli journalistitutkinnon suorittanut työtön toimittaja, joka pärjätäkseen teki erilaisia hanttihommia. Töidensä vierasmääräytyneisyyden vuoksi hän eli ”pimeää, turhautunutta ja kumouksellista” elämää. Eräällä viikonloppuretkellä hän joutui tappeluun saaden pahasti selkäänsä. Seuraavana maanantaina kukaan ei töissä kommentoinut hänen rähjäistä ulkonäköään. Tappeluista tuli elämäntapa. Ne tuntuivat vapauttavilta. Hän oli utelias näkemään mihin ruumiillisesti kykenisi. *Fight Clubin* idea syntyi hiljaisuudesta, jolla työkaverit suhtautuivat häneen ensimmäisen tappelun jälkeen. Halu olla tietämättä toisten ihmisten ongelmista synnytti tarpeen kirjoittaa. Ensimmäinen romaanikäsikirjoitus hylättiin. Seuraava, tappeluista aiheensa ammentanut ja romaaniksi laajennettu *Fight Club* julkaistiin. (*Fight Club* novel – Wikipedia; Bruise Control 2000; Barnes 2014.)

Palahniuk möi romaaninsa oikeudet Foxille 10 000 dollarilla. Tuottajat järjestivät roolien koelukuja saadakseen selville käsikirjoituksen pituuden puhuttuna ja muokatakseen sitä. Tarkoituksena ei ollut roolien jakaminen myöhempään elokuvaan, vaan ilmaistyön teettäminen näyttelijöillä. Tuotantoyhtiö maksoi pääroolien näyttelijöille silti yli 20 miljoonaa, voidakseen myydä elokuvaa tunnettujen näyttelijöiden kasvoilla yleisölle. (Fight Club – Wikipedia; vrt. Waxman 2005, 293–294.)

Elokuva tuli Yhdysvalloissa teatterilevitykseen 15. lokakuuta vuonna 1999. *Fight Club* oli ohjaaja David Fincherin neljäs elokuva. Hän oli ohjannut lukuisia musiikkivideoita sekä mainoksia ennen pitkiä elokuvia. Elokuvan ensi-iltaa siirrettiin Columbinen koulusurmien ja vaikean kilpailutilanteen vuoksi useita kertoja. Vastaanotto oli kaksijakoinen. Suurin osa kriitikoista tyrmäsi näkemänsä kontroversiaalisen sisällön vuoksi. (Waxman 2005, 293–297; IMDB David Fincher.) Elokuva oli julkisessa levityksessä taloudellinen floppi. Se ei yltänyt kattamaan tuotantokustannuksiansa, vaan tuotti isot tappiot. Osa Fox tuotantoyhtiön johtajista sai potkut. Fincher onnistui saamaan taiteellisen määräysvallan DVD-tallenteen tuotannossa, jossa elokuva siirtyi yksityisen kulutuksen puolelle. Siitä tuli menestys. Elokuvan DVD-tallennetta myytiin yli kuusi miljoonaa kappaletta. Sen puhdas tuotto oli kymmeniä miljoonia dollareita. DVD-tallenne mahdollisti elokuvan ylisukupolvisen vaikutuksen.

Fight Clubin sisältö

Elokuvan päähenkilö on nimetön kertoja (Edward Norton). Hän ei kykene tuntemaan, on vieraantunut työstään ja kärsii unettomuudesta. Kertoja valittaa lääkärille väsymystään. Tämä kieltäytyy antamasta unilääkkeitä. Sen sijaan lääkäri kehottaa päähenkilöä hakeutumaan kirkon hyväntekeväisyystoiminnan vertaistukiryhmiin. Siellä kertoja näkisi, mitä todellinen kärsimys on. Unettomuus ja väsymys ovat seurausta kertojan välineellisestä suhteesta omaan työhönsä. Itseapuryhmissä kertoja kokee vapahduksen. Kyky nukkua palaa. Toisen kivessyöpäryhmäläisen, Robert ”Bob” Paulsenin (Meatloaf Aday) rinnat ovat kasvaneet isoiksi hormonien vaikutuksesta. Ne tuovat läheiskontaktissa kertojalle vapauttavan itkun.

Ryhmiin ilmestyvä naishahmo Marla Singer (Helena Bonham Carter) jumiuttaa kertojan uudelleen. Naisen paljastuminen huijariksi puhkaisee kertojan oman huijauksen tuottaman onnellisuuskuplan, jonka myötä hän on kyennyt nukkumaan. Uuden pelastuksen tarjoaa hänen työmatkalla kohtaamansa Tyler, joka on hänen vastakohtansa: mies, joka uskaltaa kritisoida rahan ja kulutuskulttuurin valtaa. He kokevat tappeluiden tuottaman kivun kautta yhteisen homososiaalisen vapahduksen ja muuttavat yhteen Paperikadulla sijaitsevaan ränsistyvään taloon. Yhdessä he luovat salailulle perustuvan miesten yhteisön, *Fight Clubin*, josta sittemmin sukeutuu yhteiskunnallista tuhoa tuottava Runteluprojekti (Project Mayhem).

Laajentuessaan projekti vieraannuttaa kertojan Tylerista. Tyler ryhtyy suosimaan muita ”avaruusapinoiksi” kutsumiaan kerholaisia. Kertoja ymmärtää tulevien tuhojen laajuuden ja koettaa ryhtyä estämään niitä. Elokuvan käännekohtassa kertoja tajuaa olevansa itse Tyler. Hän epäonnistuu täytöntönpänon estämisessä. Viimeisenä yrityksenä erottaa Tylerin persoona itsestään hän ampuu itseään suuhun. Tuho ei ole kuitenkaan enää estettävissä. Elokuva loppuu kohtaukseen, jossa pilvenpiirtäjät sortuvat räjähtäen haavoittuneen kertojan pitäessä Marlaa kädestä ja katsoessa näkymää.

Analyysi: *Fight Club* kapitalismin tuotantovempaimena

Seuraavaksi analysoin elokuvan työn kuvaa kapitalismin tuottavana vempaimena. Sianne Ngai (2017, 466–473, 480, 493) näkee kapitalismin toimivan esteettisesti juuri vempainmuotona. Kapitalistinen vempain on sekä ihmetys että temppu. Muoto, johon me suhtaudumme ihmetellen mutta myös epäluuloisesti. Vempaimen tuotantomuodon esittelemisen hävittää sen illuusiota tuottavat elementit ja itse välineen. Se tekee jotain kapitalistisesta tuotantomuodosta näkyväksi, mutta peittää samalla jotain. Vempainmuoto syntyy teollisen kapitalismin tuotteena, ei ainoastaan rationaalisen moderniteetin lieveilmiönä. Osana elokuvallista tuotantomuotoa elokuvan toiminnalliset teemat kertovat tavoista, joilla vempain rakentaa työn kuvaa itsessään ja yhteiskunnan työtä sosiaalisella kentällä. Voiko elokuvan nimettömän kertojan sanoa väärentäneen elämänsä elokuvassa toiseksi?

Fight Clubin metakatsojuus

Elokuva alkaa kamera-ajolla aivoista aseeseen piippuun, joka on kertojan suussa. Kamera ylittää liikkuessaan luonnollisen maailman rajat. Rikkomalla rajat katsojalle näytetään jotain, jota hän ei muuten näkisi. Kohtaus toimii uudelleen asemoimisena, metakatsojuuden tuotantona. Keinotekoisien ja luonnollisten rajat poistetaan. Katsojasta tulee osa katsomaansa. Ollaan ”joukkotuhon teatterissa eturivin paikoilla”. Katsojatyöläisyys on teatterin katsomista ja siihen osallistumista ilman, että voisi vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Teollistetun elokuvan toimintatapojen pitää antaa vallita. Katsojan tehtävä on nauttia katsomastaan. Työn tulokset on irrotettu tuotantoprosessista.

Tavoitteena on ”hallittu purkautuminen”. Elokuvan tuottamien affektien pitää muuttua turvallisiksi ja ymmärrettäviksi emootioiksi, jotta ne olisivat kommunikoitavissa katsojille ja voisivat muuttua hyödykkeiksi. Empatiataitojen opetus kertoo talouden yleisemmästä järjestyksestä uusliberalismissa. Talouden perustuessa yhä enemmän ihmisten väliseen mielivaltaiseen kommunikatiivisuuteen, ihmiselle on säilytetty ymmärryksen pakko, jotta huojuvien pörssikurssien markkinoilla säilyisi järjestystä ylläpitävä arvo. Metaelokuvallisuus voi toimia myös muilla tavoin. Kertojaäänänenä kertoja voi toimia elokuvan ohjaajana omassa mielikuvituksessaan. Hän ryhtyy säättämään kohtauksien järjestystä uusiksi. Tällä keinolla elokuvan omat rajat on mahdollista tehdä näkyviksi ja traditionaalinen tarinankerronnan kaari kyseenalaistaa. Motivaatio syntyy toiveesta ymmärtää. Kertoja aprikoi, että aseet, pommit ja vallankumous, joita tarinassa tullaan kokemaan, liittyvät jotenkin Marla Singeriin. Jotain on yleisemmin vialla. Siihen pitäisi löytää selitys.

Matkalle lähdetään unettomuuden kautta: ”kaikki on kaukana”, eikä ”mikään ole todellista”. Väsymys tekee elokuvasta aikakuvan, joka mahdollistaa työn kuvan näkemisen muutettavana. Työpaikan työn kuvan suhteen tilanne on sama. ”Kaikki on kopion kopion kopiota”, kertojan ääni toteaa katsellessaan avokonttorissa kopiokoneen liikettä kahvimuki kädessään (Starbucksista, kuten muillakin). Kuvassa välähtää Tylerin hahmo subliminaalisesti. Tämä on elokuvallisen transsilogiikan tuotantoa, jossa unen ja valveen rajat hämärtyvät. Sillä näytetään, miten kertojan kokemus työstä on vieraantunut kertojan ruumiin voimista. Työ on passivoivaa, eikä edellytä suuriakaan ruumiillisia ponnistuksia. Työn kuvan suhteen kohtaus kertoo, ettei mitään yhteisöllisyyttä ole. Kaikki työntekijät ovat yksilöityneet omiin työtehtäviinsä



Kuva 1. Tylerin subliminaalinen välähdys toimistossa. Ruutukaappaus elokuvasta.

ilman keskinäistä solidaarisuuden mahdollisuutta, singulaareina toimijoina yksin kahviaan hörppien.

Kopiota ei tässä yhteydessä tule ajatella negatiivisesti. Deleuzen filosofiassa kopiosta ja kopion kopiosta tulee simulakraa. Simulakraa ovat kaikki ne kopiot, jotka kyseenalaistavat kopion ja alkuperäisen suhteen. Ne ovat tosia kuvia ilman yhtäläisyyttä suureen Ideaan. Ajatuksen ja kuvan välinen dualismi poistuu. Stabilisoitunut maailma ja sen identiteetit kyseenalaistuvat. Deleuzelle kopio on yhtä todellista kuin kaikki muukin. Kaikki on kopion kopiota, koska kaikki on todellista. Simulakra ei viittaa ulkoiseen, vaan on voima itsessään. Se tekee jotain uutta eikä vain representoi. Se voi tuottaa uusia subjektiviteetteja, jotka eivät viittaa oikean normiin. Ne voivat olla tuottavia transversaalisia suhteita, joissa voi syntyä jotain uutta. Maailmasta itsessään tulee tuottava kone. Väärentämisen toistamisessa voi syntyä bergsonilaisia seipitteen voimia (*les puissances du faux*), joiden avulla todellisen voi nähdä sitä muuttavin tavoin. (Deleuze 1989, 126–137; Deleuze 1990, 253–279; Hongisto 2013, 37–41.)

Syntyy uudenlainen tuottava ulottuvuus. Työn lamauttava vaikutus työpaikan ihmissuhteisiin avautuu kohtauksessa, jossa kertoja istuu työmatkalla lentokoneessa. Kertoja toteaa ystävyys-suhteiden muuttuvan ”kertakäyttöystävyydeksi”, jossa aikaa vietetään töiden vuoksi enemmän ventovieraiden kuin ystävien kanssa. Vaihtuvuuden vuoksi kehenkään ei ehdi kiintyä. Työnsä vuoksi kertoja herää usein vieraissa paikoissa, eläen monotonisesti toistuvaa elämää. Kertojaäänäni toteaa tämän olevan: ”Elämäsi, joka päättyy minuutti kerrallaan.” Tämä tuottaa muutoksen.

Työ ja siitä saatava palkinto liitetään yleisempään ihmisenä olemisen tapaan kuvaamalla kuluttamista itsestä vieraantumisenä. Kertoja on ”Ikean pesimisivietin orja” ja pohtii ”millainen astiasto määrittelee minut henkilönä”. Metataso avautuu näytettäessä kertojan huoneistoa Ikean katalogina. Katsojan katseen kiertäessä huonetta huonekaluille ilmestyvät niiden nimet ja esittely. Tylerin sanat kertojalle määrittävät tämän tuotantosuhteen laadun: ”Omittamasi esineet omistavat lopulta sinut.” Kulutus näyttäytyy vempaimena, ja katsojalle piirretään katsottavaksi sekä oma että elokuvien kuluttamisen ja tuotannon kuvana sen toimintatapa. Se on William S. Burroughsin nimeämää tarpeen algebraa, joka pyörittää halun koneistoja (Bardini 2011, 26, 130, 164). Ngain (2017, 470) mukaan ambivalenssi voi lisätä objekteihin kiinnittymisen affektiivista intensiteettiä.

Vieraantuminen ja aksiomatisaatio

Työn aiheuttamasta kaiken esineellistävästä vieraantumisesta on mahdollista parantua, mutta vain hetkellisesti. ”Jokaisena iltana kuolin, ja jokaisena iltana synnyin uudelleen, kuolleista heränneenä”, kertoja kuvailee vertaistukiryhmien vaikutusta. Kohtaus kertoo, että työn vieraannuttavasta voimasta ja sen aiheuttamasta unettomuudesta voi parantua suhteissa, jotka perustuvat luottamukseen, ja joissa voi vapautua kilpailusta, jossa haetaan toisten huomiota. Vieraantumisen voi siten ymmärtää seuraavan kilpailullisesta työnjaosta. Tuotannon muotona se kytkee hyödykkeiden tuottajat verkkoonsa heidän selkensä takana, kuten Marx (1976, 201) esitti *Pääomassa*.

Vieraantumisen yksilöivä vaikutus on viety kertojan työpaikalla äärimilleen, kapitalistisen työn ja tuotannon aksiomatisaatioksi, jossa työ otetaan haltuun koneellisenä orjuutuksena. Vanhat paikat korvataan uusilla ei-paikantumisilla, ja asiat nimetään erityisesti työhön ja tuotantomuotoon liittyvien asioiden mukaan ilman koodausta suurempaan merkitykseen, vapaasti valittavilla kaupallisilla koodeilla. Tämä käy ilmi kertojan toteamuksessa avaruustutkimuksesta. ”Kun syvän avaruuden tutkimus kehittyy, suuryritykset nimeävät kaiken: IBM:n taivaankansi, Microsoftin galaksi, planeetta Starbucks.”

Vertaisryhmässä ”kaiken toivon menettäminen oli vapautta”. Se palautti kyvyn nukkua, mutta sillä oli hintansa. Kertoja addiktoituu tukiryhmiin. Annostusta pitää kasvattaa tyydytyksen saamiseksi, eli ryhmiä pitää löytää lisää. Ratkaisuksi tälle sosiaalisesti tuotetulle puutteelle kertoja löytää oman jäisen luolansa, jossa hän tapaa voimaeläimensä pingviinin. Se kehottaa: ”Liu’u!” Tämä toimii vapauttavasti. Skitsofrenisaatiota tarvitaan lisää. Se käynnistää kertojan rajoja rikkovan matkan. Kertoja ampuu itsensä satelliitiksi uusiin kokemusavaruuksiin pyrkien kohti vapauttavaa ”mustaa aukkoa”, eli pohjaa. Tämä on affektiivisten kokemusten pohjataso, jota ei kielellisesti kyetä suoraan viestimään. (Vrt. Massumi 2002, 24–37; Shaviro 2010, 2–4.)

Kertojan voi myös rinnastaa Josef K:n hahmoon Orson Wellesin ohjaamassa elokuvassa *Oikeusjuttu* (Ranska-Italia-Saksan Liittotasavalta, 1962). Josef K:n lailla kertoja ryhtyy käymään oikeutta omaa työn kuvaansa vastaan itse luomansa asianajajan eli Tylerin avulla. Wellesin elokuva oli adaptaatio Franz Kafkan samannimisestä romaanista. Kafka kuvasi oman aikansa maailmaa samankaltaisesti kuin Fincher. Maailma on oudoissa paikoissa sattuvien outojen tapahtumien kavalkadia. Huomionarvoista on se, että Kafka oli töissä vakuutusyhtiössä vakuutustarkastajana, jonka tehtäviin kuului työtaturmien arviointi samalla tavoin kuin *Fight Clubin* nimettömällä kertojalla. Palahniukin tuotannossa on myös muita yhtäläisyyksiä Kafkaan (Kelly 2016).

Marlan tapaaminen ryhmissä ”turistina”, hävittää jälleen kertojan kyvyn nukkua. Kohtaus alleviivaa sitä, että vaikka hetkellinen vapahdus on mahdollista, voi pienikin vastoinkäyminen sysätä vieraantumisen jälleen käyntiin. Omat voimat eivät olekaan omia. Marla tunkeutuu muihinkin ryhmiin ja myöhemmin kertojan asuntoon. Tämä saa kertojan toteamaan hänestä: ”Jos minulla olisi kasvain, nimeäisin sen Marlaksi.” Marla on kertojan työ, joka tunkeutuu intiimiin. Se on kuin syöpäkasvain, joka omassa hahmottamattomuudessaan lannistaa ja varastaa työntekijän voimat. Tämä pitää ymmärtää ambivalenttina maailmansisäisenä prosessina. Muutos on jäykistyneille asioille tarpeen, mutta liiallinen vauhti saattaa johtaa kohti absoluuttista vapautumista. Se on kuolema, prosessin päätös. Palaaminen nollakohtaan. Kyse on virtojen säätelystä ja siitä, mikä tai kuka niitä saa määrittää. (Vrt. Deleuze & Guattari 1987, 149–166; 2007, 272–275, 295–297.)

Transsi ja pyrkimys autenttisuuteen rajoja ylittämällä

Kertoja tekee työkseen vakuutustarkastuksia suurelle autonvalmistajalle. Hänen työnään on tutkia kuolemaan johtaneita auto-onnettomuuksia. Vakuutuskorvaus määritellään kaavalla. ”Työnäni oli kaavan soveltaminen. $A \times B \times C = X$.” A oli autojen määrä, B vian esiintyvyys, C korvauksien keskimääräinen palautussumma. Jos yhtälön tulos oli pienempi kuin palautuspyynnön kustannukset, ei korvausta maksettu. Laskennallisuus viittaa työhön puhtaana markkinakalkyylinä. Kaikki elämän ja kuoleman välillä on kalkyloitavissa tietyn arvoiseksi. Kaikki toiminta otetaan kapitalistisen logiikan haltuun. Kommentilla ”Tarpeeksi pitkällä aikavälillä kaikkien hengissä pysyvyys putoaa nolnaan” kertoja rinnastaa työn, olemisen ja oman kokemuksensa. Kertoja tajuaa oman työnsä epäeettisyyden.

Toivomalla omaa kuolemaansa työmatkalennolla kertoja toivoo pääsevänsä eroon elämänsä tylsyydestä. Se kertoo toiveesta kokea jotain autenttista. Taikaiskusta hän kohtaa lentokoneessa viereisellä paikalla istuvan Tylerin, joka herättää kertojan mielenkiinnon. Katsellessaan Tyleria kertoja alkaa ihaillemaan häntä. Tyler on tullut palauttamaan autenttisen kokemuksen. Hän viittaa metsästäjä-keräilijöihin ja alkutilaan, jossa oli paremmin kuin nykyään. On olemassa tila, paikka, joka on lähempänä omaa kokemusta. Tavoittaakseen sen on muututtava. Kertoja ryhtyy väärentämään elämäänsä toiseksi Tylerin avustuksella.

Muutos vaatii yksilöllistä kehittymistä. ”Minä sanon. Älä tule täydelliseksi. Minä sanon, lakkaa olemasta täydellinen. Minä sanon, kehitytään.”, Tyler toteaa. Mutta matka johtaa huipun sijasta kohti pohjaa. ”Voi. Itsensä parantaminen on masturbaatiota. Itsensä tuhoaminen taas...” jotain keskeneräistä, koska Tyler jättää lauseen kesken. Myöhemmin hän puhuu hirvien metsästyksessä Rockefeller Plazalla. Se on kuin viittaus Marshall Sahlinsin kivikauden metsästäjä-keräilijöiden kuviteltuun runsauden yhteiskuntaan. Alkutila on Tylerin mukaan olemassa ja se on ollut jotain kaunista. Mutta se voi viitata väärin ymmärrettyinä koosteena menetetyin paratiisin palauttamiseen, eikä jatkuvaan immanentiin muutokseen, jossa on sisäistä valinnan varaa.

Tyler on myös rajojen rikkomisen erikoismies osa-aikaisissa töissään. Tarjoilijana hän virtsaa keittoon, koska on ”ravintola-alan sissiterroristi”. Elokuva-teatterin koneenkäyttäjänä hän editoi perhe-elokuvien sekaan subliminaalisia välähdyskuvia pornografiasta ydinperheiden kauhistukseksi. Tämä tuottaa metatason, jolla elokuva voi paljastaa konventionensa ja norminsa sosiaalisen vallan luomuksiksi. Tylerin käytös työntekijänä rikkoo työn kuvan normeja, joiden mukaan työntekijän pitäisi olla kuuliainen. Myös kertoja haluaisi uskaltaa rikkoa oman työnsä normeja.

Baari-illan jälkeen Tyler ja kertoja löytävät vapahduksen yhdessä. Tyler haluaa kertojan lyövän häntä. Raja ylitetään ja kertoja lyö Tyleria korvalle. Kipu tuottaa ruumiiden kosketuksen. Tuottuu affekteja ja niiden intensiteettejä. Tämä avaa transsissa kriittisen ulottuvuuden aistimuksia kokeville työruumiille. Sen kokemuksia muuntava vaikutus näkyy kohtauksessa, jossa kertojan pomo tulee kysymään jotain työhön liittyvää trivialiteettia. Hänen äänensä kuuluu kuin jostain kaukaa. ”Tappeluiden jälkeen muun elämän äänet vaimenivat.”

Metataso mahdollistaa kritiikin

Tappeluklubit tuntuvat mahdollistavan uudenlaisia subjektiviteetteja (vrt. Burgess 2012). Kertoja toteaa klubin synnyttämästä kokemuksesta: ”Missään ei ollut niin elossa kuin siellä.” Se vaikuttaa myös muihin: ”Aloimme nähdä asiat eri tavalla.” Tämä kaikki summataan yhteen pidemmässä kommentissa, jossa kerrotaan kokemuksen affekteista:

Se näkyi kaikkien kasvoilta. Tyler ja minä teimme siitä todellisen. Se oli kaikkien kielellä. Tyler ja minä vain annoimme sille nimen. [...] Kyse ei ollut sanoista. Hysterinen huutaminen tapahtui kielillä – kuin helluntaiseurakunnissa. Kun tappelu oli ohi, mitään ei ollut ratkaistu. Mutta millään ei ollut väliä. Jälkeenpäin tunsimme itsemme pelastuneiksi.

Kokemus oli siis jotain kielen taakse kurottavaa. Ei pelkkä sanoitettava emootio, vaan syvempää määräytymätöntä virtausta. Kokemusta ei tarvinnut kielellistää, sen saattoi tuntea ruumiissaan. Klubin vaikutus kertojaan on tämän vuoksi voimaannuttava. ”Minusta tuli maailman tyyni ydin. Olin Zenmestari.” Tappeleminen palautti jälleen kyvyn nukkua. Mustelmia ja muita tappelun verijälkiä ei tarvinnut hävetä. Ne olivat uuden yhteisön merkkejä. Ihmisen hakkaaminen tuntevaksi tekee kohtauksesta silti vapautumisen suhteen ambivalentin. Samalla tavoin kuin populistinen haaveilu menetetyin paratiisiin palauttamisesta, se jää reaktiiviseksi toiminnaksi.

Metataso toimii kertojan muuntumisen kontekstissa. Hän lukee *Valittuja paloja* ja ryhtyy puhumaan itsestään kolmannessa persoonassa:

Olen Jackin raivoava sappitiehyt. – Olen Jackin virnuileva kosto. – Olen Jackin kylmä hiki. – Olen Jackin täydellinen yllätyksen puute. – Olen Jackin tuhlattu elämä. – Olen Jackin särkynyt sydän.

Kolmas persoona on itsen toiseuttamista, etäisyyden ottoa vallitsevaan, sen tekemistä erilaiseksi suhteessa annettuun normiin: affektuaaliseksi ja määräytymättömäksi. Sillä luodaan ulkopuoli kokemuksen jähmettyneisyyteen ironisesti uudelleen sanoittamalla. Siihen liittyy jälleen ambivalentti ulottuvuus. Mutta kuinka paljon itseä voi toiseuttaa menettämättä itseään kokonaan absoluuttisen deterritorialisaation paonviivalla?

Katsojatyöläisyyden metakritiikki ilmenee tavassa, jolla kertoja vastaa hänelle soittavalle poliisille. Kertoja tietää valehtelevansa, mutta vakuuttaa etsivälle täysin päinvastaista. Tämän jälkeen hän toteaa kertojaäänenä, että ”haluaisi kiittää akatemiaa”. Oscarin arvoisesta huijauksesta puhuminen ilmaisee koko järjestelmän ja tuotantomuodon valheellisen perustan. Metataso avautuu myös kohtauksessa, jossa Tyler katsoo suoraan kameraan. Kuvan reunoilla näkyvät filmin reunat sen alkaessa huojumaan. Tylerin viesti on suunnattu katsojalle: ”Te ette ole maailman laulu- ja tanssitaitoista paskaa.” Runteluprojektin kasvottomille avaruusapinoille kerrotaan samoin:

Teissä ei ole mitään erikoista. Te ette ole kauniita tai ainutlaatuisia lumihiutaleita. Olette samaa hajoavaa eloperäistä ainetta kuin kaikki muukin. Kaikki osana samaa kompostia.

Ihmisen aineellisuuden ja vaihdettavuuden näyttäminen paljastaa tuotantomuodon sisäisen ristiriidan, koska ainutkertaisen arvottaminen on mahdotonta. Ihmistä kyllä vaaditaan olemaan ainutkertainen, mutta samaan aikaan



Kuva 2. Metataso näyttäytyy. Ruutukaappaus elokuvasta.

se kielletään. Elokuvat ja mainokset ovat ”täysin fiktiivisiä”, mutta silti niiden opetuksia tulisi seurata: kuluta lisää ennalta annettujen valintojen puitteisissa. Elokuvat ovat täynnä ennalta määrättyneitä tuotantomuodon mukaisia emootioita, mutta voisiko niitä kokea toisinkin, jos niiden affektit sisältäisivät jotain määrätymätöntä? Tällöin olemisesta voisi tulla ambivalenssia. Se voisi avata uudenlaisia maailmansisäisiä tulemia työn kuvan suhteen. Tähän *Fight Club* pyrkii.

Ambivalenssia tuottuu kohtauksessa, jossa Tyler aiheuttaa kertojalle kemiallisen palovamman. Se kertoo, että kaikki kipu ei aina ole pahasta. Kaikkea ei pidä tukahduttaa, koska jatkuva tukahduttaminen vieraannuttaa kokemuksesta. Kohtauksen metataso kertoo jotain myös katsojuudesta. Vaikka näkisit kipeästi välineen rajat ja sen luomat illuusiot, etkä voisi uskoa elokuvaan, sen ei välttämättä pidä tarkoittaa sitä, että siitä pitäisi automaattisesti kieltäytyä. Jos mitään autenttisempaa ei ambivalentissa maailmassa ole olemassa, voi kipuun myöntymällä seurata vapahdus ja uusia merkityksiä tiettyjen tuotanto-olosuhteiden vallitessa. Kipu perustaa yhteisön, koska sillä velka kaiverretaan muistina kokemukseen ja ruumiiseen (Nietzsche 1969, 49–55; Deleuze & Guattari 2007, 212–222). Tästä seuraa kysymys siitä, toteutuivatko nuo olosuhteet *Fight Clubissa*?

Vihan tuotanto, kapinan loppu ja verkostoyhteiskunta

Fight Club viittaa itsekkin useasti siihen, ettei se toimi. Tyler kertoi alun lainauksessa klubilaisille, että televisio on pettänyt heidät, ja he joutuvat tämän vuoksi työskentelemään valkokaulusorjina ilman kapinaa, kaikkeen vittuuntuneena. Metatasolla myös *Fight Club* pettäisi silloin katsojansa elokuvana, jos ajatusta seurattaisiin loogiseen loppuunsa. Mutta tarvitseeko sen toimia? Ei välttämättä. Riippuu mistä näkökulmasta asiaa tarkastellaan. Ketä tai mitä se palvelee hajotessaan? Runteluprojektin voi ajatella kertovan kasvottomuudesta, jota kapitalistinen työ edellyttää. Tavaroihin kohdistuva aggressio on yhteisöllisesti toimivampaa kuin klubien tappelut affektiivisen tuntemisen tuotantona.

Elokvassa kierrätetään kaikkea. Samalla tuotannon vauhti kiihtyy. Tyler varastaa (jälleen rajanylitys) rasvaimuklinikalta jätteenksi heitettyä ihmisten rasvaa, keittää siitä saippuaa ja myy sen takaisin rikkaille. Prosessin ylijäämistä hän valmistaa pommeja. Tarkoitus on tasoittaa tilit luottokorttiyhtiöiden kanssa.

Runteluprojekti hajottaa tietokoneita ja elektroniikkakauppoja. Tuotannon ja kulutuksen malli ei häviä mihinkään. Pikemminkin kapitalismille avautuu uusia voitontekomahdollisuuksia, sillä räjäytettyjen liikkeiden ja tavaroiden tilalle voi rakentaa uusia, jos yleiset edellytykset tuotannolle eivät muutu. Rasva ilmentää *Fight Clubissa* Patricia Pistersin (2001, 125–126, 136) mukaan verkostoyhteiskunnan logiikkaa, jossa hyödykkeiden kiertoa pyritään lisäämään pienenevien voittomarginaalien maailmassa. Samalla tila-aika kompressoituu. Teknologisen tehostumisen kautta voiton saaminen on yhä työläämpää ja lisäarvon tuotannon kehän pakotetaan jatkuvasti kiihdyttämään vauhtiaan.

Elokuvan nurinkääntö tapahtuu, kun kertoja ymmärtää olevansa Tyler. Ambivalenssin kautta tuotetut merkitykset asetetaan paikalleen tunnistamisen aktissa, joka kertoo katsojalle ”tästä oli kysymys”. Samalla raja unen ja valveen välillä tehdään selväksi. Sepitetyn todellisuuden muuttava voima poistuu. Kyse onkin väärentäjän pään sisäisistä yksilöllisistä houreista. Kaikki mikä elokuvassa oli häiritsevää, voidaan pyyhkiä pois ja katsoja voi palata turvalliseen olotilaan. Yhteiskunta on kunnossa, kertoja ei. Hänen pitää muuttua ja adaptoitua. Affektit muuttuvat esipakatuiksi teollistetuiksi emootioiksi. Muutosta kertojalta immanentisti vaatinut Tyler onkin paha. Hänet on tuhottava. Hänen aggressiivinen muutoshakuisuutensa on otettava pääoman haltuun. Yhteiskunta tilkitään vuotamattomaksi ja kertoja jää kiertämään kehää paonviivalleen. Oikeusjuttu on hävitty, eikä maailma ole muutettavissa.

Tajuamisen jälkeen kertoja menettää tajuntansa sängylle kaatuen. Metatase sulkeutuu. ”Sitä kutsutaan projektorin vaihdoksi. Elokuva jatkuu, eikä yleisöllä ole aavistustakaan.” Työelämän ei tarvitse muuttua, vaan yksilön tulee adaptoitua pysyäkseen mukana työelämän muutosvauhdissa. Egosta vapautuminen laitetaan palvelemaan tuotantovirtojen vapauttamista, jotta ne saataisiin uudelleen oksastettua markkinoille kulutettavina hyödykkeinä. Katsojatyöläisen huoahahtaessa helpotuksesta hän toimii juuri tuotantomuodon haluamalla tavalla. Yksilöllisen valaistumisen kokemus onkin tuotannollinen lopputulos. Ymmärrys itsestä on teollisesti suunniteltua. Katsojalle ei jätetä mitään epäselväksi myöskään päähenkilön seksuaalisen suuntautumisen suhteen. Pelastettavissa on enää heteronormatiivinen parisuhde Marlaan. Hänen tapaamisensa tapahtui elämän ”oudossa vaiheessa”. Sen muutosulottuvuus oli kaikkien laukeamista muistuttavien räjähdysten jälkeen ohi. Onnellinen loppuelämä odottaa. Kyse oli ainoastaan ”luottamuksen” saavuttamisesta.

Aktiivisuus muuttuu reaktiivisuudeksi. Simulakrum paljastuu huonoksi kopioksi. Näin *Fight Club* -kone toimi omassa elämänkaarensaankin. Elokuvakopiot muuntuivat DVD:ksi, jotka möivät itsensä kuluttajille. Samalla katsojuus siirtyi elokuvateattereista ei-paikkoihin: koteihin. Elokuvallinen tuotantomuoto laajensi tuottavan aluetta, vain jotain lisää myydäkseen ja itseään uudelleen hyödykkeenä tuottaakseen. Ihmiseen kohdistuva katse ei kyennyt muuttumaan, vaikka elokuvan alku niin lupailikin. Kyse olikin vain kapitalismin vempaimesta, joka orjuuttaa katsojan koneellisesti. Elokuva saavutti suuren suosion miesten oikeuksien puolustajien keskuudessa, alt-right-verkostoissa ja toksisen maskuliinisuuden Incel-kulttuurissa. Se omittiin merkiksi vahvasta alfauros-mieheydestä (Tobias 2019; Baboulias 2019; Abraham 2019). Ajatus ei ole kaukana Palahniukin motiiveista. Hän halusi perustaa miehille oman klubin, koska naisten perustamien erilaisten verkostojen ja kerhojen määrä tuntui hukuttavan miehuuden (Bruise Control 2000).

Elokuvan pohjimmainen viesti oli, että normien poistamisesta seuraisi kaaos. Tällä tavoin se toimi konservatiivisten arvojen uusintajana yhteiskunnassa. Hyvät aiheet kivesivät tien helvettiin. Fasismien ja vapautumisen välille

jätettiin vallitsemaan epäselvyys. Skitsostrategiat pyrkivät kyllä vapauttamaan ja avaamaan uusia tapoja elää, ja aluksi ne tuntuvat toimivan, mutta lopulta vuodot piti tilkitä. Hajotessaankin kapitalismi kykeni ottamaan tämän prosessin haltuun, koska se toimii pohjimmiltaan hajottamalla. Koneellinen orjuutus toimi jälleen kuten ennenkin tuottaen kuuliaisia subjekteja. Perusongelma on se, että verkostoyhteiskuntien tai informaatioajan kapitalismissa tavaroiden kierto on ottanut niiden tuottamisen paikan talouden moottorina. Käyttöarvo on alistettu vaihtoarvolle. Hyödykkeestä on tullut pääoman muoto ja vaihdon moottori. Sen arvon määrittää nyt sen tuottama halu, eikä työ, jolla se on synnytetty. Arvo syntyy kuvien kierrossa. Vempain on täydellistymisensä kynnyksellä. (Massumi 1992, 199–200; ks. myös Holland 1999.)

Andrew Culpin (2016) mukaan Deleuzea voi lukea kahdella eri tavalla. Toisaalta hän on nykymainostoimistojen hyödyntämä ”iloinen” kytkeytymisen apostoli. Kapitalismi kykenee ottamaan tämän puolen haltuunsa juuri elokuvallisen tuotantomuodon myötä. Yhtäältä on kuitenkin myös olemassa Deleuzen synkempi puoli. Sen kautta voisi ajatella, että vaikka elokuva kääriytyykin lopussa sovinnaisuuteen, voi siinä kokea myös vuotavan halkeaman. Tämä ilmenee *Fight Clubin* kertojan väärentävässä realismissa. Jokin affektuaalinen pakenee määräytymättömänä selitystä. Se voi olla epätietoisuutta, joka ylläpitää elokuvallisen tuotantomuodon järjestelmää, mutta myös hakkaamisen tuottamaa vapautumista suhteessa omaan kokemukseen, joka Culpin mukaan ”pyytelee meitä uuden lihan kammottaviin salaliittoihin”. (Vrt. myös Vandenberghen 2008; Thoburn 2003, 3–4; Deleuze 1995, 174–175.)

Johtopäätökset: ilmaan sulaa myös kapina?

Fight Clubissa ironisoidaan ”kaiken kiinteän sulavan ilmaan”. Se kierrättää itseään tarinana, kuten rasvaimujen rasvaa tarinassaan. Elokuva jää kuvaamukseen ”saippuaksi”, eikä vaadi kuin katselua: osallistumalla on huomiota-louden palveluksessa. Tylerin kapitalismikritiikki paljastuu heitoiksi, joiden päälle ei rakennu pysyvää muutosta. Järjen ja järjettömyyden, sivilisaation ja barbarismin tiukka erottelu ei mahdollista sosiaalisen kentän kritiikkiä kertojan paljastuessa Tyleriksi. Tyler ei olekaan ohjaamassa ”päästämään irti” subjektiudesta.

Bergsonin ajattelussa seipitteen voimilla saattoi olla kaksi merkitystä. Niillä saattoi hallita ihmisryhmiä, mutta ne mahdollistivat myös uuden luomisen ja vastarinnan. *Fight Clubin* valkoinen mies oli kriisitilanteessa. Hänen elämänsä oli kulutuskapitalismin kolonisoimaa. Eettisesti kyseenalainen työ vieraannutti häntä eroon omista ruumiin voimista. Hän havaitsi vanhan kulutuskulttuurisen elämänsä tyhjyyden pyrkien linkoamaan itsensä satelliitiksi kohti affektuaalisen määräytymättömyyden ”mustaa aukkoa”, kokemuksemme tietämättömyyden ja muutettavuuden tasoa. Skitsofrenisoiva pakoviiva (itseapuryhmät, tappeluklubit ja Runteluprojekti) ei kyennyt irrottamaan häntä yleistyneestä tuotantomuodosta. Hän jäi kiertämään tuhoamisen kehää. Yritys skitsoutua ja käydä oikeutta itseään vastaan uutta työn kuvaa etsien sulkeutui hänen tajutessaan olevansa Tyler. Jäljelle jäi oidipaalin asetelma, jossa kertoja hakeutui maanisdepressiivisesti takaisin heteronormatiiviseen parisuhteeseen Marlan kanssa. Tylerin kulutuskriittinen väärentäjähahmo piti tuhota liian vaarallisenä, jotta ”totuudeksi” voisi lopulta paljastua alussa kritisoi tuottaminen.

Kulutuskulttuurin oidipaalin keskihakuvoima oli liikaa. Itseä vastaan käyty oikeusjuttu päättyi skitsofrenisoinnin mitätöintiin. Räjähdykset toimivat

haltuunottona, eivätkä johtaneet absoluuttiseen deterritorialisaatioon, kuten Wellesin *Oikeusjutun* loppuräjähdyksessä tai Lars von Trierin elokuvassa *Melancholia* (Tanska, 2011). Samalla *Fight Clubin* kehittelemät poliittiset toiseuttavat voimat sulkeutuivat. Elokuva kääntyi reaktiiviseksi kotouttamiseksi. Villit haluvirrat kesytettiin markkinoitavaksi tuotteeksi, joita kuuliaisesti subversiivisuutta etsivät ironisen viileät nuoret katsojatyöläisinä kuluttavat. Alaston miehen sukuelin lopussa toimii samoin: kaikki on paljastettu. Kapitalismi alastomimmillaan. Kapinakin kyetään imemään kiinni kapitalismiin, koska kelluvien merkitysten maailmassa kaikki käy. *Fight Club* vaikutti uusliberalistisen yhteiskuntajärjestelmän työn kuvaan. Se vahvisti kapitalismin elokuvia koskevaa haltuunottoa, kun se laajensi markkinoita ja tuotti samalla uudenlaista katsojatyöläisyyden tilaa: katsojista tuli yksityisiä teattereista irrotettuja ei-paikannettuja hyödykkeitä.

Kerhon sääntöjen mukaan klubeista ei saanut puhua julkisesti. Näin tapahtui myös elokuvalle. Teatterien julkisessa tilassa elokuva floppasi mutta yksityisen tilan DVD-tuotteena se kasvatti tuotantomuodolle uutta lisäarvoa. Syntyi erotteluita tuottava kone, joilla tuotantomuodot kokivat vallankumouksen. Uusi teknologia vapautti elokuvat teattereiden tilallisuudesta. Syntyi uusia tilasta vapautettuja mahdollisuuksia valloittaa katsojatyöläisen huomio jo ennen suoratoistopalveluita. Televisio, videot ja DVD vastaavat katsojakasvatuksesta. Tarinan sanoma on tälläkin tavoin yksityisen talouden puolella julkista taloutta vastaan.

Fight Clubin elokuvaversio tuntuu väittävän, ettei mikään väkivaltainen perversio ole elokuvissa kiellettyä. Kaikki voidaan markkinoida katsottavaksi, koska vempaimen rajat ovat liuenneet. Miten rajan voi enää ylittää, jos sitä ei enää ole olemassa? Työn kuvan kritiikkinä tappeluklubien maailmankuvassa ollut väärentäjä osoittaa, että matka on vaikea ja saattaa jäädä kesken. Mutta elämän mahdottomuus pakottaa ajan kestossa eteenpäin. Vaikka ei voisi jatkaa, jatkaa silti. Ehkä *Fight Club* voi sisältämässään määräytymättömyydessä toimia myös niin, että matka (kapinana nykyisyyttä vastaan) jatkuu?

Kiitän Lähikuvan toimitusta artikkelin ottamisesta julkaistavaksi. FM Hannele Kuusistoa kiitän tekstin kommentoinnista sen kirjoitusvaiheessa. Anonyymien vertaisarvioitsijoiden rakentavia muokkausehdotuksia kiitän artikkelin merkitävästä jäntevöittämisestä ja analyysini parantamisesta. Vastaan luonnollisesti kaikista tekstiin jääneistä virheistä ja tulkintoista yksin.

Lähteet

Filmografia

Fight Club. Ohj: David Fincher, USA, 1999.

Oikeusjuttu (The Trial). Ohj: Orson Welles, Ranska–Italia–Saksan liittotasavalta, 1962.

Melancholia. Ohj: Lars von Trier, Tanska, 2011.

Verkkosivut

David Fincher IMDB. Saatavilla: <<https://www.imdb.com/name/nm0000399/>>. Luettu 10.4.2021.

Fight Club IMDB. Saatavilla: <<https://www.imdb.com/title/tt0137523/>>. Luettu 10.4.2021.

Fight Club – Wikipedia. *Wikipedia.org*. Saatavilla: <https://en.wikipedia.org/wiki/Fight_Club>. Luettu 2.2.2020.

Fight Club novel – Wikipedia. *Wikipedia.org*. Saatavilla: <https://en.wikipedia.org/wiki/Fight_Club_novel>. Luettu 14.4.2021.

Kirjallisuus

Abraham, Amelia (2019) Does Fight Club critique or celebrate the extreme violence of men? *Dazed*. Saatavilla: <<https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/46474/1/fight-club-twenty-years-brad-pitt-edward-norton-violence-mental-health>>. Luettu 25.4.2021.

Adkins, Brent (2019) Information as the Image of Thought: A Deleuzian Analysis. *Journal of Speculative Philosophy* vol. 33:3, 489–500.

Agamben, Giorgio (2001) *Keinot vailla päämäärää*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Baboulias, Yiannis (2019) The alt-right misread both The Matrix and Fight Club. It's time to reclaim their real messages. *New Statesman*. Saatavilla: <<https://www.newstatesman.com/2019/04/alt-right-misread-both-matrix-and-fight-club-it-s-time-reclaim-their-real-messages>>. Luettu 3.4.2019.

Bardini, Thierry (2011) *Junkware*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Barnes, Craig 2014. Palahniuk, Chuck (1962-), An Introduction to. *Gale Literature Criticism*. Saatavilla: <https://go.gale.com/ps/i.do?id=ZHWHGQ544011662&v=2.1&u=cwru_main&it=r&p=LCO&sw=w&asid=0eaf86a3b8cd35ead5328890e6b88bfc>. Luettu 10.4.2021.

Beller, Jonathan (2006) *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Hanover and London: University Press of New England.

Brown, William & Fleming, David H. (2011) Deterritorialisation and Schizoanalysis in David Fincher's Fight Club. *Deleuze Studies* vol. 5:2, 275–299.

Brown, William & Fleming, David H. (2020) *The Squid Cinema from Hell. Kinoteuthis Infernalis and the Emergence of Chthulumediality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Bruise Control (2000) *The Guardian*. Saatavilla: <<https://www.theguardian.com/books/2000/may/12/fiction.chuckpalahniuk>>. Luettu 7.4.2021.

Burgess, Olivia (2012) Revolutionary Bodies in Chuck Palahniuk's *Fight Club*. *Utopian Studies* vol. 23:1, 263–280.

Culp, Andrew (2016) *Dark Deleuze*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles (1983) *Nietzsche and Philosophy*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (1989) *Cinema 2. The Time-Image*. London: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles (1990) *Logic of Sense*. London: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles (1994) *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (1995) *Negotiations, 1972–1990*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (2018) *Bergsonismi*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1987) *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia. Vol. 2*. Minneapolis: Minnesota University Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2007) *Anti-Oedipus. Kapitalismi ja skitsofrenia, osa 1*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Diken, Bülent & Laustsen, Carsten Bagge (2002) Enjoy your Fight! Fight Club as a Symptom of the Network Society. *Cultural Values* vol. 6:4, 349–367.

Dronsfield, Jonathan (2012) Deleuze and the Image of Thought. *Philosophy Today* vol. 56:4, 404–414.

Hardt, Michael, & Negri, Antonio (2017) *Assembly*. Oxford: Oxford University Press.

Holland, Eugene W. (1999) *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus. Introduction to Schizoanalysis*. London and New York: Routledge.

Hongisto, Ilona (2013) Dokumentaarinen tarinointi. Sepitteen voimat ja muutoksen tallentaminen. *Niin & Näin* vol. 28:2, 37–41.

Hunter, Starling & Singh, Saba (2015) A Network Text Analysis of Fight Club. *Theory and Practice in Language Studies* vol. 5:4, 737–749.

- Kelly, Lauren Beth (2016) A Literary Comparison: Kafka Vs. Palahniuk. *Noahwriting.com*. Saata-
villia: <<https://noahwriting.com/a-literary-comparison-kafka-and-palahniuk/>>. Luettu 24.5.2021.
- Lazzarato, Maurizio (2007) Machines to Crystallize Time. *Theory, Culture & Society* vol. 24:6,
93–122.
- Lazzarato, Maurizio (2019) *Videophilosophy. The Perception of Time in Post-Fordism*. New York:
Columbia University Press.
- Marks, John (2010) Bacon, Francis (1909–92). Teoksessa Adrian Parr (toim.) *The Deleuze Diction-
ary*. Revised edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 23–25.
- Marx, Karl (1976) *Capital. A Critique of Political Economy. Volume One*. Harmondsworth: Penguin
Books.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (1998) *The German Ideology*. New York: Prometheus Books.
- Massumi, Brian (1992) *A user's guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and
Guattari*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Massumi, Brian (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke Uni-
versity Press.
- Mitchell, Kevin (2013) "A Copy of a Copy of a Copy": Productive Repetition in *Fight Club*.
Jeunesse: Young People, Texts, Cultures vol. 5:1, 108–131.
- Ngai, Sianne (2017) Theory of the Gimmick. *Critical Inquiry* vol. 43:2, 466–505.
- Nietzsche, Friedrich (1969) *Moraalin alkuperästä. Pamfletti*. Helsinki: Otava.
- Oksanen, Atte (2005) Bodies in Chains: Consumer Culture as Black Pedagogy and Body Dis-
satisfaction Among Finnish, Swedish and Norwegian Children. Teoksessa Tommi Hoikkala,
Pekka Hakkarainen & Sofia Laine (toim.) *Beyond Health Literacy. Youth Cultures, Prevention and
Policy*. Nuorisotutkimusseuran julkaisu 52. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.
- Palahniuk, Chuck (1996) *Fight Club*. New York: Norton.
- Palladino, Paulo & Young, Teresa (2003) *Fight Club and the World Trade Center: On Metaphor,
Scale, and the Spatio-temporal (Dis)location of Violence*. *Journal for Cultural Research* vol. 7:2,
195–218.
- Parr, Adrian (2010) Deterritorialisation/Reterritorialisation. Teoksessa Adrian Parr (toim.) *The
Deleuze Dictionary. Revised edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 69–72.
- Peters, Michael (2019) Affective capitalism, higher education and the constitution of the social
body Althusser, Deleuze, and Negri on Spinoza and Marxism. *Educational Philosophy and Theory*
vol. 51:5, 465–473.
- Pisters, Patricia (2001) Glamour and glycerine: surplus and residual of the network society.
From 'Glamorama' to *Fight club*'. Teoksessa Patricia Pisters (toim.) *Micropolitics of Media Culture:
Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 125–140.
- Rabinbach, Anson (1990) *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. New
York: Basic Books.
- Roffe, Jonathan (2010) Capitalism. Teoksessa Adrian Parr (toim.) *The Deleuze Dictionary. Revised
edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 40–42.
- Shaviro, Steven (2010) Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland
Tales. *Film-Philosophy* vol. 14:1, 1–102.
- Thoburn, Nicholas (2003) *Deleuze, Marx and Politics*. London & New York: Routledge.
- Tobias, Scott (2019) *Fight Club at 20: the prescience and power of David Fincher's drama*. *The
Guardian*. Saatavilla: <[https://www.theguardian.com/film/2019/oct/15/fight-club-at-20-the-
prescience-and-power-of-david-finchers-drama](https://www.theguardian.com/film/2019/oct/15/fight-club-at-20-the-prescience-and-power-of-david-finchers-drama)>. Luettu 16.10.2019.
- Toscano, Alberto (2010) Axiomatic. Teoksessa Adrian Parr (toim.) *The Deleuze Dictionary. Revised
edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 21–23.
- Vandenbergh, Frédéric (2008) Deleuzian capitalism. *Philosophy & Social Criticism* vol. 34:8,
877–903.
- Verevis, Constantine (2010) Sensation + Cinema. Teoksessa Adrian Parr (toim.) *The Deleuze
Dictionary. Revised edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 249–251.
- Waxman, Sharon (2005) *Rebels on the Backlot. Six Maverick Directors and How They Conquered the
Hollywood Studio System*. New York: Harper Entertainment.

Heidi Kosonen

Heidi Kosonen, FT, musiikin,
taiteen ja kulttuurin tutkimuksen
laitos, Jyväskylän yliopisto

RITUAALIKUOLEMA JA PERHETRAGEDIA

Itsemurhan määrittely ja tabuluonteisuus kauhuelokuvassa *Midsommar – loputon yö*



Tässä artikkelissa tarkastelen itsemurhan tabuluonteisuuteen ja omaehtoiseen kuolemaan kohdistuvaan biovaltaan liittyviä kysymyksiä Ari Asterin Midsommar – loputon yö -folk-kauhuelokuvassa (2019).¹ Keskityn yhtäältä itsemurhaan tabuluonteisena kuolemana, joka on samanaikaisesti näkymätön ja ylenpalttisen näkyvä, vaiettu ja pornoistunut. Toisaalta keskityn itsemurhan määrittelyyn tarkastelemalla elokuvan esittämää kulttuurista törmäyspistettä, jossa erilaisten selitysmallien alle asettuvat omaehtoiset kuolemat asetetaan vastakkain. Näitä tabua ja biovaltaa koskettavia pohdintoja yhdistää kysymys vallasta ja siitä, miten ja millaisista näkökulmista itsemurhaa on mahdollista kuvata elokuvissa vallitsevien lainalaisuuksien ja sensibiliateettien puitteissa.

1 Kiitän Lähikuvan toimituskuntaa ja anonyymeja vertaisarvioitsijoita avuliaista kommentista ja kysymyksistä.

2 Kuten sekä Foucault (2003) että Giorgio Agamben (1998) toteavat, normatiivisen biovallan yleistymisestä huolimatta biovaltaa edustavat diskursiiviset prosessit ja kirkon ja valtioiden kurivaltaa edustavat lait ja toimenpiteet toimivat aina päällekkäin.

Itsemurha on omaehtoinen kuolema, inhimillinen mysteeri ja kulttuurinen ilmiö, jota värittävät yhteiskunnalliset arvot ja asenteet ja joka määritellään, rajataan ja tuotetaan yleisen ymmärryksen piiriin tietynlaisena kuolemana. Vaikka itsemurha on aina yksilöllinen ratkaisu, jonka syyt jäävät elonjääneiden spekulointien varaan ja jonka kokemiseen ja suremiseen kytkeytyy monia hankalia tunteita, median representaatiot piirtävät itsemurhasta melko monoliittista ja normatiivista kuvaa. Näissä merkityksellistämisen prosesseissa näkyy omaehtoisesta kuoleman asettuminen läntisen biovallan alaisuuteen, eli ihmisen ruumiin, seksuaalisuuden ja kuoleman ”kesyttämiseen” tähtäävien normatiivisten mekanismien alle (Foucault 1990, 135–159). Michel Foucault’n myöhäistuotannossa etenkin itsemurha on avainasemassa läntisten kulttuurien siirtymässä kirkon ja monarkioiden ”suvereenin” kurivallan alaisuudesta modernia biovaltaa kohti, jossa yhteisön määräysvaltaa haastava ja siksi vaarallinen omaehtoinen kuolema asettuu normatiivisten tiedontuotannon tapojen alaisuuteen (Foucault 1990; ks. myös Marsh 2010).²

Itsemurhaan, kuten muihinkin kuolemiin, heijastuu myös helposti läntinen kuolemakielteisyys: kuolema (ja etenkin omaehtoinen itsemurha) haastavat absoluuttiseksi hyväksi määriteltä elämää ”elämän negaationa” (Becker 1973; McGormack 2020). Muun muassa näistä syistä itsemurhaa voisi määritellä

tabuluonteiseksi kuolemaksi. Tässä yhteydessä viitataan tabuluonteisuudella itsemurhan asemaan säädeltynä, marginalisoituna ja stigmatisoituna kuolemana, jonka diskursiivisia ilmenemismuotoja määrittää samanaikainen näkyttämyys ja hypernäkyvyys, vaikeneminen ja ylenpalttinen tieteen, median ja taiteen diskursien kohteeksi asettuminen.³ Mary Douglasin (2002), Franz Steinerin (1999) ja Valerio Valerin (2000) teorioiden mukaisesti tabu voidaan nähdä sosiaalisena rakenteena, joka kytkeytyy kulttuuriseen luokittelujärjestelmään, ja jonka funktiona on suojella yhteisöä tietynlaisilta sosiaaliseen ruumiiseen ja yksilöiden kehoihin kohdistuvilta vaaroilta. Tämän määritelmän varassa biovalta voitaisiin nähdä yhtenä tabun moderneista ilmenemismuodoista. Etenkin modernin biovallan alaisuudessa tabuluonteisesta kuolemasta määrittely- ja puheoikeuden saavat passivoitujen yksilöiden sijaan sellaiset instituutiot selitysmalleineen ja hallinnan mekanismeineen, jotka saattavat lisätä itsemurhasta vaikenemista ja stigmaa entisestään.

Monet näistä itsemurhaan liittyvistä asenteista ja biovallan tiedontuotannon tavoista toistuvat myös elokuvissa ja niiden tarinamaailmoissa – joskin aihepiirin pornoistumisen ja medikalisoitumisen pikemmin kuin itsemurhasta vaikenemisen kautta. Etenkin määräävän globaalin markkina-aseman saavuttaneessa angloamerikkalaisessa viihteessä itsemurha esiintyy tiuhaan (Kosonen 2020a). Itsemurhaan kohdistuvat asenteet ja määrittelyn prosessit ovat tietyistä jaetuista piirteistä huolimatta aina erityisiä riippuen niistä yksilöllisistä ja sosiokulttuurisista konteksteista, joissa itsemurha esiintyy. Niin kutsutussa ”länessä” nämä jaetut piirteet palautuvat eurooppalaiseen filosofiaan ja juutalaiskristilliseen teologiaan. Artikkelissani tarkastelen erityisesti angloamerikkalaisten elokuvien itsemurhasta välittämää kuvaa, jossa on nähtävissä sekä yleisemmin ”läntisiä” että spesifimmin yhdysvaltalaisia tai englantilaisia lähtökohtia, mutta joiden sisältöihin vaikuttavat myös globaalit markkinat ja niiden sensibilitetit ja lainalaisuudet. Nykykontekstissa näillä globaalisti levitettävillä angloamerikkalaisilla elokuvilla ja niiden välittämällä asenteilla ja mielikuvilla on vaikutus myös välittömän kontekstinsa ulkopuolella.⁴

Tässä artikkelissa tarkastelen itsemurhan määrittelyn ja kuvaamisen kysymyksiä Ari Asterin *Midsommar – loputon yö* -elokuvan (2019) välityksellä. Yhdysvaltalaisen Asterin toinen ohjaustyö *Midsommar* edustaa folk-kauhugenreä ja esittää itsemurhan tabuluonteisena spektaakkelina (Debord 1983) ja kuolemana, johon liittyvät kulttuuriset merkityksellistämisen prosessit paljastuvat elokuvan kuvaamassa kulttuurien välisessä konfliktissa. Itsemurha aloittaa elokuvan järkyttävänä perhetragediana, joka traumatisoi elokuvan päähenkilön Danin (Florence Pugh). Danin tarinankaareissa sisaren murha-itsemurha näyttäytyy vaiettuna traumana ja epäoikeutettuna, surematta jäävänä suruna, johon Dani ei saa tukea poikaystävältään. Elokuvan keskivaiheilla taas itsemurha aiheuttaa monia reaktioita elokuvan amerikkalaisissa ja brittiläisissä hahmoissa (kuva 1). Tällöin se esiintyy rituaalisena kuolemana, joka kuuluu kuvitteellisen ruotsalaisen Härğa-yhteisön yhdeksän päivää kestäväan juhannusrituaaliin. Lopulta omaehtoinen kuolema päättää juhannusjuhlan ja elokuvan, kun vapaaehtoiset härğalaiset – ja epäonnisemmat vieraat – polteetaan elävältä yhteisön edestä annettavana uhrina.

Elokuvassa tätä ”eksoottiseen Ruotsiin” paikannettua pakanajuhlaa rituaalisine itsemurhineen seurataan kuuden angloamerikkalaisen vieraan perspektiivistä. Heidän jakamansa kulttuuriset asenteet ja arvot heijastuvat kohdattuihin rituaaliin kuolemiin vieraassa kulttuurissa. Härğan kylänvanhinten heittäytyminen kalliolta Äkkijyrkkämä-rituaalissa saa brittiläiset

3 Nojaan määritelmässäni myös Sigmund Freudin (1913) ja Georges Bataillen (2002) ymmärrykseen tabuille ominaisesta dynamiikasta, jossa juuri tabuaiheisiin kohdistuvat normit ja kiellot tekevät niistä kiehtovia ja vetovoimaisia.

4 Omaa kulttuurintutkimuksellista otettani ohjaa näkemys representaatioiden ja diskursiivien vaikutuksesta ihmisten käsityksiin, tunteisiin ja keholliseen toimintaan (Ahmed 2014; Butler 2011; Hall 2013).



Kuva 1. Rituaalinen itsemurha herättää reaktioita Ari Asterin *Midsommar*-kauhu-elokuvassa (2019). Kuvassa elokuvan päähahmot Christian (Jack Reynor) ja Dani (Florence Pugh). Kuva: Gabor Kotschy, A24.

Simonin (Archie Madekwe) ja Connien (Ellora Torcha) räyhäämään ja syyttelemaan kyläläisiä siitä, että nämä eivät puutu kuolemiin. Amerikkalaisista päähahmoista Danin flegmaattinen poikaystävä Christian (Jack Reynor) puolestaan innostuu rituaalisesta kuolemasta antropologian väitöskirjansa aiheena. Idean hän ryövää tutkimusetiikan vastaisesti kunnianhimoiselta ystävältään Joshilta (William Jackson), joka on jo pitkään tehnyt väitöskirjansa vieraskulttuurisista juhannusperinteistä. Danin ja Christianin moukkamainen, lähinnä kylän neitoja tiiraillut ja rituaalin ajan nukkunut, ystävä Mark (Will Poulter) taas tuohtuu Christianille siitä, että häntä ei herätetty katsomaan rituaalista speaktaakkelia. Markin reaktio asemoi kuolemat makaaberiksi pornoistuneeksi viihteeksi – mitä ne toki *Midsommar*-kauhuelokuvan yleisöille myös ovat. Christianin kiinnostus ja Simonin ja Connien raivo taas muistuttavat itsemurhan asemasta biovallan hallitsemana tabuna, joka tulee pahana kuolemana siivota pois näkyvistä ja sijoittaa auktorisoitujen tiedontuotannon tapojen alaisuuteen.⁵

Artikkelissani keskityn yhtäältä itsemurhaa ympäröivään kuoleman speaktaakkelin ja kulttuurisen stigman väliseen ristiriitaan, jota tarkastelen suhteessa päähahmo Danin tarinankaareen. Itsemurhaelokuvia on tutkittu verrattain vähän.⁶ Hyödynnän tarkastelussani etenkin mediakulttuurin ja kuoleman pornoistumiseen (Nikunen et al. 2005; Gorer 1965) liittyviä teorioita, jotka ovat kiinnostavia suhteessa itsemurhan tabuasemaan. Toisaalta keskityn artikkelissani itsemurhan kulttuurisen määrittelyn kysymyksiin. Elokuvassa esiintyy sekä ”egoistiseksi” että ”altruistiseksi”, ”diagnostiseksi” ja ”kultistiseksi” määriteltäviä itsemurhia, joiden avaamia kysymyksiä itsemurhan määrittelyyn ja selittämiseen tarkastelen hyödyntämällä sekä Durkheimin klassista itsemurhan typologiaa (1966) että Ian Marshin (2010) ja Michele Aaronin (2014) keskustelunavauksia itsemurhan medikalisaatioon ja elokuva-representaatioihin liittyen. *Midsommar* vetää minua tutkijana puoleensa, sillä

5 Omaehtoista kuolemaa hallitsevien abstraktien diskursioiden ylenpalttisuudesta suhteessa itsemurhakokemusten tabuoituun asemaan, ks. esim. Minois 1999, 321; Kosonen 2020a; 2020c.

6 Yksittäisiä tapaustutkimuksia laajempia tutkimuksia on tehty sekä psykiatriasta (Stack & Bowman 2009; 2012), sukupuolentutkimuksesta (Aaron 2014) ja sosiologiasta (Saddington 2010) käsin.

siinä tuntuisi oleellisella tavalla tiivistyvän sellaista itsemurhan määrittelyyn, siitä puhumiseen ja sen representoimiseen liittyvää problematiikkaa, joka on kiinnostanut minua väitöskirjassani (2020a). Tarkasteluni pohjaa visuaaliseen analyysiin, semiologiaan ja diskurssianalyysiin.

Folk-kauhuelokuva dysfunktionaalisesta parisuhteesta kulttuurien törmäyspisteessä

Midsommar on amerikkalaisen kauhuhajaaja Ari Asterin toinen kokopitkä elokuva. Asterin nimi nousi kauhuelokuvien ystävien huulille vuonna 2018 julkaistun *Hereditary – Pahan perintö* esikoisohjauksen myötä. Ohjaajan molempia elokuvia yhdistää harkittu estetiikka taidokkaasta kuvasommittelusta riipiviin äänimaisemiin, viehtymys kultteihin ja rituaaleihin sekä kauhun psykologiset ja sosiaaliset ulottuvuudet. Jos *Hereditary*ssa keskiössä oli – tiivistetysti – perheenäidin ylisukupolvinen trauma ja äitisuhteen kompleksit, *Midsommarin* juoni kiertyy dysfunktionaalisen parisuhteen ympärille. Asterin omin sanoin kyseessä on kauhuelokuva perheestä ja yhteisriippuvuudesta (2019a; 2019b). Näistä teemoista käsin Aster pohtii muun muassa kuulumisen, vastavuoroisen tuen ja tunneilmaisun mahdollisuuksia kahden täysin erilaisen kulttuurin törmäyspisteessä. Toinen näistä kulttuureista on todellinen ja toinen kuvitteellinen: neljän yhdysvaltalaisen kaveruksen ja heidän ruotsalaisen ”matkaoppaansa” Pellen (Vilhelm Blomgren) seurassa katsojat johdatetaan Pohjois-Ruotsiin kuvitteelliseen Hårgan kommuuniyhteisöön seuraamaan harvinaista juhannusrituaalia, jota vietetään 90 vuoden välein.

Elokuvan päähenkilönä on nuori amerikkalaisopiskelija Dani, jonka ihmissuhteita määrittävät ongelmalliset dynamiikat paljastuvat heti elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa. Yhtäältä hän kantaa vastuuntuntoisena huolta perheestään ja kaksisuuntaisesta mielialahäiriöstä kärsivästä siskostaan Teristä (Klaudia Csányi), joka on juuri lähettänyt Danille huolestuttavan sähköpostin eikä vastaa tämän yhteydenottoihin. Toisaalta Dani sensuroi itseään ja tunteitaan parisuhteessaan, koska pelkää olevansa taakka poikaystävänsä Christianille. Sisartaan tukeva Dani kärsii ahdistuksesta, jota hän pyrkii hoitamaan terapiassa ja rauhoittavilla lääkkeillä mutta jota hän ei pysty parisuhteessaan ilmaisemaan. Ensimmäisessä kohtauksessa Dani nielee rutiininomaisesti itkunsa ja pakottaa pois äänensä värinän soittaessaan Christianille, jolle hän on kertonut sisarensa itsemurhaviestistä. Christian on baarissa viettämässä iltaa ystäviensä Joshin, Markin ja Pellen kanssa ja syyllistää Dania tämän tavoista reagoida Terrin uhkaukseen. Christianin vähättelevä suhtautuminen Danin huoleen on esimerkkitapaus *gaslighting*-ilmiöstä, muun muassa dysfunktionaalisille suhteille ominaisesta psykologisesta manipulaatiosta, jossa toisen todellisuudentaju ja kokemusmaailma pyritään saattamaan kokijan omissa silmissä kyseenalaiseksi (Haider 2019).

Dani ja Christian ovat olleet yhdessä liki neljä vuotta. Kuten Christianin ja tämän kavereiden välinen baarikeskustelu paljastaa, Christian on jo pitkään ollut aikeissa erota. Eroamisen sijaan hän on kuitenkin ottanut tavakseen valittaa tyttöystävästään ystävilleen. Joshin ja Markin lailla hän on lähdössä ruotsalaistaustaisen Pellen vieraaksi juhannuksen viettoon tämän kotikylään, eikä ole salatuilta eropyrkimyksiltään kertonut asiasta Danille. Joko sääliään tai raukkamaisuuttaan Christian kutsuu kuitenkin hänet mukaan Ruotsiin, kun käy ilmi, että Danin sisko on heidän puhelunsa aikana surmannut sekä itsensä että siskosten vanhemmat ohjaamalla kahden tyhjäkäynnillä käyvän

auton pakokaasut kotiinsa. Terrin murha-itsemurha rakentaakin keskeisen jännitteen elokuvan ensimmäiselle kohtaaukselle, joka poikkeuksellisesti edeltää alkutekstejä ja seuraa rinnakkain Danin hätää, Christianin baari-iltaa ja Terrin suunnitelmaa. Kohtaus sijoittuu lumen täplittämään pohjoisamerikkalaiseen talviyöhön erotuksena muutoin skandinaaviseen keskikesään ja yöttömään yöhön sijoittuvasta elokuvasta, jota määrittää keskikesän valo ja sen kirkas ja kukkea värimaailma.

Sekä Danin kokema traumaattinen menetys että hänen ja Christianin parisuhteen ongelmat seuraavat seuruetta Ruotsiin. Murha-itsemurha tunkeutuu Danin painajaisuniin ja hallusinatorisiin kokemuksiin traumana ja suruna, jota hän ei pysty hereillä ollessaan ilmaisemaan. Trauma on läsnä sekä visuaalisina välähdyksinä kuolleista perheenjäsenistä että Danin dissosiativisissa reaktioissa rituaalien väkivaltaan ja muistoihin vanhempien kuolemasta. Dani nähdäänkin jatkuvasti kävelemässä pois tilanteista – triggerien luota ja muiden ihmisten luota – aina kun haudattu suru, itku ja huuto nostavat hänessä päätään. Hänen ja Christianin väliset ongelmat taas toistuvat dynamiikassa, jossa tukea kaipaava Dani antaa kaikessa periksi pitääkseen Christianin luonaan. Christian ei osaa erota mutta ei myöskään sitoutua: hän unohtaa matkan päällä Danin syntymäpäivän, ei kysyttäessä muista heidän parisuhteensa kestoja, kiinnostuu parisuhteen kustannuksella väitöskirjaideastaan ja lopulta hãrgalaisten huumaamana pettää Dania kylänvanhimpien hänelle valitseman paikallisen neidon kanssa. Christianin sitoutumattomuutta korostaa se, että Pelle, joka on kutsunut kaverukset mukaan todistamaan harvinaista rituaalia, tunnistaa Christiania paremmin Danin kärsimyksen – ja myös muistaa Danin syntymäpäivän ja muistuttaa Christiania siitä.

Samaan aikaan, kun Dani ja Christian ajautuvat kauemmas toisistaan, heidän toverinsa Josh seuraa hãrgalaisten toimia kiiluvien silmin valmiina merkitsemään kaiken kokemansa muistiin antropologian väitöskirjaansa varten. Hän on perehtynyt tutkimusaiheeseensa – eurooppalaisiin juhannusperinteisiin – jo pitkään ja pöyhkeilee mielellään esitiedoillaan, mutta hän ei kuitenkaan ole hankkinut tutkimuskohteidensa hyväksyntää tutkimukselleen etukäteen. Kylänvanhimpien evättyä häneltä luvan pyhän kirjansa *Rubi Radrin* kuvaamiseen, Josh hiipii tekemään sen salaa yön hiljaisuudessa. Seurueen neljäs amerikkalainen Mark puolestaan esineellistää paikallisia neitoja ja lopulta käyttää epähuomiossa hãrgalaisten pyhää puuta puuseenä. Molemissa hahmoissa tietyllä tavalla tiivistyvät monien kolonialististen kulttuurien ylläpitämä hierarkkinen, eksotisoiva ja epäkunnioittava asennoituminen vieraisiin kulttuureihin, ihmisiin ja tapoihin: Joshissa tiivistyy kritiikki sellaisia rikkomuksia kohtaan, jotka ovat tuttuja antropologian tieteenhistoriasta, kun taas Mark näyttäytyy tökerön amerikkalaisturistin ruumiillistumana.

Danin, Christianin, Joshin ja Markin lisäksi Hãrgan juhannusmenoihin osallistuvat ulkopuolelta myös kaksi Pellen veljen⁷ Ingemarinnin tuomaa englantilaista vierasta: Connie ja Simon, jotka eivät niin ikään kunnioita paikallisia juhannusrituaaleja vaan ilmaisevat avoimesti, miten barbaarisina niitä pitävät. ”Me häivytään, sairasta! Vittu! Sairasta! Katsoitte vain! Mikä teitä vaivaa? Vittu!”⁸ Simon raivoaa, kun yksi kyläläisistä koettaa selittää hänen kuulemattomille korvilleen, mikä merkitys Äkkijyrkkämä-rituaalilla on yhteisölle. Vielä käsikirjoitusvaiheessa *Midsommar* oli *slasher*-tyyppinen sarjamurha-elokuva (Oullette 2019) ja tämän genren ominaispiirteitä noudatellen (Dika 1985; Petridis 2014) Hãrgaa vastaan rikkoneet Simon, Connie, Mark ja Josh katoavatkin elokuvan ja siinä kuvatun yhdeksänpäiväisen rituaalin edetessä yksitellen joko selittämättä tai väkivallan saattelemina.

7 Kysymys siitä, onko Ingemar Pellen biologinen vai toisenlainen (henkinen tai itse valittu) veli, jätetään elokuvassa avoimeksi, olennaisena tekijänä elokuvassa kuvatun hãrgalaisen yhteisöllisyyden kannalta.

8 Elokuviadiologin käännösten pohjateksteissä on hyödynnetty Nordisk Film Distributionin suomennoksia, mutta kuten artikkelin muutkin käännökset, ne on tarkennettu alkuperäisen dialogin mukaan ja ovat omiani.



Kuva 2. Dani toipuu toukoneitona sisarensa ja perheensä murha-itsemurhasta. Kuvakaappaus elokuvasta.

9 *Midsommarin* esikuvaksi on monessa yhteydessä nimetty etenkin Robin Hardyn vuonna 1973 ohjaama folk-kauhun varhaisteos *Uhrjuhla* (*The Wicker Man*, Yhdistynyt Kuningaskunta).

Ensisijaisesti elokuva edustaa folk-kauhua (Sims 2019), jonka perinteessä katsojat johdatellaan etäisiin ja eristyneisiin yhteisöihin ja uskontoihin ”meitä” edustavien päähahmojen mukana kauhistumaan kulttuurisista eroista.⁹ *Midsommarin* kohdalla tosin jää epäselväksi, pyrkiikö elokuva lopulta kauhistelemaan vierautta folk-kauhun konventioita noudatellen, vai kääntäkö se sittenkin katseensa lähtökulttuuriin: sen sosiaalisesti etäännyttäviin etiketteihin ja tunnekyllmyyteen, joista Dani kärsii, ja läntisiin eksotisoiviin taipumuksiin, joita Josh ja Mark omissa toimissaan ilmentävät (ks. myös Aster 2019b). Elokuvan lopussa Dani integroidaan osaksi hãrgalaista yhteisöä, kun hänet kruunataan toukoneidoksi rituaalisen juhannustanssin myötä. Näin hänet sallitaan osaksi nuorten naisten joukkoa, jossa hän voi huutaa ja itkeä tavalla, jolla hän ei ole aiemmin voinut (kuva 2). Näin tehdessään hãrgalainen kulttuuri antaa Danille perheen menetetyin tilalle ja tarjoaa hänelle mahdollisuuden ja keinot ilmaista sellaisia tunteita, joita hän ei ole läntisessä kulttuurissa ja etenkin dysfunktionaalisessa parisuhteessaan pystynyt ilmaisemaan. Näitä kuulumiseen ja suremiseen kytkeytyviä teemoja korostaa Pellen virke elokuvan puolivaiheilla, heti ensimmäisen rituaalisen itsemurhan jälkeen, kun Pelle kertoo Danille omasta orpolapsuudestaan osana yhteisöään, jonka käsitys perheestä on läntistä laveampi ja siten turvallisempi laskeutua: ”yhteisö ei mieti, kuka on kenenkin”.

Samalla kun Dani löytää paikkansa yhteisöstä, Christian, kuten mainittua, valitaan siittämään jälkeläinen hänelle astrologisesti sopivalle hãrgalaisneidolle. Tämän jälkeen hänen kohtalonsa on muiden vieraiden tapaan onneton. Kun toukoneidoksi valittua Dania kehoitetaan valitsemaan yhdeksäs henkilö rituaalin päättävään polttouhuriin Christianin ja arvan valitseman hãrgalaisen väliltä, Dani valitsee myrkkyyä huokuen Christianin. Muut polttouhrit koostuvat neljästä hãrgalaisesta, joista osa on kuollut luonnollisesti ja osa ilmoitautunut vapaaehtoisesti, sekä neljästä ulkopuolisesta: Simonista, Conniesta, Joshista ja Markista. Kun rituaalinen rakennus polttouhreineen sytytetään palamaan, kaikki hãrgalaiset kärsivät ja huutavat yhdessä elävältä palavien uhrien kanssa. Samalla Dani rämpiä yksin koristeellisessa toukoneidon asussaan, yksin kärsien, kuten niin monesti elokuvassa aiemminkin, kunnes pysähtyy ja kääntyy katsomaan palavaa majaa. Hiljaa hänen onnettomille

kasvoilleen nousee hymy, joka tuntuu kielivän joko koston makeudesta tai ”kotiinpaluusta” härgäläiseen kulttuuriin, joka syli avoinna toivottaa hänet ja kaikki hänen tunteensa tervetulleeksi, toisin kuin amerikkalainen kulttuuri, jossa hänet on ahdistuksineen ja perhetragedioineen koettu taakaksi.

Pornoistunut speaktaakkeli ja vaiettu trauma: *Midsommar*-elokuvan itsemurha tabuna

Itsemurha sekä aloittaa että päättää *Midsommar*-elokuvan ja rakentaa sille keskivaiheilla jännitettä. Silti omaehtoinen kuolema on elokuvassa huomattavan sivuseikkainen. Tämä liittyy kuvattujen itsemurhien ensisijaisesti välineelliseen rooliin ja itsemurhan tekevien hahmojen syrjäyttämiseen eloonjääneiden kustannuksella: omaehtoinen kuolema tulee pitkälti kuvatuksi Danin trauman ja muiden hahmojen reaktioiden kautta. Sisko Terrillä esimerkiksi ei ole ainuttakaan vuorosanaa elokuvassa. *Midsommar* ei ole tässä järin poikkeuksellinen. Kuten elokuvatuottajat Michele Aaron (2014, 47) ja John Saddington (2010, 63) huomaavat, elokuvat, joissa itsemurha tavalla tai toisella esiintyy, voidaan karkeasti jakaa elokuviin itsemurhasta ja elokuviin itsemurhilla. Näistä edelliset puuttuvat angloamerikkalaisesta viihteestä miltei kokonaan (Kosonen 2020a, 98), joskin poikkeuksia on, kuten esimerkiksi itsemurhaa ja itsemurhahalua tarkastelevat elokuvat *Tavallisia ihmisiä* (*Ordinary People*, USA, 1980), *Hyvää yötä, äiti* (*Night, Mother*, USA 1986), *A Single Man* (USA 2009) tai *The Virgin Suicides* (USA 1999). Sen sijaan, että omaehtoista kuolemaa käsiteltäisiin elokuvissa esimerkiksi temaattisesti keskeisenä kuolemana, traumana tai tapahtumaketjuna, se tapaa esiintyä elokuvissa monissa välineellisissä rooleissa (Kosonen 2020a, 109), kuten *Vanilla Sky*n (USA 2001) tai *Inceptionin* (USA 2010) kaltaisissa *blockbuster*-elokuvissa, joissa sivuhahmojen itsemurha motivoi päähahmoja ja sysää seikkailun käyntiin. Aaron (2014, 47) kytkee tämän välineellisyyden itsemurhan uhkaan yhteiskunnalle:

Se järjestyttävä mittakaava, jossa itsemurha loukkaa yhteiskuntaa silloin, kun se ei tapahdu yhteiskunnan hyväksi, yhteiskunnan ehdoilla, johtaa siihen, että elokuvat pitävät itsemurhan hallinnassa: karkotettuna ja kavennettuna erityisiin sosiaalisiin, moraalisiin ja narratiivisiin käyttötarkoituksiin.¹⁰

Midsommarissa nämä välineelliset funktiot ovat narratiivisia ja affektiivisia, eli esimerkiksi rakentavat elokuvalla jännitettä, pyrkivät aiheuttamaan reaktioita ja liittyvät itsemurhan tabuluonteisuuteen pahana ja shokeeraavana kuolemana. Itsemurhien kuvaukset ovat elokuvassa väkivaltaisia, graafisesti kuvattuja ja katsojien affektiiviseen liikuttamiseen tähtäviä. Tällaiset kuvaukset ovat hyvinkin tavanomaisia juuri ruumisgenre kauhun itsemurhakuvausille (Williams 1991). Niissä kuvatuilla tabuilla on usein tämä transgressiivinen ja sekä tunne- että kehollisten reaktioiden aikaansaamiseen tähtäävä funktio (Kosonen 2017). Samalla *Midsommar* kuitenkin kuvaa keskeisesti päähahmonsa traumaa, joka johtuu sisaren murha-itsemurhasta. Näihin kuoleman aiheuttamiin tunnekokemuksiin keskittyessään *Midsommar* ei ole täysin tavanomainen kauhu-elokuvana eikä itsemurhia sisältävänä elokuvanakaan.

Itsemurhan välineellisyys elokuvissa on erityisen kiinnostava läntisen kulttuurin pornoistumisen (Nikunen ym. 2005) sekä kuoleman pornografian (Gorer 1955) näkökulmista, josta käsin olen peilannut itsemurhan asemaa tabuna aiemmassa tutkimuksessani (Kosonen 2020a; 2020b). Itsemurhan

10 "The seismic proportions of suicide's affront to society when it is not for society, on society's terms, mean that cinema keeps suicide at bay, relegated and reduced to very specific social, moral and narrative uses." (Aaron 2014, 47.)

pornoistuminen ilmenee sekä tabuluonteisuuden kannalta ilmeisessä kauhugenressä että angloamerikkalaisissa elokuvissa, joissa se esiintyy paitsi yllä mainitun kaltaisena graafisesti kuvattuna välineellisenä kuolemana, myös monesti seksualisoituna ja naisen ruumiiseen kiinnittyvänä kuolemana (Aaron 2014; Kosonen 2020a). Elokuvat ikään kuin etäännyttävät itsemurhaa monenlaisin eri tavoin niistä arkisista konteksteista, joissa sitä saatetaan käsitellä, pohtia tai surra – joissa siitä saatetaan toipua tai sitä vastaan taistella. Itsemurhaviihteelle tavanomaista on esimerkiksi eksotismi. Tällaista eksotismia havainnollistaa YouTube-tähti Logan Pauliin liittynyt mediakohu vuosien 2017 ja 2018 vaihteessa (esim. Meyer 2018). Paul oli matkustanut sosiaalista mediaa viihdyttävän sisällön perässä Japanin pahamaineiseen ”itsemurhametsään” Aokigaharaan ja tuomittiin epäkunnioittavasta käyttäytymisestä löytämänsä kalmoon kohdistuneen pilkkansa tähden. Aokigahara on yksi läntisen taiteen ja viihteen symbolisista kiinnittymispisteistä sekä japanilaisten toiseudelle että sensationaliselle itsemurhalle (Kosonen 2020b).¹¹

Pohdinnassaan, joka liittyy murhamysteerien räjähdysmäiseen suosioon maailmansotien jälkeen, Geoffrey Gorer (1965, 170) ehdottaa ”kuoleman pornografian” ammentavan voimansa kuoleman tabuaseamasta. Tämä pornografia on rakennettu murhien ja tappojen väkivaltaisuuden ja ”luonnottomuuden” varaan, ja murhamysteerien väkivaltaiset ja ennenaikaiset kuolemat myyvät, koska kuolema ja sen tunnekäsittely ovat yhteiskunnallisessa kontekstissaan niin sanotusti ”kielletty”. Kuoleman voisi instituutioihin suljettuna (esim. Tercier 2005) ja suremista säätelevissä läntisissä kulttuureissa (Haverinen & Pajari 2019) väittää olevan tätä – kielletty, tabujen hallitsema – myös edelleen, vaikka tabu-käsitteen latautuneisuus saa monet kiistämään kuoleman tabuluonteisuuden (esim. Walter, 1991; ks. myös Gilmore ym. 2013; Kosonen 2020a). Gorerin kommentoimassa kontekstissa – maailmansotien jälkeisessä brittiläisessä luokkayhteiskunnassa – kuolema on kuitenkin tabu tavalla, jolla pornografia-sanaan välittömästi assosioituva seksuaalisuuskin: tukahduttettu sosiaalisen ilmaisun tasolla mutta ei kulttuurisessa mielikuvituksessa. Kuoleman muotoutuminen murhan kaltaiseksi onnettomaksi sattumaksi ja speaktaakkeliksi Gorerin kuvaamassa pornografiassa myös tuottaa sen, että kuoleman vääjämättömyyttä ei tarvitse kohdata; kuoleman pornografia ylläpitää luonnollisen kuoleman tabuluonteisuutta. Tämän voisi väittää olevan totta myös tarkasteltaessa *Midsommarin* kaltaisia amerikkalaisia elokuvia, joiden graafisen pornoistuneilla elementeillä saattaa olla tekemistä amerikkalaisen kuolemankulttuurin kanssa, joka suhtautuu eurooppalaisia kulttuureja kieltävämmiin kuolemaan ja siitä puhumiseen.

Myös itsemurhien kuvaamista läntisessä viihteessä hallitsee samanlainen tabuluonteisuuden ja pornoistumisen välinen dynamiikka tarkastelemistani elokuvista (Kosonen 2017; 2020b) alustataloutteen: viihteen speaktaakkelinomaiset esittämisen tavat eivät tue itsemurhaan liittyvien arkisten kokemusten ja surun ilmaisua. *Midsommar*-kauhussa itsemurhan pornoistuminen ilmenee kuolemien graafisessa ja reaktiohakuisessa kuvaamisessa, niiden kerronnallisuudessa välineellisyydessä ja niille valittujen kontekstien eksotisoivassa efektissä. Elokuvan keskeinen jännite rakentuu juuri sen varaan, että angloamerikkalaiset protagonistit kuljetetaan (yhdysvaltalaisen yleisöjen lailla) ruotsalaiseen fiktiiviseen kulttiin ja kommuuniin. Tämä kultti edustaa amerikkalaisesta perspektiivistä katsoen Aokigaharaan rinnastettavaa vierautta sekä itsessään että rituaalisine kuolemineen.

Kiehtovaa *Midsommarissa* on kuitenkin se, että itsemurha paitsi esiintyy siinä kauhulle ominaisena pornoistuneena tabuelementtinä myös tulee siinä

11 Aokigahara on kiinnostanut Paulin lisäksi niin läntisiä elokuvantekijöitä, dokumentaristeja kuin taiteilijoita. Aihe on keskeisenä lokaationa Gus van Santin mysteerielokuvassa *The Sea of Trees* (USA, 2015) ja Jason Zadan ohjaamassa kauhuelokuvassa *The Forest* (USA, 2016). Esimerkiksi Netflixin julkaiseman *Dark Tourist* -ohjelman toisessa episodissa (Uusi Seelanti, 2018) ja VICEN toimittamassa ja Yle Areenan lähettämässä *Suicide Forest in Japan* -dokumentissa (USA/Kanada, 2016) eksoottia Aokigaharaan. Taiteilijoista aiheetta ovat eri tavoin käsitelleet muiden muassa Saatchi-gallerian edustama Elena Petrova Gancheva ja amerikkalainen Jason Clay Lewis, unohtamatta useita kirjailijoita ja lukemattomia DIY-taiteilijoita esimerkiksi internetin Deviant-Art ja Etsy-sivustoilla.



Kuva 3. Dani nähdään vetäytymässä muiden ihmisten luota aina kun haudattu suru, itku ja huuto nostavat hänessä päätään. Kuvakaappaus elokuvasta.

kuvatuksi tabuna. Etenkin härgalaisen itsemurharituaalin myötä väitöskirjan kirjoittamisesta innostuva Christian todistaa itsemurhan tabuaseman ja pornoistumisen yhteen kietoutumisesta. Hänen nähdään heti kuoleman jälkeen kyselevän tahdittomasti härgalaiselta informantilta, esiintyykö heidän yhteisössään inestisiä: "Parisuhteista puheen ollen, onko teillä ongelmaa inestin kanssa? Pahoittelen, mutta pienet yhteisöt..." Inesti on itsemurhan lailla monikulttuurinen tabu (esim. Lévi-Strauss 1969, 478–497), ja väkivaltaisen kuoleman Christianissa herättämässä kiinnostuksessa kielletty kuolema assosioituu kiellettyyn seksuaalisuuteen, arkkityyppinen tabu toiseen tabuun – kummatkin eksoottisen kultin, ruotsalaisen "pienen yhteisön" yhdistäminä perversioina. Samalla Danin siskon tekemään murha-itsemurhaan kohdistuva sureminen on elokuvan kerronnassa tukahdutettua ja vaiettua, arkkityyppisen tabuluonteista. Itsemurha ei myöskään ole Danin kokemuksena herättänyt Christianin mielenkiintoa samalla tavalla kuin Härgan Äkkijyrkkämä-rituaalissa kohdattu, eikä ole tullut kohdatuksi empaattisesti, kuten poikaystävältä voisi odottaa. Christian ei salli Danille tilaa surra yhdessä, mikä saa Danin häpeämään suruaan.

Danin nielemä suru ja huuto (kuva 3) viestivätkin itsemurhan asemasta tabuluonteisena kuolemana, johon liittyvää surua ja suremista voidaan myös elokuvamaailman ulkopuolella kuvata *oikeuttamattomaksi* tai *epäoikeutetuksi* Kenneth J. Dokaan "disenfranchised grief" käsitteen mukaan (Doka 1999). Tällaisessa surussa on kyse sellaisesta surun kohteesta, jota yhteisö ei tunnista, tai suremisesta, jonka julkista ilmaisua rajoitetaan ja johon surija ei saa yhteisöltä tukea. Danin tapauksessa oikeuttamaton suru on suoraan kytköksissä tämän mahdollisuuksiin ja kykyyn puhua aiheesta. Danin sensorina toimii elokuvassa pitkälti Dani itse. Hän ikään kuin välttelee aihetta pakenemalla paikalta aina kun se nousee esiin: Pellen esittämiltä osanotoilta lentokoneen vessaan; perhe-sanalta pimeään metsään pois ihmisten läheltä; Äkkijyrkkämä-rituaalin itsemurhilta etäisen rakennuksen taakse. Näissä toistuvissa kohtauksissa Dani pyytää muiden ihmisten anteeksiantoa ennen kuin kävelee jäykkänä pois kyyneliään pidätellen ja samalla ääneen kieltäen itseltään muistot, tunteet ja aihepiirin ajattelemisen. Yksityisyyden saavutettuaan hän on päästämässä huutonsa valloilleen, kun kamera aina jo leikkaa seuraavaan kohtaukseen,

ikään kuin myös Asterin vision sensuroimana, muistutuksena siitä, että sureminen tulee todella mahdolliseksi vasta yhteisten surun rituaalien myötä. Pellen Amerikassa esittämien osanottojen ja lentokoneen vessaan piiloutumisen välillä tapahtuva ovela leikkaus puolestaan kiinnittää huomion Danin dissosiativisen toiminnan toisteisuuteen.

Voidaan arvella, että se tuki, jota Dani pohjimmiltaan kaipaa mutta ei saa, on poikaystävä Christian. Elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa Christian soimaa Danin huolenkantoa tämän soittaessa siskonsa jättämästä huolestuttavasta viestistä. Christian sanallistaa Terrin mielialahäiriön huomiohakuiseksi käytökseksi, jota Dani yllyttää:

Christian: Hän tekee niin vain, koska sallit sen.

Dani: Enhän salli. Hän on bipolaarinen.

C: Joo joo, tiedän... mutta sallithan, muru. Menet aina suoraan kriisitilaan.

D: Mutta hän on siskoni, ja jopa sinä sanoit, että tämä viesti vaikutti erilaiselta.

C: Niin, mutta... oliko se todella sitä? Tämäkin on vain yksi ilmiselvä tapa kerjätä huomiota, kuten kaikki muutkin hänen sinussa aiheuttamat paniikkikohtaukset... Se vain yltyy, kun reagoit siihen.

Kamera seuraa puhelinkeskustelun ajan Danin kasvoilla häilyviä tunnekokemuksia, joita Christianin sanat mitätöivät, ja jotka Dani koettaa saada kuriin kyyneliään hihaansa pyyhkimällä ja hammasta puremalla. Puhelinkeskustelu on fokaloitu kokonaan Daniin ja siten korostaa juuri hänen kokemustaan eikä Christianin, joka on kohtauksessa läsnä vain puhelimesta kantautuvana äänenä, tietynlaisena olkapäällä istuvana paholaisena. Keskustelun loppuksi Danin nähdään kovettuvan ja kiittävän Christiania silmät oudon tyhjinä: "Olet oikeassa, minua vain tarvitsi muistuttaa. Kiitos. Olen niin onnekas, kun minulla on sinut. Rakastan sinua." Christian vastaa rakkaudentunnustukseen, mutta ei toista sitä, toisin kuin Dani. Kuten myös Aster kuvailee *Film at Lincoln Centerin* haastattelussa (2019a; ks. myös Wilkinson 2019), katsojien sympatiat on ikään kuin ohjelmoitu kohdistumaan Daniin, valitsemaan tämän puolen tarinasta.

Christianin tapa suhtautua Terrin itsemurhauhkaukseen ja Danin lohdun kaipuuseen viestivät sellaisista itsemurhaan liittyvistä asenteista, jotka toistuvat myös kulttuurisissa diskursseissa ja tapakäytänteissä elokuvarepresentaatioiden ulkopuolella. Ei ole suinkaan tavatonta, että vallitsevat diskurssit luokittelevat esimerkiksi itsemurhaa harkitsevat tai yrittävät nuoret naiset huomiohakuisiksi (Jaworski 2014; ks. myös Canetto & Sakinofsky 1998), kuten Christian tekee. Myös lääketieteellisissä keskusteluissa itsemurhaan liitetty käsitys mielenterveyden häiriötiloista toistuu useissa kulttuurisissa diskursseissa elokuvan lisäksi (e.g. Marsh 2010). Samaten Danin julkisia surunilmauksia ja triggereitä välttelevät pakenemiset julkisilta paikoilta ja ystävien seurasta aina itsemurhaan liittyvien muistojen uhatessa häntä tuntuisivat ilmentävän itsemurhan tabuluonteisuutta läntisissä kulttuureissa laajemminkin. Etenkin häpeän ja stigman alle hautautuneen itsemurhan suremiselta odotetaan monissa läntisissä maissa yksityisyyttä ja vaitonaisuutta sosiaalisen ja julkisen suremisen sijaan. Esimerkiksi suomalainen kirjoittaja Katriina Huttunen kuvaa autobiografisessa teoksessaan (2019) tyttärensä itsemurhakuoleman häneen jättämää häpeätahraa, joka näkyy Huttusen kohtaamisissa vaivaantuneissa hiljaisuuksissa, välttelyissä kadulla ja katkaistuissa yhteydenpidoissa. Dokan artikkelissa itsemurha on yksi oikeuttamattoman surun lähteistä siihen liitetyn pahan kuoleman leiman tähden muiden oikeuttamattomien surujen

kuten sateenkaarileskeyden (ks. myös Alasuutari 2020) tai lemmikkien tai julkisuuden hahmojen suremisen ohella (Doka 1999).

Kuolemantutkijat Anna Haverinen ja Ilona Pajari toki huomauttavat, että kuolemaa ja kuolemasta puhumisen tapoja säätelevässä ”yhteiskunnassamme voimakkaan surun näyttäminen on [...] suurempi tabu kuin itse kuolema” (2019, 335). Tämä heijastelee yleisemminkin hankalien tunteiden asemaa ja stigmatisoivaa ”tahmeutta” läntisessä onnellisuuden imperatiivin ympärille rakentuneessa kulttuurissa (Ahmed 2010). Näin ollen myös *Midsommar*-elokuvan kulttuurisessa vastakkainasettelussa Danin tunneilmaisua ohjaavien tabujen ja sisäistettyjen kieltojen voi nähdä lopulta ulottuvan mielialahäiriöitä, itsemurhaa tai kuoleman jättämiä traumaattisia muistoja syvemmälle, aina yleiseen tunneilmaisuun saakka, jonka vasta hargalainen yhteisö Danille sallii. Elokuvan välineellisiksi määriteltävät itsemurhat tuntuvat nekin tukevan elokuvan kuulumiseen liittyvää tematiikkaa, jossa yhteisö kestää myös tällaisten hankaliksi määriteltävien tunteiden ja kokemusten avoimen ilmaisemisen ja yhteisen purkamisen.

Altruistinen tai egoistinen, hullu tai kultistinen itsemurha: aksiomin määrittelyä

Midsommar-elokuvan kulttuurinen vastakkainasettelu mahdollistaa itsemurhan tabuluonteisuuden tarkastelun lisäksi myös itsemurhan määrittelyn pohtimisen. Kaikkineen elokuvassa esiintyy kolme itsemurhaksi määriteltävää kuolemaa, jotka avaavat erilaisia näkökulmia omaehtoisen kuoleman tunnistamisen, määrittelyn ja arvottamisen prosesseihin. Itsemurha määrittyy läntisessä ymmärryksessä monesti yllättävän yksiselitteiseksi ilmiöksi, ottaen huomioon, että kyseessä on aina yksilöllinen ratkaisu ja kontekstista riippuen erilaisia kulttuurisia merkityksiä saava kuolema. Itsemurhan määrittelyä pohtinut itsemurhatutkija Edwin Shneidman (1985, 6) kuvaileekin itsemurhaa kuolemaksi, joka nopeasti ajateltuna ei kaipaa esittelyä: kuolettavaksi oman elämän viemisen teoksi ja inhimilliseksi draamaksi, jonka näennäinen yksiselitteisyys kuitenkin kimpoilee takaisin määritelmänsä hämäriltä rajamailta.

Tämä näkyy paitsi arkiymmärryksessä myös itsemurhan tieteellisissä määritelmässä. Esimerkiksi Katrina Jaworskin (2014, 20) toistamassa ja siteeraamassa, laveassa ja yleisesti hyväksytyssä määritelmässä itsemurhaa jäsentää tekoa ohjaava *aikomus*: itsemurha näyttäytyy ihmisen päätöksenä tai toimintana (Holmes and Holmes 2005) tai intention ohjaamana tekona, itselle *aiheutettuna* kuolemana (Huebl 2000). Émile Durkheimin (1966, 44) klassisessa määritelmässä itsemurha nähdään laajasti joko passiivisena tai aktiivisena tekona tai tekemättä jättämisenä, jonka tekijä *tietää johtavan hänen kuolemaansa*. Näiden määritelmien alle asettuviin erilaisiin kuolemiin kohdistuvat kulttuuriset arvot ja asenteet tekevät itsemurhasta kuitenkin kuoleman, johon takertuu tekijästä ja kontekstista riippuen erilaisia merkityksiä. Miten esimerkiksi ihannoitu kuolema sotatantoreella kimpoaa takaisin sellaisen määritelmän rajamailta, jossa ymmärrystä itsemurhasta kuolemana ohjaa aikomus, sen itseaiheutettu luonne tai ymmärrys oman toiminnan aiheuttamasta kuolemasta? Se, että sotakuolemaa (esim. Tepora & Jalonen 2019) ja itsemurhaa on hankala mahduttaa saman käsitteen alle, puhuu osin juuri itsemurhan arvolatautuneesta luonteesta ”pahana” kuolemana, joka uhkaa yhteiskunnallista hallintavaltaa omaehtoisena päätöksenä ja tekona, ja jota siksi ”kesytetään” erinäisten tiedon instituutioiden määrittely- ja merkityksellistämisprosessein.

Midsommar-elokuvan kulttuurisessa vastakkainasettelussa esiintyy kuitenkin kolme kahdessa erilaisessa kulttuurissa muovautunutta kuolemaa, kaksi erilaista ”itsen murhaa”. Näistä yksi näyttäytyy yllä mainitun kaltaisena normatiivisen biovallan teknologioiden (Foucault 1990, 141) kesyttämänä vaarallisena kuolemana ja kaksi taas yhteiskunnan ihannoimina kuolemina, ja joita siksi voitaisiin luonnehtia *egoistiseksi* ja *altruistiseksi* itsemurhiksi hyödyntäen Durkheimin klassista luokittelua (1966, 145–296).¹² Danin siskon murha-itsemurha heijastelee läntistä ymmärrystä itsemurhasta yksilöllisenä ratkaisuna ja yhteiskunnallisena ongelmana, joka voidaan tyypitellä egoistiseksi: kyseessä on itsemurha yhteisössä, jonka sosiaaliset suhteet ovat löyhät ja jonka suhde omaehtoiseen kuolemaan on kieltävä. Härغان rituaalisia kuolemia voidaan puolestaan luonnehtia altruistiseksi, sillä ne sijoittuvat integraatioiltaan tiukempiin yhteisöihin ja ovat jopa kunniakkaiksi miellettyjä poistumia elämästä.

Itsemurhan ja sen määrittelyn prosessien arvolatautuneisuus tosin voi heijastua omaehtoisien kuoleman kohtaamiseen silloinkin, kun se tapahtuu oman kulttuurisen ymmärryksen ja määrittelypiirin ulkopuolella. Tämä havainnollistuu *Midsommarin* tarinamaailmassa, jossa Härغان altruistisiin itsemurhiin heijastuvat egoistista itsemurhaa säätelevät arvot ja selitysmallit. Äkkijyrkkämä-rituaalin jälkeen Siv-niminen hahmo koettaa selittää anglo-amerikkalaisille vieraille, miten vierailijoita järkyttänyt rituaalinen itsemurha edustaa yhteisön omassa maailmankuvassa arvostettua tapaa ja kunniakasta kuolemaa:

Antakaa, kun minä selitän. Näitte todella vanhan tavan. He olivat Härğa-syklin lopussa. Ymmärtäkää, että se oli ilo heille – ja minulle, kun tulee minun vuoroni. Meille elämä on sykli, kiertoa. Hyppääjän nimi oli Ylva. Tuo syntymätön lapsi perii nimen. Emme kuole vanhoina häpeässä. Annamme elämän pois, eleenä, ennen kuin se on pilalla. Turha vastustaa väistämätöntä. Se turmelee sielun.

Sivin selityksessä itsemurhan sijaan pahana kuolemana näyttäytyy kuoleminen vanhuuteen, jonka ”luonnollisuudesta” itsemurha ja muut ”luonnottomat” kuolemat monesti lännessä arvolatautuneesti erotetaan (ks. myös Hakola, Kivistö & Mäkinen 2014). Moraalista järkytystään härğalaisiin purkavat Simon ja Connie eivät kuitenkaan kykene ymmärtämään Sivin selitystä tai itsemurhaan heijastamiensa arvojen kulttuurisesti rakennettua luonnetta. He poistuvat huutaen ja kiroillen ja pakkaavat laukkunsa päättäen paeta kulttuurista, joka on omaehtoisien kuoleman myötä muuttunut heidän silmissään sairaaksi, perverssiksi, kuten elokuvan dialogi ilmentää. Heille – kuten monelle länsimaiselle katsojalle – omaehtoinen kuolema näyttäytyy elämän absurdiina negaationa (MacGormack 2020), eikä saavuta hyväksyntää rituaalisena tapana, jolla voi olla oma logiikkansa ja tarkoituksensa. Pikemminkin, kuten elokuva kuvaa, tabuluonteinen itsemurha tahraa koko härğalaisen kulttuurin tahmeilla merkityksillään.

Vaikka *Midsommar* näin avaa itsemurhaa sen aksiomaattisen ja ”näennäisen yksiselitteisen” (Shneidman 1985, 6) määrittelyn ulkopuolelle törmäyttämällä kaksi erilaista kulttuuria yhteen (kuva 4), kaikkia elokuvassa esiintyviä kuolemia kuvataan siinä esittelemästäni itsemurhan (läntisestä) spektaakkelista ja merkityksellistämisen prosesseista käsin. Siksi egoistisen ja altruistisen itsemurhan lisäksi elokuvassa voidaan tunnistaa myös kaksi läntisissä määrittelyn prosesseissa automatisoitua selitysmallia, joita voitaisiin nimittää ”diagnostiseksi” ja ”kultistiseksi” itsemurhaksi. Itsemurha kytketään *Midsommarissa*

12 Durkheimin varhainen sosiologinen tutkimus 1800-luvun loppupuolelta on merkittävä myös modernin itsemurha-tutkimuksen kannalta, vaikka siinä esitetty typologia on varsin kiistelty. Hyödynnän tätä typologiaa omassa tutkimuksessani, koska se pyrkii selittämään itsemurhan suhdetta yhteiskuntaan ja sen arvoihin ja normeihin, kun taas monet tuoreemmat typologiat (esim. Douglas 1967; Baechler 1979) ovat rakentuneet yksilöpsykologisten luokitusten varaan. Egoistisen ja altruistisen itsemurhan lisäksi Durkheimin luokitukseen (1966, 145–296) kuuluvat fatalistinen ja anominen itsemurha, tukahduttavan yhteiskunnallisen regulaation aikaansaama ja kaiken regulaation puutteessa syntynyt itsemurha. Kaikkien neljän luokan osalta Durkheimin typologialle on keskeistä sosiaalisen integraation ja säätelyn tiukkuus.



Kuva 4. Danin painajaisuudessa sisaren murha-itsemurha ja Hårgan Äkkijyrkkämä-rituaalin omaehtoiset kuolemat sekoittuvat toisiinsa, ja hän näkee perheensä maakaavan kylänvanhusten tilalla maassa. Kuvakaappaus elokuvasta.

yhtäältä kaksisuuntaiseen mielialahäiriöön, ja toisaalta hårgalaisen kulttuurin rituaalisiin käytänteisiin. Nämä määritelmät heijastelevat paitsi kuolemaan kielteisesti suhtautuvan kulttuurin käsityksiä, myös (ja erityisesti) sellaisten tiedon instituutioiden valtaa itsemurhan määrittelyyn ja selittämiseen, jotka voitaisiin kytkeä foucault'laiseen biovaltaan ja sen normatiivisiin diskursseihin (Kosonen 2020a; ks. myös Marsh 2010).

Etenkin Terrin medikalisoitu, eli lääketieteellisten diagnoosien selittämä itsemurha heijastelee omaehtoisen kuoleman asemaa biovallan alaisuudessa, jonka normatiivisiin tiedontuotannon ja merkityksenannon prosesseihin luokituvat etunenässä juuri lääketieteelliset selitysmallit (Foucault 1990, 2006). Kuten Ian Marsh (2010) esittää, itsemurhaa on 1800-luvulta saakka säädelty erityisesti psykiatrisen tiedontuotannon nimissä – joskin itsemurhan kytkeminen hulluuteen on vanhempaa perua (Miettinen 2019; Minois 1999; myös Kosonen 2015, 48–49). Lääketieteellisten diskurssien diagnostinen ymmärrys itsemurhasta myös dominoi itsemurhan käsittelyä siten, että näiden diskurssien haastaminen ja itsemurhan näkeminen jonain muuna kuin reaktiona masennukseen, skitsofreniaan tai muunlaiseen ”hulluuden tilaan” voi olla hankalaa (Marsh 2010, 6). Esimerkiksi arvostetun Yhdysvaltain psykiatrisen yhdistyksen diagnostisen manuaalin neljännessä painoksessa (DSM-IV) itsemurha määritellään kyseenalaistamatta masennuksen äärimmäiseksi ilmentymismuodoksi (APA 1994; Jaworski 2014, 97). Samanlainen ymmärrys toistuu myös elokuvissa, joissa itsemurhat lääketieteellisten selitysmallien (bio)valtaa heijastellen tavataan kytkeä hulluuteen (Kosonen 2020a). Tällaista ymmärrystä mukaillen myös *Midsommar* zoomaa ensimmäisen kohtauksensa painajaismaisessa tunnelmassa tietokoneruudulle, jossa näkyvässä sähköpostissa bipolaarisesti määritelty Terri kirjoittaa läntisen kulttuurin lääketieteellistymistä heijastellen: ”En jaksakaan enää. Kaikki on mustaa. Äiti ja isäkin tulevat. Hyvästi.” Viestissä sekä romahduspisteestä kertova ensimmäinen virke että pimeyden symboliikka kytkevät itsemurhan tunnistettavasti masennuksen ikonografiaan.

Käsitys oman elämänsä päättämisen hulluudesta määrittää myös hårgalaisten kultistisia itsemurhia, joita englantilainen Simon jo kuvailemassani

kohtauksessa kuvailee sairaksi. Niissä kuolema näyttäytyy osana sellaisia eksoottisen kulttuurin uskomuksia ja palvontamenoja, jotka näyttäytyvät poikkeavina suhteessa katsojien vastaaviin. *Midsommarissa* rituaaliset murha-itsemurhat näyttäytyvät tällaisina paitsi narratiivisen kontekstinsa vuoksi myös kaiken sen rituaalisen estetiikan tähden, jonka läpi hårgalaista juhannusta kuvataan: hahmojen juhla-asut ja heidän rituaaliset äännähdyksensä, kylän pakanalliset seinämaalaukset ja lemmenaiat sekä lopussa näytteille asetetut koristellut, luontoyhteyttä symboloivat polttouhrit värittävät katsojien ymmärrystä hårgalaisesta kulttuurista kulttina (kuva 5). Näiden pakanallisten elementtien kautta myös hårgalaiset itsemurhat kytetään kommuunin elämään ja uskontoon. Michele Aaron, joka tunnistaa kultististen motiivien yleisyyden elokuvissa, kuvaa tämänkaltaisten ”hulluutta painottavien” (joukko)itsemurhien representaatioiden keskeisyyden selittyvän niiden houkuttavuudella, kun tarkastellaan sekä itsemurhan pelkoa ja uhkaa että massaviihteen ja mediaskandaalien lainalaisuuksia (Aaron 2014, 46; ks. myös Jaworski 2014, 113–154). Massaitsemurhien uutisoinnin retorisia elementtejä tarkastelleet James Chesebro ja David MacMahan (2006, 48) tunnistavat kultistiset murha-itsemurhat draamaksi, jonka uutiset eri keinoin irrottavat elävien ihmisten enemmistöstä.

Näiden kahdenlaisiin epäräationaalisuuden ja hulluuden tiloihin kytkeytyvien selitysmallien – diagnostisen ja kultistisen – voisikin väittää piirtävän itsemurhaa marginaaliin. Ne toistuvat mediassa ja viihteessä yksinkertaisina malleina, jotka jättävät huomiotta ne tavat, joilla yksilö- tai massapsykologiset tekijät kytkeytyvät kulttuuriin tekijöihin ja yksilöiden elettyyn elämään. Näillä selitysmalleilla on myös universalisoiva vaikutus: nämä aksiomaattiset pyrkimykset selittää omaehtoista kuolemaa ulottuvat elokuvassa vääjäämättä paitsi itsemurhiin lähtökulttuurissa myös omaehtoisiiin kuolemiin sen ulkopuolella, vaikka elokuvan itsemurhissa on kyse lähtökohtaisesti erilaisista



Kuva 5. Hårgalaisten rituaaliset juhla-asut osallistuvat vierauden tunnun ja kulttistisen mielikuvan luomiseen. Kuva: Csaba Aknay, A24.

kuolemista, kuten durkheimilaiset ”altruistisen” ja ”egoistisen” itsemurhan kategoriat havainnollistavat. Elokuvan ymmärrys hãrgalaisista rituaalikuolemista vastaa läntistä eksotisoivaa lähestymistapaa vieraiden kulttuurien ja alakulttuurien tapoihin. Molemmissa elokuvan tarjoamissa selitysmalleissa itsemurhan määrittely kuolemana, joka muovautuu ihmisen oman päätös-
vallan ja intentionaalisen toiminnan kautta, myös muuttuu kyseenalaiseksi. Kummassakin tapauksessa omaehtoinen kuolema tulee kohdeksi epärationaalisenä tekona: hulluuden tai uskonnollisen ajattelun ilmentymänä.

Kyse ei kuitenkaan ole siitä, että biovaltainstituutiot ikään kuin tietien tahtoen pyrkisivät alistamaan muunlaiset tulkinnat alleen, tai että nämä selitysmallit itsessään olisivat ongelmallisia. Esimerkiksi psykiatriassa ja psykologiassa täsmällisillä diagnooseilla on merkittävä rooli yksilöiden hoidossa, ja ne voivat tuoda myös yksilöille itselleen lohtua itsensä ymmärtämiseen. Pikemminkin kyse on siitä, että näiden tiedoninstituutioiden tarjoamat selitysmallit näyttäytyvät houkuttelevina myös välittömän kontekstinsa ulkopuolella – mikä toki ilmentää olennaisesti käsitystä biovallasta, johon kuuluu yksilöiden osallistuminen omien ja toisten kehojen ja toiminnan normatiiviseen säätelyyn (esim. Foucault 1988). Itsemurhan tapauksessa voidaan aavistella, että tässä käsitellyt diagnostiset ja kulttuuriset selitysmallit vetoavat mediaan ja yksilöihin selitysmalleina, joilla affektiivisesti väritynyt ja pelottava itsemurha on mahdollista selittää yksinkertaisesti – ja monissa yhteyksissä myös toiseuttaa, sysätä pois kulttuurisen itseymmärryksen piiristä. Esimerkiksi *Midsommarissa* hyödynnetyt selitysmallit ratkaisevat omaehtoisen kuoleman ongelman muovaamalla itsemurhasta patologisten mielen häiriötilojen ja pakanallisen uskon ilmentymän. Näistä erityisesti Danin siskon itsemurhaa selittävät lääketieteelliset mallit dominoivat itsemurhan ymmärrystä monissa individualismin yhdistämissä läntisissä kulttuureissa.

Päätäntö: *Midsommar* ja kulttuurisen tabun molemmat puolet

Elokuvista yleisestikin tekee kiinnostavia tarkastelukohteita niiden monimerkityksinen taideluonne. Tämä mahdollistaa sen, että myös toistaessaan vallitsevan ymmärryksen mukaisia diskursseja, ne monesti saattavat myös tehdä kulttuurisia asenteita ja normeja näkyväksi ja tarjota kriittisiä mahdollisuuksia lukea niitä vastakarvaan (Hall 2013). Näin on myös *Midsommarissa*, joka vetää minua puoleensa tarkasteltaessa itsemurhaa juuri tabuluonteisena ja biovallan hallitsemana kuolemana.

Midsommarin tarjoama näköala itsemurhaan on kaksijakoinen. Yhtäältä omaehtoinen kuolema redusoituu elokuvassa narratiiviseksi ja affektiiviseksi keinoksi aiheuttaa tunteita. Toisaalta tämän välineellisen ”itsemurhan pornografian” suhde omaehtoisen kuoleman tabuluonteiseen asemaan traumana, jota päähenkilö Danin ei ole mahdollista käsitellä, myös tuotetaan elokuvassa näkyviin. Christianin hyssyttelemänä ja omien kulttuuristen estojensa sensuroimana Danin on mahdoton käsitellä menetystään julkisesti, minkä voisi nähdä heijastelevan itsemurhan asemaa yhtenä epäoikeutetun surun lähteistä (Doka 1990). Toisin sanoen, *Midsommarissa* tuntuisivat olevan näkyvillä kulttuurisen tabun molemmat puolet: sekä vaitonainen yksinäisyys itsemurhaan liittyvien ajatusten ja surun äärellä että itsemurhaa ympäröivää kuilua alati kiertävä ”kuoleman pornografia” (Gorer 1966). Elokuva ei kuitenkaan ilmaise tyhjentävästi, mitä ajatusmaailmaa se edustaa, vaan jättää tilaa tulkinnalle. Tietyltä osin siinä tuntuu myös tiivistyvän ehdottomien

mielipiteiden muodostamisen kiperyys. Miten esimerkiksi tulkita seuraavaa keskustelua Danin ja Christianin välillä? Keskustelussa Dania tämän oman kokemuksen osalta hyssytellyt ja nyt itsemurhasta teorian tasolla innostunut Christian antaa hänelle oppitunnin kuoleman kulttuurisista konteksteista *Äkkijyrkkämä* -rituaalin jälkeen:

Dani: Eikö sinua yhtään häirinnyt, mitä tulimme juuri nähneeksi?

Christian: Juu, tietysti häiritsti. Se oli tosi, tosi häiritsevää, mutta koetan pitää mielen avoinna. Se on kulttuurista, tiedäthän. Me tungemme vanhuksemme hoitokoteihin, se on heistä [hårgalaisista] varmasti tosi häiritsevää.

Myös useissa diskursseissa itsemurhan määrittelyä säätelevän biovallan osalta *Midsommar* on kiinnostava, sillä kahden kulttuurin törmäyspisteessä se indikoi, että kyse on ilmiöstä, jota ei voi tuomita vain oman arvomaailman (mutta ei myöskään eloonjääneiden kivun) perusteella. Hårgalaiseen vierauteen, jota angloamerikkalaiset hahmot pääsevät todistamaan, sisältyy myös myönteinen suhtautuminen kuolemaan. Se poikkeaa siitä läntisestä suhtautumistavasta, jonka valossa omaehtoinen kuolema kuvataan välttämättömänä masennuksen tai muiden mielenhäiriöiden seurauksena tai sidotaan kulttien vetovoimaan. Sekä itsemurhan medikalisoitumisessa että kytkemisessä kultteihin on kyse selitysmalleista, joilla selittämätöntä, ymmärrystä pakenevaa ja monesti kipeisiin kokemuksiin kytkeytyvää omaehtoista kuolemaa pyritään tuottamaan yhteisen ymmärryksen piiriin. Sekä lääketieteellisten selitysmallien hallitsevat diagnostiset ja vierauden hallitsevat kultistiset itsemurhat ovat varsin näkyvässä asemassa myös elokuvassa yleisemminkin (Kosonen 2020a; Aaron 2014; Saddington 2010; Stack & Bowman 2012).

Myös nämä viihteen pornoistuneita, itsemurhan shokkiarvolla repostelevia esityksen tapoja asiallisemmat tavat käsitellä itsemurhaa ovat kytköksissä itsemurhan tabuasemaan ja saattavat vaikuttaa itsemurhan kokemiseen ja suremiseen marginalisaation kautta (Kosonen 2020a). Esimerkiksi Danin traumaa ymmärtävästi kuvatessaan *Midsommar* ei tee elettäkään pelastaakseen Terriä niiltä pintapuolisilta ja väheksyviltä stereotyypeiltä, joiden välityksellä yksilöiden itsemurhia yleensä kuvataan, tai itsemurhan historialliselta ja käsitetasolla toistuvalla kytkökseltä murhaan, tuomittavaan rikokseen (Kilpeläinen 2012, 20–21; ks. myös Daube 1972). Modernin biovallan alla vaietusta aiheesta puheoikeuden saavat tietynlaiset instituutiot selitysmalleineen, ja Ian Marsh (2010) argumentoi juuri lääketieteellisten tiedon instanssien ottaneen haltuunsa itsemurhan. *Midsommarissa* tämän puheoikeuden itsemurhan määrittelyyn ja siitä puhumiseen pyrkii ottamaan paitsi lääketiede myös Christianin ja Joshin antropologinen tiedonintressi. Hårgalaisten ymmärrys muuttuu oletettavasti yhtä toissijaiseksi kuin heidän toiveensa sääntöjensä kunnioittamisesta, ja Danin tulee puolestaan vaieta omista kokemuksistaan.

Kuten myös Chesebro ja McMahan ehdottavat keskustellessaan median vieraannuttavista yrityksistä ymmärtää erityisesti massa-itsemurhia, itsemurhan määrittelyä tärkeämpää voi paikoin olla sellaisten symbolisten muotojen omaksuminen, jotka sallivat kuoleman kohtaamisen inhimillisesti kestäväillä tavoilla (Chesebro & McMahan 2006, 411). Huomio on tärkeä tarkasteltaessa itsemurhaa, joka on yleinen ilmiö ja vaikuttaa monin eri tavoin ihmisten elämään. Tabuluonteisuutensa tähden se kuitenkin näyttäytyy elokuvissa helpommin pornoistuneena ja välineellisenä elementtinä kuin tällaisen inhimillisen kestäväen tarkastelun kohteena.

Lähteet

A Single Man (2009). Ohj: Tom Ford.

Aaron, Michele (2014) Cinema and Suicide. Teoksessa Michele Aaron: *Death and Moving Image. Ideology, Iconography and I*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 40–68.

Agamben, Giorgio (1998 [1995]) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.

Ahmed, Sara (2014 [2004]) *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.

Ahmed, Sara (2010) *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.

Ala-Suutari, Varpu (2020) *Death at the End of Rainbow: Rethinking Queer Kinship, Rituals of Remembrance and the Finnish Culture of Death*. Turku: Turun yliopiston julkaisu 513.

American Psychiatric Association (1994) *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-IV. 4th edition*. Washington, DC: American Psychiatric Association.

Aster, Ari (2019a) Ari Aster on Midsommar, Cathartic Endings, the Director's Cut, and His Favorite Films, *Film at Lincoln Center* 12.7.2019. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=aPGaPTdno10>> (linkki tarkistettu 21.12.2020).

Aster, Ari (2019b) Ari Aster Discusses the Director's Cut of Midsommar | Scary Movies XII, *Film at Lincoln Center* 21.8.2019. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=8uXyRg9iAEs>> (linkki tarkistettu 21.12.2020).

Baechler, Jean (1979) *Suicides*. New York: Basic Books.

Becker, Ernest (1973) *The Denial of Death*. New York: The Free Press.

Braun, Adam F. (2020) "Everyone Deserves a Family": The Triple Bind of Family in Ari Aster's Horror, *Family and Community*. Saatavilla: <https://www.academia.edu/42996370/Everyone_Deserves_a_Family_The_Triple_Bind_of_Family_in_Ari_Asters_Horror>

Butler, Judith (2011 [1993]) *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. London: Routledge.

Canetto, Sylvia & Sakinofsky, Isaac (1998) The Gender Paradox in Suicide, *Suicide & Life-threatening Behavior* vol. 28:1, 1–23.

Chesebro, James W. & McMahan, David T. (2006) Media Constructions of Mass Murder-Suicides as Drama: The New York Times' Symbolic Construction of Mass Murder-Suicides. *Communication Quarterly* vol. 54:4, 407–425.

Daube, David (1972) The Linguistics of Suicide, *Philosophy & Public Affairs* vol. 1:4, 387–437.

Debord, Guy (1983 [1967]) *Society of the Spectacle*. London: Rebel Press.

Dika, Vera (1985) *Games of Terror. A Definition, Classification and Analysis of a Subclass of the Contemporary Horror Film, The Stalker Film 1978–1981*. Ann Arbor: University Microfilms inc.

Doka, Kenneth J. (1999) Disenfranchised grief, *Bereavement Care* vol. 18:3, 37–39.

Douglas, Jack (1967) *The Social Meaning of Suicide*. Princeton: Princeton University Press.

Douglas, Mary (2002 [1966]) *Purity and Danger: An analysis of concept of pollution and taboo*. London: Routledge.

Durkheim, Émile (1966 [1897]) *Suicide: A Study in Sociology*. New York: Free Press.

Elias, Norbert (1985 [1982]) *The Loneliness of Dying*. Oxford and New York: Basil Blackwell.

Foucault, Michel (1988) Technologies of the Self. Teoksessa L. H. Martin, H. Gutman & P. H. Hutton (toim.) *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault, 1988*. London: Tavistock Publications, 16–49.

Foucault, Michel (1990 [1976]) *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. New York: Vintage Books.

Foucault, Michel (2003 [1976]) *Society Must be Defended: Lectures at the Collège de France 1975–1976*. New York: Picador.

Foucault, Michel (2006 [1961]) *Madness and Civilization: A History of Insanity at the Age of Reason*. New York: Vintage Books.

Gorer, Geoffrey (1965 [1955]) The Pornography of Death. Teoksessa Geoffrey Gorer: *Death, Grief & Mourning in Contemporary Britain*. London: The Crescent Press, 169–175.

Haider, Arwa (2019) A cultural history of gaslighting, *BBC Culture* 22.11.2019. Saatavilla: <<https://www.bbc.com/culture/article/20191122-cultural-history-of-gaslighting-in-film>> (linkki tarkistettu 5.1.2021).

Hakola, Outi; Kivistö, Sari & Mäkinen, Virpi (2014) Johdanto. Teoksessa Outi Hakola, Sari Kivistö & Virpi Mäkinen (toim.) *Kuoleman kulttuurit Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus, 9–24.

Hall, Stuart (2013 [1997]) *The Work of Representation*. Teoksessa Stuart Hall, Jessica Evans & Sean Nixon (toim.) *Representation*. London: Sage, 1–59.

Haverinen, Anna & Pajari, Ilona (2019) Kuoleman julkisuus ja yksityisyys. Teoksessa Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen & Kirsi Kanerva (toim.) *Suomalaisen kuoleman historia*. Helsinki: Gaudeamus, 313–336.

Holmes, Ronald M. & Holmes, Stephen T. (2005) *Suicide: Theory, Practice, and Investigation*. Thousand Oaks: Sage.

Huebl, Joan (2000) Suicide. Teoksessa Cheri Kramarae & Dale Spender (toim.) *Routledge International Encyclopaedia on Women: Global Women's Issues and Knowledge, Vol. 4*. London: Routledge, 1899–900.

Huttunen, Kaarina (2019) *Surun Istukka*. Helsinki: Schildts & Söderströms.

Hyoää yötä, äiti [‘night, Mother] (1986). Ohj: Tom Moore.

Inception (2010). Ohj: Christopher Nolan.

Jaworski, Katrina (2014) *The Gender of Suicide: Knowledge Production, Theory and Suicidology*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

Kilpeläinen, Tapani (2012) *Itsemurhan filosofia*. Tampere: Niin & Näin.

Kosonen, Heidi (2015) The Death of the Others and the Taboo: Suicide Represented, *Thanatos* vol. 4:1, 25–56. Saatavilla: <https://thanatosjournal.files.wordpress.com/2015/06/kosonen_the_death_of_others1.pdf>

Kosonen, Heidi (2017) Hollywoodin nekromanssi: Naisen ruumiiseen kiinnittyvä itsemurha elokuvien sukupuolipolitiikkana. Teoksessa Sanna Karkulehto & Leena-Maija Rossi (toim.) *Sukupuoli ja väkivalta: Lukemisen etiikkaa ja poetiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 93–116.

Kosonen, Heidi (2020a) *Gendered and Contagious Suicide: Taboo and Biopower in Contemporary Anglophone Cinematic Representations of Self-Willed Death*. Jyväskylä: JYU Dissertations.

Kosonen, Heidi (2020b) Suicide, Social Bodies and Danger: Taboo, Biopower and Parental Worry in Films *Bridgend* (2015) and *Bird Box* (2018), *The Journal of Somaesthetics* vol. 6: 2, 48–63. Saatavilla: <<https://doi.org/10.5278/ojs.jos.v6i2.5739>>

Kosonen, Heidi (2020c) Lectio Praecursoria: Sukupuolitettu ja tartuntavaarallinen itsemurha: Tabu ja biovalta omaehtoista kuolemaa käsittelevissä englanninkielisissä nykyelokuvissa, *TAHTI – Taidehistoria Tieteenä* vol. 10:2–3, 143–147. Saatavilla: <<https://doi.org/10.23995/tht.100192>>.

Lévi-Strauss, Claude (1969 [1941]). *The Elementary Structures of Kinship*. Boston: Beacon Press.

MacGormack, Patricia (2020) *The Ahuman Manifesto: Activism for the end of the Anthropocene*. London: Bloomsbury Academic.

Marsh, Ian (2010) *Suicide: Foucault, History and Truth*. Cambridge: Cambridge University Press.

Miettinen, Riikka (2019) Itsemurha varhaismodernilta ajalta nykypäivään. Teoksessa Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen & Kirsi Kanerva (toim.) *Suomalaisen kuoleman historia*. Helsinki: Gaudeamus, 183–207.

Minois, George (1999) *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Meyer, Robinson (2018) The Social-Media Star and the Suicide, *The Atlantic* 2.1.2018. Saatavilla: <<https://www.theatlantic.com/technology/archive/2018/01/a-social-media-stars-error/549479/>> (linkki tarkistettu 6.1.2021).

Nikunen, Kaarina; Paasonen, Susanna & Saarenmaa Laura (2005) Anna meille meidän jokapäiväinen... Eli kuinka porno työntyi osaksi arkea. Teoksessa Kaarina Nikunen, Susanna Paasonen & Laura Saarenmaa (toim.) *Jokapäiväinen pornomme: media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri*. Tampere: Vastapaino, 7–29.

Oullette, Jennifer (2019) *Midsommar* is a slasher film with artsy ambitions that doesn't quite work, *ARStechica* 4.7.2019. Saatavilla: <<https://arstechnica.com/gaming/2019/07/midsommar-is-a-muddled-mishmash-of-pagan-folk-horror-and-slasher-films/>> (linkki tarkistettu 5.1.2021).

- Petridis, Sotiris (2014) A Historical Approach to the Slasher Film. *Film International* vol. 12:1, 76–84.
- Saddington, John (2010). *The Representation of Suicide in the Cinema (a dissertation submitted for the degree of PhD)*. University of York, Department of Sociology. Saatavilla: <<http://etheses.whiterose.ac.uk/14223/1/550372.pdf>>
- Shneidman, Edwin (1985) *Definition of Suicide*. New York: John Wiley & Sons.
- Sims, David (2019) What Kind of Movie Ari Aster Wanted *Midsommar* to Be, *The Atlantic* 3.7.2019. Saatavilla: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/07/ari-aster-midsommar-interview/593194/>> (linkki tarkistettu 5.1.2021).
- Stack, Stephen & Bowman, Barbara (2009). Pain and Altruism: The Suicides in John Wayne's Films. Teoksessa Stephen Stack & David Lester (toim.) *Suicide and the Creative Arts*. New York: Nova Science Publishers, 93–108.
- Stack, Stephen & Bowman, Barbara (2012). *Suicide Movies: Social Patterns 1900–2009*. Cambridge: Hogrefe Publishing.
- Steiner, Franz Baerman (1999 [1956]) Taboo. Teoksessa Jeremy Adler & Richard Fardon (toim.) *Franz Baerman Steiner Selected Writings Volume I: Taboo, Truth and Religion*. New York: Berghahn Books, 103–219.
- Tavallisia ihmisiä* [Ordinary People] (1980). Ohj: Robert Redford.
- Tepora, Tuomas & Jalonen, Jussi (2019). Suomalainen marttyyrikuolema. Teoksessa Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen & Kirsi Kanerva (toim.) *Suomalaisen kuoleman historia*. Helsinki: Gaudeamus, 247–276
- Tercier, John A. (2005) *The Contemporary Deathbed: The Ultimate Rush*. New York: Palgrave Macmillan.
- Valeri, Valeri (2000) *The Forest of Taboos: Morality, Hunting and Identity Among the Huauilu of the Moluccas*. Madison: Wisconsin University Press.
- Vanilla Sky* (2001). Ohj: Cameron Crowe.
- Virgin Suicides* (1999). Ohj: Sofia Coppola.
- The Wicker Man* (1973). Ohj: Robin Hardy.
- Wilkinson, Alissa (2019) Ari Aster on his new film *Midsommar*: “I keep telling people I want it to be confusing”, *Vox* 2.7.2020. Saatavilla: <<https://www.vox.com/culture/2019/7/2/18744431/ari-aster-midsommar-interview-spoilers>> (linkki tarkistettu 7.1.2021).
- Williams, Linda (1991) Film Bodies: Gender, Genre, and Excess, *Film Quarterly* vol. 44:4, 2–13.

Sini Mononen

Sini Mononen, FT, musiikkiteede,
Helsingin yliopisto

EPÄILYKSEN MUSIIKKI JA ANTEEKSIANNON MONTAASI

Musiikki yhteisön affektiivisena kuvana televisiosarjassa *Kaikki synnit*



Kuuntelen artikkelissa Kaikki synnit -televisiosarjan musiikkia yhteisön affektiivisuuden soivana kuvana. Nordic noir -lajityyppiä edustava Kaikki synnit käsittelee yhteiskunnallista aihetta, sukupuolittunutta väkivaltaa, sarjamurhatarinan ja anteeksiannon kehyksessä. Sarja sijoittuu fiktiiviseen pohjoispohjanmaalaiseen Varjakan kuntaan, jossa naispuolinen sarjamurhaaja kostaa kuolleen ystävänsä kohtaloa murhaamalla vanhoillilestadiolaisen yhteisön miespuolisia auktoriteettihahmoja. Sarjan analyysi hyödyntää viimeaikaista affektitutkimusta sekä tarkastelee, kuinka sarjan musiikillis-affektiivinen estetiikka näyttäytyy 2000-luvun feministisen diskurssin valossa.

1 Tosielämässä Varjakka-niminen kylä sijaitsee sekä Oulun Salonpään kaupunginosassa että Lumijoen kunnassa (ks. Ouka.fi; Lumijoki.fi). *Kaikki synnit* -sarjan Varjakka on kuitenkin kuvitteellinen paikkakunta.

Ajankohtainen, geopoliittinen ja yhteiskunnallinen teema on keskeinen nordic noir -genreille. Suomessakin suosittu lajityyppi kuvaa usein yhteisöä järkyttäviä tapahtumia, joiden jännite kasvaa entisestään, kun ne asetetaan kontrastiin hyvinvointiin ja sosiaaliseen tasa-arvoon liitettyjen Pohjoismaiden kanssa. (Agger 2016, 139; Dodds & Hochscherf 2020, 44.) Pohjois-Pohjanmaalle fiktiiviseen Varjakan¹ kuntaan sijoittuva *Kaikki synnit* -televisiosarja (Suomi, 2019) kuvaa kahden poliisin näkökulmasta sarjamurhia, joiden taustamotiiviksi paljastuu vanhoillilestadiolaisessa yhteisössä tapahtunut lapsen seksuaalinen hyväksikäyttö ja siitä seurannut tragedia. Sukupuolittunut väkivalta heijastelee sarjassa löyhästi Pohjois-Pohjanmaan kulttuurihistoriaa; alueella valtauskonnon asemassa olevassa vanhoillilestadiolaisuudessa tapahtuneita hyväksikäyttötapauksia on nostettu viime vuosina esiin myös jonkin verran julkisessa keskustelussa ja akateemisessa tutkimuksessa (ks. esim. Hurtig 2013).

Nordic noir -genren musiikkia tutkinut Anne Maarit Waade (2017) on huomannut, että musiikki heijastelee sarjoissa tyypillisesti henkilöahmojen välistä etäisyyttä. Etäisyys voidaan tulkita paikkaa ja sen henkeä korostavassa lajityypissä pohjoista avaruutta kuvaavaksi. Toisaalta etäisyys on omiaan lisäämään tuntua yhteiskunnallisesta ristiriidasta. Kysymys pohjoismaisen hyvinvointivaltion tilasta syvenee, kun henkilöahmot vaikuttavat olevan henkisesti kaukana toisistaan.

Kuuntelen tässä artikkelissa *Kaikki synnit* -televisiosarjan ensimmäisen tuotantokauden² musiikkia yhteisön affektiivisena kuvana sekä sitä, kuinka se heijastaa tarinan keskeisiä affekteja, epäilystä ja anteeksiantoa. Vaikka elokuva- ja televisiomusiikille on itsessään ominaista henkilöhahmojen kokemuksen ja tunteiden kuvaaminen (esim. Gorbman 1987; Kassabian 2001; Välimäki 2008; Mononen 2018), nordic noirin lajityyppiin kuuluu erityisesti yhteisöllisen ilmapiirin kuvaus. Waaden kuvaaman etäisyyden lisäksi *Kaikki synnit* -televisiosarjan musiikissa voi kuulla jaksoja, jolloin yhteisön jäsenet lähentyvät toisiaan ja etäisyys tuntuu pienenevän. Toisin sanoen musiikki artikuloi omalla kielellään sarjan yhteiskunnallista teemaa (ks. myös Huttunen 2019).

Henkilöhahmojen väliset suhteet ja muutokset sarjassa kuvatun yhteisön sosiaalisessa kudoksessa on ilmeinen myös sarjan teeman, anteeksiannon, näkökulmasta. *Kaikki synnit* viittaa nimellään syntiin, joka voidaan ymmärtää yhteisöllistä kudosta hajottavana rikkeenä (Tavuchis 1993). Sarjan nimi tekee niin ikään viittauksen vanhoillislestadiolaiseen kulttuuriin, jossa kaikki synnit annetaan anteeksi ”Jeesuksen nimessä ja veressä” (Nykänen 2012, 17). Oulun eri ympäryskunnissa kuvattu *Kaikki synnit* on Mika Ronkaisen ohjaama Elisa-viihteen tuotanto (Seppälä 2019). Ronkainen on käsikirjoittanut sarjan yhdessä Haapavedeltä kotoisin olevan ja Oulussa asuvan Merja Aakon kanssa (Virtanen 2020). Oulun seudun kulttuurihistoria merkityksellistyy sarjassa sukupuolittuneen väkivallan lisäksi sen teemassa, anteeksiannossa. Vanhoillislestadiolaisuus on Oulun seudulla suuri uskonnollinen liike. Liikkeelle leimallinen anteeksiannon kulttuuri muodostuukin oleelliseksi tarinaa eteenpäin kuljettavaksi teemaksi – tosin anteeksiantoa käsitellään vanhoillislestadiolaisen liikkeen tapakulttuuria laajempänä yleisinhimillisenä ilmiönä.

Sarjan analyysissä tarkastelen musiikkia nykytutkimuksessa vakiintuneen tavan mukaisesti osana audiovisuaalista kerrontaa. En siis analysoi pelkkää ääniraitaa irrallaan sarjan muista elementeistä, vaan olen kiinnostunut siitä, kuinka musiikki nivoutuu sarjan kerrontaan kokonaisuutena (Välimäki 2008). Luentaani ohjaa 2000-luvulla vakiintunut affektiteoria, jossa affekti ymmärretään kulttuurissa ja yhteisössä syntyneenä pikemmin kuin yksilöpsykologisena ilmiönä (Ahmed 2018 [2004], 21–22). Tämä niin sanottu ”affektiivinen käänne” on näkynyt viime vuosina myös television tutkimuksessa, jossa televisiosarjojen affektiivista representaatiota on tarkasteltu muun muassa katsojaa aktivoivana elementtinä (Waade 2017). Oleellisena taustamotiivina sarjan luennassa on myös 2000-luvun feministinen aalto ja Metoon³ jälkeinen aika. Metoo levisi viraaliksi ilmiöksi kaksi vuotta ennen sarjan ilmestymistä, vuonna 2017 (Alaggia & Wang 2020). En keskity sinällään sarjan analyysissä Metoo-liikkeeseen tai sen herättämiin diskursseihin. Sen sijaan 2010-luvulla käynnistynyt feminismin valtavirtaistuminen vaikuttaa motiivina tarkastella sarjan estetiikkaa myös feministisestä näkökulmasta (ks. myös Pinedo 2021). Viime vuosina feminismin piirissä on kritisoitu sukupuolittuneen väkivallan esityksiä ajatellen, että ne toisintavat väkivaltaa ja pahimmillaan toimivat traumaattisia muistoja laukaisevina elementteinä (esim. Nelson 2011). Analyysissäni olen kiinnostunut tämän kritiikin valossa myös siitä, millaisena *Kaikki synnit* -televisiosarjan musiikillis-affektiivinen estetiikka näyttäytyy väkivallan toisintamisen näkökulmasta.

Aloitän tarkastelemalla sarjaa nordic noirina. Kiinnitän huomiota siihen, kuinka jo alkutunnusjaksossa määritellään sarjan genrepieriteitä ja ennakoidaan tarinan teemoja. Tämän jälkeen siirryn tarkastelemaan sarjan musiikillista kerrontaa yhteisön affektiivisuuden kuvaamisen näkökulmasta. Olen katsel-

2 Tätä kirjoittaessa sarjasta on julkaistu myös toinen tuotantokausi ja kolmatta tuotantokautta suunnitellaan (ks. Holopainen 2020).

3 *Kaikki synnit* -sarja valmistui vuonna 2019. Kaksi vuotta aikaisemmin Suomeenkin rantautunut Metoo-liike kiinnitti huomiota erityisesti naisten ja naisoletettujen sekä naisiksi identifioituvien kokemaan seksuaaliseen häirintään ja sukupuolittuneeseen väkivaltaan. Metoo-liike alkoi vuonna 2006 Yhdysvalloissa aktivisti Tarana Burken aloitteesta ja levisi viraalina hashtagina vuoden 2017 aikana ensin sosiaalisen median alustoilla, pääasiassa Facebookissa ja Twitterissä, edeten edelleen myöhemmin laajempaan yhteiskunnallisena keskusteluna (Alaggia & Wang 2020).

lut sarjaa Yleisradion Areena-palvelusta syystalvella 2020–2021.⁴ Analyysissä olen hyödyntänyt audiovisuaalisen taiteen ja elokuva- ja televisiomusiikin tutkimuksen menetelmiä (Gorbman 1987; Kassabian 2001; Välimäki 2008; Mononen 2018), nordic noirin ja erityisesti nordic noirin musiikin tutkimusta (Waade 2017; Huttunen 2019), musiikin lähikuuntelua ja kulttuurista tutkimusta (Mononen 2018) sekä affektin kulttuurista tutkimusta (Ahmed 2004).

Kaikki synnit, nordic noir ja yhteiskuntakritiikki

Nordic noir on elokuva- ja televisiogenre, jonka tausta on samannimisessä pohjoismaisessa kirjallisuuden lajityypissä. Tyypillisimmillään nordic noir on rikosfiktiota (Hansen & Waade 2017, 6). 1990-luvulla etenkin ruotsalainen rikoskirjallisuus oli suosittua, ja nordic noir adaptoitui osittain sen pohjalta omaksi audiovisuaaliseksi lajityypikseen (Hansen & Waade 2017, 1). Lajityypille on keskeistä tapahtumien sijoittuminen Pohjoismaihin joko todelliseen paikkaan, kuten Kööpenhaminaan ja Malmöön sijoittuvassa ruotsalais-tanskalaisessa televisiosarjassa *Silta (Bron/Broen, 2011–2017)*, tai fiktiiviseen lokaatioon, kuten *Kaikki synnit* -televisiosarjassa. Toisinaan tapahtumapaikka voidaan esittää jopa oman persoonan omaamana toimijana, joka saattaa vaikuttaa lähes yliluonnollisella tavalla tapahtumien kulkuun.

Yvonne Leffler on huomauttanut, että jo 1800-luvulla suosituissa skandinaavisissa gotiikkakirjallisuudessa ympäristölle annettiin toimintaan viittaavia attribuutteja ja ihmiset saatettiin esittää villin luonnon armoilla elävinä uhreina (Leffler 2013, 141). Waade (2017) yhdistää pohjoisen luonnon kuvauksen, kuten pimeän talven ja valoisan kesän, nordic noirin lajityypillisiin piirteisiin. Luontoa käytetään nordic noirissa Waaden mukaan myös atmosfääriin, kuten melankolian, kaipauksen tai ahdistuksen symbolina. *Kaikki synnit* -sarjassa tällainen nordic noirille tyypillinen ”paikan henki” rakentuu Pohjanmaan lakeuksille, jotka näyttävät lähes omalakisena ”villinä läntenä” ja jotka asetetaan sarjassa toistuvasti kulttuurisesti vastakkain eteläisen Suomen ja pääkaupunkiseudun kanssa.

Varjakka edustaa sarjassa paikkaa, joka on kaukana päähenkilöiden, rikospoliisien Sanna Tervon (Maria Sid) ja Lauri Räihän (Johannes Holopainen), tavanomaisesta arjesta. Tässä paikassa vallitsevat jossain määrin eri säännöt kuin muualla yhteiskunnassa: Varjakassa pätevät Varjakan lait. Lakeukset ovat läsnä lukuisissa lintuperspektiivistä kuvatuissa laajakuvissa, joissa peltomaisemat avautuvat silmän kantamattomiin. Kun Räihä ja Tervo saapuvat sarjan alussa Varjakkaan, heidät kuvataan ensin Helsinki-Vantaan lentokentällä lähtöportilla ja sitten Varjakassa matkalla rikospaikalle (kuva 1). Räihän ja Tervon auton kulkua avarassa maisemassa havainnollistetaan lintuperspektiivillä, joka rinnastuu kauhugenrestä tuttuihin jaksoihin, joissa päähenkilö siirtyy sivistyksen parista myyttiselle ja uhkaavalle vieraan ja oudon kulttuurin hallitsemalle alueelle.

Musiikkia nordic noirissa tutkinut Kaapo Huttunen (2019) on tiivistänyt nordic noirille tyypilliseksi piirteiksi (1) rikollisuuden, jonka taustamotiivina on jokin yhteiskunnallinen epäkohta; (2) tarinaa motivoivan rikoksen, tyypillisimmin henkirikoksen, jota seurataan tavallisesti poliisin tai jonkun muun rikoksen selvittämistä seuraavan hahmon näkökulmasta; ja (3) epäselvän jakolinjan hyvän ja pahan välillä. Lajityyppi sekoittaa tyypillisesti binääristä hyvä–paha-akselia esittämällä, että varsinainen syyllinen ei ole välttämättä itse rikoksentekijä, vaan yhteiskunta, joka ajaa tekijän epätoivoiseen ratkaisuun. (Huttunen 2019.)

4 Kiitän Matila Röhr Productions Oy:tä sekä Joonas Kaupista käytössäni olleesta sarjan Vimeo-linkistä, joka mahdollisti analyysin loppuun työstämisen artikkelin viimeistelyvaiheessa.



Kuva 1a–b. Lauri Räihä (Johannes Holopainen) ja Sanna Tervo (Maria Sid) saapuvat Helsingistä Varjakkaan, jonka lakeudet tuodaan etualalle laajoilla ilmakuville. Kuvakaappaus *Kaikki synnit* -sarjasta. © Matila Röhr Productions.

Samankaltainen binäärien sekoittaminen näkyy lajityypille ominaisissa emotionaalisesti kompleksisissa henkilöhahmoissa (Creeber 2015; Waade 2017). Isabel Pinedo (2021) yhdistää nordic noirista tutut moniulotteiset henkilöhahmot viimeisen kymmenen vuoden aikana televisiossa esillä olleeseen feministiseen aaltoon, jossa hahmot esitetään binäärisen heteronormatiivisen matriisin näkökulmasta ”epäkonventionaalisesti”. Esimerkiksi naishahmot voivat olla ”maskuliinisia” ja ”vaikeita” ja mieshahmoihin liitetään vastaavasti ”feminiinisiä” piirteitä, kuten hoivaa tai alistuvuutta. Pinedo mainitsee tanskalaisen nordic noir -sarjan *Rikos (Forbrydelsen, 2007–2012)*, jonka päähenkilön Sarah Lundin kamppailu oikeudenmukaisuuden puolesta kuvaa Pinedon mukaan pohjoismaisen tasa-arvoutopian kriisiä.

Myös Tervo ja Räihä ovat monimutkaisia ja kompleksisia hahmoja, joiden piirteet heijastelevat suomalaisen kulttuurin kipukohtia, kuten suomalaista väkivallan kulttuuria ja erityisesti sukupuolittunutta väkivaltaa. Samalla sarjan sivuhenkilöiden, kuten irakilaistaustaisen Fahidin (Karim Rapatti),

kautta käsitellään suomalaisessa yhteiskunnassa olevaa rasismia. Osa sarjan hahmoista tuomitsee ”väärauskoisen” Fahidin ja lestadiolaistyttö Elinan (Essi Karjalainen) ystävyiden.

Hahmojen kompleksisuus tulee kuitenkin selvimmin esille sarjan päähenkilöiden, Tervon ja Rähän, kohdalla. Tervo on äiti, mutta häntä ei esitetä hoivaajana. Tervon lapsi on kasvanut isoäitinsä huomassa, koska Tervo on tappanut entisen puolisonsa. Tervo muistuttaa myös monien rikossarjojen miespuolisia sankareita seksuaalisesti aktiivisena alkoholin suurkuluttajana. Rähä puolestaan on queer-hahmo, homomies, joka rinnastuu lännenelokuvien ”lehmipoikiin”. Rähä on kotoisin Varjakan ”raamattuvyöhykkeeltä”, mutta on jättänyt entisen elämänsä taakseen ja ratsastanut näin symbolisesti auringonlaskuun. Rähä ei ole kuitenkaan klassisten lehmipoikien tapaan hypermaskuliininen. Sen sijaan hänessä voidaan havaita kriittisyyttä patriarkaalista väkivaltaa kohtaan: Rähä lyö puolisoaan, mutta kohtaa sarjassa oman väkivaltaisuutensa ja aloittaa terapian.

Vastaava binääristen vastakohtien sekoittuminen jatkuu sarjan yhteisön kuvauksessa. Esimerkiksi uskovat ja uskottomat jakautuvat Varjakassa näennäisesti kahteen leiriin, mutta pian paljastuu, että hengellinen elämä, hyvä ja paha sekä synty ja anteeksianto ovat varsin monisäikeisiä ja vaikeasti kategorisoidtavia. Murhaajaksi paljastuu perheenäiti Leena Niemitalo (Kreeta Salminen), joka kostaa murhilla lapsena seksuaalisesti hyväksikäytetyn pikkusiskonsa Marjan kohtaloa. Itsensä tappanut ja lapsesta asti hyväksikäytetty Marja ei ole saanut yhteisöltään tai yhteiskunnalta oikeutta. Marjan hyväksikäyttö alkaa, kun tämä on vain seitsemänvuotias. Kun Marjan kokemukset tulevat ilmi lestadiolaisyhteisössä, ne käsitellään osana yhteisön sisäisiä anteeksiannon rituaaleja. Sarjassa osoitetaan kuitenkin rituaalien ongelmallisuus: valta antaa anteeksi ja jakaa oikeutta on yhteisössä auktoriteettiasemassa olevilla miehillä. Rituaali myös tarkoittaa lopulta sitä, että Marjan on annettava hyväksikäyttäjilleen anteeksi samalla, kun hän itse ei voi saada oikeutta yhteisön sisällä. Vartuttuaan aikuiseksi Marja on tehnyt asiasta rikosilmoituksen, mutta sitä ei ole otettu tutkintaan, koska tapauksen on katsottu vanhentuneen rikosoikeudellisesti. Näin ollen Marja jää vaille ympäröivän yhteiskunnan suojelua ja hyvitystä kokemastaan väkivallasta. Kun Leena kostaa Marjan puolesta, hän ei tapa hyväksikäyttäjiä. Sen sijaan Leena kostaa erityisesti niille, jotka olivat vastuussa siitä, että Marja ei saanut oikeutta. Leenan murhaamat miehet ovat olleet vastuussa yhteisön anteeksiantorituaaleista.

Marjan puolesta kostava Leenan hahmo muistuttaa 1970-luvulla feminismin toisen aallon aikana yleistyneistä raiskaus-kosto-elokuvista: elokuvissa raiskattu kosti äärimmäistä väkivaltaa käyttäen raiskauksen, kun yhteiskunta oli ensin ollut kykenemätön suojelemaan uhria. Näissä elokuvissa kosto tapahtui usein vasta, kun raiskaaja oli hyökännyt vielä uudestaan jonkun usein heikommassa asemassa olevan uhrin läheisen kimppuun (Read 2000; Mononen 2016). Myös Leena on hahmona eräänlainen ”koston enkeli”. Hän ottaa oikeuden omiin käsiinsä seurattuaan ensin sivusta, kuinka yhteiskunta ja yhteisössä valta-asemassa olevat pettävät toistuvasti heikommassa asemassa olevan sulkien silmänsä väkivallan uhrin kohtalolta.

Sarjan musiikin tyylipiirteistä

Kaikki synnit -sarjan musiikissa sekoitetaan vastakohtia. Yhtäällä ovat akustiset soittimet kuten piano, banjo ja viulu. Toisaalta sarjassa kuullaan omana soundi-

ryhmänään myös niin sanottuja ”kevyen musiikin” traditioon ja moderniin maailmaan liittyviä ”bändisoittimia”, kuten sähkökitaraa ja rumpuja sekä droneääntä. Näiden lisäksi sarjan musiikillisessa ilmaisussa hallitsee naisääni, joka laulaa suhteellisen staattista, ajelehtivaa aa-äännettä.

Päälinjoiltaan musiikki on nordic noir -genrelle tyypillistä. Waade (2017) on todennut nordic noirin musiikillisiin piirteisiin kuuluvan suhteellisen hidastempoinen musiikki (ks. myös Huttunen 2020, 75), johon yhdistetään ajankohtaista populaarimusiikkia sekä toisinaan hyräilevää ääntä (Waade 2017). *Kaikki synnit* -sarjassa nämä kaikki musiikilliset piirteet merkityksellistyvät osana sarjan kerrontaa.

Esimerkiksi tempo saa sarjassa monia merkityksiä. Yhtäältä se on affektiivisuuden kuva – tempo nousee aika ajoin kehollisen tuntemuksen merkiksi – toisaalta tasaisen paikallaan polkevan tempon voidaan ajatella symboloivan Pohjanmaan lakeuksia. Sama tasaisuus on kuultavissa sarjan musiikin melodialinjoissa. Melodiselta muodoltaan tasaisessa musiikissa aava ei nouse tai laske sävellinjojen mukana vaan polkee horisontaalisesti paikoillaan. Visuaalisessa kuvastossa mielikuvaa vahvistetaan ilmakuvilla peltomaisemasta. Kehollisiin tuntemuksiin viitattaessa tempo kiihtyy ja laantuu imitoiden fysiologista kokemusta sykkeen noustessa tai vastaavasti laskiessa. (Vertailukohtana tempon fysiologisen symboliikan tarkastelulle voidaan pitää terveen ihmisen leposykettä, joka on keskimäärin 50–90 iskua minuutissa.) Sarjassa on sekä verkkaista, lähes odottavaa musiikkia (n. 45–70 BPM) että kiihkeämpää (n. 100–180 BPM).

Musiikki pysyttelee sarjassa pääasiassa klassisen Hollywood-ajan elokuvamusiikin konventioiden tapaan taka-alalla nousten kuitenkin aika ajoin pintaan. Tämä etu- ja taka-alalla liikkuminen rakentaa osaltaan jaksojen affektiivista dramaturgiaa. Sillä on oleellinen osa myös koko sarjan jännityksen rakentamisessa. Kuusiosaisen sarjan viisi ensimmäistä jaksoa päättyy montaasijaksoihin, jolloin musiikki voimistuu, sähköiset instrumentit nousevat esiin ja tempo kohoaa (n. 125 BPM). Nämä musiikin yhteen sitomat ja lopputeksteihin sulautuvat montaasijaksot ovat affektiivisia *cliffhangereita*: ne jättävät katsojan jännityksen tilaan ja houkuttelevat katsomaan myös seuraavan osan.

Affektiiviset vastavoimat: epäily ja anteeksianto

Sarjan ensimmäisessä jaksossa Tervo ja Räihä kohtaavat ensimmäisen epäilyn, Reima Lindmanin (Timo Pesonen). Kohtaamista edeltävässä kohtauksessa Räihä ja Tervo keskustelevat paikallisten poliisien kanssa murhaajan mahdollisista motiiveista. Kunnallispolitiikasta puhuttaessa esiin nousevat Lindmanin kaupalliset hankkeet. Epäily taloudellisista motiiveista hiipii Tervon ja Räihän mieliin: staattinen, rytmisesti toisteinen banjomusiikki alkaa soida, ja parivaljakko suuntaa tapaamaan Lindmania. Epäilyksen heräämistä merkitsevä musiikki kantaa läpi Tervon ja Räihän matkan poliisiasemalta kohti Lindmanin K-kauppaa ja hetkeen, kun he astuvat Lindmanin toimistoon sisään (1/17:49–19:05).⁵

Kohtaus kuvaa, kuinka musiikki ilmaisee sarjassa henkilöihahmojen affektiivisuuden suuntaamista. Samalla musiikki tekee viitteitä sarjan tarinalinjaan ja vihjaa loppuratkaisusta. Musiikissa tapahtuu muutos, kun Tervo ja Räihä ohittavat K-kaupassa nuoria paikallisia äitejä: banjon ääneen yhtyy tuolloin hitaasti aaltoileva aa-äännettä laulava naisen ääni. Sarjassa usein toistuva ääni ei ole johtoaihe siinä mielessä, että se voitaisiin liittää tiiviisti minkään tiettyyn

5 Ilmoitan vinoviivan vasemmalla puolella jakson numeron ja oikealla kohtauksen aikakoodin.

henkilöhahmoon, paikkaan tai selkeään ideaan (Kassabian 2001, 50–51). Siinä on kuitenkin johtoaihemaisuutta siinä mielessä, että ääni toistuu epämääräisen affektin tavoin – se on kuin aavistus, joka tuntuu viestivän sanattoman tuntemuksen lailla jotain sarjan henkilöhahmoille. Tuntemuksen kaltaisesti ääni viestii epäsuorasti vihjaten; ääni muistuttaa kehollista tuntemusta, jonka voisi tulkita vaistoksi tai intuitioksi.

Michel Chion (Chion 1994 [1990], 129–131; Mononen 2018) on kirjoittanut akusmaattisesta hahmosta eli pelkkänä äänenä havaittavasta oliosta, johon liitetään audiovisuaalisissa taiteissa erilaisia ominaisuuksia yliluonnollisista ja onnipotentista voimista kykyyn liikkua metafysisesti paikasta toiseen. Akusmaattinen hahmo on tavallisesti kaikkitietävä ja pahantahtoinen.⁶ Koska se tietää oletettavasti enemmän kuin muut olennot ja se lisäksi sijoitetaan mielikuvissa johonkin luonnollisen maailman rajoilla tai ulkopuolella asuvaksi, sen läsnäoloon liittyy usein ajatus viestin tuomisesta, joka muiden hahmojen – tai katsojan – tulisi ratkaista. Sarjassa toistuva naisen laulu toimii akusmaattisen hahmon tavoin. Laulu sijoittuu sarjassa diegesiksen ulkopuolelle, eivätkä hahmot osoita kuulevansa sen ääntä – katsojan kuulokulmasta ääni voi toimia tavanomaisena osana sarjaan sävellettyä musiikkia. Kun sarjan lopussa murhaajaksi paljastuu Marjan kokemaa väkivaltaa ja lopulta kuolemaa miehille kostava Leena, ääni saa kuitenkin takautuvasti merkityksen loppuratkaisua ennustavana. Samalla siihen liittyy gotiikan lajityypistä vihjaavaa yliluonnollisen henkeä. Ennustuksen valossa sitä voidaan ajatella myös aavistuksenomaisena tunteena, jonka sarjan hahmot kokevat. Näin ääni rinnastuu useiden feminististen affektiteoreetikkojen käsitykseen tunteesta jonain, joka kertoo asioiden varsinaisesta laidasta, myös sellaisista seikoista, joita ei ole vielä hahmotettu käsitteellisesti (esim. Ahmed 2018; Jokinen, Venäläinen & Vähämäki 2015, 18; Mononen 2020, 500–501). K-kauppakohtauksessa ääni vihjaa, että murhan motiivit eivät löydy yhtenä tutkintalinjana pidetystä kunnallispolitiikasta vaan Varjakan naisten maailmasta, jonka Räihä ja Tervo symbolisesti sivuuttavat ohittaessaan naiset kaupan käytävällä.

Samankaltainen musiikillinen viittaus sarjan loppuratkaisuun kuullaan jo alkutunnuksessa, jossa soi Aino Vennan ”War Song” albumilta *Waltz to Paris* (2012). Televisiosarjojen alkutunnukset eivät ole sattumanvaraisia. Niillä voidaan rakentaa muun muassa viittauksia sarjan tarinaan, teemaan ja lajityyppiin (Tagg 1979). Esimerkiksi nordic noir -sarjan *Ivalo* (Suomi, 2018) alkutunnus kuvaa pohjoista pimeyttä ja kylmyyttä yhdistäen ne hälytystä kuvaavan sireenimäisen musiikin rinnalla visuaalisesti sarjan yhteen teemaan, viruksen leviämiseen. *Kaikki synnit* -sarjan tunnuksessa nähdään niin ikään symbolista kuvastoa: menneestä maailmasta sekä luonnon ja kulttuurin yhteenkietoutumisesta kielivät ylikasvanut pelto ja sille unohdetut vanhat huonekalut, kuten pitkän heinän seassa lojuvat keinutuoli, polkuharmoni ja ruokapöytä. Lehmien lauma vaeltelee heinikossa huonekalujen keskellä, rantaveteen on uponnut puoliksi ruostunut risti (kuva 2). Menneestä maailmasta kielivä esineistö viittaa gotiikalle tyypilliseen arkaaiseen kuvastoon ja jossain määrin myös yliluonnollisen läsnäoloon (Wheatley 2006, 2). Yöttömään yöhön sijoittuva kuvasto poikkeaa nordic noir -sarjojen tavallisesti hämäristä ja jopa pilkkopimeistä alkutekstijaksoista (Huttunen 2020, 73). Taustalla soiva ”War Song” sopii verrattain verkkaisella tempollaan (n. 60 PBM) Kaapo Huttusen (2020) huomioon hitaasta temmosta nordic noir -sarjojen alkutunnusjaksojen tyylipiirteenä. Samalla kappaleen ”sotaan lähtevä” naisääni symboloi sarjan sukupuolittuneen väkivallan teemaa sekä naispuolista sarjamurhaajaa ja tämän motiiveja.⁷

6 Akusmaattinen hahmo on liitetty myös panoptikonin vallan mekanismiin: panoptikonin vartija hallitsee tarkkailtavia akusmaattisena äänenä. (Božovič 1995; Siisiäinen 2013; Mononen 2018.)



7 Kappaleen lyriikat vahvistavat tulkintaa sotaan lähtevästä hahmosta: "If you go to the war promise that you will make sure, that they will let me come with you, to the first frontier." (Venna 2012.)



Kuva 2a–b. Sarjan alkutunnuksessa nähdään yöttömän yön valossa menneisyyteen viittaavia symboleita. Samalla viitataan gotiikan perinteeseen mm. uppoavan ristin kuvalla. Kuvakaappaus *Kaikki synnit* -sarjan alkutunnuksesta. © Matila Röhr Productions.

Epäilystä symboloivat musiikilliset eleet jäävät sarjassa toisinaan niin lyhyiksi, että niitä voisi kuvata tuulenvireiksi, jotka pyyhkivät aika ajoin hahmojen ylitse. Aina epäilyyn ei kuitenkaan liity musiikkia. On huomattava, että sarjassa on jaksoja, jolloin poliisit keskustelevat eri epäilyistä ilman, että musiikkia kuullaan taustalla. Tulkitsen nämä kohtaukset sellaisiksi, joissa kerrota korostaa teoreettista pulmaa tunteiden, intuition tai tuntemusten sijaan.

Yhteisöllisyyden soiva kuva, katkos ja sidos

Epäilyn affekti auttaa hahmottamaan, kuinka musiikki rakentaa yhteisön affektiivista kuvaa laajemminkin. Hahmoja äänialloilla yhdistävä musiikki ilmentää affektiivisuutta kehojen välisissä suhteissa olevana. Samalla musiikki symboloi yhteisön jäseniä (esim. lauluääni murhaajaa) ja kuvaa hahmojen

psykyttä (esim. epäilyn heräämistä). *Kaikki synnit* -televisiosarjassa keskeisenä ilmaisumuotona affektiivisuuden kuvaamiselle on lisäksi kehollisten, fysiologisten elämysten representointi.

Kevin Donnelly vertaa elokuvissa ja televisiosarjoissa kuultua musiikkia Ivan Pavlovin kelloon, joka soidessaan sytyttää katsojassa kehollisen ja toisiinsa myös käsitteellisen vasteen. Toisin sanoen, musiikki on audiovisuaalisessa taiteessa tyypillisesti käsitteellis-fysiologinen merkittäjä. Se voi olla yhtä aikaa symbolinen merkki (esim. murhaajaa tai arvoitusta merkitsevä laulu) ja tunteen merkittäjä (esim. romanttiset viulut ja uhkaavat torvet). (Donnelly 2005, 6.) Pavlovin kellolla Donnelly viittaa kuitenkin nimenomaisesti musiikin kykyyn herättää fysiologisia tuntemuksia ihon nousemisesta kananlihalle sydämen sykkeen kiihtymiseen. Musiikin sosiopoliittinen symboliikka juontuu myös *Kaikki synnit* -sarjassa tästä monitahoisesta kehollis-käsitteellisestä ilmaisusta: sarjan soivassa aineksessa kuullaan Varjakan affektiivisuuden kuva, jolloin katsoja voi ainakin aavistaen tuntea kehollisina elämyksinä Varjakan tunnelman.

Kohtaus, joka kuvaa Rähän ja Tervon epäilyn heräämistä Lindmanin syyllisyydestä, heijastaa nykyisen affektiteorian käsitystä tunteista kulttuurisesti syntyneinä ja ympäröivää maailmaa heijastavina. Toisistaan voidaan erottaa tunne, tuntemus ja affekti (esim. Ahmed 2018; Jokinen, Venäläinen & Vähämäki 2015; Mononen 2020, 500–501). Tunne (engl. *emotion*) on kulttuurisesti tunnistettu elämys, kuten ilo, suru, rakkaus tai viha (Ahmed 2018, 15; Jokinen, Venäläinen & Vähämäki 2015), jonka soiva representaatio on audiovisuaalisessa taiteessa usein selkeä (tästä esimerkkinä edellä mainitut romanttiset viulut ja uhkaavat torvet). Tunne on relationaalinen ja kulttuurinen: se suuntautuu intentionaalisesti johonkin (Ahmed 2018, 17), ja siihen voidaan liittää kulttuurissa käytäntöjä ja käsityksiä, kuten normatiivinen ajatus siitä, että rakkauteen kuuluu tietynlainen suhde rakastajien välillä tai että viha kääntää vihaa kokevan subjektin vihan kohdetta vastaan. Tunne on epäluotettava siten, että sitä voi myös teeskennellä (Jokinen, Venäläinen & Vähämäki 2015, 18–19; Mononen 2020, 501). Tervo esittää suuria tunteita esimerkiksi laulamalla ”Aikuinen nainen”-kappaletta kohtauksessa, jossa hän tapaa Lindmanin karaokebaarissa ensimmäisenä Varjakan iltanaan. Sen sijaan tunne, joka valtaa Tervon ja Rähän heidän epäillessään Lindmania, on hahmoltaan hämälampi. Tunteen kohde näyttää olevan Lindman, mutta ohittaessaan kaupan käytävillä varjakkalaiset naiset Tervon ja Rähän epäilyyn liitettävä musiikki muuttuu kuvastaan tunteen intentionaalista epäselvyyttä. Kohtauksessa kuultua musiikkia tekeekin mieli tulkita ennemmin tuntemukseksi (engl. *feeling*). Tuntemus on jossain määrin tunnetta epämääräisempi; tuntemus viittaa keholliseen reaktioon kuten kihelmöintiin vatsanpohjassa, ihon menemiseen kananlihalle tai kuristavaan tunteeseen kurkussa (Jokinen, Venäläinen & Vähämäki 2015). Tällainen outo ja hankalasti määriteltävä tuntemus liittyy myös kohtaukseen, jossa Tervo ja Rähä lähtevät Lindmanin perään.

Erotan analyysin seuraavassa osassa sarjan musiikista kolme kerronnallissymbolista tasoa, jotka kukin artikuloivat edellä mainittuja teemoja: (1) Sarjan henkilöahmoja symboloivan instrumentaation (*äänet*); (2) sosiokulttuurisesti yhteisöä erottavia affekteja symboloivat musiikilliset fragmentit ja katkokset (*katkos*); sekä (3) tarinamaailman kohtaloita ja Varjakan henkilöahmoja symbolisesti yhteen sitovat montaasijaksot (*sidos*). Yhdessä nämä luovat teemaattisen punoksen, joka kuvaa Varjakan affektiivista ilmapiiriä.

Äänet

Kaikki synnit -televisiosarjan instrumentaation voi ajatella merkitsevän Varjakassa kohtaavia hahmoja, joita voidaan tulkita karikatyyrisesti erilaisten vastakohtien kautta: menneisyys/nykyisyys, uskovat/ei-uskovat, feminiini/maskuliini, yö/päivä ja synti/viattomuus. Instrumentit symboloivat kevyen viitteellisesti ja monimerkityksellisesti Varjakan henkilögalleriaa. Sähköisten soittimien voi ajatella viittaavan löyhästi ei-uskoviin ja syntiin sekä maskuliinisuuteen ja pimeään. Sen sijaan akustiset soittimet kuten banjo, piano ja viulu symboloivat vanhoillislestadiolaisista yhteisöä, viattomuutta, menneisyyttä ja valoa. Osittain tulkintaa vahvistaa vanhoillislestadiolainen tapakulttuuri, jossa uskottomien musiikkina koettu populaarimusiikki on kiellettyä (Wallenius-Korkalo 2013, 248). Karkeasti luonnehdittuna populaarimusiikille tyypilliset instrumentit ja muut ”bändisoittimet”, kuten rummut tai sähkökitara, voisivat viitata sarjassa maailmaan lestadiolaisliikkeen ulkopuolella. Sarjan musiikissa – kuten Varjakassakin – vaikutteet kuitenkin sekoittuvat ja niitä on lopulta mahdotonta erottaa täysin toisistaan. Akustiset ja sähköiset soundit limittyvät toisiinsa edustaen eri ääniä, jotka risteävät keskenään: Osa uskovista irtaantuu Räihän tavoin liikkeestä, osa ystäväystyy liikkeen ulkopuolisten kanssa. Myös liike-elämä vaatii uskottomien ja uskovien yhteistyötä. Lopulta synnin ja viattomuuden raja on epäselvä ja tarkkoja rajoja on mahdotonta vetää.

Huomionarvoinen *Kaikki synnit* -sarjan instrumentaatiossa on sen tekemä viittaus lähdön teemaan. Teema voidaan kuulla sarjassa erityisesti banjossa, jota on kutsuttu myös ”Amerikan instrumentiksi” viitaten soittimen historiaan karibialaisena ja länsiafrikkalaisena instrumenttina, joka kulkeutui orjien mukana Yhdysvaltoihin (Gura & Bollman 1999; Jones-Bamman 2017, 22). Banjon soundi liitetään nykyisin erityisesti eteläisiin Yhdysvaltojen osavaltioihin ja niiden valkoiseen maaseudun kulttuuriin, joiden symboli banjo on (Jones-Bamman 2017, 212). Vaikka viittaus Yhdysvaltoihin on sarjan kokonaisuutta tarkasteltaessa vaivihkainen, sillä on symbolista merkitystä: Pohjois-Pohjanmaata kutsutaan Suomen ”raamattuvyöhykkeeksi” Yhdysvaltain *Bible Beltin* tapaan. Siinä missä erityisesti Etelä-Pohjanmaa tunnetaan kulttuurisesti Suomen ”villinä läntenä” puukkojunkkareineen, Pohjois-Pohjanmaa on useiden herätysliikkeiden leimaama. Vanhoillislestadiolaisuus on Suomen suurin herätysliike ja yksi alueen suurista uskonnollisista liikkeistä (Wallenius-Korkalo 2018, 11). Vanhoillislestadiolaisuuden, Yhdysvaltojen herätysliikkeiden ja Pohjois-Pohjanmaan välinen yhteys on myös historiallinen. Sandra Wallenius-Korkalo (2018) kuvaa, kuinka lestadiolaisuuden historia paikantuu 1840-luvulla Pohjois-Ruotsissa toimineen papin ja kasvitieteilijän Lars Levi Laestadiuksen (1800–1861) työhön; aluksi saamelaiden parissa elänyt liike levisi myös muualle ja matkasi siirtolaisten mukana myös Pohjois-Amerikkaan 1860-luvulta alkaen (Wallenius-Korkalo 2018, 13). Banjon soinnissa voidaan kuulla *Kaikki synnit* -sarjassa lähtemistä ja vanhan maailman taakseen jättämisen symboliikkaa: Suomesta lähti vuosien 1860–1920 välillä Pohjois-Amerikkaan yli 350 000 siirtolaista etsimään uutta elämää (Rantanen 2020, 27). Lähtemisen – ja paluun – teema liitetään sarjassa erityisesti Räihän hahmoon, joka on lähtenyt nuorena Pohjanmaalta ja jättänyt Suomen uskonnollisen ”raamattuvyöhykkeen”, Varjakan, taakseen.

Katkos

Sarjan musiikin yhtenä keskeisenä tyylipiirteenä on melodia, joka ei etene mihinkään ja loppuu lyhyeen. Lyhyen fragmentaarinen musiikillinen ilmaisu

kuvastaa vaikenemisen kulttuuria ja mysteeriä, jossa jokin vaivaa, mutta vaivaamisen juurisyytä on vaikea paikantaa. Huomionarvoista tässä musiikissa on se, että se ei kasva tarinalliseksi melodiaksi: lause ikään kuin alkaa, mutta päättyykin kesken. Musiikillinen kokonaisuus jää hahmottomaksi, kun melodia ei kehity tai kasva ”täyteen mittaansa”. Musiikki symboloi vaikenemistä, asiaa, josta vihjataan, mutta joka jää ikään kuin roikkumaan ilmaan.

Vaikenemisen kulttuuri ilmenee sarjassa dialogitasolla esimerkiksi paikallisten poliisien kyvyttömyytenä hahmottaa kokonaiskuvaa paikkakunnan väkivaltarikoksista. Kun Räihä ja Tervo saapuvat Varjakkaan, paikallinen poliisi kertoo heille, että henkirikokset ovat Varjakassa lähes olematon ilmiö. Vähitellen käy kuitenkin ilmi, että ihmisiä on kuollut väkivaltaisesti. Syyksi saatetaan kuitenkin ilmoittaa erikoinen vahinkolaukaus koiraa lopettaessa tai humalatila. Toisin sanoen varsinaista syytä ei haluta nähdä eikä rakenne hahmotu tekojen takana, kaikki on vain sattumaa ja yksittäistapausta. Niin ikään sarjan lopussa käy ilmi, että yhteisö on ollut tietoinen Marjan kokemasta ahdistelusta, mutta siitä on vaiettu. Vaikeneminen liitetään sarjassa kuvattuun vanhoillislestadiolaiseen anteeksiannon kulttuuriin, jossa henkilö, joka ei myönnä syntejään sitoo näin synnit itseensä, eivätkä yhteisön jäsenet voi enää puhutella tällaista henkilöä. Vaikenemisella on Varjakassa voimakas yhteisöllisen siteen katkaisemisen merkitys. Vaikenemisen kulttuuri liittyy sarjassa tiiviisti myös anteeksiannon ja menneisyydestä vapautumisen teemaan. Esimerkiksi Räihän tarinan kohdalla kuvataan, kuinka traumasta vaikeneminen on lopettanut kommunikaation isän ja pojan välillä ja toipuminen on vaikeutunut (ks. esim. Alexander et al. 2004).

Sidos

Fragmentaaristen musiikillisten eleiden lisäksi toinen sarjan musiikinkäytölle tyypillinen piirre ovat jaksojen 1–5 lopussa nähtävät cliffhangereina toimivat montaausjakso, joissa tarinan eri hahmot tuodaan yhteen. Jaksojen aikana musiikki voimistuu, volyyymi kasvaa ja tempo kohoaa. Näille jaksoille on tyypillistä, että musiikissa kuullaan akustisten ja sähköisten instrumenttien sekoittuminen. Samalla tunnelma tiivistyy. Esimerkiksi ensimmäisen jakson päättävän montaausin aluksi taustalla kuullaan tasaista syntetisaattorin mattoa, jonka päälle alkaa sykkiä tasainen pianon kolmisointukomppi (H). Kuvallassa nähdään kotiin vaimonsa luokse palaava Lindman, sen jälkeen Fahidin metsässä salaa tapaava Elina, baarista miesseuraa etsivä Tervo, nukkumaan vetäytynyt ja puolisonsa puhelun torjuva Räihä ja ladossa kohtaloaan odottava kaapattu uhri (1/41:18–42:54). Montaasi johtaa lopputeksteihin ja siinä kuultavaan sähkökitaravoittoiseen iskevän rytmikkääseen musiikkiin, joka on affektiivisesti huomattavasti sarjan yleistä äänimaisemaa voimakkaampi: tunne pakkautuu jakson loppua kohti ja odottaa purkausta seuraavassa jaksossa.

Sarjan viimeinen jakso poikkeaa muista. Affektiivisesti latautuneen cliffhangerin sijaan sarja päättyy katartiseen affektin purkautumiseen. Tätä ennen nähdään kuitenkin vielä yksi montaausjakso, joka on kuitenkin tunnelmaltaan jo rauhallisempi kuin viiden edellisen jakson cliffhangerit. Murhaaja on saatu kiinni ja montaausjaksossa seurataan hahmojen elämää tragedian jälkeen. Tällä kertaa taustalla soi Mikko Joensuun kappale ”Drop Me Down” albumilta *Amen 2* (2016). Kappale on tempoltaan rauhallisen leposykemäinen (70 BPM). Se alkaa tasaisella pianon duurikolmisointukompilla (H) päättäen kohtauksen, jossa Tervo kertoo lehdistötillaisuudessa poliisin ratkaiseen murhat. Jakson aikana (6/35:35–40:35) nähdään kuinka perheet yhdistyvät: Lindman kohtaa

vaimonsa, Fahid jatkaa isänsä kanssa arkea, Tervo tekee sovinnon tyttärensä kanssa, Rähä palaa kotiin ja Leena nähdään perhevalokuva vierellään vankilassa. Yhteisö tulee yhteen ja varjakkalaiset saattavat yhteisessä surusaatueessa tragedian aikana kuolleita.

Tämä montaasi ei kuitenkaan päättää sarjaa. *Kaikki synnit* päättyy murhien ratkaisemisen ja syyllisen löytämisen jälkeen kohtauksessa, jossa Rähä tekee sovinnon menneisyytensä kanssa. Montaasin musiikki katkeaa kohtaukseen, jossa Rähä kertoo terapeutille haluavansa muuttua (6/40:45). Sarjan loppukohtauksessa Rähä palaa muistoissaan lapsuuden päivään rannalla: Rähä on tavannut rannalla pojan, jonka kanssa hän kokee yhteyttä. Traumaattisessa muistossa Rähän isä ei hyväksy poikien läheistä suhdetta ja kurittaa Rähää lyömällä. Sarjan päättävässä muistossa ei nähdä kuitenkaan isän vihaa vaan poikien levollinen kohtaaminen. Sen keveyttä ja kuulautta ilmennetään monin pehmein ja lempein symbolein: pojat juoksevat vedessä kohti kirkasta horisonttia ja aikuinen Rähä pitelee linnun sulkaa kädessään. Poistumisen ja lähdön teema on jälleen läsnä Rähän hahmossa. Horisonttiin ei kuitenkaan ratsasta kaiken taakseen jättävä yksinäinen lehmipoika, vaan sarjassa nähdään sovinnon menneisyytensä kanssa tekevä ihminen. Taustan kevyt pianomusiikki tekee rauhallisia ylöspäin nousevia eleitä ja päättyy kirkkaaseen, viipyilevään säveleen (fis³). Tämä affektiivisesti tyyni ja kirkas sävel päättää koko sarjan ja johdattaa lopputeksteihin, joissa Rähän muisto väreilee loppukohtauksen musiikkia heijastavana tyynenä ambienssina.

Lopuksi

Pelkän yksilöpsykologisten elämysten kuvaamisen sijaan *Kaikki synnit* seuraa nordic noirin lajityypillisiä piirteitä hyödyntämällä musiikin kykyä ilmaista yhteisöllistä affektiivisuutta. Musiikki soi sarjassa yhteisön dynamiikkaa kuvatessaan karkeasti kahdessa funktiossa: (1) henkilöahmoja erottavana ja (2) toisiinsa sitovana kudoksena. Näin musiikki ilmaisee kahta affektiivisesti vastakkaista elämystä: sosiaalista kudosta hapertavaa epäilystä ja yhteen sitovaa jaettua kokemusta, jota sarjassa temaattisesti symboloi anteeksianto.

Sarja vetää katsojan musiikin avulla tarinamaailman tunnemaailmaan mukaan – musiikin katsojalle ilmentämät keholliset efektit ovat ”samoja” tunteita, joita sarjan henkilöahmot tuntevat. Näin sarja puhuu symbolisesti yhteiskuntakriittisestä aiheestaan, sukupuolittuneesta väkivallasta, yhteisöllisestä näkökulmasta. Musiikillisessa estetiikassaan sarja välttelee kuitenkin esimerkiksi kauhun genressä tyypillisiä ”säikähdysefektejä”. Viiden ensimmäisen jakson montasijaksoja lukuun ottamatta sarjan musiikki on affektiltaan suhteellisen työntä, ja jännitystä rakennetaan lähinnä tempon muunnoksilla.

Sarjan tarinalinjassa keskeisenä teemana kulkeva ylisukupolvinen ja kulttuurinen trauma jäi tässä analyysissä vähemmälle huomiolle. Trauman teema avaa sarjan tarkastelulle kuitenkin uusia kiinnostavia tulkintalinjoja tulevaa tutkimusta ajatellen. Yksi näistä on sarjan liittyminen pohjoismaisena kotiseutukuvauksena traumataakkaa käsittelevien teosten joukkoon – kuinka musiikissa kuultavat katkos, sidos ja yhteys heijastavat sarjan trauman teeman kuvausta? *Kaikki synnit* -sarjan vahva kiinnittyminen Pohjois-Pohjanmaalle muistuttaa sellaisista teoksista, jotka käsittelevät kitkeriäkin tunteita kotipaikka kohtaan. Usein kotiseutu seuraa tällaisissa kuvauksissa lähtijää henkisenä perintönä. Siinä missä esimerkiksi Karl Ove Knausgårdin *Taisteluni*-kirjasarjan (2009–2011) autofiktiossa päähenkilö pakenee pientä norjalaista paikkakun-

taa Tukholmaan ja Kauko Röyhkän usein Ouluun sijoitetussa kappaleessa ”Paska kaupunki” (1986) raiteet vievät etelään, *Kaikki synnit* -sarjan Räihä jättää Varjakan taakseen ja etsii itseään Helsingistä. Räihän hahmo muistuttaa jossain määrin myös Aksel Sandemosen romaanista *Pakolainen ylittää jälkensä: Espen Arnakken kommentaareja Janten lakiin* (1965). Siinä Sandemose kuvaa päähenkilön sisäistä taistoa skandinaavisen pikkukaupungin henkisen perinnön kanssa elämisestä. Sandemosen hahmottelema Jante ja sen ”laki” on eräänlainen ahtaassa ilmapiirissä syntynyt traumataakka, joka seuraa pientä paikkakuntaa paennutta kaikkialle.

Kaikki synnit -sarjan affektiivista loppuratkaisua voidaan pitää 2010-luvulla käynnistyneen feministisen aallon esteettistä kritiikkiä heijastavana. Sen sijaan, että sarjan loppuratkaisu keskittyisi vahvaan väkivaltaiseen affektiin, kuten koston tai syyllisen rankaisemiseen, sarjan tarina päättyy tyyneen tunnelmaan, anteeksiantoon ja sovintoon.

Sovinnon ja anteeksiannon teeman valossa myös sarjamurhaajaksi paljastuva Leena voidaan nähdä sovintoon pyrkivänä hahmona. Leenan tekemät murhat ovat yritys palauttaa järjestys yhteisöön, jonka jäsenistä osa kärsii yhteisön sisäisestä väkivallasta (Girard 2004, 23–24). Näin yhteisön puolesta sosiaalista tasapainoa ja sovitusta tavoitteleva Leena voidaan tulkinta myös suojelevana hahmona, joka puolustaa omiaan.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Kaikki synnit. Ohj. Mika Ronkainen. Käsikirjoitus Mika Ronkainen ja Merja Aakko. Äänisuunnittelu Pekka Karjalainen, musiikki Jussi Jaakonaho. Matila Röhr Productions. Elisa-viihde. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-50603059> (linkki tarkistettu 19.9.2020).

Muu audiovisuaalinen ja auditiivinen aineisto

Ivalo. Suomi. 2018. Televisiosarja.

Joensuu, Mikko, *Amen 2*. Svart Records – Svart 046. 2016. Albumi.

Rikos (Forbrydelsen). Tanska. 2007–2012. Televisiosarja.

Röyhkä, Kauko, *Paska kaupunki*. Euros – Euros Sinep 2. 1986. EP.

Silta (Bron/Broen). Ruotsi/Tanska. 2011–2018. Televisiosarja.

Venna, Aino, *Waltz to Paris*. Rapu Recods – Rapu 006. 2012. Albumi.

Kirjallisuus

Agger, Gunhild (2016) Nordic Noir – Location, Identity and Emotion. Teoksessa Alberto N. García (toim.) *Emotions in Contemporary TV Series*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan, 134–152.

Ahmed, Sara (2018) [2004] *Tunteiden kulttuuripolitiikka*. Suomentanut Elina Halttunen-Riikonen. Tampere: niin & näin.

Alaggia, Ramona & Wang, Susan (2020) ”I never told anyone until the #metoo-movement”: What can we learn from sexual abuse and sexual assault disclosures made through social media? *Child Abuse & Neglect* 103. Saatavilla: <doi.org/10.1016/j.chiabu.2019.104312>.

Alexander, Jeffery C, Eyerman, Ron, Giesen, Bernhard, Smelser, Neil J. & Sztompka, Piotr (2004) *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, CA, Los Angeles, CA & Lontoo: University of California Press.

- Božovič, Miran (1995) Introduction. Teoksessa Jeremy Bentham, *The Panopticon Writings*. Lontoo: Verso, 1–27.
- Chion, Michel (1994) [1990] *Audio-Vision. Sound on Screen*, käänäntänyt ranskasta englanniksi Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Creeber, Glen (2015) Killing us softly: Investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic Noir television. *Journal of Popular Television* 3:1, 21–35.
- Dodds, K., & Hochscherf, T. (2020) The geopolitics of Nordic Noir: Representations of current threats and vigilantes in contemporary Danish and Norwegian serial drama. *Nordicom Review*, 41: 1, 43–61. Saatavilla: <<https://doi.org/10.2478/nor-2020-0015>>.
- Donnelly, K. J. (2005) *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: British Film Institute.
- Girard, René (2004) [1972] *Väkivalta ja pyhä*. Suomentanut Olli Sinivaara. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Lontoo: British Film Institute.
- Gura, Philip F., & Bollman, James F. (1999) *America's Instrument: The Banjo in the Nineteenth Century*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Hansen, Kim Toft & Waade, Anne Maarit (2017) *Locating Nordic Noir. From Beck to The Bridge*. Cham: Palgrave & Macmillan.
- Holopainen, Hanna (2020) Kaikki synnit -sarja on saamassa kolmannen tuotantokauden. *yle.fi* 16.9.2020. Saatavilla: <<https://yle.fi/uutiset/3-11547446>> (linkki tarkistettu 28.3.2021).
- Hurtig, Johanna (2013) *Taivaan taimet. Uskonnollinen yhteisöllisyys ja väkivalta*. Tampere: Vastapaino.
- Huttunen, Kaapo (2019) Nordic noir -televisiosarjan *Rikos* ääniraidan Lähi-itään viittaavat topokset. *Lähikuva* 32: 2, 40–55. Saatavilla: <<https://doi.org/10.23994/lk.83449>>.
- Huttunen, Kaapo (2020) Nordic noir -sarjojen alkutekstijaksojen tyylipiirteistä. *Lähikuva* 33: 2, 70–77. Saatavilla: <<https://doi.org/10.23994/lk.97386>>.
- Jokinen, Eeva, Venäläinen, Juhana & Vähämäki, Jussi (2015) Johdatus prekaarien affektien tutkimukseen. Teoksessa Eeva Jokinen ja Juhana Venäläinen (toim.) *Prekarisaatio ja affekti*. Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylä, 7–30.
- Jones-Bamman, Richard (2017) *Building New Banjos for an Old-Time World*. Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press.
- Kassabian, Anahid (2001) *Hearing Film. Tracking Identification in Contemporary Hollywood Film Music*. New York & Lontoo: Routledge.
- Knausgård, Karl Ove (2009–2011) *Taisteluni*-sarja. Helsinki: Like.
- Leffler, Yvonne (2013) The devious landscape in contemporary Scandinavian horror. Teoksessa Matti Savolainen & P.M. Mehtonen (toim.) *Gothic Topographies: Landscape, Nation Building and 'Race'*. Lontoo & New York: Routledge, 141–152.
- Lumijoki.fi, Varjakka (s.a.). Saatavilla: <<https://www.lumijoki.fi/kulttuuri-vapaa-aika-ja-matkailu/matkailu/varjakka/>> (linkki tarkistettu 28.3.2021).
- Mononen, Sini (2016) Raiskaava ja vainoava musiikki. Vainoaminen off-screen-raiskauksena ja akusmatisoitu vainoaja-raiskaaja elokuvassa *Hirveä kosto*. *Widerscreen* 3–4. Saatavilla <<http://widerscreen.fi/assets/Mononen2-3-4-2016.pdf>> (linkki tarkistettu 28.2.2021).
- Mononen, Sini (2018) *Soiva vainotieto. Vainoamiskokemuksen lähikuuntelu neljässä elokuvassa*. Vaitöskirja. Turku: Turun yliopisto.
- Mononen, Sini (2020) Performatiivinen protestilaulu. Affektiivinen retoriikka Martta Tuomaa-lan videoinstallaatiossa *FinnCycling-Soumi Perkele!* Teoksessa Saijaleena Rantanen, Susanna Välimäki & Sini Mononen (toim.) *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana. Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta*. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 487–522.
- Nelson, Maggie (2011) *The Art of Cruelty: A Reckoning*. New York & Lontoo: W. W. Norton & Company.
- Nykanen, Tapio (2012) *Kahden valtakunnan kansalaiset. Vanhoillislestadiolaisuuden poliittinen teologia*. Akateeminen vaitöskirja. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Ouka.fi, Varjakka (s.a.). Saatavilla: <<https://www.ouka.fi/oulu/varjakka/etusivu>> (linkki tarkistettu 28.3.2021).

Pinedo, Isabel (2021) *The Killing: The Gender Politics of the Nordic Noir Crime Drama and Its American Remake*. *Television & New Media* 22: 3, 299–316.

Rantanen, Saijaleena (2020) *Naiset mukaan! Siirtolaisnaiset aktiivisina toimijoina Yhdysvalloissa ja Kanadassa 1900-luvun vaihteessa*. Teoksessa Sini Mononen, Janne Palkisto ja Inka Rantakallio (toim.) *Musiikki ja merkityksenanto. Juhlakirja Susanna Välimäelle*. Helsinki: Tutkimusyhdistyksen Suoni ry, 27–61.

Read, Jacinda (2000) *The New Avengers. Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester & New York: Manchester University Press.

Sandemose, Aksel (1965) *Pakolainen ylittää jälkensä. Espen Arnakken kommentaareja Janten lakiin*. Jyväskylä: Gummerus.

Seppälä, Olli (2019) *Lestadiolaisuus rikoksen näyttämönä. Rauhan tervehdys. Seurakuntien verkkomedia* 10.4.2019. Saatavilla: <<https://rauhantervehdys.fi/2019/04/lestadiolaisuus-rikoksen-nayttamona/>> (linkki tarkistettu 28.3.2021).

Siisiäinen, Lauri (2013) *Foucault and the Politics of Hearing*. Lontoo & New York: Routledge.

Tagg, Philip (1979) *Kojak - 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*. Väitöskirja. Göteborg: Göteborg's Universitet.

Tavuchis, Nicholas (1993) *Mea Culpa: A Sociology of Apology and Reconciliation*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Virtanen, Leena (2020) *Käsikirjoittaja Merja Aakko uskoo, että syvää luotaavat tarinat auttavat totuuden tavoittamisessa: "Tarina voi valottaa ilmiötä eri näkökulmista"*. *Helsingin Sanomat* 19.8.2020.

Välimäki, Susanna (2008) *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

Waade, Anne Maarit (2017) *Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music*. *Critical studies in television* 12: 4, 380–394.

Wallenius-Korkalo, Sandra (2013) *Rajoja ja valintoja: lestadiolaisuuden representaatiot Kielletty hedelmä -elokuvassa*. Teoksessa Tapio Nykänen & Mika Luoma-aho (toim.) *Poliittinen lestadiolaisuus*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 245–275.

Wallenius-Korkalo, Sandra (2018) *Esitetty lestadiolaisuus. Uskonto, ruumiillisuus ja valta populaarikulttuurissa*. Väitöskirja. Rovaniemi: Lapin yliopisto.

Wheatley, Helen (2006) *Gothic Television*. Manchester: Manchester University Press.

Jyrki Korpua ja Juho Longi

Jyrki Korpua, FT, yliopistonlehtori (ma), Oulun yliopisto

Juho Longi, KM, erityisopettaja, Hailuoto

FACE VASTAAN HEEL

Hyvän ja pahan vastakkainasettelu yhdysvaltalaisessa showpainissa



Tämä artikkeli käsittelee ”hyvän” ja ”pahan” vastakkainasettelua yhdysvaltalaisessa showpainissa, joka on kamppailulajeja ja teatteria yhdistävä suosittu viihdemuoto. Artikkelitarkastelee showpainia tapausesimerkin kautta, jossa Shinsuke Nakamura, niin sanottu hyvä painija (eli face), kohtasi Samoa Joen, niin sanotun pahan painijan (eli heel), sarjassa otteluita, jotka televisioitiin suurelle yleisölle ja joihin liittyi lajille tyypillisesti runsaasti oheismateriaalia internetissä. Artikkelimme taustoittaa lukijalle showpainin maailmaa ja rakennetta sekä purkaa lähianalyysissä kerronnan tutkimuksen keinoin vaihe vaiheelta, kuinka esimerkkitapauksemme kokonaisuus rakennettiin.

1 Tämä koskee lähinnä World Wrestling Entertainmentin eli WWE:n toimijoita. Pro Wrestling -termi on edelleen vahvasti käytössä muissa kuin WWE:n promootioissa.

Showpaini on urheiluviihdettä, jossa osanottajat kamppailevat liveyleisön edessä näytösluontoisissa otteluissa. Urheilua se on siinä mielessä, että se noudattaa painin säännönmukaisuuksia ja siinä jaetaan palkintoja. Viihdettä se on siksi, että se on tarkoitettu viihdyttämään ja tuottamaan huvia suurelle yleisölle. Viihteenä showpaini on monipuolista, sillä sitä voi seurata passiivisesti katsojana tai aktiivisesti ottaen osaa verbaalisesti sekä painitapahtumissa että esimerkiksi verkkokeskusteluissa. Lajin suosituimman yhdysvaltalaisen organisaation World Wrestling Entertainmentin eli WWE:n seuraajat käyttävätkin ammattipainin (*pro wrestling*) sijaan lajista itsestään termiä ”urheiluviihde” (*sports entertainment*)¹. Termi sai alkunsa 1980-luvulla yhdysvaltalaisen promoottori Vince McMahonin (s. 1945) yrityksenä erottua nimenomaisesti *urheilusta*, sillä amerikkalaistyylinen showpaini ei ole urheilua todellisessa kilpailullisessa merkityksessä, vaan se on yhtä aikaa käsikirjoitettua teatraalista viihdettä olematta varsinaisesti teatteria (Mazer 1998, 2–3). McMahon onkin merkittävin yksittäinen vaikuttaja yhdysvaltalaisen showpainin lähihistoriassa (Beekman 2006, 142–145).

Showpaini on hyvä esimerkki nykypäivän maailman monimediaalisesta menestystuotteesta, globaalista viihteestä (ks. Couldry, Hepp & Krotz 2010). Ottelut televisioidaan ja esitetään lisäksi internetissä, mikä mahdollistaa suuret yleisöt ja on tehnyt lajin valtavan suosituksi. Yhdysvalloissa showpaini nousi jo ennen internetin yleistymistä 1990-luvulla suosituimmaksi kaikista televisioiduista urheiluviihteen muodoista keräten yli 50 miljoonaa viikoit-

taista tv-katsojaa (Campbell 1996, 127–128; ks. Greenberg 2000).² Sittemmin katsojamäärät ovat laskeneet huippuvuosista, ja viime vuosina lajin suosion osittaisesta laskusta televisiossa on puhuttu ajoittain (Bridge 2020).

Toisaalta laji on samalla saavuttanut merkittävän roolin uusmedian puolella. Esimerkiksi vuonna 2020 WWE:llä oli YouTubeissa 55,5 miljoonaa tilaajaa, sen verkkovideoita katsottiin peräti 40 miljardia kertaa ja se oli YouTube-verkkosivuston viidenneksi suosituin ei-automatisoitu sisällöntuottaja (Sahay 2020). YouTube-tilaajien maantieteelliset sijainnit osoittavat, että showpaini on erittäin suosittua myös Yhdysvaltojen rajojen ulkopuolella. Lajilla on myös Suomessa omat seuraajansa ja harrastajansa (Sanaksenaho & Heimolehto 2020). Suurin suosio lajilla on kuitenkin edelleen Yhdysvalloissa, jossa WWE-organisaatio pyörittää lajin suosituimpia promootioita SmackDownia ja RAW:ta.³ Showpainimaailmassa on huomioitava, että *promootio* tarkoittaa lajin sisällä kahta erilaista asiaa. Ensinnäkin promootiolla voidaan tarkoittaa painijoiden esittämiä monologeja ennen otteluita. Toiseksi promootio tarkoittaa tietyn yhtiön tai toimijan vetämää tuotemerkkiä, jonka sisällä painitapahtumat järjestetään.

Showpaini on yhdistelmä kamppailulajeja ja esittävää viihdettä. Teknisesti laji muistuttaa antiikin Kreikan vapaata kamppailulajia *pankrationia*, jossa sallittiin painiotteiden lisäksi muun muassa lyöminen, potkiminen ja kuristaminen, mutta se on kehittynyt vapaaotteluista nykyiseen näyteltyyn muotoon. Showpainissa kamppailu ei ole ”todellista” siinä mielessä, että painijat eivät taistele toisiaan vastaan urheilullisin perustein, vaan paini on ennalta suunniteltua yksittäisiä kohtauksia ja lopputulemiaan myöten. Tämän vuoksi showpainissa korostuu sananmukaisesti *show* eli esitys, joka näyttyy painijoiden koristeellisena pukeutumisena, mahtipontisina painijananiminä sekä fiktiivisinä taustatarinoina. Kyseessä on näyttävä, speaktaakkelinen kulttuurimuoto, joka korostaa jatkuvaa tarinaa kamppailun taustalla ja leikittelee yleisön jännityksellä, odotuksilla ja ennakkoluuloilla. Speaktaakkelinen viittaa tässä tapauksessa yhtä aikaa näyttävään ja suurelliseen latinan sanan *spectāculum* mukaisesti.

Nykykulttuurissa speaktaakkelin rakentaminen on tyypillistä, kuten jo Guy Debord huomautti kapitalismikriittisessä teoksessaan *La société du spectacle* (suom. *Speaktaakkelin yhteiskunta*) vuonna 1967. Showpaini on Debordin (1998; 2012) termin mukainen ”keskitetty speaktaakkele”, sillä tapahtumien järjestävä taho valvoo sitä, millaisen maailman ja kuvan painitapahtuma katsojalleen esittää. Showpainiin sopii siten myös Sami Kolamon (2014, 15) jalkapallomaailmaan sovittama speaktaakkelin ja ”kameratietoisen performatiivisuuden” käsite, sillä audiovisuaalisena lajina showpaini on mediaspeaktaakkele, jossa esiintyminen kameroille, tilanteiden performatiivisuus ja esityksen hallinta on tärkeää (ks. myös Hietala 2003, 6–7). Kameroita ja esitystä hallitaan, vaikka tapahtuisi odottamattomia tilanteita, kuten tapausesimerkkimme käsikirjoittamaton loukkaantuminen osoittaa.

Esteettisesti rakennettu kuva ja teksti ovat showpainissa keskeisessä roolissa. Katsojalle tarjotaan fiktiivisiä kamppailuita, joissa tarina muodostuu stereotyyppisen, lähes myyttisen vastakkainasettelun varaan, kuten Veijo Hietala (2003) huomioi. Showpaini on tarinankerrontaa, jossa teksti – laajasti ymmärrettyinä – rakentuu itse painiotteluiden, esiintyjien puheiden ja tekojen sekä yleisön osallistumisen varaan. Showpainiin liittyy myös oma sanastonsa ja termistönsä, joka kuvaa lajin omalakisuuutta. Esimerkiksi otsikossamme mainittu *face* tarkoittaa painimaailman hyvää hahmoa ja *heel* pahaa. Englannin kielestä ammentava sanasto on omanlaistaan ja lajilla on oma diskurssinsa,

2 Jeffery K. Mondak (1989, 139) huomauttaa, että ammatipainin suosio on Yhdysvalloissa aiemminkin vaihdellut rajusti ollen erityisen suosittua 1930-, 50- ja 80-luvuilla. Vastaavista historiallisista suosion käännteistä puhuvat myös Morton ja O'Brien (1985, 3–45).

3 WWE on maailman suurin showpainiorganisaatio ja omistaa useita promootioita, joita se osti itselleen 1900-luvun loppupuolella tai perusti, kuten RAW, SmackDown ja NXT. WWE:n ulkopuolisia menestyneitä showpainipromootioita ovat mm. Impact Wrestling, Ring of Honor, Lucha Libre -promootiot ja New Japan Pro-Wrestling (ks. Lehtinen 2018).

puhetapansa. Showpainissa *face* voi esimerkiksi tehdä *heel turnin* eli kääntyä hyvästä pahaksi.

Tässä artikkelissa kysymme, miten ja millaisista osista televisioitu showpaininarratiivi rakentuu. Artikkelimme tapausesimerkki esittelee showpainille tyypillistä ”hyvän” ja ”pahan” vastakkainasettelua yhdysvaltalaisen WWE-organisaation NXT-promootiossa 13.7.–14.12.2016 käydyssä Shinsuke Nakamuran ja Samoa Joen välisessä otteluserjassa (NXT, jaksot 344–368, Yhdysvallat). Valitsimme otteluserjan sen tarinallisen monimuotoisuuden vuoksi, mutta myös siksi, että se sai tapahtumavuonna runsaasti huomiota showpainimaailmassa. Mike Chiari (2016) kutsui otteluserjaa ”katkerimmaksi vastakkainasetteluksi painissa” (”the bitterest rivalry in all of wrestling”). Keskityimme televisioituihin ja internetiin ladattuihin materiaaleihin, mutta seurassimme tutkimuksemme ajan myös aktiivisesti aiheeseen liittyviä verkkokeskusteluja ja -sivustoja, etenkin yhdysvaltalaista WrestlingINC- ja WhatCulture-kanavia. Olemme kuitenkin rajanneet verkkokeskustelut pääosin tämän artikkelin tapaustutkimuksen ulkopuolelle, vaikkakin viittaamme myös verkossa esitettyihin reaktioihin muutamassa kohden silloin kun se on itse ottelutapahtumien kannalta relevanttia. Aktiivinen yleisön osallistuminen ja painitapahtuman vastaanotto olisivat mielenkiintoisia jatkotutkimuksen aiheita.

Käytämme tutkimuksessamme metodina painitekstin kerronnan tutkimusta, jossa rakenteita tulkitaan irrallisina elementteinä, mutta myös kokonaisuutta hahmottaen. Pilkoimme analyysissämme painitapahtuman osiin ja tarkastelimme sitä tarinankulun, rakenteen ja esitystavan mukaan. Rakenneanalyysissä keskityimme sekä yksittäisiin tapahtumaketjun osiin, että laajaan kokonaisuuteen, jota kautta pystyimme piirtämään kuvan koko tarinakaaresta. Tätä kautta hahmotimme tarinan rakenteen ja pyrimme samalla havainnoimaan showpainin sisäistä maailmaa. Oletuksena oli ennen rakenneanalyysiä, että pystymme havaitsemaan kuinka showpainin laajempi tapahtumakaari rakentaa odotuksia, esittelee tarinaa ja viihdyttää katsojaansa.

Showpainin estetiikkaa

Showpainia on etenkin yhdysvaltalaisessa kontekstissa lähestytty erityisesti massasuositun viihdemuotona. Tutkimuksissa (mm. Morton & O’Brien 1985; Atkinson 2002; Schmy 2002; Archer & Svint 2005; Beekman 2006) on pohdittu erityisesti *mitä* showpaini on, mikä on sen historia ja miksi se on suosittua, ei niinkään showpainin otteluiden rakennetta. Toisaalta ranskalainen kirjallisuudentutkija Roland Barthes lähestyi showpainin tarinallisuutta ja kertomuksellisuutta jo klassisessa analyysissään painin maailmasta teoksessaan *Mythologies* (1957). Nykyään, toisin kuin Barthesin aikaan, jolloin showpaini ei ollut suureellinen mediatapahtuma, showpaini on mielenkiintoinen myös live-esiintymisen ja kuvatun audiovisuaalisen mediamuodon yhdistelmänä. Jeff Archer ja Joseph Svinth (2005) näkevät artikkelissaan ”Professional Wrestling: Where Sports and Theater Collide” showpainin kiinnostavana urheiluviihteen ja teatterin yhdistelmänä, johon televisio ja internet ovat tuoneet oman uuden vivahteensa. Ne ovat laajentaneet lajin suurelle kansainväliselle yleisölle ja muuttaneet sen performatiivista luonnetta. Esimerkiksi painijat edustavat nykyään lukuisia kansallisuuksia ja kulttuureita, kuten tapausesimerkkimme japanilainen ja polynesianlaislähtöinen painija osoittavat.

Showpaini on lähtökohdiltaan speaktaakkelinen laji. Sekä yksittäinen ottelu, painin televisiolähetyks, että laajempi tarinankaari on luotu suuripuitteiseksi ja näyttäväksi esitykseksi. Showpaini on tehty palvelemaan käyttäjänsä eli katsojan ja kuluttajan tarpeita. On huomioitava, että speaktaakkeleita voidaan terminä ymmärtää moniselitteisesti. Guy Debordin mukaan länsimaaisessa yhteiskunnassa elämästä on tullut – 1960-luvun kontekstissa, mutta nykyään yhä osuvammin – silkkaa representaatiota, jossa ”olemista” on siirrytty ”omistamiseen” ja lopulta omistamisesta ”näyttämiseen” (Debord 2012, 36–38; ks. myös Crary 1999, 73; Kellner 2003, 2; Kolamo 2014). Visuaalinen showpaini on tästä erinomainen esimerkki (ks. Morton & O’Brien 1985; Hietala 2003). Debordia seuraten Jonathan Crary (1999, 74–76, 184) näkee nyky-yhteiskuntamme juuri tällaisten visuaalisten speaktaakkelisten rakenteiden hallitsemana. Mediatutkija Douglas Kellnerin (2003, 2) mukaan mediaspeaktaakkelit ovat kulttuurimme ilmiöitä, joihin sisältyy yhteiskunnan yleisiä arvoja ja jotka tutustuttavat yksilöt näihin arvoihin ja dramatisoivat yhteiskunnan sisältämiä vastakkainasetteluja ja taisteluita, mutta myös esittävät näiden ongelmien ratkaisumalleja. Kellnerille (Kellner 2003, 2, 67–69) juuri urheilutapahtumat ovat yksi esimerkki tämän ajan mediaspeaktaakkeleista (ks. myös Kolamo 2014).

Speaktaakkeleita rakentuu tietyn estetiikan mukaisesti. Chris Mueller nostikin vuonna 2012 esiin showpainin ja taiteen yhteydet populaarisissa artikkeleissaan ”A New WWE Debate: Is Pro Wrestling A Form of Art?”, jossa Mueller erotteli showpainista taiteesta esiintyviä elementtejä, kuten ennalta sovitut koreografiat, näyttelemisen ja komiikan (ks. myös Fisher 2012). Barthes (1972, 15) samasti analyysissään painin maailmasta showpainin vuorostaan ranskalaisessa kontekstissa teatteriin. Ranskalainen painikulttuuri keskiaikaisine *commedia dell’arte* -taustoineen ja selkeän teatraalisena performanssina eroaa toki historiansa vuoksi monin osin yhdysvaltalaisen showpainin kulttuurista, mutta Barthes’in näkemykset lajin yleisestä estetiikasta ovat muutoin osuvia myös yhdysvaltalaisessa kontekstissa (ks. myös Kellner 2003, 28). Euroopassa kamppailulajien jo antiikista ja keskiajalta ulottuva perinne (ks. Lehmusto & Laitinen 1924, 5–20) yhdistyi teatteriin ja tuotti Barthesin (1972, 15–25) kuvailmaa speaktaakkelista näytelmää. Yhdysvalloissa tämä teatraalisuus nosti lajin suureksi tuotteistetuksi ja markkinoiduksi showviihteeksi, joka valloitti alati laajenevat yleisömäärät sekä paikan päällä painitapahtumissa, että monissa mediameissa kuten televisiossa ja myöhemmin internetissä.

Voidaan todeta, että showpaini on osa viihde- ja erityisesti urheiluviihteen kulttuuria. Dalbir Schmy (2002) näkee sen osana populaarikulttuuria eli suurelle yleisölle suunnattuna kulttuurimuotona.⁴ David Shoemaker (2013) nimittää showpainia niin ikään osaksi populaarikulttuuria, mutta huomioi teoksessaan *The Squared Circle: Life, Death, and Professional Wrestling* myös lajin rajuuden ja osin vaietun historian, sillä suuri joukko esiintyjistä kuolee nuorena useista syistä. Viihteen takana on siten myös raaka todellisuus. Kuten jo erikseen ranskalaisesta ja yhdysvaltalaisesta painimaailmasta puhuttaessa saattoi huomata, on tärkeää huomioida myös showpainimaailman moninaiset kulttuuriset kontekstit. Artikkelimme tapausesimerkki edustaa yhdysvaltalaisista showpainia, sillä juuri Yhdysvallat on lajin todellinen suurmaa, jossa showpaini on merkittävä osa kansankulttuuria (Mazer 1998, 2). Showpainia on kutsuttu rituaaliseksi ja tyypillisen amerikkalaiseksi, sillä se dramatisoi hahmoja ja vastakkainasetteluja, jotka ovat erityisen merkittäviä nykypäivän yhdysvaltalaiselle kulttuurille (Morton ja O’Brien 1985, 156).

Painin estetiikasta, historiasta ja painikulttuurien eroista on kirjoitettu useita teoksia. Varhainen kotimainen esimerkki on Armas Laitisen ja Heikki

4 Tämä artikkeli ei keskity showpainiyleisöön, mutta yleisön ollessa keskeinen osa tapahtumaa myös yleisö- ja vastaanottotutkimus on noussut esiin showpainitutkimuksissa. Esimerkiksi Christian Norman (2016) huomioi opinnäytetyössään, että showpainiyleisö on ”viisastunut” viime vuosien aikana. Yleisörakenteen muutoksen eri historiallisissa vaiheissa nostaa esiin myös Beekman (2008, 105–110).

Lehmuston *Painiskeluopas. Ranskalais-suomalaisen ja vapaapainin oppikirja* (1924), joka osasi tyylikkäästi huomioida etenkin yhdysvaltalaisen ja eurooppalaisen painikulttuurin erot, mutta myös laaja-alaisen lajihistorian länsimaiden ulkopuolelta esimerkiksi Intiasta, Mongoliasta ja Japanista. Juuri länsimaiden ja Aasian kulttuurierot näkyvät myös nykyisessä yhdysvaltalaisessa showpainissa.

Myös myöhempi klassikkoteos Donn E. Draegerin ja Robert W. Smithin *Comprehensive Asian Fighting Arts* (1980, aiempi versio julkaistu vuonna 1969 nimellä *Asian Fighting Arts*) korostaa aasialaisen kamppailukulttuurin omaleimaisuutta. Esimerkiksi intialaisessa ja mongolialaisessa kontekstissa paini on merkittävä symbolinen laji, jonka mestarit ovat suuria sankareita ja vaikuttajia (Draeger & Smith 1980, 147, 149). Itäisessä Aasiassa paini on ollut jatkuvassa suhteessa paikallisiin taistelu- ja kamppailulajeihin, ja esimerkiksi Japanissa painin vaikutus on nähtävissä lähikamppailulaji jūjutsun kehityksessä (ibid. 49).

Dan Glenday julkaisi vuonna 2013 Barthesin speaktaakkelin lähtökohdista vertailun showpainikulttuurin keskeisistä maista Yhdysvalloista, Kanadasta, Isosta-Britanniasta, Meksikosta ja Japanista. Glendayn (2013) huomio on kuitenkin erityisesti kulttuurieroissa ja -yhteyksissä sekä historiallisessa kontekstissa. Yhdysvaltojen ulkopuolella showpainilla ja ammattipainilla on erityinen lajihistoriansa Ranskan lisäksi ennen kaikkea Meksikossa⁵ ja Japanissa⁶.

Nyky muodossaan showpaini on kauttaaltaan visuaalinen laji. Se on media-viihdettä, joka on erityisesti tehty katsottavaksi ja koettavaksi. Jo ennen internetin aikaa John Fiske (1987, 199, 201) kutsui lajia televisiokeskeiseksi viihteeksi, joka voi väistää, vastustaa ja skandalisoida ideologiaa ja sosiaalista kontrollia. Fiske (ibid.) näkee painin eräänlaisena postmodernin ajan bahtinilaisen karnevalismin muotona, jossa nauru, yliampuvat ilmiöt, huono maku, ruumiillisuus ja loukkaavuus nousevat esiin (ks. Campbell 1996, 127). Tämä on totta nykypäivänäkin, showpaini on monessa mielessä ”koko kansan” viihdettä ja burleskia show’ta Toisaalta väkivaltaisen sisällön ja juonenkänteiden lisäksi perinteisesti showpainille on ollut tyypillistä maskuliininen eetos (Mazer 1998, 4–5). Miesoletetun yleisön ”suosimista” on kuitenkin pyritty pehmentämään esimerkiksi 2010-luvulla niin sanotussa ”naisten evoluutiossa” (*Women’s Evolution*), kuten WWE-promootio ilmiötä kutsuu, vaikkakin *revoluutio*, kumous, voisi olla tapahtuneelle parempi termi. Naisvetoisen ammattipainin yleistymisessä ja tasa-arvoistumisessa on näkynyt vahvasti pyrkimys ulos painimaailmaa aiemmin vaivanneesta seksismistä ja yltiömaskuliinuuudesta.⁷ Naisten hyväksyminen osaksi painimaailmaa näkyi muun muassa WWE:n päätöksessä hyväksyä naispainijat lajin suur tapahtumaan Royal Rumbleen ensi kertaa vuoden 2018 alussa. Esimerkkitapauksemme käsittelee kuitenkin showpainikohtaamisia kahden eri koulukunnan miespainijan kesken, joka on edelleen ottelutapahtuman tyypillisin muoto.

Tarinan alku: johdatus speaktaakkeliseen urheiluviihteeseen

Roland Barthes huomauttaa, että ammattipaini ei ole vain urheilua, vaan kokonaisvaltainen yliampuva speaktaakkelele, englanniksi käännettynä ”spectacle of excess” (Barthes 1972, 15; ks. Beekman 2006, 73). Yllätyksiin tähtäävällä käsikirjoituksella on merkittävä rooli tapahtumakaaren suhteen. Painitapahtumaa kuvaa osuvasti juuri speaktaakkelinen semiotiikka, sillä itse painin tarina on enemmän myyttinen kuin ”todellinen” (Mazer 1998, 8; ks. Hietala 2003). Showpainin tarinamaailma muodostaa myyttisen tekstikokonaisuuden

5 Meksikolaisen vapaapainin omaleimaisuudesta, ks. Levi 2008.

6 Showpainista Japanissa ks. Chun 2007; Ford 2007. Japanissa showpaini on läheisessä suhteessa länsimaalaisittain omalaatuiseen japanilaiseen televisiovihteeseen, jonka yliampuvuutta pohtii Jayson Makoto Chun teoksessaan ”A Nation of a Hundred Million Idiots”? A social history of Japanese television, 1953–1973.

7 Huolimatta selvästä mieskeskeisyydestä ja aikoinaan jopa seksistisestä maineestaan lajin parissa työskentelee paljon naisia sekä esiintyjänä että johtajina. Esimerkiksi WWE:n johdossa toimii naisia, muun muassa keskeisimpänä *co-president* Michelle D. Wilson. Aiemmin keskeisessä asemassa oli myös yksi WWE:n perustajista Linda McMahon, joka sittemmin vaikutti muun muassa Donald Trumpin hallituksessa pk-yritysten hallinnon päällikkönä ja myöhemmin muutoin hänen kannattajatoiminnassaan (mm. America First Action -ryhmässä).

(*mythos*), jossa yhdistyy juoni (*plot*) ja kertomus (*narrative*) (ks. Frye 1967, 365). Tarinakokonaisuudella on juonensa ja kronologinen kaarensa. Kertomus rakentuu siten lukuisista erillisistä osista, jotka muodostavat tarinankaaren. Showpainissa kahden tai useamman hahmon vastakkainasetteluilla eli niin sanotuilla *feudeilla* (englannin sanasta *feud*, vihanpito) on siten selkeä juonensa alusta loppuun, mutta itse kertomus polveilee monimuotoisesti ja sisältää muun muassa takaumia (*analepsis*). Näin tapahtuu myös esimerkkitarinassamme, jossa takaumilla rakennetaan tarinan jännitteitä.

Showpainitarinat sisältävät arkkityypisiä hahmoja, joissa tietyt piirteet esiintyvät alkuperäismuodoissa, jopa karikatyyrimäisesti (ks. Frye 1951; 1967, 365). Painimaailmassa tämä näkyy hyvän ja pahan stereotyyppisenä kohtaamisena. Showpainin maailma on myös sankareiden ja heidän vihollistensa taistelulenttää. Painin tarinallisuutta voidaan siis lähestyä tyyppillisenä viihdemaailman suosimana hyvän ja pahan kamppailuna. Japanilaisen hyvän Shinsuke Nakamuran ja yhdysvaltalaisen pahan Samoa Joen kohtaaminen kuvaa yhdysvaltalaisen ammattipainin rakennettua tarinallisuutta, reaalisen urheilutapahtuman hallitsemattomien tekijöiden aiheuttamaa muutoksille taipuvaa narratiivisuutta (esimerkiksi odottamattomien loukkaantumisten vuoksi), koko lajin speaktaakkeliutta sekä sitä, kuinka tämä kokonaisuus rakennetaan. Esimerkkitarinamme sankari Nakamura on näyttäväeleinen, edesmenneiden rock- ja pop-idolien Freddie Mercuryn ja Michael Jacksonin manöövereillä ja tyyleillä leikittelevä esiintyjä. Hänen urheilullisen leikittelevää painityyliään kutsutaan lajin sisällä nimellä *strong style* eli ”vahva tyyli”. Tyyli on vaikutteita sekä tanssista että itämaisistä taistelulajeista. Nakamuran tyyli on viekoittelevaa, tanssimaista, Fraleighin (1987, 49) sanoin ”esteettistä liikettä”, mutta samalla tarvittaessa hyökkävää ja aggressiivista.

Tarinan vihollisena toimii samoalaiseksi itseään kutsuva, sukujuuriltaan polynesianalainen yhdysvaltalaispainija Samoa Joe (oik. Nuufolau Joel Seanoa) (Tnawrestling 2005). Samoa Joe edustaa etenkin kaunoeleiseen Nakamuraan



Kuva 1. Shinsuke Nakamuran eleitä. Lähde: NXT: TakeOver: Brooklyn II, es. 20.8.2016.



Kuva 2. Samoa Joen uhoava monologi. Lähde: NXT jakso numero 344, es. 13.7.2016.

verrattuna klassista fyysisen, vahvan ja pelottavan painijan tyyppiä. Ulkoisesti hän on todellinen brutaali voimamies. Samoa Joe on arkkityyppinen paha hahmo eli heel ja Nakamura arkkityyppinen hyvä hahmo eli face. Showpainimaailmassa hyvää hahmoa kutsutaan faceksi, joka viittaa englannin kielen sanaan *babyface* eli ”lapsenkasvoinen ihminen”. Facejä voidaan kutsua myös termeillä ”tarkka toimija” tai ”tieteellinen toimija” (*scientific performer*) (Mazer 1998, 27). Paha hahmoa taas kutsutaan heeliksi, joka viittaa englannin kielen sanaan *heel* eli korko tai kanta. Heel-sanon synonyyminä käytetään myös termejä ”paha hahmo” (*bad guy*) tai ”sääntöjen rikkoja” (*rule-breaker*) (ibid.). Ranskalaisessa kontekstissa Barthes puhuu nimikkeellä *salaud*, paha hahmo, mutta viittaa erityisesti hahmon epämiellyttävään ulkonäköön (Barthes 1972, 17).

Tapausesimerkissämme Nakamura näyttää esteettisesti ”hyvältä”, kun taas Samoa Joe pyrkii näyttämään tyllyltä ja pahantahtoislta. Heelin ”pahuuden” tärkein määre on kuitenkin hänen toimintansa. Hän suututtaa vastustajiaan, yleisöä ja vaikuttaa moraalisesti epäilyttävältä, esimerkiksi rikkoessaan näytävästi sääntöjä. Suomalaisessa kontekstissa showpainin heeliä on verrattu television saippuaopperan pahaan hahmoon. Heelin pyrkimys on saada yleisö vihaamaan häntä ja buuaamaan hänelle (Sanaksenaho & Heimolehto 2020).

Showpainin keskeinen tapahtuma on aina painiottelu, mutta ottelut ovat silti vain osa painimaailman draamaa. Suuri osa vastakkainasettelua luovasta diskurssista käydään otteluiden välien puhetilaisuuksissa, mainoksissa, haastatteluissa ja promootioissa. Erityisen tärkeitä näistä ovat uhoavat monologit eli niin kutsutut promootiot, joissa painija itse korostaa omaa asemaansa ja vähättelee tai haastaa vastustajaansa yleisön kannustaessa tai vastustaessa esitettyjä näkemyksiä. Vastakkainasettelu rakennetaan askel askeleelta ja yleisöllä on oma roolinsa näiden rakenteiden kokoamisessa. Facet pyrkivät puheillaan miellyttämään yleisöä ja saamaan heidän puolelleen. Heelit taas yleensä loukkaavat vastustajiaan sanallisesti ja nostattavat myös yleisön

aggressioita. Toisaalta heeleillä on yleisössä myös omat tukijansa, sillä showpainiyleisössä löytyy aina kannattajia sekä hyvälle että pahoille hahmoille. John W. Campbell (1996, 127) huomauttaa, että toisin kuin yleensä urheilumaailman myyteissä painissa pahat voittavat usein ja pahat painijat kuten Samoa Joe voivat olla erityisen suosittuja yleisön keskuudessa. WWE-organisaatio on merkittävästi vaikuttanut Samoa Joen suosioon arvostettuna pahana painijana (Oestriecher 2017).

Showpainin otteluserjien tarina muodostuu johdannonomaisesta taustoituksesta, itse kamppailuista ja niiden oheisesityksistä sekä finaalista. Toisaalta showpainin tarinan purkamiseen liittyy haaste löytää alkua- ja loppupistettä, sillä painimaailma jatkuu toistuvina rinnakkaisina tarinoina, jotka limittyvät ja linkittyvät. Käytännössä painimaailmassa on käynnissä yhtä aikaa useita tarinakokonaisuuksia, jotka voivat myös risteytyä. Kyseessä on tietyllä tavalla spiraalinomainen rakenne, joka jatkuu avaten useita tarinoita yhtä aikaa. Olemme paikallistaneet kohdetarinallamme kuitenkin selkeän alkupisteen, sillä Samoa Joen ja Nakamuran välinen feud alkaa takaumassa NXT:n jaksosta numero 344 (es. 13.7.2016), jolla rakennetaan jännitettä katsojille.

Tarinan alku on kameratietoista, keskitettyä viihdettä, jossa tulevan tapahtumasarjan tausta esitellään. Feudin ensimmäinen jakso alkaa haastattelulla, jossa Nakamura kertoo haluavansa NXT:n mestariksi. Oikeuttaakseen itsensä haastajaksi, Nakamura haluaa kohdata entisen NXT-mestari Finn Bálorin, joka on menettänyt mestaruutensa aiemmin juuri tulevan feudin toiselle osapuolelle Samoa Joelle. Nakamura kertoo haluavansa voittaa Bálorin, valovoimaisen NXT-ikonin, jotta hän voisi osoittaa kyvykkyytensä mestariksi. Tarinassa tämä tarkoittaa sitä, että sankarin tulee kasvaa mestariksi koettelemusten (*challenges*) kautta kuin konsanaan Joseph Campbellin (2008, 28–30) klassisessa monomyyttiteoriassa ”sankarin matkasta”. Takaumassa Bálor myös ilmoittaa suostuvansa kohtaamaan Nakamuran ja painijat tekevät herrasmiessopimuksen, jossa voittaja on oikeutettu haastamaan vuorostaan nykyisen mestarin Samoa Joen. Tämän analeptisen kerronnan tarkoitus on näyttää seuraajille, että kentälle on astunut uusi haastaja. Nakamura osoittaa kyvykkyytensä ja kukistaakin Bálorin myöhemmin jaksossa. Samalla osoitetaan myös Nakamuran rooli hyvänä painijana, sillä hän kunnioittaa entistä mestaria, lajia ja lajin hierarkiaa. Haastattelussa Nakamura on korostetun kohtelias ja miellyttävä, juuri kuten facen on tarkoitus showpainimaailmassa ollakin (ks. Mazer 1998).

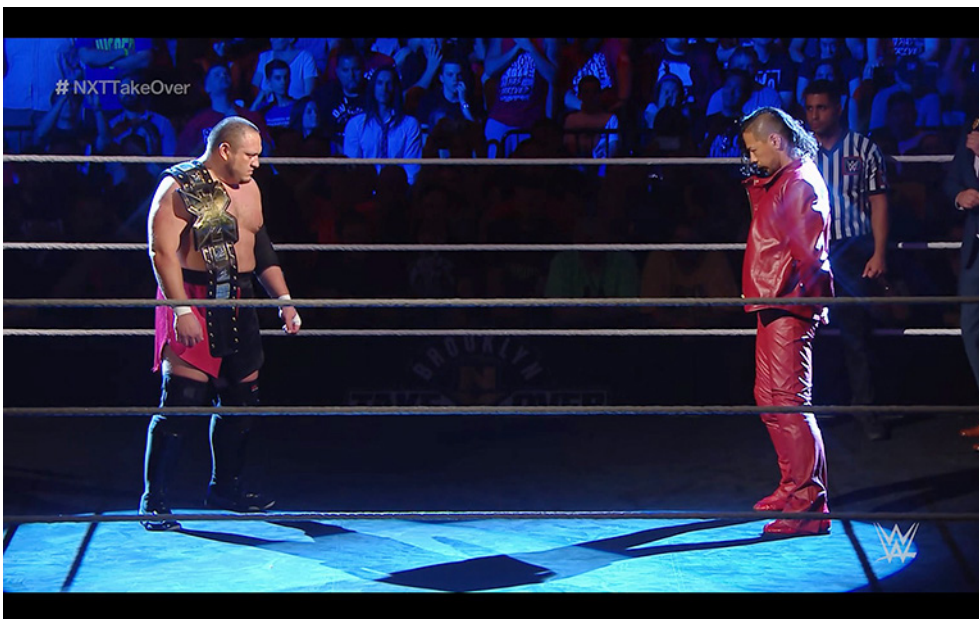
Päähahmojen Samoa Joen ja Namamuran lisäksi otteluserjaan liittyy useita painijoita, mikä on showpainissa tyypillistä. Painijoiden lisäksi tarinankehitykseen osallistuu merkittävästi myös NXT-ohjelman toimitusjohtaja (*general manager*) William Regal, joka päättää ottelut ja niiden panokset. Tällaisten taustavaikuttajien mukana olo showpainissa on tarkoituksellista, sillä lajin tietynlainen kapitalistinen viihteellinen perusmuoto vaatii tätä. Näin yleisöllekin on alusta alkaen selvää, että pelaajat ovat vain osa laajaa show'ta, jota ”pukumiehet ja -naiset” pyörittävät. On kuitenkin huomioitava, että toimitusjohtaja Regal on entinen tähtipainija ja yleisön keskuudessa kunnioitettu. Tätä asemaa käytetään myös osana tarinan kaarta, sillä Samoa Joe ei tarinassa kunnioita Regalia, mikä entisestään korostaa hänen asemaansa pahana hahmona.

Takauman jälkeen tarinan alkujakso keskittyy Samoa Joen promotioon, joka on Nakamuran vastaavaan verrattuna aggressiivinen ja uhoava. Samoa Joen mielestä häntä ei kunnioiteta tarpeeksi. Hän myös moittii omia fanejaan eli häntä kannustavaa yleisöä tekopyhäksi, sillä hänen mielestään samat ihmiset kannustavat yhtä lailla Nakamura. Tämä asettuu vahvaan kontrastiin Nakamuran kohteliaan esiintymisen kanssa ja korostaa Samoa Joen roolia.

Välissä Nakamuran ja Samoa Joen hahmoja rakennetaan yleisölle toisistaan pääosin riippumattomissa kohtaamisissa, koettelemuksissa ennen todellista keskinäistä koitosta. Esimerkiksi seuraavassa jaksossa 345 (es. 20.7.2016), Samoa Joe vuorostaan ”hautaa” (*bury*) Rhynon, eli voittaa hänet ylivoimaisesti. Suurelle yleisölle Samoa Joen selvä voitto lajissa arvostetusta Rhynosta vahvistaa tämän ansiot pelottavana ja hallitsevana mestarina.

Jaksossa 346 (es. 27.7.2016) on vuorostaan Nakamuran vuoro näyttää omaa osaamistaan ja ”ostaa” yleisö puolelleen. Nakamura kohtaa näytösottelutyylisiin haastaja Wesley Blaken. Kohtaamisessa Blakella on myös oma agendansa, sillä hän yrittää todistaa tiimipainijalleen (*tag team partner*) paremmuuttaan voittamalla Nakamuran. Nakamura voittaa Blaken selvästi, mutta kunniallisesti teatraalisella tyyllillään. Ottelun on tarkoitus jälleen korostaa Nakamuran hahmon keskeisiä ominaisuuksia ja tehdä aiemmin sangen tuntematonta hahmoa tutuksi NXT:n katsojille. Nakamuran voiton jälkeen toimitusjohtaja Regal myös yllättäen ilmoittaa Nakamuran pääsevän titteliotteluun mestari Samoa Joeta vastaan. Myöhemmin katkelmana näytetään, kuinka NXT:n haastattelijä löytää Samoa Joen ja kysyy hänen ajatuksiaan julkistetusta titteliottelusta. Samoa Joe on ymmällään ja vihastuu häneen kohdistetusta epäkunnioituksesta, sillä hänen tuleva ottelunsa on julistettu ilman hänen suostumustaan. Samoa Joen diskurssissa halki tarinan on keskeistä, että hän mestarina vaatii vastustajiltaan kunnioitusta, mutta ei omasta näkökulmastaan saa sitä riittävästi. Myös pahalla hahmolla on selvästi oma koodinsa, jota hän noudattaa. Samoa Joen tapauksessa se on kunnioittamiseen ja hierarkiaan nojaava painietiketti.

Vielä samaisessa jaksossa (346) Samoa Joe saapuu ottelukehään mestaruusvyönsä kanssa ja kertoo yleisölle ajatuksistaan yleisön osoittaessa mieltään. Samoa Joen riitaisa käyttäytyminen on omiaan vahvistamaan hänen kuvaansa pahana hahmona, sillä hän julistaa suoraan, ettei pidä Nakamura arvoisenaan vastustajana. Katsoja voi tehdä tilanteessa ikään kuin moraalisen valinnan siitä kannattaako hän pahantahtoista Samoa Joeta vai hyveellisemmäksi esitettyä



Kuva 3. Tarinan päähenkilöiden ”tuijotus” (*staredown*) ennen ottelua. Lähde: NXT: TakeOver: Brooklyn II, es. 20.8.2016.

Nakamuraa. Tämän kaltaisilla kansanomaisilla moraalin koettelemuksilla on pitkä historiansa painiotteluissa. Esimerkiksi Sharon Mazer (1998, 3) vertaa showpainia tältä osin keskiajan allegorisiin moraalinäytelmiin (*moral play*), joihin liittyi vahva teatraalisuus ja yleisön osallistuminen. Yleisön huudattamisen jälkeen vastakkainasettelua rakennetaan myös perinteisellä kamppailulajien, esimerkiksi ammattinyrkkeilijöiden, harjoittamalla ”tuijottamisilla” (*stare-down*). Nakamura saapuu paikalle oman tunnusmusiikkinsa saattelemana ja tuijottaa Samoa Joeta merkitsevästi välimatkan päästä. Kamppailulajeille tyypillisesti jännitettä ja odotuksia on näin nostatettu katsojille jo kuukausia ennen varsinaista ottelua. Mediaspektaakkelille ominaisesti yleisöä ikään kuin lämmitetään valmiiksi tuleville tapahtumille (Schirato & Zhang 2015, 112).

Seuraavissa jaksoissa Samoa Joen pahuutta korostetaan hänen tekemillään aiheettomilla hyökkäyksillä. Jaksossa 347 (es. 3.8.2016) hän hyökkää täysin yllättäen ulkopuolisten ottelijoiden kimppuun. Samoa Joe voittaa kamppailut helposti yleisön osoittaessa äänekkäästi mieltään tapahtunutta kohtaan. Jaksossa 348 (es. 9.8.2016) vuorostaan sivuroolia tarinassa esittävä Mojo Rawley haastaa vihaisena Samoa Joen otteluun, sillä tämä keskeytti hyökkäämällä juuri hänen ottelunsa edellisessä jaksossa. Ottelu toteutuu ja Samoa Joe kukistaa Mojo Rawleyn omalla signatuurisella ”lopetusliikkeellään” (*finishing move*) huutaen samalla raivokkaasti Nakamura paikkalle. Teon on tarkoitus osoittaa yleisölle mitä Samoa Joe aikoo tehdä myös Nakamuralle. Showpainin maailmassa keskinäiset kiistat ratkaistaan väkivallalla. Tutkija Douglas Kellnerin (2003, 67–69) ajatusmallia urheilumaailman tarjoamista yksinkertaisista ongelmanratkaisumalleista voidaan soveltaa myös showpainimaailmaan, joka esittelee yksinkertaistettuja vastakkainasetteluita ja tarjoaa näille ratkaisumalleja suoranaisen (joskin näytellyn) väkivallan kautta. Aggressiivinen lopetusliike on juuri sitä mitä osa yleisöstä tuntuu haluavan, sillä he hurraavat jaksossa hurjasti Samoa Joen uholle.

Tarinan keskiosa: vastakkainasettelu eskaloituu

Seuraavissa jaksoissa dialogi hahmojen välillä jatkuu vihaisena. Jaksossa 349 (es. 16.8.2016) nähdään haastattelutilaisuus, jossa puhujina ovat Samoa Joe, Nakamura sekä toimitusjohtaja Regal. Jakso on viimeinen pohjustus ennen suurta NXT: TakeOver: Brooklyn II-tapahtumaa, jossa mestari ja haastaja lopulta kohtaavat (es. 20.8.2016). Samoa Joe esiintyy haastattelun alussa yllättävän kohteliaana ja kertoo olevansa innoissaan TakeOver-tapahtumasta, jossa hän on illan pääottelussa. Nakamurakin kertoo olevansa innoissaan, sillä tämä on hänen ensimmäinen pääottelunsa NXT:n suuremmassa tapahtumassa. Myöhemmin haastattelija viittaa Joen ja Nakamuran yhteisiin kokemuksiin vuosia sitten harjoittelun merkeissä. Samoa Joe huomauttaa, että Nakamura on ollut painiuransa alkuaikoina harjoittelemassa hänen harjoituslillaan eli dojolla Los Angelesissa. Itse asiassa Nakamura on tosimaailmassa eli shown ulkopuolella saanut koulutusta aikoinaan juuri Samoa Joelta. Tilanteessa siis sekoitetaan faktaa ja fiktiota, kuten tapahtuu usein showpainissa. Hymyilevä Nakamura ei muista, että dojo olisi ollut juuri Samoa Joen, jolloin Samoa Joe ärsyyntyy jälleen. Myöhemmin haastattelijan kysyessä painijoilta mielipiteitä toistensa kunnioittamisesta Samoa Joe riehaantuu ja turvamiesten täytyy tulla väliin ennen kuin ottelijat pääsevät toisiinsa käsiksi. Kärhämät ja näytellyt kohtaukset toteutetaan kameratietoisesti. Kyseessä on urheiluspektaakkelille tyypillinen organisaation täysin hallitsema performanssi (Kolamo 2014, 15).

Lopulta Samoa Joe ja Shinsuke Nakamura kohtaavat mestaruusottelussa Brooklyniin suorassa lähetyksessä 20.8.2016. Nakamura on selvästi voittanut yleisön puolelleen, sillä suuri osa paikallaolevasta noin 15 000 katsojasta laulaa Nakamuran tunnusmusiikkia tämän astellessa areenalle. Tapahtuma vertautuu suuriin urheilutapahtumiin, esimerkiksi jalkapallo-otteluihin, joissa yleisön yhteisöllisyys lauluissa on merkittävässä roolissa (ks. Kolamo 2014, 173). Nakamuran jälkeen myös hallitseva mestari Samoa Joe saapuu kehään, mutta heelinä hänen hahmonsä näyttäa jakavan yleisöä selvemmin.

Rakennettu vastakkainasettelu näkyy myös kehätapahtumissa, sillä ottelijat käyvät toistensa kimppuun jo ennen kuin ottelu on edes alkanut. Ottelussa Samoa Joe ja Nakamura ovat tasaväkisiä, mutta molemmat pääsevät näyttämään parasta osaamistaan ja voimasuhteet vaihtelevat. Ottelussa nähdään samanlaista estetiikkaa kuin tarinan rakentamisessakin: Samoa Joe on uhakas ja voimallinen, Nakamura taitavaliikkeinen ottelija, joka kykenee ärsyttämään Samoa Joeta olemuksellaan.

Itse ottelun lopussa tapahtuu showpainissa sangen yleinen todellinen loukkaantuminen, jonka myös katsojat voivat huomata (Giri 2016). Samoa Joen leuka irtoaa paikaltaan Nakamura potkusta. Virallinen tv-selostaja epäileekin välittömästi Samoa Joen leuan murtuneen. Samoa Joe ja Nakamura pysyvät kuitenkin rooleissaan loukkaantumisesta huolimatta ja ottelevat loppuun asti. Lopulta Shinsuke Nakamurasta tulee uusi NXT-mestari yleisön hurratessa ja iloitessa. Samoa Joe poistuu takahuoneeseen ensiapuhenkilökunnan saattamana. Todellisen loukkaantumisen osoittaa myös se, että ottelun tuomari vilauttaa x-merkkiä takahuonetta kohti. Tämä on showpainissa merkki todellisesta tarinankaaresta poikkeavasta loukkaantumisesta. Painin käsikirjoitus on aina altis muokkauksille, joten myös odottamaton loukkaantuminen voidaan pikaisesti kirjoittaa osaksi tarinaa. Samoa Joen todellista loukkaantumista seuraa vastustaja Nakamuran tarinallinen loukkaantuminen eli niin sanottu *storyline injury*, jolla perustellaan ottelutapahtumien hidasta etenemistä kohti kliimaksiaan ja katarsista. Toisaalta kaikki toden ja tarinan yhtyminen myös auttaa rakentamaan yleisölle lopulliseen kohtaamiseen liittyvää jännitettä, sillä showpaini on ennen kaikkea pitkitettyä jännitysnäytelmää, jonka lopputulokset ovat vain harvojen tiedossa.

Seuraavan kerran Nakamura ja Joe kohtaavat jaksossa 354 (es. 14.9.2016), jossa Samoa Joe pitää promootion vihjaillen yleisölle faceturnista, eli hänen mahdollisesta muuttumisestaan hyväksi. Tässä kohtauksessa yleisö osallistuu tapahtumiin aktiivisesti. Yleisö osoittaa ensin mieltään Samoa Joelle, mutta antaa sitten hieman periksi hänen osoittaessa nöyryyttä pyytäen ikään kuin anteeksi käytöstään ja kertoessa jatkossa edustavansa NXT:tä kunnialla. Samoa Joe haluaa sanoa Nakamuralle jotain henkilökohtaisesti ja kutsuu hänet kehään. Nakamura saapuu kehään ja Samoa Joe tunnustaa hänen olevan mestaruuden arvoinen. Tämän jälkeen Samoa Joe pyytää oikeutettua uusintaotteluaan, johon mestaruuden menettäneellä on lajissa oikeus ja Nakamura suostuu tähän. Samoa Joe ojentaa kätensä Nakamuralle, joka hetken epäröityään vastaa kädenpuristukseen. Tilanteen jo päätyttyä näennäisen rauhallisesti Samoa Joe kuitenkin osoittaa faceturnin ja mahdollisen hyväksi muuttumisen olleen vain harhautusta, sillä hän hyökkää takaapäin Nakamuran kimppuun ja vahingoittaa häntä, kuten pahan hahmon showpainimaailmassa sopiikin (ks. Campbell 1996). Kyseessä on toki vain tarinamaailman sisäinen loukkaantuminen toisin kuin aiemmassa Samoa Joen leukavammassa. Heelin raukkamainen ja suorastaan moraaliton hyökkäys saa yleisön raivoamaan Samoa Joelle, ja samalla yleisön sympatian kohde Nakamura saatetaan niska-

tuen ja parien kanssa takahuoneeseen. Nakamuran kerrotaan olevan pois otteluista 6–12 viikkoa, joka lienee lähellä Samoa Joen aiemman todellisen loukkaantumisaajan kesto.

Uusintaottelut ja tarinan päätös: rakentamisesta lopputaisteluun

Pitkän paranemisjakson, odotuksen ja jännityksen rakentamisen jälkeen NXT-takeover Toronto -tapahtuman (es. 19.11.2016) pääottelu on Samoa Joen ja mestari Nakamuran uusintaottelu. Itse ottelu on tasaväkinen ja ottelua hallitsevan rooli vaihtuu useasti, jotta molemmat pääsevät näyttämään osaamistaan ja tekemään painimaneereitaan. Ottelu on varsin brutaali ja osa taistelusta tapahtuu jopa yleisön keskellä. Katsojat otetaan mukaan tapahtumiin konkreettisesti, sillä he joutuvat väistelemään painijoita parhaansa mukaan kuin osallistavassa teatterissa konsanaan (White 2013, 14–15).

Ottelussa Samoa Joe ottaa hetkeksi hallinnan ja Nakamuran häviö näyttää jo todennäköiseltä. Taistelu on teatraalista ja suureellista, juuri kuten yleisö showpainilta parhaimmillaan odottaa. Nakamura herää kuitenkin otteluun uudelleen ja pystyy lähes selättämään Samoa Joen. Hän ei kuitenkaan onnistu ja tämän jälkeen Samoa Joe ottaa tilanteen taas haltuun. Tällaisia voimasuhteiden muutoksia nähdään ottelussa useita ja jopa tasapeli näyttää mahdolliselta. Lopputulos ottelussa on osalle yleisöstä yllätys, sillä hyvä häviää ja hallitseva mestari Nakamura kukistuu. Tämä tapahtuu lopulta kyseenalaisella tavalla, sillä Samoa Joe antaa sääntöjen vastaisen iskun vyön alle tuomarin näkemättä ja Nakamura on tämän jälkeen kykenemätön puolustamaan itseään. Osa yleisöstä huutaa Samoa Joen nimeä, mutta suuri osa on tyrmistynyt hänen voitostaan. Heel on voittanut, ja showpainimaailmassa jälleen kerran paha on voittanut hyvän ja vieläpä sääntöjenvastaisia otteita käyttäen. Myöhemmin paljastuu, että Nakamuran mestaruus jäi lyhyeksi, koska otteluita järjestävä



Kuva 4. Ottelijat mittailevat voimiaan. Lähde: NXT: TakeOver: Brooklyn II, es. 20.8.2016.

organisaatio halusi ylläpitää toimivaa feudia vielä tovin jatkaakseen menestyksekkäitä otteluita kaksikon välillä (Soucek 2016). Yleisölle tämä oli toki yllätys, mutta samalla merkki siitä, että taistelupari jatkaa kamppailujaan edelleen.

Heelin yllätysvoiton jälkeen tarinakokonaisuuden loppuosa yksinkertaistuu muodoltaan huomattavasti. Oheiskerronta jää taka-alalle ja tarinaa viedään vauhdilla eteenpäin. Uusintaottelun päivämäärä 26.11.2016 ilmoitetaan pian NXT-takeover Toronton jälkeen. Ottelutapahtumaan keskittyminen osoittaa, että organisaatio kokee kaivaneensa tarinasta jo riittävästi esiin. Nyt yleisön kiinnostus on taattu myös itse ottelutapahtumaa kohtaan ilman draaman kasaamista hahmojen ympärille promootio- ja haastattelutapahtumissa. Tämä on toisaalta myös merkki siitä, että tarinankaari on lähestymässä loppuklimaksiaan ja katartista puhdistumista.

Toinen uusintaottelu käydään Nakamuran kotikentällä Japanin Osakassa, mutta kohtaamista edeltää huomattavasti vähemmän taustoitusta ja mainostusta kuin aiemmin. Aiemman laajamittaisen speaktaakkelin sijasta tapahtuma on sangen minimalistinen, vaikkakin ottelutapahtuma on ajallisesti pitkä, tasaväkinen taistelu, jossa molemmilla näyttäisi olevan mahdollisuudet voittoon. Lopulta Nakamura voittaa kotiyleisön hurratessa Samoa Joen raskaan noin 17 minuuttia kestäneen ottelun päätteeksi ja hänestä tulee jälleen NXT:n mestari.

Tämän jälkeen edessä on enää vain jo kylmenemässä olevan feudin päättäminen. Tarina saavuttaa finaalin heti seuraavassa NXT-jaksossa 368 (es. 14.12.2016), jossa nähdään vielä viimeinen kohtaaminen eli kuten showpainimaailmassa sanotaan: vielä yksi ottelu, ”one more match”. Jakson alussa Nakamura kertoo saaneensa koston Samoa Joesta ja olevansa onnellinen saavutettuaan voiton kotimaassaan. Jaksossa esitetään takaumana tv-katkelma, jossa toimitusjohtaja Regal kertoo Osakan ottelun päättyttyä takahuoneessa Samoa Joen pyytäneen vielä uusintaottelua ja Regalin suostuneen tähän. Viimeinen taisteluparin välinen ottelu käydään Australiassa Melbournessa painimaailman feudien päätösotteluille yleisellä tavalla kehässä, jonka ympärille on rakennettu teräsverkkohäkki eli kyseessä on *steelcage match*. Yllätyksettömässä ottelussa Nakamura voittaa Samoa Joen. Speaktaakkelia ei enää korosteta ja vastakkainasettelujen aika näyttää olevan ohi. Varsinaisena katarsiksena eli puhdistumisena näyttäytyy hahmojen kulku omiin suuntiinsa sangen tyytyväisinä tarinakaaren etenemiseen. Vaikuttavan esityksen tarinan heelinä tehneen Samoa Joen NXT-ura päättyy ja hän siirtyy WWE:n pääpainijoiden (eli *main roster*) joukkoon Raw-tuotantoon. Tarinan face Nakamura vuorostaan on noussut juhliittuun asemaan NXT-tuotannon suurimpana tähdenä ja hänen mestaruuskautensa jatkuu vielä pitkään. Nakamura siirtyi WWE:n pääpainijoiden joukkoon SmackDown-tuotantoon vasta 4.4.2017.

Esimerkissämme hyvän/facen ja pahan/heelin taisteluparin tarinankaari on sangen pitkä ja vaihteleva, sillä se muodostuu keskeisesti neljästä ottelusta, joissa ensin hyvä lyö pahan (1.), sitten paha palaa takaisin valtaan epärehellisin keinoin (2.), sitten hyvä saa palkkionsa ja palaa takaisin valtaan (3.) ja viimeisessä kohtaamisessa, jossa tarinankaari päätetään lajille tyyppillisesti ”vielä yksi ottelu” -hengessä (4.). Rajuna, aggressiivisena ja jopa järkyttävänä aluksi edennyt tarinankaari tylpistyy lopulta päätöksensä, joka on kuitenkin samaan aikaan myös katartinen. Paitsi, että hyvä Nakamura voittaa pahan Samoa Joen vielä kerran ja tarina saavuttaa loogisen päätöksensä, molemmat painijat myös siirtyvät eteenpäin ja vastakkainasettelut pyyhitään pöydältä. Seuraajana suuri yleisö vaikuttaa tyytyväiseltä painispeaktaakkelin loppuutulemaan.

Päätäntö

Showpaini on multimediaalinen muodostuma, jota katsotaan ja kommentoidaan paikan päällä viikoittaisissa painitapahtumissa, televisiolähetyksissä, dokumenteissa, nettilähetyksissä, oheistuotannoissa ja verkkolähteissä monenlaisissa muodoissa. Esimerkkitapauksessamme face-Nakamuran taistelussa heel- Samoa Joeta vastaan toistuu mediaspektaakkelinen nousun ja kukistumisen poetiikka: Vaikka hyvä voittaa ensin ja Nakamura nousee mestariksi, haastaa paha Samoa Joe hänet uudelleen ja kukistaa tämän yllättäen uusintaottelussa. Tämän jälkeen tarinan kaari pyörähtää uudelleen ja kukistettu Nakamura palaa lyötynä mestarina takaisin voittajaksi voittamalla Samoa Joen toistamiseen. Viimeisessä neljännessä kohtaamisessa Samoa Joe ja paha voitetaan, jolloin draaman kaari saavuttaa lopullisen päätöksensä. Tarinankaari finalisoituu ja mestari kääntyy urallaan kohtaamaan uusia vastustajia. Showpainissa on tyypillistä tällaiset toistuvien otteluiden sarjat. Aiemmassa tutkimuksessa showpainia on katsottu lähinnä laaja-alaisesti lajin kokonaisuuden, historian ja muodon kannalta, mutta läheisempi analyysimme yksittäisestä tarinankaaresta näyttää, että myös tällaiset ottelutarjat seuraavat kaavamaisuutta, korostavat vastakkainasetteluja ja rakentavat showpainimaailman omalakisuuutta.

Showpainimaailmassa toisin kuin joissakin viihdemuodoissa paha voi voittaa, mutta healien valtakaudet ovat yleensä lyhyitä episodeja facien mestaruuksien välissä (Beekman 2006, 103). Toisaalta on olemassa myös esimerkkejä healien pitemmistä valtakausista. Esimerkiksi kahdeksankertaisen WWE Intercontinental -mestari The Mizin pisin valtakausi kesti 188 päivää vuonna 2016. Naisissa heel-mestari Alexa Bliss on hallinnut vielä pidempään sekä WWE:n SmackDown- että Raw-tuotantojen mestarina. Samoa Joe vuorostaan oli Nakamuran voittojensa välillä itse mestarina vain 14 päivää, joka on todella lyhyt aika showpainimaailmassa.

Tapausesimerkiksemme valitsimme ottelutarjan, jota yhdysvaltalainen urheilukanava ESPN kutsui jo tuoreeltaan vuonna 2016 ”ikoniseksi” (Coyle 2016). Shinsuke Nakamura vastaan Samoa Joe -ottelutarjan (es. 13.7.2016–14.12.2016) tarinankaaren kautta olemme käsitelleet vastakkainasettelun rakenteita, muotoutumista ja hyvän ja pahan kamppailua showpainin maailmassa. Esimerkkimme osoittaa, että tarinankaari rakentuu otteluiden lisäksi myös monologimaisissa promootioissa, haastatteluissa sekä takaumissa. Kaiken tarkoituksena on rakentaa maksavalle yleisölle painispektaakkeli, jossa hyvä ja paha kohtaavat, mutta jonka otteluiden lopputuloksesta tai seuraamuksista ei voi olla varma tai tietoinen. Lopputulemana on sarja otteluita, joissa on yllättäviä käännteitä ja dramaattisia kohtauksia.

Analyysimme ottelutapahtumista ja niiden ympärille rakennetuista tarinan osista osoittaa, että yhdysvaltalainen showpaini on viihdettä, jossa leikitellään yleisön näkemyksillä ja suosiolla, mutta myös reaali maailman tapahtumat kuten todellinen loukkaantuminen ottelussa tuovat tarinan rakentamiseen oman antinsa. Ammattipainijat itse ovat urheilijoina sekä esiintyjinä, näyttelijöinä ja eläytyjinä tässä merkittävässä roolissa, mutta oma tärkeä osansa on taka-alalla pysyttäytyvillä käsikirjoittajilla, tapahtumien tv-tuottajilla, toimitusjohtajalla sekä tapahtumiin eläytyvällä yleisöllä. Kyseessä on kokonaisvaltainen kameratietoinen spektaakkeli, jonka ymmärtämiseen tarvitaan lajin tuntemusta, innokasta katselua sekä tarinamaailmaan uppoutumista.

Kuten esimerkkitapauksemme osoittaa, sekä painijoiden että televisio- ja internetlähetysten globalisoiduttua on mielenkiintoista seurata, minkä

roolin kulttuurimuoto saa tulevilla vuosikymmenillä myös Yhdysvaltojen ulkopuolella. Lajilla on kasvava kansainvälinen seuraaja- ja faniyleisö, jonka seurauksena painin keskeiset ”sankarit” ja ”konnat” ovat kansainvälistyneet. Tästä osoituksena ovat tutkimusesimerkkimme päähahmot, jotka edustavat kasvavaa globaalia painimaailmaa: Nakamura on japanilainen supertähti ja Samoe Joe polynesianlaista syntyperää oleva yhdysvaltalainen.

Artikkelimme avaa showpainin lainalaisuuksia niin sanotulta ruohonjuuritason tasolta, sillä aiemmassa tutkimuksessa yksittäisiä otteluserjoja on harvemmin analysoitu.⁸ Tutkimus yksittäisestä otteluserjasta osoittaa, että showpaini on suurille massoille tuotettu mediaspektaakkeli, jolla on oma logiikkaansa. Se on monimuotoista urheiluviihdettä, joka (esimerkiksi) näytellyn teatterin tavoin toimii klassisen estetiikan keinoin; rakentaen vastakkainasetteluita, odotuksia, aiheuttaen katsojalle sekä pettymyksiä että ilon tunteita. Showpaini on viihteeksi käsikirjoitettua kamppailua, joka aktivoi lajin yleisömassoja. Television ja elokuvan toimintaviihteseen verrattuna showpaini osallistaa yleisöä konkreettisesti ja laittaa heidät, etenkin liveyleisön, suoraan tapahtumien keskelle. Nykyajan urheiluviihteessä rakennetaan odotuksia ja jännitteitä, tehdään spektaakkeleita, luodaan sankareita ja vihollisia sekä nostetaan esiin vastakkainasetteluita. Harva niin sanottu aito urheilulaji kuitenkaan kykenee sellaiseen rajuun estetiikkaan kuin showpaini. Showpainissa yhdistyy kamppailu-urheilun väkivaltaisuus, vauhti, vaarallisuus, uho ja rujous koreografiseen teatraalisuuteen, draamaan, mahtipontiseen ”näyttämötaiteeseen”. Showpaini todellakin tuo yliampuvana spektaakkelinä väkivaltaviihteen suoraan ”iholle” ja verkkokalvoille.

Lähteet

- Archer, Jeff & Svinth, Joseph (2005) Professional Wrestling: Where Sports and Theater Collide. *Journal of Alternative Perspectives* vol. 6, 1–13.
- Atkinson, Michael (2002) Fifty Million Viewers Can't Be Wrong: Professional Wrestling, Sports-Entertainment, and Mimesis. *Sociology of Sports Journal* vol. 19:1, 47–66.
- Barthes, Roland (1972/1957) The World of Wrestling. Teoksessa Roland Barthes: *Mythologies*. Kääntänyt Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 15–25.
- Beekman, Scott (2006) *Ringside: a history of professional wrestling in America*. Westport: Praeger Publishers.
- Bridge, Gavin (2020) WWE's Mounting Problems: Audience Declines, Saudi Arabia, Andrew Young. *Variety*, September 25, 2020. Saatavilla: <<https://variety.com/vip/wwes-mounting-problems-audience-declines-saudi-arabia-andrew-yang-1234781384/>> (linkki tarkistettu 16.2.2021).
- Campbell, John W. (1996) Professional Wrestling: Why the Bad Guy Wins. *The Journal of American Culture* vol. 19:2, 127–132.
- Campbell, Joseph (2008/1949) *The Hero with a Thousand Faces*. 3. painos. Novato: New World Library.
- Chiari, Mike (2016) Shinsuke Nakamura vs. Samoe Joe: NXT TakeOver: Toronto Winner and Reaction. *Bleacher Report* 20.11.2016. Saatavilla: <https://bleacherreport.com/articles/2675214-shinsuke-nakamura-vs-samoa-joe-nxt-takeover-toronto-winner-and-reaction?fbclid=IwAR0X2yku9LQJ-bHGILSUFcQOH6xo-soBE-5-7E-dGtKh8a_0jmNjbbY5o9E> (linkki tarkistettu 16.2.2021).
- Chun, Jayson Makoto (2007) *“A Nation of a Hundred Million Idiots”?: A social history of Japanese television, 1953-1973*. New York: Routledge.
- Coudry, Nick, Hepp, Andreas & Krotz, Friedrich (2010) *Media Events in Global Age*. London: Routledge.

8 Showpainin otteluista tai otteluserjoista on vaikeaa löytää tutkimusta, mutta urheilumuotona painiotteluista löytyy analyysejä, ks. esim. López González 2014 tai Fujiyama ym. 2019.

- Crary, Jonathan (1999) *Suspension of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge: The MIT Press.
- Debord, Guy (1998) *Comments on the Society of Spectacle*. London: Verso.
- Debord, Guy (2012/1967) *Society of the Spectacle*. Introduction by Tom Vague. Preface by Sam Cooper. London: Bread and Circuses Publishing.
- Draeger, Donn E. & Smith, Robert Robert W. (1980) *Comprehensive Asian Fighting Arts*. Tokyo, New York, London: Kodansha International.
- Ford, Sam (2007) World Wrestling Entertainment, Japanese Culture and Pop Cosmopolitanism, Parts II-VI, *Futures of Entertainment*, MIT. Saatavilla: <http://www.convergenceculture.org/weblog/2007/06/world_wrestling_entertainment.php> (linkki tarkistettu 16.2.2021).
- Fisher, John (2012) WWE Dimensions. Wrestling as an Art and Expression. *Bleacher Report*, September 28, 2012. Saatavilla: <<http://bleacherreport.com/articles/1350586-wwe-dimensions-wrestling-as-an-art-and-expression>> (linkki tarkistettu 16.2.2021).
- Fiske, John (2009/1987) *Television Culture*. London: Routledge.
- Fraleigh, Sondra Horton (1987) *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Frye, Northrop (1951) The Archetypes of Literature. *The Kenyon Review*, Winter 1951, Vol. XIII, No. 1. Saatavilla: <<http://www.kenyonreview.org/kr-online-issue/kenyon-reviewcredos/selections/northrop-frye-656342>> (linkki tarkistettu 16.2.2021).
- Frye, Northrop (1967/1957) *Anatomy of Criticism. Four Essays by Northrop Frye*. New York: Atheneum.
- Fujiyama, Kotaro; Yamashita, Daichi; Nishiguchi, Shigeki & Ito, Masamitsu (2019) Technical-tactical analysis of the men's wrestling: A case study of the 72nd international athletic meet of 2017 in Japan. *International Journal of Wrestling Science* vol. 9:1, 1–6.
- Giri, Raj (2016) Samoa Joe Storyline Injury Update. *Wrestling Inc*, 22.8.2016. Saatavilla: <https://www.wrestlinginc.com/news/2016/08/samoa-joe-storyline-injury-update-616808/?fbclid=IwAR1g6wR_2njMe9c3z5g7e61cDDJazwWFSvy0Xv6cp8ghBWu0gO6xMgoCjM4> (linkki tarkistettu 16.2.2021).
- Glenday, Dan (2013) Professional wrestling as culturally embedded spectacles in five core countries: the USA, Canada, Great Britain, Mexico and Japan. *Revue de Recherche en Civilisation Américaine* vol. 4. Saatavilla: <<https://journals.openedition.org/rca/548?lang=en>> (linkki tarkistettu 16.2.2021).
- Greenberg, Keith E. (2000) *Pro Wrestling: From carnivals to cable TV*. Minneapolis: Lerner.
- Hietala, Veijo (2003) Painii myyttien kanssa – urheilu modernissa ja postmodernissa media-kulttuurissa. *Lähikuva* 1/2003, 6–15.
- Kellner, Douglas (2003) *Media Spectacle*. London and New York: Routledge.
- Kolamo, Sami (2014) *Fifan valtapeli. Etelä-Afrikan jalkapallon MM-kisat 2010 keskitettynä mediaspektaakkelina*. Jyväskylä: Nykykulttuuri.
- Laitinen, Armas & Lehmusto, Heikki (1924) *Painiskeluopas. Ranskalais-suomalaisen ja vapaapainin oppikirja*. Helsinki: Otava.
- Lehtinen, Eetu (2018) Showpainiopus. *Smarkside.com*. Saatavilla: <<http://smarkside.com/show-painiopus/>> (linkki tarkistettu 16.2.2021).
- Levi, Heather (2008) *The World of Lucha Libre: Secrets, revelations and Mexican national identity*. Durham: Duke University Press.
- López González, David Eduardo (2014) Wrestler's Performance Analysis Through Notational Technique. *International Journal of Wrestling Science* vol. 3:2, 68–89.
- Mazer, Sharon (1998) *Professional Wrestling. Sport and Spectacle*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Mondak, Jeffery K. (1989) The Politics of Professional Wrestling. *The Journal of Popular Culture* vol. 23:2, 139–150.
- Morton, Gerald W. & O'Brien, George M. (1985) *Wrestling to Rasslin: Ancient Sport to American Spectacle*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Mueller, Chris (2012) A New WWE Debate: Is Pro Wrestling A Form of Art? *Bleacher Report*, 28.10.2012. Saatavilla: <<https://bleacherreport.com/articles/1350677-a-new-wwe-debate-is-pro-wrestling-a-form-of-art>> (linkki tarkistettu 16.2.2021).

Norman, Christian (2016) *Narrative Change in Professional Wrestling: Audience Address and Creative Authority in the Era of Smart Fans*. Väitöskirja. Georgia State University. Saatavilla: <https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1079&context=communication_diss> (linkki tarkistettu 16.2.2021).

Oestriecher, Blake (2017) WWE Raw Must Protect Samoa Joe During Feud With Brock Lesnar. *Forbes*, June 13, 2017. Saatavilla: <<https://www.forbes.com/sites/blakeoestriecher/2017/06/13/wwe-raw-must-protect-samoa-joe-during-feud-with-brock-lesnar/#668375b247d9>> (linkki tarkistettu 16.2.2021).

Sanaksenaho, Jere & Heimolehto, Kasper (2020) Toni Tamminen laskee arkisin palkkoja, mutta viikonloppuisin hän haluaa buuauksia keskisormi pystyssä. *Yle.fi* 26.9.2020. Saatavilla: <<https://yle.fi/uutiset/3-11559756>> (linkki tarkistettu 16.2.2021).

Schirato, Tony & Zhang, Noah (2015) Contemporary Sport as Media Spectacle: Mass Media and the Transformation of the Field of Sport. *Journalism and Mass Communication*, Volume 2, 112–119.

Schmby, Dalbir (2002) Wrestling and Popular Culture, *Comparative Literature and Culture* vol. 4:1, 1–12.

Soucek, Andrew (2016) Backstage WWE Reason Why Shinsuke Nakamura dropped NXT Title. *What Culture*, 25.11.2016. Saatavilla: <https://whatculture.com/wwe/backstage-wwe-reason-why-shinsuke-nakamura-dropped-nxt-title?fbclid=IwAR3fD50dvjkSsQ-a9utldkwK_N2CCGoUyLHZd7W0ytcxW1ATOj-YjCLMa2-M> (linkki tarkistettu 16.2.2021).

Tnawrestling (2005) An Exclusive Interview with Samoa Joe. *TNA Wrestling News*. Saatavilla: <<http://web.archive.org/web/20070927190755/http://www.tnawrestling.com/fullnews.php?home=203>> (linkki tarkistettu 16.2.2021).

White, Gareth (2013) *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of Invitation*. New York: Palgrave Macmillan.

Noora Kallioniemi ja Sami Hantula

Noora Kallioniemi, FM, kulttuuri-
historia, Turun yliopistoSami Hantula, arkistoavustaja,
radio- ja televisioarkisto,
Kansallinen audiovisuaalinen
instituutti, elokuva- ja televisio-
tutkimus, Helsingin yliopisto

BAILATAAN ANKARASTI! Poliittinen viihdeohjelma *Frank Pappa Show* 1990-luvun lama-ajan aikalais- kommentaattorina



1990-luvun lama-ajan suomalainen televisioviihdeohjelma *Frank Pappa Show* uudisti poliittisen viihteen kenttää nostamalla viimeisen asiallisuuden linnakkeen, uutiset, viihteen käytettäväksi ja totutti katsojat tulkitsemaan ironisia, satiirisia ja parodisia viestejä. Tarkastelemme kulttuurihistorian tutkimusmenetelmin sitä, miten ohjelma osallistui politiikasta käytävään julkiseen keskusteluun ja nostamme esiin televisuaalisen muotokielen, joka toi elokuvista ja musiikkivideoista tutun esittämisen tavan suomalaiskatsojien ulottuville.

Johdanto

Kolmoskanavalla perjantai-iltaisin esitetty puolen tunnin viihdeohjelma *Frank Pappa Show*, pieni tuotantoyhtiö Broadcasters Oy ja Frank Pappana esiintynyt Heimo "Holle" Holopainen edustivat 1990-luvun alussa uutta ja innovatiivista television tekemisen tapaa. Ohjelma kommentoi televisuaalisin keinoin lama-ajan tapahtumia, kuten markan kellutusta ja piteneviä leipäjonoja ajantasaisesti ja uudisti samalla television muotokieltä sekä tapaa, jolla televisio osallistui julkiseen keskusteluun. Ohjelman tapa sekoittaa kerronnassaan faktaa ja fiktiota rakensi pohjaa 2000-luvun mediakulttuurille, jossa kyky tulkita ironisia, satiirisia ja parodisia viestejä on tärkeä osa medialukutaitoa. Kun poliittinen satiiri on viimeisen vuosikymmenen aikana noussut uudelleen television ohjelmistoon ja sosiaalinen media mutkistaa yhteiskunnallisen satiirin tekemistä, on aihepiiri ajankohtainen.

Tarkastelemme *Frank Pappa Show'ta* televisuaalisena poliittisena satiirina aikana, jolloin Suomi oli yhteiskunnallisten mullistusten kourissa. Suomi vajosi 1990-luvun alussa lamaan, joka iski yhteiskuntaan ennen kokemattoman laajasti ja syvästi. Julkinen talous oli vakavien ongelmien edessä ja Esko Ahon porvarihallitus pyrki supistamaan menoja erilaisin leikkauslistoin. (Kiander & Vartia 1998, 1–54, 69; Blomberg et al. 2002, 9–11.) Lamasta ja sen seurauksista tuli *Frank Pappa Show'n* vakioelementti, kaikkialla alati läsnä ollut hahmoton pääosan esittäjä. Viikoittain käsikirjoitettuna ja esitettynä televisiosarjana *Frank*

Pappa Show pystyi kommentoimaan massatyöttömyyttä, leipäjonoja, markan kellutusta ja pankkikriisiä juuri silloin kun ne tapahtuivat. Pääministeri Esko Aho, valtiovarainministeri Iiro Viinanen, Suomen Pankin pääjohtaja Rolf Kullberg ja SAK:n puheenjohtaja Lauri Ihalainen nostettiin ohjelmassa poliittisen satiirin kohteiksi. Poliittisella satiirilla on julkisen keskustelun tapana ja televisuaalisen kerronnan keinona omat sääntönsä ja toimintatapansa. Kun *poliittinen* merkitsee vallan käyttöä kysymyksissä, jotka vaikuttavat suureen määrään ihmisiä, ja *satiiri* on huumoria, joka kritisoi kriittisesti jotakin tai jotakuta, seuraa näistä, että *poliittinen satiiri* on ”julkisen vallan, vallankäytön sekä vallankäyttäjien kritiikkiä huumorin avulla” (Zareff 2020, 21–22).

Demokraattisessa yhteiskunnassa poliittisen satiirin merkitys on yhteiskunnallisten epäkohtien paljastaminen herättämällä keskustelua vaietuista ja ajankohtaisista aiheista (Kivistö 2011, 143; Hietalahti 2018, 253). Tässä satiirinen huumori lähestyy bahtinilaista karnevalismin ajatusta: kääntämällä ylhäisen alhaiseksi tarjoaa satiirinen huumori mahdollisuuden nauraa niille, joita katsoja pitää pahantekijöinä (Bahtin 1995, 7–11). Poliittisen viihteen mahdollisuudet ovat rajalliset ja usein sen yhteiskunnallinen merkitys on virheen osoittamisessa, ei niinkään sen korjaamisessa. *Frank Pappa Show’n* satiiri ei kohdistu säännönmukaisesti tiettyihin poliitikkoihin tai puolueisiin, eikä suoraa poliittista kantaa ole löydettävissä. Huumorin ambivalenssi piilee sen monimerkityksellisyydessä, mikä on samalla tulkintojen moninaisuuden ydin (Kolehmainen 2015, 22–24). Televisioviihde kykenee tarjoamaan katsojalleen vapautuksen realismista ja kurkistuksen vaihtoehtoiseen todellisuuteen välineen lyhytkestoiseksi mielletyn luonteen vuoksi (Mähkä 2016, 241–242). Komediaskeitsi voi toimia sosiaalisen muutoksen välineenä lisäämällä tietoisuutta, muuttamalla normeja ja asenteita tai vaikuttamalla pitkäkestoisesti käytökseen kohdistamalla huomiota yhteiskunnallisiin teemoihin ja herättämällä keskustelua (Chattoo & Feldman 2020, 38). 1990-luvun lama-ajan todellisuudessa *Frank Pappa Show* tarjoi tätä viikoittaista karnevaalia kuva-putkilla ja antoi näkökulmia ajan todellisuuteen – tai vain auttoi juhlimaan jälleen yhtä selvittyä työ- tai työttömyysviikkoa. Tematiikkaa esitteli myös vuonna 1991 julkaistu *Bailataan ankarasti* -single, jossa Frank Pappa kertoo, että yhteiskuntasopimuksen mukaan kaikilla kansalaisilla on perjantai-iltaisin oikeus ja velvollisuus ”ankaraan bailaamiseen”.

Kysymme, miten *Frank Pappa Show’n* televisuaalinen satiiri osallistui politiikasta käytävään julkiseen keskusteluun 1990-luvulla. Millaisin ehdoin tätä keskustelua käytiin ja mitä se kertoo ajan mediasta ja julkisesta keskustelukulttuurista? Vastamme kysymyksiin tarkastelemalla faktan ja fiktion sekoittumista ohjelman kerronnassa, television muuttuvaa muotokieltä ja komedian uusia strategioita. Mediatutkija John Thornton Caldwell (1995) käyttää *televisuaalisuuden* käsitettä kuvatessaan television muutosta 1980- ja 1990-lukujen Yhdysvalloissa radiotoiminnan jatkeesta visuaalisuutta korostaneeksi välineeksi. Samalla tuottajien mielissä korostui itsetietoisuus välineen omista lähtökohdista ja nimenomaan *televisionomaisuudesta*. Caldwellille televisuaalisointi on esteettinen tyyli, joka ilmeni elokuvallisen ilmaisun leviämisenä televisiosarjoihin ja haluna tehdä arkipäiväiseksi koetusta televisiosta jälleen jotain erityistä ja tärkeää. (Caldwell 1995, vii; Hellman 2013, 10.) Kotimaisessa tutkimuksessa käsitettä käyttäneiden mediatutkijoiden Sari Elfvingin, Mari Pajalan ja Jenni Hokan analyysissä televisuaalisuus viittaa heidän omien sanojensa mukaan enemmän prosessiin kuin lopputulokseen ja eroaa näin hieman Caldwellin tavasta käyttää käsitettä (Elfving et al. 2011, 12). Käsite on keskeinen myös *Frank Pappa Show’n* tarkastelussa, jossa olennaista on 1990-luvun television sisällöllisen ja kuvallisen ilmaisun kehitys.

Aineisto ja menetelmät

Artikkelin pääasiallinen tutkimusmenetelmä on kulttuurihistoriallinen, aineistolähtöinen ja kontekstia rakentava tutkimusote. Kulttuurihistorialle tyypilliseen tapaan artikkelin ote on keskusteleva ja siinä kuuluu kolme ääntä: aikalaislähteiden ääni, tutkijoiden aineistosta tekemät tulkinnot ja keskustelu aiemman tutkimuskirjallisuuden kanssa. Tähän kulttuurihistorialliseen tutkimusotteeseen yhdistyy keskustelu mediatutkimuksen käsitteiden kanssa. Tutkimuksen kohde on laadullisen sisällönanalyysin ja teemoittamisen keinoin hankittu, median ja viestinnän sisältöjä koskeva tieto. Televisioaineistosta on analysoitu toistuvia teemoja: mitä aihepiirejä televisiosketsit käsittelevät, millaisia kuvia ja kerronnan keinoja televisiosarja näyttää katsojille, nousevatko tietyt henkilöt tai teemat erityisesti esiin? Analyysi on aineistolähtöistä, sitä tarkastellaan kokonaisuutena ja tulokset, teoria ja tutkimuskysymykset muotoutuvat analyysin edetessä. (Kallioniemi 2020; Hokka 2014, 28–29; Oinonen & Mähkä 2012, 275.) Aineistosta nostetut televisioesimerkit ovat mukana siksi, että ne ovat kuvaavia sarjan yleisilmeen kannalta tai siksi, että ne kuvaavat tiettyjä analyysin kannalta olennaisia osia sarjan tavasta käsitellä ajan poliittista ilmapiiriä tai televisiotuotannollisia muutoksia ja ajan muotokieltä. Artikkelimuoto ei anna mahdollisuutta käsitellä kaikkia ohjelman sataa jaksoa kattavasti, vaan myös valintoja on tehtävä. Artikkelin lopussa syvennymme tarkemmin yhteen aineistosta nousevaan esimerkkiin.

Tutkimuksen pääasiallinen lähdeaineisto koostuu audiovisuaalisista esityksistä, siis *Frank Pappa Show* -ohjelman jaksoista vuosilta 1991–1994. Toinen lähderyhmä on televisio-ohjelmaa koskeva lehdistössä käyty aikalaiskeskustelu. Se toimii väylänä tutkimusajan ja toimintaympäristön kontekstiin, eli hahmottaa niitä rajoja ja mahdollisuuksia, joita 1990-luvun mediatodellisuudessa oli. Tässä tutkimuksessa käytettävät sanomalehtiaineistot ovat paperiaineistoja ja ne on saatu tutkimuskäyttöön yksityiskokoelmasta. Aineisto on koottu ohjelman esitysaikana 1990-luvulla ja on jo sellaisenaan ainutlaatuinen kokonaisuus mediahistoriallisen tutkimuksen lähdeaineistoksi. Kokoelma on samalla esimerkki siitä televisio-ohjelmien ympärillä käydystä julkisesta keskustelusta, jota yleisö pääsi lehdistön kautta seuraamaan ja johon se mielipidepalstojen kautta toisinaan myös osallistui. Kokonaisuutena aineisto on muistutus mediatuotteiden materiaalisesta historiasta digitaalisten lähdeaineistojen yleistyessä. Videokaseteista ja lehtileikkeistä koostuvan aineiston voi nähdä myös media-arkeologisena lähdeaineistokokonaisuutena, joka korostaa aineiston ajallista luonnetta, sillä mediateknologiat myös tuottavat ja säilövät aikaa (esimerkiksi Kortti 2016, 26–27). Arkistohoidollisesta näkökulmasta on huomattavaa, että merkittävä osa *Frank Pappa Show*'n masternauhoista on kadoksissa. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin radio- ja tv-arkiston kokoelmista löytyy vain osa sarjan jaksoista. Näin ollen ohjelman alkuperäisistä tv-lähetyksistä lähes 30 vuotta sitten tallennetut VHS-nauhat nousevat merkittävään arvoon aineiston tutkimusmateriaaleina.

Kulttuurihistorioitsija Maiju Kanniston mukaan lähihistorian tutkimuksessa on tärkeää ymmärtää vieraus tutkimuskontekstissa. Vaikka 1980- ja 1990-luku ovat vielä monelle muistissa olevia vuosikymmeniä, ovat näennäisesti tuttujen käsitteiden merkitykset, käsitteet ja puhettavat muuttuneet. Siksi aikalaisaineiston rooli on ajallisen kontekstin ja puhettavan ymmärtämiseksi merkittävä, sillä aikalaisaineisto kommentoi tutkimuskohdetta samassa ajassa. Kulttuurihistoriallisen tutkimusprosessin olennainen osa on kontekstualisointi, sillä lähde saa merkityksensä kontekstissa. Siksi aikalaiskeskustelu ei

ole mediatutkimuksellisen analyysin kohde sinänsä, vaan tässä artikkelissa julkisen sanomalehtikeskustelun merkitys on avata lukijalle niitä keskusteluja, joihin audiovisuaalinen lähdeaineisto osallistui tuotantoajassaan. Aikalaiskokijalle kenties tiedostamattomia olivat ajan televisio- ja yhteiskuntahistoriallisesti merkittävät murrokset, joita tässä tapauksessa ovat globaalin televisioilmaisuuden ja mediamarkkinoiden muuttuminen ja Suomen ajautuminen syvään lamaan. Kulttuurihistoriallisessa tutkimuksessa kontekstit ovat osaltaan tutkimustulos, sillä ne rakentavat merkityksiä tutkimuskohteen ja tutkitun toiminnan ympärille. (Kannisto 2018, 22–24; Kaartinen 2005, 198–200; Salmi 2010, 341–347.)

Tarkastelemme tässä artikkelissa faktan ja fiktion sekoittamista, television julkisen roolin komentoimista sekä televisuaalisia strategioita, joita *Frank Pappa Show'ssa* hyödynnettiin. Kyky lukea komediaa ja tunnistaa satiiria kohosi ohjelman myötä erääksi modernin televisiokatsojan tunnusmerkiksi. Aivan aluksi tarkastelemme Frank Papan hahmoa, televisiosarjan tuotantoympäristöä ja sen suhdetta aiempiin suomalaisiin television poliittisiin komediaohjelmiin.

Frank Papan hahmo kehittyy

Frank Pappa esiintyi uutistenlukijana Kolmosen päivittäisessä *NoTV*-makasiiniohjelmassa vuosina 1990–1991, kunnes hahmo sai oman ohjelmansa syksyllä 1991. Kolmoskanavan toimitusjohtaja Heikki Lehmusto tilasi vuonna 1990 juuri toimintaansa aloittelevalta Broadcasters Oy:ltä Kolmoskanavan iltapäiväohjelmistoon ”nuorekkaan päivittäismakasiiniohjelman” (Fränti 1992), johon Holopainen tarjosi itseään uutistenlukijaksi. Pappa on parodia talk show -isännästä ja hahmon ulkoinen ilme löytyi tekijöiden mukaan puolivahingossa tv-alan messuilta Yhdysvalloista, jossa vastaan oli kävellyt sikäläisen television ”charmantisti harmaantunut, ruskettunut ja itsevarmuutta hukkunut” uutisankkuri. Ajatukset Elvis-asuisesta uutistenlukijasta hylättiin ja Frank Pappa oli syntynyt. (KAVI/Radio- ja tv-arkisto: *Viihteen* 50, 2007; Zareff 2020, 51.)

NoTV oli muodoltaan makasiiniohjelma, joka sisälsi musiikkivideoita, studiohaastatteluja, katugallupeja sekä ohjelman alussa ja lopussa Frank Papan *NoTV News* -uutisosuuden. Ohjelma antoi musiikkivideoita ja haastatteluja yhdistelevällä rakenteellaan mallin 1992 aloittaneelle *Hyville, pahoille ja rumille* ja vuonna 1995 aloittaneelle *Jyrkille* ja tarjosi kurkistuksen uudelleenlaiseen televisioilmaisuun niille, joilla ei ollut pääsyä taivaskanaville (Kortti 2007, 175–176). *Frank Pappa Show'n* muoto oli puolestaan estradishow'n ja uutisohjelman hybridi, joka sisälsi musiikkinumeroita, viikkokatsauksen, uutiskatsauksen, komediallisen kilpailuosuuden sekä muodoltaan vaihtelevan keskusteluosuuden.

Aiempaa näppärämmät tallennus- ja jälkituotantoteknologiat vaikuttivat 1990-luvun televisuaalisiin ohjelmatyyleihin. Keventynyt kalusto helpotti tuotantoja, nosti niiden määriä ja toi enemmän tekijöitä alalle. Estetiikka monimuotoistui, mutta vaati samalla tekijöitä korostamaan omaa tyyliään erottautuakseen muista. (Caldwell 1995, 7–9.) *Frank Pappa Show'n* esteettisenä ja kerronnallisena keinona korostuvat nopeus ja ajankohtaisuus. Ohjelman alkujuonossa kerrottiin sen olevan suora lähetys, jonka ”käsikirjoittaja oli koko maailma” (mikä näkyy ohjelmatunnuksen grafiikassa), mutta todellisuudessa ohjelmaa käsikirjoittivat Holle Holopainen, Roope Lehtinen ja Saku



Kuva 1. Heimo Holopainen (Frank Pappa) valmiina uutiskatsaukseen syksyllä 1991. Lähde: MTV Oy.

Tuominen (Yrttiaho 2016). Ohjelma nauhoitettiin yleensä esityspäivänä ja kuvausaikaa oli tavallisimmin vain kolme tuntia, mikä näkyy teknisesti rosoisessa lopputuloksessa. Holopaisen mukaan ohjelman tekeminen oli syksyllä 1992 vaikeampaa kuin tavallisen uutis- ja ajankohtaisohjelman kokoaminen: ”Pääsääntöisesti purkitamme ohjelman torstaina. Kun lähetys tulee ulos perjantai-iltana, saattaa nykyisessä horjuvassa tilanteessa sattua päivässäkin mitä tahansa.” Notkea tuotantotapa salli nopean reagoimisen ajankohtaisiin tapahtumiin, kuten esimerkiksi marraskuussa 1991, kun Suomen Pankki päätyi pitkän spekuloinnin jälkeen devalvoimaan markan ohjelman nauhoituspäivänä (FPS 15.11.1991). Iso osa ohjelmasta omistettiin devalvaation käsittelylle ja markan kolikon kuva komeili kuvaruudun ylänurkassa koko lähetysten ajan.

Frank Pappa Show’n rakenne oli tiukasti formatoitu ja vakioelementit seurasivat toisiaan viikosta toiseen, mutta ne muotoiltiin joka tuotantokaudelle erilaisiksi toiston ja kulumisen välttämiseksi (Alijoki 1993). Ohjelman ja käsikirjoituksen toisteiset rakenteet olivat edellytys nopeille muutoksille ja reaktioille yhteiskunnallisiin tapahtumiin. Jaksoja ei tarvinnut käsikirjoittaa kokonaan uudestaan, vaan rakentaa jakson elementit vastaamaan ajankohtaisia tapahtumia. Samalla tavoin Yhdysvalloissa vuosikymmeniä esitetty *Saturday Night Live* on vuodesta 1975 alkaen onnistunut asemoimaan itsensä vaihtoehdoksi valtavirralla ja silti säilyttänyt suosionsa. Ohjelman rajattu formaatti ja sketsien lyhyt muoto mahdollistavat jatkuvan uudistumisen ja yhteiskunnallisten asioiden ajantasaisen kommentoimisen siten, että ohjelma pysyy katsojille tunnistettavana. (Marx, Sienkiewicz & Becker 2013, 3–6.)

Frank Pappa Show nauhoitettiin ensimmäisillä esityskausilla (1991–1992) elävän studioyleisön edessä. Tästä luovuttiin myöhemmin, kun ohjelman rakennetta haluttiin uudistaa. (KAVI/Radio- ja tv-arkisto: *Viihteen 50*, 2007.) Rakenteeseen ja sisältöön vaikutti myös ohjelmapaikka. MTV3:n kanava-suunnittelussa ohjelmakaavio rakennettiin arkisin vakio-ohjelmien varaan, mutta viikonloppuun jätettiin tilaa kokeiluille ja yllätyksille (Kannisto 2015, 48). Keväällä 1993 ohjelmaa esitettiin MTV3-kanavan myöhäisillassa nimellä



Kuva 2. Frank Pappa Late Show'n esiintyjät tammikuussa 1993. Kuvassa vas. Nina Jääskeläinen (Laura Kent), Timo Löyvä (The Pappamen -bändi), Heimo Holopainen (Frank Pappa) Toni Kontiomaa (säämies Toni), Tommi Lindell (The Pappamen -bändi), Sara Hirvelä (Dada) ja Yrjö Fonselius (Raimo H. Jussila). Lähde: MTV Oy.

Frank Pappa Late Show, jolloin ohjelman sisältö oli rohkeampaa ja räväkämpää (Alijoki 1992). Viimeisellä esityskaudellaan keväällä 1994 ohjelma siirtyi MTV3-kanavan lauantai-illan prime time -ohjelmistoon, jolloin sen sisältöä pehmennettiin ja ohjelma sai taas enemmän alkuperäisen estradiviihdeshow'n muotoja julkisvieraineen ja -kilpailuineen.

Ensimmäisillä esityskausilla ohjelma oli Frank Papan persoonan varassa, mutta syyskaudella 1992 ohjelma sai lisää talk show -ohjelman tyyppiipiirteitä, kun hahmon perinteistä maskuliinisen habituksen ja juppiestetiikkaa parodioivan ulkomuodon rinnalle nousi muita hahmotyyppejä. Keskustelukumppaneina olivat esimerkiksi kansan syvien rivien mielipiteitä esiin tuonut "insinööri ja isä" Raimo H. Jussila (Holopaisen Hullujussi-yhtyeen aikainen soittotoveri Yrjö Fonselius) ja nuoren mediavaikuttajan karikatyyri Laura Kent (Nina Jääskeläinen). Pappa itse esiintyi ohjelmassaan selviytyjänä ja asettui yhteiskunnallisissa asioissa kaiken yläpuolelle; auktoriteettina esiintyvää hahmoa eivät koskettaneet työttömyys, ydinsodan uhka, ilmastohuoli tai eurooppalaistumisen kasvukivut. Muutosten kohteena olivat joko ohjelman studiovieraat tai Papan juontajakollegat. Uudistusten jälkeen ohjelma voitiin toteuttaa jopa ilman Frank Pappaa, kuten keväällä 1993, kun Holopainen oli muutaman jakson ajan sairaalassa (Mattila 1993). Ohjelman muita eksentrisiä sivuhahmoja olivat suurta huomiota saavuttanut, EU-lipun tähtikuvioita muistuttavissa pyöräilyshortseissa esiintynyt bodaava säämies Toni Kontiomaa sekä erkkitoivasmainen lapsinero Oliver. Myös Kalevankadun laulava talonmies Sepi Kumpulainen ponnahti julkisuuteen sarjasta. (Alijoki 1992; 1993.)

Kolmoskanavan synty muuttaa televisiokulttuuria

Televisio oli muutoksessa 1990-luvulla. Yleisradion, MTV:n ja Nokian perustaman Kolmoskanavan toiminta käynnistyi vuonna 1986 ja kahden lähetyiskanavan aika Suomessa loppui (Palokangas 2007, 349). Kotimainen viihdekanava luotiin reaktiona kaapeli- ja taivaskanavien rantautumiseen Suomeen. Kolmoskanavan muita kevyempi tuotantomalli vaikutti pysyvästi television instituutioihin, ohjelmistoon ja ohjelmien kieleen. Oman ohjelmatuotannon sijaan lähes kaikki ohjelmisto ostettiin ulkopuolisilta tekijöiltä. Näin pienistä tuotantoyhtiöistä tuli 1990-luvun mittaan merkittäviä televisiotuotannon toimijoita. (Hietala 2007, 364; Hellman 2012, 176.) Heikki Hellman (2013, 15–17, 8) kutsuu kanavan uutta ohjelmatoiminnan organisoinnin mallia *rakenteelliseksi televisuaalisoinniksi*, muutokseksi television esteettisissä ja tuotannollisissa tekemisen tavoissa, jotka ovat seurausta television vakiintumisesta osaksi mediakenttää ja nuorten tekijöiden osaamisesta television visuaalisten keinojen käytössä (ks. myös Caldwell 1995, 7–9). *Frank Pappa Show* sijoittuu MTV3:n murros aikaan, sillä se oli mukana jo Kolmoskanavan ohjelmistossa, kun MTV vielä vuokrasi esitysaikaa Yleisradiolta.

Vuoden 1993 kanavauudistuksessa MTV sai oman lähetyiskanavan ja nimesi sen MTV3:ksi. Kun Yleisradion parhaan katseluajan ohjelmapaikat tyhjenivät, piti niille kehittää uutta ohjelmistoa. Alkava kanavakilpailu merkitsi muutosta rajattujen kanavien kulttuuriin, jota tarkastelemme kolmella tasolla: tuotantokulttuurin, ohjelmistojen ja muotokielen muutoksina. Maiju Kannisto (2015; 2018) puhuu MTV:n tuotantokulttuuria määriteltessään 1980-luvun yhteistyön kaudesta ja 1990-luvun kilpailun kaudesta. Televisiotutkija Jenni Hokka rajaa kanavauudistuksen jakolinjaksi, joka lisäsi sarjatuotantoa mutta muutti television mahdollisuutta toimia yhteiseksi tarkoitettun, kaikkien katsojien jakaman kulttuurin välineenä. Hoka mukaan *kuulumisen politiikka* on televisiosarjan muodostama kulttuurinen tila, joka tuottaa kuulumista performatiivisesti toistamalla arvoja, normeja ja käytäntöjä. Näiden avulla rakentuvat kuulumisen identiteetit ja kategoriat. (Hokka 2014, 31, 16–21.)

Aiemmassa työnjaossa MTV oli profiloitunut viihteellisiin ohjelmatyyppeihin ja Yle asiapitoisempaan ohjelmistoon, joten muutos vaati Yleltä uudistuksia (Palokangas 2007, 350). Kanniston (2015, 45) mukaan viihteen vastapainona asiapitoisia ohjelmistoja oli MTV:n lauantai-illassa suhteellisen vähän Hannu Karpon ohjelmia lukuun ottamatta. Samaan aikaan kotimaisen MTV3:n kanssa amerikkalainen MTV, Music Television -kanava, omaksui muotokieleksi massakulttuurin kuvien kierrätyksen, pirstaleisen subjektin korostamisen ja ironian, jotka on liitetty avantgarde-taiteen visuaaliseen muotoon (Caldwell 1995, viii). Musiikkivideoista omaksuttu muotokieli tiivistä ja nopeutti kerrontaa ja muodosti täydellisen vastakohtan 1980-luvun pelkistetyille uutisten ja ajankohtaisohjelmien kerronnalle (Kortti 2007, 174–175). *Frank Pappa Show'n* visuaalisesta ilmeestä vastasivat vuonna 1993 ohjaaja Riitta Sourander ja lavastaja Mark Lavis, joista edellinen oli työskennellyt musiikkivideoiden ja mainosten parissa ja jälkimmäinen muun muassa Aki Kaurismäen *Leningrad Cowboys Meet Moses* -elokuvan (Suomi, Saksa, Ranska 1994) tuotannossa (Alijoki 1993).

Yleisöt määriteltiin 1990-luvun murrosvaiheessa uudelleen, kun ohjelmapaikat rakennettiin tyyllisiksi lokeroiksi oletetun katsojapotentiaalın mukaisesti (Kannisto 2015, 39). Visuaalisuus oli tyylin jatkuvaa uudelleenkeksimistä. Samalla pysyvyyttä pyrittiin hakemaan esimerkiksi nimeämällä talk show't niiden juontajien mukaan. (Caldwell 1995, 6–9.) Nopeutunut kerronta lisäsi



Kuva 3. Mainoselokuvaohjaaja Riitta Sourander toi ohjelmaan uutta visuaalista ilmettä syksyllä 1993. Kuvassa Frank Pappa (Holle Holopainen) ja assistenttinsa Dada (Sara Hirvelä). Kuvakaappaus ohjelmasta.

katsojien kykyä vastaanottaa ohjelmakieltä (Kortti 2007, 176). Toimittaja Ville Alijoen mukaan: ”Ilmeisesti Kolmostelevisio johti ymmärsi sen, minkä *Pappa Show’n* nuoret katselijat tajusivat jo aikoja sitten: se on ainoa ohjelma, joka elää ja hengittää katsojien arkipäivässä” (Alijoki 1992). Muutokset näkyivät ohjelmien muuttuvana visuaalisena ilmeenä samalla kun sisällöt itsessään pysyivät samanlaisina: grafiikoita, visuaalisia elementtejä, lavasteita ja puvustusta päivitettiin jatkuvasti. *NoTV:n* alkuillan ohjelmapaikka ja nuorisolle koodattu ulkoinen ilme tekivät siitä houkuttelevan juuri tälle kohderyhmälle. Samalla tavoin toimi nuorisolle suunnattu *Radiomafia* (1990–2003) ja myöhemmin *Jyrki* (1995–2001) arkipäivien alkuillassa. *Frank Pappa Show’n* myöhäisempi lähetysaika, visuaalinen ilme ja sisältö vastasivat citykulttuurin ja populaarikulttuurin omaksuneiden nuorten aikuisten makua. Samalle yleisölle on suunnattu myös kohuja aiheuttanut myöhäisillan keskusteluohjelma *Hyvät, pahat ja rumat* (1992–1997).

Poliittinen viihde suomalaisessa televisiossa

Television poliittisen satiirin juuret ovat brittiläisessä, ylioppilas- ja pubiteatterista ammentaneessa ohjelmassa *That Was the Week That Was* (1962–1963), joka innoitti ensimmäisen suomalaisen poliittisen satiirin, *Tuulimyllyn* (1964–1965), tuotantoa. Suomessa iltamakulttuurin vahva komediallinen kuplettiperinne, sanomalehdistön pakinaperinne ja pilakuvakulttuuri olivat avanneet tietä television poliittiselle satiirille (Zareff 2020, 16–19). Varsinainen poliittisen viihteen läpimurto tapahtui Suomessa 1980-luvun alussa Ylen TV 1:n *Hukka-*

putkessa (1981–1983). Ohjelma parodioi uutislähetystä, ajankohtaisohjelmia ja saippuaoperoita, ja räikeä visuaalinen ilme on osa parodian maailmaa, johon kuuluivat trikkikuvat (Valaskivi 2007, 376–378). *Hukkaputkella* oli vaikeuksia saada oikeaa kuvamateriaalia käyttöönsä (Zareff 2020, 86), sillä Yleisradion ohjelmaneuvosto huolehti fakta- ja fiktio-ohjelmien erottamisesta. Ohjelman ensimmäinen jakso esitettiin syyskuussa 1981, vain päivä presidentti Urho Kekkonen ensimmäisen sairauslomalle jäämisen jälkeen. Kekkoseen liittyy toinenkin merkittävä poliittisen journalismin murros Suomessa. Helsingin Sanomien politiikan toimittajien Lauantaiseura-nimimerkillä kirjoittama *Tamminiemen pesänjakajat* ilmestyi sattumalta syksyllä 1981 vain muutama viikko Kekkonen sairauslomalle siirtymisen jälkeen. Teos ruoti satiirisesti Kekkonen seuraajaehdokkaita tavalla, jonka politiikantutkijat Ville Pernaa ja Erka Railo nimeävät uudenlaisen nykyjournalismin malliksi: poliitikot esitettiin julkisuuden henkilöinä ja tässä mielessä *Tamminiemen pesänjakajat* toimi uudenlaisen poliittisen julkisuuden ajanjakson avaajana (Pernaa & Railo 2006, 25–26).

Suomeen syntyi 1990-luvun alussa itsenäisten tuotantoyhtiöiden verkosto, niin sanottu indiesektor, kun Kolmoskanavan ohjelmisto perustui ohjelmien oston, paketointiin ja alihankintaan. Siihen asti Yleisradio ja MTV olivat tuottaneet omat ohjelmansa omilla kalustoillaan, henkilökunnallaan ja omissa studioissaan. Spede Pasanen ja Hannu Karpo olivat toimineet edelläkävijöinä ja myyneet omien tuotantoyhtiöidensä ohjelmia MTV:lle jo 1970- ja 1980-luvuilla. Kahtena ensimmäisenä syksynä Kolmonen teki tuotantoyhteistyötä 43 eri yhtiön kanssa. Keskeisimpiä olivat Timo T. A. Mikkosen TTAM Today Oy ja Jarmo Porolan ja Kalervo Kummolan VipVision Ltd. Itsenäisen tuotantosektorin ensimmäiset yrittäjät koostuivat lähinnä vanhoista televisioalan tekijöistä, jotka uskalsivat kokeilla siipiään yrittäjinä (Hellman 2013, 15). 1990-luvun alusta lähtien viihteelliset satiiri-ohjelmat ovat olleet nimenomaan indieyhtiöiden tuottamia: *Frank Pappa Show* (Broadcasters Oy), *Hyvät herrat* (VipVision Ltd), *Iltalypsy* (Production House Oy) ja *Itse valtiaat* (Oy Filmiteollisuus Fine Ab).

Poliittinen satiiri oli 1990-luvulla suosittua ja monimuotoista (Zareff 2020, 48) ja ajankohtaisohjelmien rinnalle nousi perinteistä asiajournalismia kepeämpi keskusteluohjelman laji, kun kaapelikanavat alkoivat kilpailla perinteisten kanavien uutislähetysten kanssa (Michaud Wild 2015, 496). Poliittiseksi miellettyjen asioiden lista laventui, kun identiteettiin ja henkilökohtaisiin valintoihin liittyvät kysymykset nousivat poliittisen päätöksenteon rinnalle (Koski 2007, 214). *Frank Pappa Show*'n tekijöille kyse oli alusta alkaen ajankohtaisohjelman tekemisestä uudella tavalla (Tuomi 1991) ja sarja nosti ehkä viimeisen television asiallisuuden linnakkeista, uutiset, viihteen käytettäväksi. *Frank Pappa Show*'n uutisosoudet tehtiin kunnianhimoisesti ja tekijöiden pyrkimyksenä oli tarjota "ihan omia 'oikeita' uutisia, tietenkin Frank Papan tyyliin esitettynä" (Talaslahti 1991). Toistuvia aiheita olivat työttömyys, irtisanomiset ja talous. Euroopan integraatio näkyi jaksoissa usein ja 2020-luvulta katsoen luonnonsuojelusta ja saastuttamisen vaaroista muistutettiin ohjelmassa riemastuttavan paljon.

Frank Pappa rikkoo uutisen

NoTV jäi lyhytikäiseksi kuriositeetiksi, mutta Frank Pappa herätti huomiota. Kriitikko Jukka Kajava kirjoitti: "Toivomisen varaa on. Ei Frank Pappassa. Hän löi itsensä ja uudenlaiset uutisensa läpi. Maaperä oli altis tosikkoutta

karttavalle, epäjuhlavalle ja kommentoivalle uutisaiheiden tarkastelulle.” (Kajava 1990.) Vielä 1970-luvulla television poliittinen julkisuus oli poliitikkojen hallussa, mutta 1980-luvulla televisio oli noussut uudenlaisen politisoimisen välineeksi ja toimittajien asenteet muuttuneet kriittisemmiksi (Koski 2007, 210; Pitkänen 2014). Holopainen itse joutui selvittämään medialle hahmonsapataa irvailla objektiivisen uutisjournalismin kustannuksella: ”Haluan, että katsojat suhtautuisivat kriittisemmin uutislähetyskäsityksiin.” (Luoma 1990). Hän kuvailee hahmoaan satiiriksi: ”Sehän ei edusta perinteistä televisiohumoria, kuten esimerkiksi *Kummeli*, jossa maalataan hampaat mustaksi, pannaan hassu vaate päälle ja sitten esiinnyttään hassusti... se on yks yhteen -humoria. Pappa on pikemminkin satiiria, joka on vaikea ala tekijöille ja katsojille.” (Penttilä 1994.) Siirtyminen *NoTV*:stä Frank Papan omaan ohjelmaan tarkoitti tekijöille suurempia resursseja: ”Saamme todennäköisesti käyttöön ison studion, joten sisällöllisesti meillä on enemmän valinnanvaraa kuin *NoTV*:ssä.”, kuvasi Holopainen (Laihanen 1991).

Frank Pappa Show ”rikkoi uutisen” nostamalla ne viihteen materiaaliksi (Luoma 1990). Vielä *NoTV*:n suunnitteluvaiheessa ohjelman tekijät olivat ajatelleet tehdä pilauutiset oikeiden uutisten rinnalle omaksi ohjelmaosuekseen. Asiasisältöjen ja viihteen eriyttämisestä luovuttiin, kun lopputulos oli, että pilauutiset eivät eronneet tarpeeksi oikeista (Pasanen 1991). *Frank Pappa Show*:n toistuva kerronnan elementti onkin viikon uutiskatsaus, jossa autenttisen uutismateriaalin päälle on kirjoitettu uusi ääniraita. Siinä Frank Pappa kommentoi viikon uutistapahtumia kritisoimalla tehtyjä poliittisia päätöksiä tai irtisanottujen työntekijöiden määrää. Ohjelmassa tehtiin myös paljon kuvamanipulaatioita: vaalimainoksia leikattiin uudelleen, uutiskuvia hidastettiin, nopeutettiin ja liitettiin uusiin yhteyksiin. Näin ohjelma osallistui televisuaalisen kielen vakiinnuttamiseen, kun tyyli ja visuaalisuus nostettiin ohjelman keskeiseksi sisällöksi (Caldwell 1995, 6–9). Holopaisen mukaan tarkoitus ei ollut parodioida uutistoimintaa tai uutistenlukijoita, vaan esittää uutiset televisiossa omaperäisellä tavalla. Hän jatkaa: ”yksikään uutisissa esitetty uutinen ei ole mikään tuulesta temmattu ankka.” (Pohjalainen 1992.) Frank Papan persoonan ohella ohjelma vaati katsojiltaan muotoon totuttautumista, kulttuurista neuvottelua ja kykyä erottaa komedia- ja asiasisällöt toisistaan, arvioida niitä kriittisesti.

Saman aikakauden ohjelmista myös *Hyvät herrat* (1990–1996) sekoitti kerronnassaan faktaa ja fiktiota, ja se mainitaan usein ensimmäisenä faktaa ja fiktiota yhdistäneenä suomalaisena televisiosarjana (Palokangas 2007, 349–350; Hietala 2007, 364; Pernaa & Railo 2006, 36). *Hyvät herrat* oli sukua vanhemmille asiaviihteen ohjelmille ja myöhemmin syntyneelle tosi-tv:lle. Sen sukulainen on myös TV1:n *Uutisvuoto*, jossa laitettiin testiin poliitikkojen nopeaälyisyys. Ohjelmaneuvoston oli reagoitava muutoksiin, kun samaan aikaan sekä *Hyvät herrat* että *Frank Pappa Show* hämärsivät toden ja tarun rajoja. Ennen MTV3:n omaa kanavaa Yleisradion ohjelmaneuvostot säätelivät myös MTV:n ohjelma-aikaa kahden viikon välein kokoontuneessa koordinaatiotoimikunnassa, jota johti Ylen ohjelmapäällikkö. Ohjelmistojen päällekkäisyyden lisäksi haluttiin estää liiallinen viihteen esittäminen. (Kannisto 2015, 47.) Television tuolloisissa, vuodelta 1972 periytyvissä ohjelmatoiminnan säännöissä oli kielletty faktan ja fiktion sekoittaminen: ”Ohjelmatoiminnassa on tehtävä selvä ero tosiseikkojen selostamisen ja henkilökohtaisten käsitysten väritysmien selontekojen välillä. Käytettäessä sekä tosiasioita (fakta) että kuvitelmiä (fiktio) on huolehdittava siitä, että kuuntelijalle tai katselijalle ilmoitetaan, mitkä osat ohjelmista ovat tosiasioita ja mitkä kuvitelmiä.” Ongelmasta päästiin lopulta kirjoittamalla

uudet ja ajanmukaiset, viihdeohjelmiin löyhemmin suhtautuvat ohjelma-toiminnan säännöt. Samassa yhteydessä sääntöjen noudattamista vahtinut ohjelmaneuvosto lakkautettiin. (Oja 1992.) Yleisradio huolehti vielä *Iltalypsyn* alkaessa vuonna 1993 siitä, osaako yleisö erottaa faktan ja fiktion toisistaan. Hallintoneuvosto jatkoi vielä Ylen valvomista, mutta ei voinut enää puuttua yksittäisiin ohjelmiin. (Zareff 2020, 86–87.)

Frank Pappa Show esitti Esko Ahon porvarihallituksen ministerit yhteiskunnallisina pahantekijöinä ja vaikutti heidän julkiseen kuvaansa. Ohjelma ei ollut poliitikkojen suosiossa toisin kuin *Hyvät herrat*, josta tuli yhteiskunta-elämän vaikuttajille suuren yleisön tavoittava julkinen tila, jota saattoi käyttää imagopolitiikan välineenä. Ohjelmassa oikeat poliitikot kävivät vierailulla fiktiivisen kauppaneuvos Paukun saunassa ja jaksojen aiheet poimittiin poliittisesta uutisoinnista, joka yhdistettiin käsikirjoitettuun draamaan. Näkökulma oli käsikirjoitettu, mutta sarjan jännite rakentui siitä, että vieras kohtasi näytellyn tilanteen omana itsenään. Ohjelmassa keskusteltiin todellisista ja ajankohtaisista tapahtumista, ja kritiikki sidottiin todellisiin ihmisiin ja tilanteisiin. Merkittävässä roolissa oli lähetyspäivän iltapäivälehtien lukeminen, jolla saatiin ohjelmaan ”äärimmäinen ajankohtaisuuden” vaikutelma (Zareff 2020, 49–50). Ohjelman tekijät antoivat julkkisten vaikuttaa käsikirjoitukseen, joten poliitikot saivat esiintyä ohjelmassa haluamassaan valossa. Näin sarja tarjosi poliitikoille vaikutusmahdollisuuden ohi journalistisen kontrollin. (Valaskivi 2007, 379–380.)

Frank Papan lähestymistapa on toinen. *Frank Pappa Show’n* tekijät pysyttelivät kriittisen etäällä poliitikoista, toisin kuin *Hyvien herrojen* käsikirjoittajat Lasse Lehtinen ja Aarno ”Loka” Laitinen, jotka olivat itsekin osa yhteiskunnallista establismentia. *Hyvistä herroista* puuttui *Frank Pappa Show’n* mediakriittisyys, mikä tekee siitä sisällöllisesti harmittomamman poliittisen satiirin. Kyse saattoi olla myös sukupolvierosta: *Frank Pappa Show’n* tekijäjoukko oli iällisesti monimuotoisempaa ja nuorempaa, ja tekijät tulivat mediamaailmasta, eivät politiikasta tai sen liepeiltä. Holle Holopainen huomautti vuonna 1994 *Soundi*-lehden haastattelussa, että kokee itse kuuluvansa viihteen tekijänä nuorempaan rokkisukupolveen yhdessä Kummeleiden ja Lapinlahden Lintujen kanssa (Juntunen 1994), vaikka on iällisesti samaa sukupolvea kuin Lehtinen ja Laitinen. Televisiokolumnisti Matti Tiihonen kommentoi ohjelman ja politiikan todellisuusarvoa: ”Pappa on selkeästi vallan ulkopuolella, mutta sitä enemmän kotonaan symbolien maailmassa. Hän haastattelee pelkkiä symboleja, eli päättäjien pahvikuvia.” (Tiihonen 1992.) Näiden pahvipoliitikkojen päälle heitettiin ohjelmassa ruokaa, juomaa ja muita eritteitä, ja niiden päälle puettiin jos jonkinlaista rekvisiittaa. Paavo Väyrysen pahvikuva jopa poltettiin eräässä syksyn 1991 jaksossa selviteltäessä, palaako totuus tuleksakaan, kuten ulkoministeri Väyrynen oli kirjassaan väittänyt (FPS 1.11.1991).

Frank Pappa vaikutti Holle Holopaisen mukaan oikeisiin uutisankkureihin myös siten, että nämä alkoivat pukeutua huolellisemmin (Pohjalainen 1992). Ylen tv-uutisten ikoni Arvi Lind arvioi, että ”Pappa on erittäin nasevaa parodi-aa amerikkalaisista uutisista. Viime aikoina hän on vain mennyt huonompaan suuntaan ylilyönneissään ja kiroilussaan.” (Kangosjärvi 1990.) *Kymmenen uutisten* Urpo Martikainen oli arviossaan armollisempi: ”Frank Pappa on hyvä. Hän on niin hyvä, että kadehdin häntä. [...] Frank Papalla on silmää ja kykyä vetää uutisista esille ironisia piirteitä omalla sarkastisella tavallaan. Hänellä on foorumi ja hän osaa käyttää sitä. Kansakin ymmärtää nauraa sille kurjalle todellisuudelle, mikä uutisten kautta tulee koteihin.” (Tuomi 1990.) Holopainen kuvaa käsitystään yhteiskunnan tilasta: ”Suomessa on puoli



Kuva 4. Presidenttiehdokkaat Martti Ahtisaari, Raimo Ilaskivi ja Paavo Väyrynen Frank Papan analysoitavana syksyllä 1993. Kuvakaappaus ohjelmasta.

miljoonaa työtöntä, mutta pressa ja muut poliitikot näyttävät ymmärtävän, että hallituskriisi on Suomen pahin vitsaus tällä hetkellä.” (Pohjalainen 1992.) Aikalaiskeskustelu osoittaa, että Frank Pappaa pidettiin myös 1990-luvulla kriittisenä äänenä, jonka merkitys oli tarjota toisenlainen näkökulma meneillään olevaan yhteiskunnalliseen kriisiin.

Frank Pappa Show'n tekotapa johti ylilyönteihin ja se kohtasi lievää sensuuria: kun Sanoma Oyj oli ostamassa MTV:n osakkeita syksyllä 1991 ei mediavaikuttajia Aatos Erkköä ja Heikki Tavelaa saanut esitellä ohjelmassa omilla nimillään (Pohjalainen 1992; FPS 29.11.1991). Ohjelma kohtasi kanavan sisäistä sensuuria, kun Frank Pappalta tilattu lamaa käsittelevä kolumni hyllytettiin MTV:n suuresta lamakeskustelusta syyskuussa 1991. Holopainen esitti kriittisesti talouden ja politiikan vaikuttajia käsitelleen tekstinsä heti seuraavassa omassa ohjelmassaan. Merkintä itsesensuurista puuttuu MTV:n asiakirjoista, mutta viesti on säilynyt osana *Frank Pappa Show'ta*. (Zareff 2020, 87–88.) Kiinnostavaa Papan hahmossa on sen risteäminen reaalityodellisuuden kanssa: Pappa kohosi nopeasti suosituksi messuesiintyjäksi ja seminaaripuhujaksi. Syksyllä 1992 Frank Pappa esiintyi Turussa ay-väen suurseminaarissa (Heikkinen 1992). Holopainen kertoo: ”Puheeni ovat puoleksi asiaa ja puoleksi viihdettä. Minut pyydetään paikalle, jotta tilaisuuksissa olisi hauskaakin. Kirjoitan puheet itse, ainoastaan viime syksynä jouduin kiireiden takia pyytämään apua kerran tai pari” (Alanen 1992). Pappa kävi juontamassa Mustikkamaan juhannusjuhlat kesällä 1992 (Tiainen 1992) ja juonsi kevään 1992 Miss Suomi-kisat MTV:lle (Paakkulainen 1992). Viihdeohjelmat ovat läpi historiansa tuottaneet tuttuja kasvoja, joissa henkilöityy koko sarjan tai kanavan henki. Frank Pappa kasvoi ohjelmaansa suuremmaksi komediahahmoksi, joka toimi myös laajemmin osana 1990-luvun populaarikulttuuria.

Television julkisen roolin tekeminen näkyväksi

Televisio hallitsi 1990-luvun julkista keskustelua ja tämä tehtiin *Frank Pappa Show'ssa* näkyväksi. Ohjelma toteutti Caldwellin ajatusta television katsojaa haastavasta otteesta esimerkiksi parodioimalla ja kommentoimalla television keskusteluohjelmia, uutisia, viihdeohjelmia, viikkolehtiä. Samoin ohjelma kommentoi elokuvallisen ilmaisun siirtämistä televisioon tekemällä pastisseja elokuvakohtauksista ja viittauksia Hollywood-elokuviin ja muuhun populaarikulttuuriin.

Syksyn 1992 avausjaksossa (FPS 4.9.1992) keskusteluraati pohti, oliko entisen puolisonsa ottotyttären kanssa tuolloin avioitunut elokuvaohjaaja Woody Allen ”ihminen vai hirviö”. Montreaux’n Kultainen Ruusu -kilpailun englanninkielisessä edustusohjelmassa (FPS 1.5.1992) Frank Pappa siteerasi Charles Chaplinin *Diktaattorin* (*The Great Dictator*, Yhdysvallat 1940) kuuluisaa loppupuhetta. Huhtikuussa 1992 studiossa vieraili *Uhrilampaista* (*Silence of the Lambs*, Yhdysvallat 1991) tuttu sarjamurhaaja Hannibal Lecter (FPS 3.4.1992) ja tammikuussa 1992 John Lennon ja Yoko Ono pitivät kuuluisaa Vietnamin sodan vastaista *Bed-In*-lehdistötilaisuuttaan sängyssä (FPS 24.1.1992). Ehkäpä merkittävin ohjelman lukuisista elokuvapastisseista oli tammikuussa 1992 esitetty jakso (FPS 31.1.1992), joka lähetettiin samoihin aikoihin, kun Oliver Stonen elokuva *JFK – avoin tapaus* (*JFK*, Yhdysvallat 1991) tuli Suomessa elokuvateatteriensa-iltaan. Normaalia poiketen koko ohjelma kuvasi reaaliaikaisesti kuvitteellista tapahtumasarjaa, jossa ”Kannuksen Kennedynä” tunnetuksi tullut pääministeri salamurhataan Helsingin keskustassa. Makaberista aiheestaan huolimatta ohjelma ei naureskellut niinkään pääministerille, vaan kohdensi huomion median toiminnan loogisuuteen, salaliittoteorioihin ja vastaaviin populaarimedian ilmiöihin. Ohjelmassa nähtiin muun muassa samanlaisia kaaviokuvia, joita Kennedyn murhaa innolla tutkinut Timo T. A. Mikkonen esitteli ammuin *U.S. Media* -ohjelmasarjassaan (MTV 1977).

Ohjelmassa nähtiin usein eräänlaista parodian parodiaa. Kun Pekka Saurin suosittua *Yölinja*-radio-ohjelmaa (1986–2002) kokeiltiin loppuvuodesta 1992 hetken aikaa televisiossa, riensivät sen kankeaa ja epätelevisiomaista tv-toteutusta pilkkaamaan oitis kaikki kynnelle kyenneet sketsisarjat ja jopa jokunen televisiomainos. *Frank Pappa Show'ssa* nähtiin aiheesta ensin melko tyypillinen komediallinen variaatio, jossa ”kehitysysteistyö- ja alkoholiainministeri” Toimi Kankaanimeksi esittäytynyt hahmo soitti Frank Papan vastaavaan puhelinohjelmaan ja valitti, että Esko Aho ja Iiro Viinanen kiusaavat häntä (FPS 13.11.1992). Aihepiirin kehittäminen huipentui siihen, että alkuvuodesta 1993 *Pappa Show'ssa* nähtiin oikea Pekka Sauri, joka neuvoi Frank Papan johdolla katsojille, kuinka tehdään lavastusta, valaisua, puvustusta ja musiikkia myöten oikeaoppinen Pekka Sauri -parodia (FPS 15.1.1993). Vastaavanlainen parodian toinen potenssi saavutettiin syksyllä 1993, kun VipVision Ltd:n tuottamasta *Onnenpyörästä* (1993–2001) kankeutensa vuoksi potkut saanut juontaja Kim Floor saapui ohjelmaan laulamaan Jope Ruonansuun hänestä tekemää pilkkalaulua (FPS 17.9.1993). Uusia televisuaalisuuden keinoja 1990-luvulle tultaessa olivat videograafisten keinojen kokeilut, videolavasteet ja kuvaruudun pinta-alan monipuolinen hyödyntäminen (Hellman 2013, 10) ja *Frank Pappa Show'ssa* esimerkiksi presidenttiehdokkaiden televisiomainoksia muokattiin siten, että niiden viesti muuttui alkuperäiseen nähden vastakkaiseksi, halventavaksi tai ylipäätään koomiseksi.

Suomalaisessa televisiossa siirryttiin 1980- ja 1990-lukujen mittaan luennoivasta ja laajalle yleisölle suunnatusta televisiosta keskustelemaan, katso-

jan henkilökohtaisesti tavoittavaan televisioon (Hellman 2013, 26–27), joka näyttäytyi katsojien sisältölähtöisenä aktivoimisena, kun valta merkitysten muodostamisesta siirtyi heille. Tekniset uudistukset kuten satelliitti, video ja kaukosäädin muuttivat katsomiskulttuuria (Palokangas 2007, 347–348). Muuri taide-elokuvan, kaupallisen elokuvan, televisiotuotantojen ja mainosten välillä murtui, kun David Lynch, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Jean-Luc Godard ja Woody Allen ohjasivat mainoksia. Myös viihdetuotantojen sisällöt monimutkaistuivat ja vaativat katsojilta jo jonkin verran koulutuksellista, taloudellista ja kulttuurista pääomaa, jotta ohjelmien seuraaminen oli mahdollista. Nämä taustatiedot tarjosivat katsojalle erottumisen mahdollisuuden, kun he kykenivät ymmärtämään kerrotut vitsit.

Aiemmin myöhäisillan ohjelmistoa oli pidetty toisarvoisena, sillä työssäkäyvät ja siten maksukykyiset katsojat eivät ehtineet katsoa televisiota iltaisin, mutta 1990-luvulle tultaessa työssäkäyvien vapaa-aika lisääntyi. (Caldwell 1995, 9–10; Kannisto 2015.) Muuttuva suhde katsojaan näkyy *Frank Pappa Show'* ssa interaktiivisuuden eri muodoissa ja siinä, miten sarja kommentoi myös television itsensä sisäistä toimintaa ja logiikkaa. Esimerkiksi vuoden 1993 suuri kanavauudistus oli Papan ilkuttavana useaan otteeseen pitkin alkuvuotta (esim. FPS 8.1.1993) ja eräässä kevään 1992 jaksossa (FPS 15.5.1992) Ylen ja MTV:n edustajat kävivät huutokauppaa Spedestä, jonka huhuttiin tuolloin siirtyvän Ylelle. Keväällä 1992 Frank Pappa juonsi Miss-Suomi kisat MTV:n ykkösverkossa ja kritisoi samanaikaisesti Kolmoskanavalla lähetetyssä ohjelmassaan (FPS 14.2.1992) missi-instituutiota ja missikisojen yleistä tyhjäänpäiväisyyttä.

Komedian yhteisöllinen merkitys on kaksitahoinen. Sillä on yhtäältä tärkeä rooli yhteiskunnan normien ja valtarakenteiden haastajana, toisaalta komedia toimii keinona vahvistaa ryhmän sisäistä konsensusta. Siksi poliittisen komedian tekijää sitoo vaatimus yleisön yksimielisyydestä, varsinkin jos tavoite on saada yleisö nauramaan: komiikan tekijät voivat toivoa houkuttelevansa yleisöä, joka on heidän kanssaan samaa mieltä. Komedialla voi käyttää yleisön osallistamiseen ja keskustelun herättämiseen, tai jopa tiettyjen poliittisten näkökulmien puolustamiseen. Toisaalta komedian tarkoitus ei välttämättä ole niinkään asennemuutoksen aikaansaaminen, vaan yleisöjen sitouttaminen demokraattiseen yhteiskunnalliseen prosessiin, jonka osa avoin julkinen keskustelu on. (Quirk 2016, 245–149, 256.)

Frank Pappa Show'n mediakriittinen ulottuvuus paljastui, kun parodian kohteeksi nousi median tapa käsitellä politiikkaa. Ohjelman Ajatusten paraati-keskusteluosuudet pyrkivät tekemään näkyväksi sitä, miten televisio hallitsi ajan julkista keskustelua (Hietalahti 2018, 118–119). Ohjelma kommentoi myös poliitikkojen julkisuuskuvaa ja osallistui samalla tämän kuvan rakentamiseen. Lokakuussa 1991 median herkkähipiäiseksi luonnehtima, Suomen Pankin johtokunnan jäsen Kalevi Sorsa esitettiin naurettavuuteen saakka ylistäen: jaksossa esimerkiksi grafologi tutki Sorsan käsialaa ja diagnosoi kohdehenkilönsä ”herkän humaniksi neroksi” vuolain superlatiivein (FPS 25.10.1991). Samalla tavoin tanskalainen television poliittinen satiiri alkoi 1990-luvulla suunnata kritiikkinsä entistä enemmän mediaan itseensä samalla kun mediakulttuuri oli muutoksessa. Kun satiiri aiemmin kohdistui selvästi valtaapitäviin poliitikoihin, nousi sen kohteeksi median vallankäyttö. (Bruun 2012.)

Satiiri lähestyy poliittista journalismia ankkuroitumalla ajankohtaisiin, todellisiin tapahtumiin. *Ilta* *lupsyn* ensimmäiset jaksot vuonna 1993 koottiin uutistoimituksen voimin ja hyväksi havaittu formaatti siirrettiin viihdetoimitukselle, jotta uutistoimituksen uskottavuus ei kärsisi (Zareff 2020, 52).

Frank Pappa Show'n harvoja omana itsenään esiintyneitä poliitikkovieraita oli jo tuolloin eläkkeelle siirtynyt Keskusta-ikoni Johannes Virolainen, joka debytoi ohjelmassa laulajana keväällä 1994. Valtioneuvoksen visiitti herätti laajaa huomiota ja johti lopulta jopa oman musiikkiäänitteen julkaisemiseen (Aho 1994). Poliittinen satiiri on näytellyt merkittävää roolia suomalaisessa poliittisessa maailmassa myöhemminkin (ainakin poliitikkojen itsensä mielestä), kun Kokoomuksen puheenjohtajuudesta vuonna 2004 luopunut Ville Itälä syytti ajan poliittista suosikkisatiiria *Itse valtiaita* (2001–2008) imagonsa vahingoittamisesta (Ilta-Sanomat 4.3.2004; Kolehmainen 2015). Valtiotieteen tutkijat Jody C. Baumgartner ja Brad Lockerbie ehdottavat, että vakavan poliittisen satiirin, kuten Comedy Centralin ohjelmien *The Daily Show with Jon Stewart* ja *The Colbert Reportin* katsojat ovat poliittisesti aktiivisempia kuin yksinkertaisempaa poliittista komediaa kuten *Late Night with David Lettermania* seuraavat katsojat (Baumgartner & Lockerbie 2018). Poliittisen satiirin katsomisella voi siis olla yhteiskunnallista merkitystä ja vaikutusta äänestyskäyttäytymiseen.

Yhdysvalloissa poliitikkojen televisuaaliset pilakuvat ovat osa vaalikamp-pailuja. Vuoden 2000 presidentinvaaleissa *Saturday Night Live* -ohjelmassa Will Ferrellin parodia George W. Bushista ja 2008 vaaleissa Tina Feyn parodia varapresidenttiehdokas Sarah Palinista nousivat osaksi journalistien käymää julkista keskustelua, sen lisäksi että parodiakuvat toki vaikuttivat äänestäjien käsityksiin ehdokkaista. Palinista tehtyyn satiiriin viitattiin jopa journalistisen analyysin sijaan, sillä sen katsottiin sisältävän kaikki ne elementit, joita pidettiin tärkeinä julkisessa keskustelussa. Tämä nosti koomikot mielipidevaikuttajan rooliin ja kytki journalistisen keskustelun populaarikulttuurin representaatioihin poliitikoista. Poliittisesta esiintymisestä julkisessa keskustelussa rakentuvat merkitykset luodaan paitsi yleisön suoraviivaisella vastaanotolla myös välikäsien ja kriitikoiden kautta. Katsojan ei ole tarvinnut nähdä parodian alkuperänä olevaa mediatuotetta ymmärtääkseen sen merkityksen. Parodiahahmon rakentaminen liittyy poliitikon julkisen esiintymisen epäonnistumisen kontekstiin, vaikka hän itse pyrki sillä autenttisuuteen (Michaud Wild 2015, 496–497).

Suomessa Paavo Väyrysen monimutkainen mediasuhde on osittain seurausta samasta ilmiöstä. Marraskuussa 1991 *Frank Pappa Show'ssa* nähtiin tuolloisen ulkoasiainministeri Väyrysen toimintaan ja henkilöhistoriaan viittaava ”Super-Paavo-kilpailu”, jossa lajeina olivat muun muassa paskan puhuminen, nipistely, yön yli nukkuminen, mielistely (mallinuken takapuolta nuoleskelemalla), selkään puukotus ja tanhuaminen (FPS 1.11.1991). Ohjelmassa vinoiltiin pääasiassa Väyrysen negatiivisia piirteitä sisältäneelle julkisuuskuvalle. Väyrynen itse lanseerasi termin ”mediapeli” vuoden 1994 presidentinvaalien aikana syyttäessään tiedotusvälineitä äänestäjiin vaikuttamisesta. Kuuden vuoden aikana lähes kaikki merkittävät suomalaispoliitikot, Paavo Väyrystä lukuun ottamatta, vierailivat *Hyöissä herroissa* (Zareff 2020, 49), joten Väyrysen mediasuhdetta voi pitää vaikeana.

Lokakuussa 1992 esitetyssä *Frank Pappa Show'ssa* studiovieraaksi kutsutaan ”aivan oikea köyhä” (FPS 2.10.1992). Lama-ajan mediatodellisuudessa köyhästä oli tullut lähes julkis ja köyhän vierailusta televisiostudioissa tehtiin speaktaakkeli. Frank Pappa esittelee vieraansa:

Suomalaiseen katukuvaan on viime aikoina ilmestynyt köyhä, hyvällä onnella saatamme nähdä köyhän jopa päivittäisellä kauppareissullakin. Köyhä on ilmestynyt myös suomalaiseen mediamaailmaan, ei ajankohtaisohjelmaa ilman köyhää! Ja hektisenä huippuna tänään noin puolentoista tunnin kuluttua ykkösverkossa

Esko Aho ja Mirja Pyykkö tapaavat köyhän tv-ohjelmassa! Mutta sitä ennen hän on täällä tänään: tervetuloa köyhä!

Yleisön hurratessa Frank Pappa kertoo köyhästä tarkemmin:

Tällä köyhällä on rahaa neljässä taskussa yhteensä 20 markkaa. Ei pankkitiliä. Hänellä ei ole enää työpaikkaa, ei asuntoa, ei perhettä, ei mitään. Mutta hän ei ole enää yksin, hänen kaltaisiaan tavataan maamme eri osissa, viime aikoina jopa vauraalla pääkaupunkiseudulla asti.

Yleisö saa kosketella köyhää ja Frank Pappa kyslee, haluaako yleisö köyhältä nimikirjoituksen. Yllätyksenä studioyleisölle ja tietysti köyhälle itselleen Frank Pappa järjestää köyhälle arpajaiset, joissa hän saa valita kahdesta kirjekuoresta. Toisessa on palkintona sata kiloa lihaa ja toisessa 100 000 markkaa rahaa. Kumman köyhä valitsee? ”Hän otti sen, lihaa! Sata kiloa lihaa köyhälle!” Frank Pappa iloitsee. Lihat lastataan köyhän syliin yleisön hurratessa. Lastin päälle asetetaan pieni Suomen lippu. Kohtauksen lopuksi Frank Pappa kertoo köyhällä olevan kiireinen viikko edessään, sillä hän on vieraana ”Ajankoh-taisessa kakkosessa, Sanasta sanaan -ohjelmassa, Hyvissä herroissa, Megavisassa, Huomenta Suomessa, Kymppitonniassa ja Tutti Frutissa”.

Televisuaalisointi on ohjelmasuunnittelullinen ilmiö ja kilpailu katsojista nousi 1980- ja 1990-luvun mittaan aivan uudelle tasolle, kun kanavat eivät enää halunneet tunnustaa olevansa tavanomaisia (Caldwell 1995, 9). Köyhä esiintyi *Frank Pappa Show'n* sketsissä ikään kuin oman alansa ”kokemusasi-antuntijana”, jota kierrätetään asiaohjelmissa kertomassa kokemuksistaan. Samalla vitsi paljastaa jo mediakulttuurin viihteellistymisen: olemalla köyhä televisiossa, pääsee henkilö mukaan myös viihdeohjelmiin, kuten Riitta



Kuva 5. Köyhä (Timo Löyvä) on innoissaan voitettuaan sata kiloa lihaa. Kuvakaappaus ohjelmasta.

Väisäsen juontamaan *Kymppitonniin*. Esimerkissä ohjelman komedian kärki kohdistui mediakulttuuriin ja sen sensaatiohakuisuuteen, ei köyhään itseensä. Sketsi kommentoi sitä television speaktaakelinomaisuutta, joka oli korostunut 1990-luvun alun ohjelmistokilpailun myötä.

Politiikantutkija Sari Kivistön mukaan Sacha Baron Cohenin rasistinen elokuvahahmo Borat on mahdollinen vain, jos katsoja ymmärtää, miten ironia toimii. Hahmon pilkan kohteena eivät tässä tulkinnassa ole hahmon pilkkaamat vähemmistöt vaan ihmisten ennakkoluulot heitä kohtaan. (Kivistö 2011, 144.) Uusia kerroksia Boratin esiintyminen on saanut syksyn 2020 Yhdysvaltain presidentinvaalien aikaan, kun hahmoa esittävä Baron Cohen huijasi äärioikeistolaisen yleisön laulamaan rasistisia ja antisemitistisiä lauluja, mutta joutui tilanteen paljastuttua vihaisen yleisön saartamaksi (Mäntylä 2020). Baron Cohen itse kommentoi pelänneensä henkensä puolesta, mutta muistuttaa, että satiirilla on valta nöyryyttää voimakkaita ja paljastaa yhteiskunnan epäkohdat (Baron Cohen 2020). Tästä syystä satiirin ympärillä käydään keskustelua sananvapauden rajoista, hyvästä mausta sekä satiirin ja pilkan erosta. *Frank Pappa Show'n* edellä analysoidussa kohtauksessa esiin nousee työttömyyden väitetty yhteiskunnallinen vaikutus: köyhällä ei ole rahaa, ei perhettä, ei asuntoa, ”ei mitään”. Vasta speaktaakelin myötä kuvitteellinen köyhä pääsee esiintymään keskusteluohjelmaan pääministeri Ahon rinnalle, vaikka hänen kaltaisiaan oli 1990-luvulla Suomessa lukuisia.

Televisuaalinen satiiri ennakoi 2000-luvun meemi- ja internetkulttuuria

Kulttuurihistorian emeritusprofessori Kari Immosen mukaan historiantutkija on myös nykyisyyden ammattilainen ja työvälineenä nykyhetken tutkimiseen toimii menneisyys. Erityisen tärkeä näkökulma on lähihistorian tutkimukselle, jossa vaarana on nähdä juuri nyt menossa oleva nykyisyys ensisijaisena ja autonomisena suhteessa muihin aikoihin. Tällainen ajattelutapa kadottaa sidoksen menneisyyteen ja sen tuntemiseen. (Immonen 1996, 8–9, 18, 25.) Puhtaasti mediatutkimuksellisen otteen lisäksi on tärkeää tutkia lähimenneisyyden mediasisältöjä myös kulttuurihistoriallisella tutkimusotteella, sillä mediakulttuurin ilmiöiden sijoittaminen niiden omiin ajallisiin ja kulttuurisiin konteksteihin auttaa ymmärtämään mediahistoriallisia kehityskulkuja, avaa medioiden tuotannollisia ja merkityssisällöllisiä historioita ja avaa näkökulmia myös nykyajan mediakulttuurin tarkastelemiseen. On tärkeä ymmärtää, että ulkoiselta muodoltaan ja kerronnan tavoiltaan tutulta vaikuttavien mediatuotteiden valmistumisajankohta on ollut toisenlainen käytettyjen käsitteiden, merkitysten ja puhetapojen suhteen.

Television ajankohtaisviihde on luonteeltaan lähtökohtaisesti väliaikaista. Ohjelmia ei ole alun perin tarkoitettu esitettäväksi 30 tai 50 vuoden kuluttua. Vanhojen ohjelmien digitalisoinnin myötä nykyajassa kuitenkin elää eri aikakausien mediatuotteita rinnakkain. Komedialla on aina syntyajassaan kiinni, sillä sen tehtävä on kommentoida ajantasaista elämänmenoa. Kenties siksi syntyy vaikutelma, että komediaohjelmat vanhenevat nopeammin ja näkyvämmiin kuin draamatuotannot. Myös tapa katsoa ohjelmia on muuttunut. Nykyään korostuvat moninäkökulmaisuuksien ja sensitiivisyyden vaatimukset, joiden toteutuminen jää usein vaillinaiseksi vuosikymmenten takaisissa av-tuotteissa. Mahdollisesti komedian tapa esittää asioita on ollut aiemmin muutoinkin kärkevämpää, stereotyyppitelevämpää ja henkilöön menevämpää kuin mihin nykyisin on totuttu. Tämän kaltainen huumori kukoistaa nykyisin televisiota

useammin verkon meemikulttuureissa ja vastaavissa. Kun vanhempi elokuva tai muu mediasisältö esitetään rinnakkain nykypäivänä tehtyjen mediatuotteiden kanssa, katsoja ei välttämättä huomaa niitä muutoksia kerronnassa ja vastaanotossa, joita ajan ja kulttuurin mukana väistämättä tulee. 2020-luvulla eri vuosikymmenten audiovisuaaliset tuotteet elävät rinnakkain esimerkiksi suoratoistopalveluissa, mikä toisinaan hämärtää niiden aika- ja kulttuurisidonnaisuutta. Menneisyyttä koskevaa tietoa ei kuitenkaan voi johtaa nykyhetkestä, vaan menneisyyden kulttuurintuotteiden merkitys on rakennettava ensi sijassa niiden omasta ajallisesta ja kulttuurisesta ympäristöstä lähtien. Vastatämän ajallisen ja kulttuurisen kontekstin kautta voimme ymmärtää viihdekulttuurin tuotteiden synty-ympäristön ja niissä risteävät ajalliset merkitykset.

Frank Pappa Show'n televisuaalinen satiiri rakensi pohjaa 2000-luvun nopealle ja notkealle meemi- ja internetkulttuurille, jossa olennaisia puhumisen strategioita ovat parodia, ironia ja satiiri. Tapa oli uusi 1990-luvun mediakulttuurissa, jossa ohjelmanevosto halusi vielä vastikään erottaa selvästi fakta- ja fiktiosisällöt toisistaan. Aluksi spesifille yleisölle kokeilumielessä suunnatusta räväkästä televisio-ohjelmasta oli hitaasti tulossa television tyyllillisen ilmeen valtavirtaa, kun sen katsojakunta laajeni ja myös muut ohjelmat alkoivat noudatella samoja ilmaisun tapoja. Yhteiskunnallinen viihde tuli *Ittalypsyn* myötä osaksi myös Ylen ohjelmistoa ja Holopainen siirtyi pian *Pappa Show'n* loppumisen jälkeen mukaan sen tekijätiimiin. Huumorin merkityksen korostuminen 2020-luvun mediassa kertoo laajemmin kulttuurissa ja instituutioissa tapahtuneista muutoksista. Vaikutelma komedian kyvystä tunkea läpi koko kulttuurin perustuu osin teknologisiin muutoksiin, jotka muuttavat käsityksiä totuudesta, tiedosta ja merkitysrakennelmien todistusarvosta.

Kuvan, äänen ja videonmuokkauksen teknologiat ovat poliittisen vaikuttamisen suuria haasteita, jotka limittyvät myös kysymyksiin valeuutisista ja siitä mitä ”totuus” on. Kun tunteelle annetaan julkisessa tai sosiaalisen median keskusteluissa suurempi merkitys kuin tieteelle tai rationaaliselle keskustelulle, naurulla on tärkeä kansallinen tehtävä: ilmaista totuus disinformaation leviämisen aiheuttamaa kriisiä vastaan. Yhdysvaltalaisessa keskustelussa George W. Bushin presidenttikauden jälkeen komediatutkijat ovat nähneet poliittisen naurun kyvyksi elvyttää kansalaiskeskustelua ja pitää yllä tieteelliseen todisteluun perustuvaa keskustelua. Siinä on poliittisen satiirin voima totuudenjälkeisenä aikana, verkkohakkeroinnin ja valeuutisten aikakaudella. (Hennefeld et al. 2019, 138.) Frank Papan hahmon voima oli sen mahdollisuudessa haastaa aikalaiskulttuurin julkisen poliittisen keskustelun tavat. Yhteiskunnallisia kriisejä on mahdoton ennakoita, joten osin sattumalta ohjelma sai aineistokseen laman kaltaisen mullistuksen, jota se kommentoi ajantasaisesti ja uudella visuaalisella ilmeellä. Samalla ohjelma uudisti televisiokerrontaa ja television tuotannon tapoja.

Lähdeluettelo

Audiovisuaalinen arkistoaineisto

Frank Pappa Show, ensiesitys Kolmoskanava: 25.10.1991; 1.11.1991; 15.11.1991; 29.11.1991; 24.1.1992; 31.1.1992; 14.2.1992; 3.4.1992; 1.5.1992; 15.5.1992; 4.9.1992; 2.10.1992; 13.11.1992

Frank Pappa Late Show, ensiesitys MTV3 8.1.1993; 15.1.1993

Frank Pappa Show, ensiesitys MTV3 17.9.1993

KAVI/radio- ja tv-arkisto: *Frank Pappa Show/Frank Pappa Late Show*. Ohjaus: Hannu Seikkula, Teija Paajamaa, Zdzislaw Hoffman, Riitta Sourander ja Pertti Humppila. Tuottajat: Saku Tuominen ja Juha Tynkkynen. Tuotantoyhtiö: Broadcasters Oy, 1991–1994.

KAVI/radio- ja tv-arkisto: *NoTV*. Ohjaus: Teija Paajamaa, ym. Tuottajat: Saku Tuominen ja Juha Tynkkynen. Tuotantoyhtiö: Broadcasters Oy, 1990–1991

KAVI/radio- ja tv-arkisto: *Viihteen 50: Saku Tuomisen ja Juha Tynkkynen editoimaton haastattelu*. Tuottaja: Aarni Kuorikoski. Toimittaja: Päiviö Pyysalo. Tuotantoyhtiö: Blue Media Oy, 2007

Elokuvat

Diktaattori (The Great Dictator). Charles Chaplin, 1940.

JFK – avoin tapaus (JFK). Oliver Stone, 1991.

Leningrad Cowboys Meet Moses. Aki Kaurismäki, 1994.

Uhrilampaat (The Silence of the Lambs). Jonathan Demme, 1991.

Televisio-ohjelmat

Hukkaputki (Yle TV1, 1981–1983)

Hyvät herrat (VipVision Ltd, 1990–1996)

Hyvät, pahat ja rumat (Broadcasters Oy, 1992–1997)

Illtalypsy (Yle Mediakomppania/Production House Oy, 1993–2001)

Itse valtiaat (Oy Filmiteollisuus Fine Ab, 2001–2007)

Jyrki (Funny Films Oy, 1995–2001)

NoTV (Broadcasters Oy, 1990–1991)

Onnenpyörä (VipVision Ltd, 1993–2001)

U.S. Media (MTV Oy, 1977)

Sanomalehtiaineisto

Aho, Arja (1994) Johannes Virolainen on laulajana vanha konkari. *Ilta-Sanomat* 7.6.1994.

Alanen, Raija (1992) Pappa ja Paukku elävät jo omaa elämäänsä. *Katso* 19.4.1992.

Alijoki, Ville (1992) Frank Pappa lähtee lomalle. *Katso!* 8.11.1992.

Alijoki, Ville (1993) Uudistunut Pappa värväsi ihmelapsen. *Katso!* 12.9.1993.

Baron Cohen, Sacha (2020) We Must Save Democracy from Conspiracies. *The Time* 8.10.2020. Saatavilla: <<https://time.com/5897501/conspiracy-theory-misinformation/>> (luettu 26.6.2021).

Fränti, Mikael (1992) Heikki Lehmusto on Kolmostelevisiön menestystarinan takana. *Helsingin Sanomat* 22.11.1992.

Heikkinen, Martti (1992) Viihdenikkareita ja poliitikkoja Turun suuressa tapahtumassa. *Helsingin Sanomat* 19.3.1992.

Ilta-Sanomat (2004) Itälä: Itse Valtiaat -ohjelma vahingoitti imagoani. *Ilta-sanomat* 4.3.2004. Saatavilla: <<https://www.is.fi/kotimaa/art-2000000298898.html>> (luettu 26.6.2021).

Juntunen, Juho (1994) Hei me nauratetaan. *Soundi* 7/1994.

Kajava, Jukka (1990) Paljon nähtävää niukoin resurssein. *Helsingin Sanomat* 17.12.1990.

Kangosjärvi, Jaakko (1990) Arvin olemme ansainneet. *Helsingin Sanomat* 21.12.1990.

Laihanen, Jouko (1991) NoTV:stä poikii Frank Pappa Show. *Helsingin Sanomat* 1.5.1991.

Luoma, Sakari (1990) Frank Pappa rikkoo uutisen. *Helsingin Sanomat* 1.11.1990.

Mattila, Päivi (1993) Sappensa menettänyt Frank Pappa tuli kakkoseksi. *Ilta-Sanomat* 18.2.1993.

Mäntylä, Eveliina (2020) Koomikko Sacha Baron Cohen huijasi äärioikeiston laulamaan kanssaan ”Wuhanin flunssasta” – paljastaa nyt, kuinka joutui pakenemaan hurjistunutta yleisöä henkensä edestä. *Helsingin Sanomat* 12.10.2020. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006667206.html>> (luettu 26.6.2021).

Oja, Vesa (1992) 90-luvun tv-katsoja osaa erottaa toden tarusta: Ohjelmatoiminnan säännöissä on varaa höltyä. *Helsingin Sanomat* 28.10.1992.

Paakkulainen, Paula (1992) Frank Pappa juontaa missikisat. *Ilta-Sanomat* 14.2.1992.

Pasanen, Inkku (1991) Koko pappa kolmessa tunnissa. *Keskisuomalainen, Syke-liite* 10.5.1991.

Penttilä, Pekka (1994) Frank Pappa huilille, Hullujussi kiertueelle. *Katso!* 15.5.1994.

Pohjalainen, Ahti (1992) Kaikkien aikojen uutisankkuri. *Veikkaaja* 15.9.1992.

Talasilahti, Tero-Mikko (1991) Frank Papan kokovartalopaluu. *Ilta-Sanomat* 5.9.1991.

Tiainen, Olli-Pekka (1992) Jussi Mustikkamaalla vetosi suomalaisen syvimpiin tuntoihin. *Ilta-Sanomat* 22.6.1992.

Tiihonen, Matti (1992) Uutinen on itse uutinen. *Ilta-Sanomat* 1992, päivämätön leike.

Tuomi, Oona (1990) Rankka Frank Pappa ravistelee maailmaa. *Katso!* 12.11.1990.

Tuomi, Oona (1991) Frank Pappa saa piinapenkkiinsä kenet tahansa. *Katso!* 2.9.1991.

Yrttiaho, Tuomo (2016) Frank Pappa Show hoiti parodian. *Helsingin Sanomat* 17.5.2016.

Kirjallisuus

Bahtin, Mihail (1995 [1965]) *François Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Taifuuni.

Baumgartner, Jody C. & Lockerbie, Brad (2018) Maybe it Is More Than a Joke: Satire, Mobilization, and Political Participation. *Social Science Quarterly* vol. 99:3, 1060–1074.

Blomberg, Helena; Hannikainen, Matti & Kettunen, Pauli (2002) Lamafatalismin historiallinen ja vertaileva kritiikki. Teoksessa Helena Blomberg, Matti Hannikainen & Pauli Kettunen (toim.) *Lamakirja: Näkökulmia 1990-luvun talouskriisiin ja sen historiallisiin konteksteihin*. Turku: Kirja-Aurora, 7–14.

Bruun, Hanne (2012) Political Satire in Danish Television: Reinventing a Tradition. *Popular Communication* 10: 158–169.

Caldwell, John Thornton (1995) *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Chattoo, Caty Borum & Feldman, Lauren (2020) *How Comedy Works as a Change Agent*. Berkeley: University of California Press.

Elfving, Sari; Pajala, Mari & Hokka, Jenni (2011) Johdanto. Teoksessa Sari Elfving & Mari Pajala (toim.) *Tele-visioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Helsinki: Gaudeamus, 7–26.

Hellman, Heikki (2012) *Koko illan ilo? Kolmoskanava ja television kaupallistuminen Suomessa*. Helsinki: SKS.

Hellman, Heikki (2013) Kun telkkari astui nykyaikaan: Kolmoskanava ja television televisualisoituminen Suomessa. *Lähikuva* vol. 26:1, 8–31.

Hennefeld, Maggie; Berke, Annie & Rennett, Michael (2019) What's So Funny about Comedy and Humor Studies? *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies* vol. 58:3, 137–142.

Hietala, Veijo (2007) Pelastiko kaupallinen televisio Suomen TV-viihteen? Teoksessa Juhani Wiio (toim.) *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja se ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 354–368.

Hietalahti, Jarno (2018) *Huumorin ja naurun filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.

Hokka, Jenni (2014) *Kakkoselta kaikelle kansalle: kuulumisen politiikka YLE TV2:n arkirealistisissa sarjoissa* Tampere: Tampere University Press.

Immonen, Kari (1996) *Historian läsnäolo*. Turku: Turun yliopiston historianlaitos, Turun yliopiston täydennyskoulutuslaitos.

Kaartinen, Marjo (2005) Tutkimus prosessina. Teoksessa Marjo Kaartinen & Anu Korhonen (toim.) *Historian kirjoittamisesta*. Turku: Kirja-Aurora, 167–204.

Kallioniemi, Noora (2020) Maskuliinisuuden karnevalisointi Lapinlahden lintujen televisio-ohjelmissa 1988–1995. *WiderScreen* 23(2–3).

Kannisto, Maiju (2015) Lauantai-ilta MTV:llä 1981–2005: kaupallisen television strategiat ohjelmasijoittelussa. *Lähikuva* vol. 28:4, 39–66.

Kannisto, Maiju (2018) *Ohjelmayhtiöstä ”merkintekijäksi”: MTV ja kaupallisen television tuotantokulttuurin muutos Suomessa 1980-luvulta 2000-luvulle*. Turku: Turun yliopisto.

Kiander, Jaakko & Pentti Vartia (1998) *Suuri lama: Suomen 1990-luvun kriisi ja talouspoliittinen keskustelu*. Helsinki: Taloustieto.

Kivistö, Sari (2011) Pekkarisen peruus ja Isänmaan parturit: skandaali ja media poliittisen satiirin silmin. Teoksessa Susanne Dahlgren, Sari Kivistö & Susanna Paasonen (toim.) *Skandaali! Suomalaisen taiteen ja politiikan mediakohut*. Helsinki: Helsinki-kirjat, 143–169.

Kolehmainen, Marjo (2015) *Satiiriset Itse valtiaat. Poliittinen huumori suomalaisessa julkisuudessa*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Kortti, Jukka (2016) *Mediahistoria viestinnän merkityksiä ja muodonmuutoksia puheesta bitteihin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kortti, Jukka (2007) *Näköradiosta digiboksiin: Suomalaisen television sosiokulttuurinen historia*. Helsinki: Gaudeamus.

Koski, Anne (2007) Siirtoja kuvaruudulla. Teoksessa Juhani Wiio (toim.) *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja se ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 202–217.

Marx, Nick; Sienkiewicz, Matt & Becker, Ron (2012) Introduction: Situating Saturday Night Live in American Television Culture. Teoksessa Nick Marx, Matt Sienkiewicz & Ron Becker (toim.) *Saturday Night Live & American TV*. Bloomington: Indiana University Press, 1–21.

Michaud Wild, Nickie (2015) Dumb Vs. Fake: Representations of Bush and Palin on Saturday Night Live and Their Effects on the Journalistic Public Sphere. *Journal of broadcasting & electronic media* vol. 59:3, 494–508.

Mähkä, Rami (2016) *Something Completely Historical: Monty Python, History and Comedy*. Turku: Turun yliopisto.

Oinonen, Paavo ja Rami Mähkä (2012) Fiktio kulttuurihistorian tutkimuksen lähteenä ja kohteena. Teoksessa Asko Nivala & Rami Mähkä (toim.) *Tulkinnan polkuja: Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Turku: Kulttuurihistoria, 271–303.

Palokangas, Teemu (2007) Vain asiallista viihdettä, kiitos! Teoksessa Juhani Wiio (toim.) *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja se ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 339–353.

Pernaa, Ville & Railo, Erkki (2006) Valtapolitiikasta tunnepolitiikkaan. Teoksessa Ville Pernaa & Ville Pitkänen (toim.) *Poliitikot taistelivat, media kertoo: Suomalaisen politiikan mediapelejä 1981–2006*. Helsinki: Ajatus kirjat, 17–54.

Pitkänen, Ville (2014) *Puolueiden keskustelutilaisuuksista mediatapahtumiksi. Television vaaliohjelmat ja niihin liittynyt sanomalehtijulkisuus 1960-luvulta 1980-luvulle*. Turku: Turun yliopisto.

Salmi, Hannu (2010) Kulttuurihistoria, mahdollinen ja runsauden periaate. Teoksessa Heli Rantala & Sakari Ollitervo (toim.) *Kulttuurihistoriallinen katse*. Turku: K&H, 338–359.

Valaskivi, Katja (2007) Sukupuoli asian ja viihteen leikkauspisteessä. Teoksessa Juhani Wiio (toim.) *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja se ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 369–383.

Zareff, Janne (2020) *Kuinna vallalle nauretaan: Poliittinen satiiri suomalaisessa televisiossa*. Helsinki: Gaudeamus.

Miisa Rotola-Pukkila ja Pekka Isotalus

Miisa Rotola-Pukkila, FM,
sosiaalisen median vaikuttaja
Pekka Isotalus, professori,
viestintä, Tampereen yliopisto

YSTÄVYYTTÄ VAI ILLUUSIOTA? Parasosiaalisen suhteen näkyminen seuraajien viesteissä sosiaalisen median vaikuttajalle



Mediapersonien seuraajille voi syntyä yksipuolisia, affektiivisiä ystävyiden kaltaisia tunnesiteitä eli parasosiaalisia suhteita seuraamiansa julkisia henkilöitä kohtaan. Näin näyttää tapahtuvan myös sosiaalisen median vaikuttajien seuraajille. Tutkimuksessa tarkastellaan ainutlaatuisen aineiston perusteella, miten seuraajien parasosiaalinen suhde ilmenee sosiaalisessa mediassa sisältöä tuottavalle Mmiisas-vaikuttajalle. Parasosiaaliset suhteet näyttävät mahdollistavan vaikuttajalle lojaalin ja omistautuneen yleisön, kuin valtavan kaveripiirin, joka seuraa vaikuttajan sosiaalisen median sisältöä herkeämättä.

Johdanto

Lempiesiintyjän Youtube-videon katseleminen saattaa tuntua samalta kuin kuuntelisi kaverin kuulumisia puhelimesta. Välillä naurattaa ja jopa herkistääkin. Tyyppi on niin samaistuttava. Tuon henkilön kanssa olisi kiva käydä kahvilla. Sosiaalisen median vaikuttajat jakavatkin palan elämästään yleisönsä katsottavaksi ja mahdollistavat heihin tutustumisen videoiden ja kuvien välityksellä. Tämä ilmiö on tuonut 1950-luvulla havaitun parasosiaalisen vuorovaikutussuhteen teoriaan aivan uudenlaisia piirteitä.

Parasosiaalisessa ilmiössä mediasisällön kuluttajilla esiintyy tuntemuksia, kuin olisi kasvokkaisessa vuorovaikutuksessa mediaesiintyjän kanssa (Horton & Wohl 1956). Ilmiötä tarkasteltiin alun perin tv- ja radiojuontajien ja heidän yleisönsä välisenä, mutta 2010-luvulla parasosiaalisten suhteiden tutkimus on laajentunut myös sosiaalisen median kontekstiin (esim. Abidin 2015; Wellman 2020; Lou 2021). Tässä artikkelissa käsitellään parasosiaalista vuorovaikutussuhdetta suomalaisen sosiaalisen median vaikuttajan Mmiisaksen sekä hänen yleisönsä välillä. Mmiisas kuuluu Suomen ensimmäisiin Youtubesta julkisuuteen nousseisiin sosiaalisen median vaikuttajiin. Tutkimuksen lähestymistapa on poikkeuksellinen, sillä artikkelin ensimmäinen kirjoittaja ja aineiston kerääjä on henkilö Mmiisas-brändin takana. Mmiisas on tuottanut sisältöä sosiaaliseen mediaan jo vuodesta 2013, tilaajia hänen Youtube-kanavallaan on 380 000 ja Instagramissa Mmiisas-tilillä on 437 000 seuraajaa.

Tutkimuksen tavoitteena on selvittää, miten seuraajien parasosiaalinen suhde vaikuttajaan ilmenee hänelle itselleen. Seuraajien parasosiaalisen suhteen ilmenemistä vaikuttajalle tarkastellaan analysoimalla seuraajien vaikuttajalle lähettämiä Instagram-yksityisviestejä. Aineistonkeruu tapahtui kolmen viikon aikana tammikuussa 2020, jolloin Mmiisas-vaikuttaja keräsi täysi-ikäisiltä seuraajilta saatuja Instagramin yksityisviestejä tutkimuskäyttöön. Lopullisessa aineistossa viestejä oli 38, jotka olivat vastauksia vaikuttajan tuottamaan sosiaalisen median sisältöön sekä Instagramissa että Youtubessa. Parasosiaalista suhdetta on yleensä tarkasteltu seuraajien näkökulmasta, mutta tässä tutkimuksessa katse käännetään vaikuttajaan ja tarkastellaan sitä, millaisena suhde näyttäytyy hänelle näiden seuraajien viestien perusteella. Tutkimuksissa on harvoin päästy analysoimaan viestejä, joita seuraajat yksityisesti lähettävät parasosiaalisen suhteen kohteelleen.

Parasosiaalisen median tutkimus sosiaalisessa mediassa on herättänyt tutkijoiden keskuudessa runsaasti keskustelua ja pohdintaa siitä, soveltuuko käsite sosiaalisen median vaikuttajien tutkimiseen. Monissa tutkimuksissa on todettu (esim. Abidin 2015; Wellman 2020; Lou 2021), että seuraajan parasosiaalinen suhde sosiaalisen median vaikuttajaan on mahdollinen, mutta se eroaa luonteeltaan perinteisen median esiintyjän ja yleisön välisestä yhteydestä. Sosiaalinen media on tuonut parasosiaaliin suhteisiin mukaan aivan uudenlaisia piirteitä, kuten vuorovaikutteisuutta ja läheisyyttä (Abidin 2015). Vaikuttajalle on helpompi viestiä sosiaalisessa mediassa, ja vaikuttaja tulee myös tietoisemmaksi seuraajiensa suhteesta häneen. Parasosiaalisen suhteen vastavuoroiselle luonteelle uudenlaisessa mediaympäristössä on ehdotettu uusia käsitteitä, kuten koettu yhteys (*perceived interconnectedness*, Abidin 2015), trans-parasosiaalinen suhde (Lou 2021) tai trans-medioitu parasosiaalinen suhde (Wellman 2020). Toisaalta osa tutkijoista katsoo, ettei uusi käsite ole tarpeellinen (esim. Giles 2018).

Parasosiaalisen suhteen luonne sosiaalisessa mediassa

Parasosiaalisista ilmiöistä käytetään nykyisin monia toisilleen läheisiä käsitteitä. Tässä artikkelissa ilmiötä lähestytään perinteisestä eli viestintätieteellisestä näkökulmasta, mikä tarkoittaa sitä, että ilmiö nähdään medioidun viestinnän vastaanottamisessa rakentuvaksi ja kasvokkainviestinnän vuorovaikutukseen rinnastuvaksi. Tavallisimmat ja alkuperäiset käsitteet ovat parasosiaalinen vuorovaikutus ja parasosiaalinen suhde, jotka nykyään ymmärretään eri tavoin. Parasosiaalisesta vuorovaikutuksesta on kyse, kun katsojasta hetkittäin tuntuu, että mediassa esiintyvä ihminen kohdistaa puheensa suoraan hänelle (Dibble et al. 2016). Tätä voi tapahtua esimerkiksi yhden katselukerran aikana televisiota seurattaessa, jolloin vuorovaikutus mediapersoonan kanssa ei ole toistuvaa ja jatkuvaa. Parasosiaalinen suhde puolestaan tarkoittaa pidempiaikaista ja pysyvää vuorovaikutussuhdetta katsojan ja mediahenkilön välillä (Dibble et al. 2016). Parasosiaalisessa suhteessa katsoja on tutustunut ja kiintynyt mediassa esiintyvään henkilöön pidemmän aikaa, jopa useiden vuosien ajan.

Parasosiaalisen suhteen ulottuvuuksia on tutkittu etenkin erilaisilla kvantitatiivisilla mittareilla. Käytetyin niistä on Rubinin, Persen ja Powellin (1985) kehittämä PSI-mittaristo (*Parasocial Interaction Scale*) (ks. Giles 2018), joka on auttanut tämänkin tutkimuksen parasosiaalisen suhteen ulottuvuuksien hahmottamisessa. Parasosiaalisen suhteen ulottuvuuksiksi suomalaisessa mediaympäristössä on havaittu kuviteltu ystävyys tai koettu samankaltaisuus,

esiintyjän seuraan hakeutuminen, empatia, suhteen todellisuus, esiintyjän viehättävyys ja esiintyjän kompetenssi (Isotalus & Valo 1995). Tässä tutkimuksessa tarkastellaan näiden ulottuvuuksien mahdollista esiintymistä vaikuttajan ja seuraajien välisessä parasosiaalisessa suhteessa. Tosin esiintyjän kompetenssi ja viehättävyys eivät nousseet tämän tutkimuksen aineistossa esille.

Sosiaalisen median alustoilla, kuten Youtubessa tai Instagramissa, on otolliset lähtökohdat parasosiaalisen suhteen syntymiselle (esim. Burgess & Green, 2013; Chung & Cho 2017). Nämä palvelut ovat itsestäkertomisen alustoja, jotka tarjoavat ihmisille mahdollisuuden kurkistaa toisten elämään ja tutustua mediapersooniin lähietäisyydeltä (Bazarova & Choi 2014). Sosiaalisen median vaikuttajien suosio perustuu siihen, että katsojat ovat kiinnostuneita seuraamaan heidän elämäänsä ja kasvamaan mukana heidän elämäntarinansa kehittyessä (Griffith & Papacharissi 2010). Sosiaalisen median vaikuttajien työ on esimerkki nykyisestä viestintäkulttuurista, jossa on tavallista, että oman elämän henkilökohtaisiakin asioita jaetaan julkisesti sosiaalisen median kanavissa.

Sosiaalisen median vaikuttajien viestinnässä on monia parasosiaalista vuorovaikutusta ja parasosiaalista suhdetta edistäviä tekijöitä. Vaikuttajien sisällöille tyypillistä on esimerkiksi yleisön tuttavallinen puhutteleminen (Reinikainen 2019) tai arkaluonteistenkin asioiden jakaminen (Chung & Cho 2017), jotka edistävät katsojien tunnetta siitä, että viesti kohdistetaan juuri hänelle.

Parasosiaaliset suhteet sosiaalisessa mediassa toteutuvat hieman eri tavoin kuin perinteisessä mediassa (Abidin 2015). Parasosiaalinen suhde perinteisessä mediassa tv-esiintyjän ja katsojan välillä on yksisuuntainen ja täysin esiintyjän hallittavissa oleva suhde (Horton & Wohl 1956). Sosiaalisessa mediassa parasosiaalisen suhteen pelkkä yksisuuntaisuus harvoin toteutuu. Lähes kaikki sosiaalisen median palvelut tarjoavat käyttäjilleen mahdollisuuden vastavuoroiseen viestintään. Seuraajilla on siis mahdollisuus tavoittaa mieli-vaikuttajansa esimerkiksi Instagramin yksityisviestillä. Alkuperäinen ajatus parasosiaalisen suhteen yksisuuntaisuudesta siis romuttuu sosiaalisen median myötä, mikä myös haastaa käsitettä uudella tavalla.

Tästä syystä Abidin (2015) käyttää käsitettä koettu yhteys (*perceived interconnectedness*) tarkastellessaan sosiaalisen median parasosiaalisia suhteita vaikuttajan ja yleisön välillä. Hänen mukaansa kyse on siitä, että vaikuttaja antaa sisältönsä kautta seuraajilleen vaikutelman läheisyydestä ja ystävydestä. Koetun yhteyden ilmiöön kuuluu vaikuttajan ja yleisön välinen vastavuoroinen vuorovaikutus, joka taas perinteisestä parasosiaalisen vuorovaikutussuhteen luonteesta puuttuu. Tuoreimmista tutkimuksista (Wellman 2020; Lou 2021) käytetään ”trans-medioidun parasosiaalisen suhteen” käsitettä kuvaamaan sosiaalisen median viestinnän monikanavaisuutta tai ”trans-parasosiaalisen suhteen” käsitettä viittaamaan suhteen kompleksisuuteen, dynaamisuuteen ja vastavuoroisuuteen. Monikanavaisuudella tarkoitetaan vaikuttajien tapaa hyödyntää useita eri sosiaalisen median kanavia edistääkseen parasosiaalisia suhteita seuraajiensa kanssa (Wellman 2020). Trans-parasosiaalisen suhteen tunnuspiirre on, että yleisö voi halutessaan osallistua vaikuttajan sisällöntuotantoon sosiaalisessa mediassa (Lou 2021). Vaikuttajat saattavat pyytää sosiaalisen median kanavissaan seuraajiensa mielipidettä, apua tai ideoita videoita varten, mikä tekee sisällöstä ikään kuin ”yhdessä luotua”. Lisäksi trans-parasosiaalinen suhde voi olla sosiaalisessa mediassa vuorovaikutteista reaaliaikaisesti seuraajien katsoessa ja kommentoimassa vaikuttajien pitämiä Instagram-livelähetyksiä (Lou 2021). Nämä kaksi viimeisintä käsitettä eivät kuitenkaan, ainakaan vielä, ole levinneet alan tutkijoiden laajempaan käyttöön.

Vaikka tutkimuksissa on siis esitetty vaihtoehtoisia käsitteitä, niin on myös löydettävissä perusteluja parasosiaalisen suhteen käsitteen käytölle sosiaalisen median kontekstissa. Yleisön vuorovaikutteisuudesta huolimatta vaikuttaja ei tule tuntemaan jokaista seuraajaansa ainakaan yhtä hyvin kuin he tuntevat hänet tuottamansa sisällön perusteella. Lisäksi huomattava osa sosiaalisen median vaikuttajien seuraajista ei myöskään lähetä heille mitään viestejä tai viestit vaan eivät saavuta vastaanottajaansa. Suhteessa on siis runsaasti yksisuuntaisuuden piirteitä. Wellmanin (2020) mukaan sosiaalisen median parasosiaalisissa suhteissa seuraajat eivät oikeasti tunne vaikuttajaa, vaikka heidän toimintansa antaa ymmärtää niin. Tämä viittaa siihen, että vuorovaikutus voi olla sekä sosiaalista että parasosiaalista. Giles (2018) näkee vuorovaikutustilanteiden asettuvan jatkumoksi, jonka ääripäät ovat parasosiaalinen ja sosiaalinen vuorovaikutus. Tämän perusteella perinteisen median yksisuuntainen viestintä esiintyjältä yleisölle sijoittuisi parasosiaalisen suhteen kaukaisimpaan pätyyn, mutta vuorovaikutus vaikuttajan ja seuraajien välillä olisi sekä sosiaalista että parasosiaalista. Viestinnän hetkittäinen vastavuoroisuus ei myöskään poista sen parasosiaalista luonnetta, joten tässä artikkelissa parasosiaalisen suhteen käsitteen käyttö katsotaan tarkoituksenmukaiseksi.

Itsestäkertominen parasosiaalisessa vuorovaikutussuhteessa

Sosiaalisen median vaikuttajien viestintä perustuu usein vahvasti itsestäkertomiseen (esim. Meikle 2016; Bazarova & Choi 2014), jota on mielenkiintoista tarkastella nimenomaan parasosiaalisen vuorovaikutuksen näkökulmasta. Itsestäkertominen (*self-disclosure*) on vanha viestinnän tutkimuksen käsite ja sen voidaan sanoa olevan vuorovaikutussuhteiden rakentumisen keskeisin elementti, minkä takia se on kiinnostava piirre myös tässä kontekstissa. Itsestäkertomisella tarkoitetaan ihmisten luontaista tarvetta kertoa itsestään, tunteistaan ja ajatuksistaan toisille. (Jourard 1971.) Yleensä sillä tarkoitetaan tietoa, jota toinen henkilö ei voisi tietää, ellei henkilö itse sitä kerro hänelle. Itsestäkertomisen ei tarvitse aina olla syvällisen ja intiimin tiedon jakamista, vaan se voi olla myös hyvin arkipäiväistä informaatiota omista kiinnostuksen kohteista tai mieltymyksistä (Greene et al. 2006).

Sosiaalisen median luonteelle tyypillistä on jakaa itsestä ja omasta elämästä tietoa muille ihmisille (esim. Meikle 2016; Bazarova & Choi 2014), mutta medioidussa viestinnässä itsestäkertominen on kuitenkin luonteeltaan hyvin erilaista kuin kasvokkain. Viestinnän vastaanottajana on yleensä näkymätön yleisö, sillä valtavia seuraajamääriä omaava sisällöntuottaja ei todellisuudessa tiedä tai hahmota, kuka julkaistun sisällön tulee näkemään ja mitä siitä tullaan ajattelemaan (Bernstein et al. 2013). Tästä huolimatta vaikuttajat harvoin paljastavat itsestään tietoa vahingossa. Jo varhaisissa muotibloggaajatutkimuksissa (ks. Noppari & Hautakangas 2012) huomattiin, että bloggaajat luovat henkilökohtaisilla blogikirjoituksillaan vaikutelmia yksityisen esille laittamisesta, vaikka todellisuudessa kyseessä on tarkoin harkittu representaatio itsestä. Noppari ja Hautakangas (2012) kuvaavat yksityisen tiedon jakamista verkkokäyttäjien resurssiksi, jota säädellään tilanteesta riippuen itseä palvelevalla tavalla.

Seuraajat oppivat tuntemaan vaikuttajan paremmin, kun hän jakaa itsestään henkilökohtaista tietoa sisällössään. Vaikuttajan elämäntarinan kehittymisen seuraaminen saa yleisön palaamaan sisällön ääreen aina uudelleen ja uudelleen. (Noppari & Hautakangas 2012.) Lin ja Utz (2017) huomasivat, että

onnistuessaan itsestäkertominen sosiaalisessa mediassa tuo yleisöä lähemmäksi vaikuttajaa ja lisää vaikuttajan sosiaalista vetovoimaa. Heidän mukaansa vaikuttajan sisällön toistuva katsominen tekee vaikuttajan seurasta tuttua, jolloin häntä kohtaan voi syntyä läheisyyden tunteita. Itsestäkertominen onkin todettu keskeiseksi piirteeksi vuorovaikutussuhteiden kehittymisessä, ja Persen ja Rubinin (1989) mukaan se voi edistää parasosiaalisten suhteiden syntymistä. Tutkimamme Mmiisas-vaikuttajan sisältö sosiaalisessa mediassa pohjautuu lähes kokonaan itsestäkertomiseen.

Vaikuttajan henkilökohtaisten asioiden ja ”sisäpiirin informaation”, kuten perhepotrettien jakaminen julkisesti, voi viestiä halukkuudesta osoittaa haavoittuvuutta (Chung & Cho 2017) ja voi tuoda yleisöä vielä lähemmäksi vaikuttajaa. Cozbyn (1973) mukaan itsestäkertomisen laajuus riippuu paljastetun tiedon määrästä, tiedon intiimiyden asteesta ja ajasta, joka käytetään tiedon jakamiseen. Itsestäkertomisen syvyys tässä kontekstissa määrittyy sen mukaan, kuinka paljon vaikuttajat jakavat itsestään henkilökohtaista ja arkaluontoista tietoa seuraajilleen (Chung & Cho 2017, 483). Ferchaud ja kumppanit (2017) väittävät, että parasosiaalisen suhteen syventymisen lisäksi vaikuttajan itsestäkertominen voi rohkaista myös seuraajia kertomaan itsestään jotain henkilökohtaista vaikuttajalle, esimerkiksi videoita kommentoimalla. Tässä tutkimuksessa itsestäkertomisen ennakoitua olevan merkittävässä roolissa parasosiaalisen suhteen kehittymisessä. Vaikuttajan itsestäkertomisen syvyyttä tarkastellaankin suhteessa seuraajien parasosiaalisen suhteen ilmenemiseen sekä seuraajien itsestäkertomiseen vaikuttajalle.

Tutkimuksen toteutus ja tavoitteet

Tutkimuksessa tarkastellaan parasosiaalista suhdetta sosiaalisessa mediassa ja suhteen ulottuvuuksien ilmenemistä Mmiisas-vaikuttajan seuraajien viestinnässä. Tutkimus tarjoaa uudenlaisen näkökulman parasosiaalisen vuorovaikutussuhteen tutkimuskenttään keskittymällä yhden Suomen suosituimman vaikuttajan ja hänen yleisönsä väliseen yhteyteen. Tutkimuksen tavoitteena on selvittää, millaisena seuraajien parasosiaalinen suhde vaikuttajaan näyttäytyy hänelle itselleen. Seuraajien parasosiaalisen suhteen ilmenemistä vaikuttajalle tarkastellaan analysoimalla seuraajien vaikuttajalle lähettämiä Instagram-yksityisviestejä.

Lisäksi tutkimuksessa tarkastellaan sekä vaikuttajan että seuraajien itsestäkertomista ja sen suhteutumista parasosiaaliseen suhteeseen. Tavoitteena on tunnistaa, näyttääkö vaikuttajan itsestäkertominen saavan seuraajat jakamaan itsestään henkilökohtaista tietoa vaikuttajalle. Tutkimuksessa tarkastellaan seuraajien mahdollisen itsestäkertomisen laajuutta eli sitä, kuinka henkilökohtaisia asioita seuraajat ovat valmiita kertomaan vaikuttajalle.

Tutkimuksen aineistona toimii Mmiisas-vaikuttajan seuraajien Instagramissa lähettämät yksityisviestit sekä tutkimuspäiväkirja, jota vaikuttaja kirjoitti kolmen viikon havainnointijakson ajan. Vaikuttaja kirjasi ylös, millaisia sisältöjä hän tuotti kanaviinsa tutkimusjakson aikana sekä kuinka paljon ja millaisia seuraajien reaktioita ne herättivät. Tutkimuspäiväkirjaan kirjoitettiin myös havainnot siitä, miten vaikuttajan itsestäkertomisen säätelyminen sisältöjen vaihtuessa näkyi seuraajien viestinnässä. Vaikuttaja reflektoi myös omia tuntemuksiaan liittyen oman sisältönsä tuottamiin reaktioihin seuraajissa. Lisäksi tutkimuspäiväkirjaan kirjattiin kasvokkaiset kohtaamiset seuraajien kanssa tutkimusjakson aikana ja niiden aiheuttamat tuntemukset ja ajatukset. Tutki-

muspäiväkirjassa on muistiinpanoja tutkimusjakson ajalta 6.1.2020–27.1.2020 yhteensä 18 tietokoneella kirjoitettua A4-sivua, keskimäärin 180 sanaa sivulla (fontti 12 ja riviväli 1,5). Lisäksi päiväkirjan osana olivat tutkimuksessa käytetyt seuraajien viestit sekä tiedot siitä, mihin julkaisuihin ne liittyivät.

Tutkimuskäyttöön kerätyt seuraajien viestit olivat vastauksia vaikuttajan tuottamaan sosiaalisen median viestinnän sisältöön sekä Instagramissa että Youtubessa. Havainnointijakson aikana seuraajien yksityisviestejä tuli yhteensä 1889. Tästä aineistosta jouduttiin jättämään huomattava osa pois, sillä valtaosa viesteistä oli alaikäisiltä seuraajilta ja ne jätettiin tutkimuseettisistä syistä pois. Myös lyhyet ja sisällöltään kevyet viestit, jotka perustuivat pelkästään emojeihin tai muutamaan sanaan jätettiin pois, sillä niiden ei uskottu tuovan lisäarvoa tutkimukselle. Lopulta aineistoon jäi 38 viestiä, joita analysoitiin teoriaohjaavasti eli aiempaan kirjallisuuteen ja parasosiaalisen suhteen ulottuvuuksiin nojaten. Lopullinen aineisto on varsin pieni, mutta vastaavia aitoja yksityisviestejä päästään harvoin tutkimuksissa analysoimaan.

Tutkimus toteutettiin netnografisella tutkimusmenetelmällä. Se on Kozinetsin (2002) kehittämä etnografiaan perustuva tutkimusmetodologia, jonka avulla tutkitaan verkkoyhteisöjä Internet-ympäristössä. Netnografisen tutkimuksen kohteiksi sopivat sosiaalisen median ilmiöt ja verkkoympäristössä tapahtuva vuorovaikutus. Tutkimusmenetelmäksi harkittiin myös omaelämäkerrallista tutkimustapaa eli autoetnografiaa, mutta netnografian katsottiin sopivan tähän näkökulmaan paremmin, kun keskiössä on seuraajien viestintä vaikuttajalle, eikä pelkästään vaikuttajan omat kokemukset. Tutkimuksen teossa seurattiin Kozinetsin (2010, 61) viittä netnografisen tutkimuksen vaihetta.

1. Tutkimuskysymysten laatiminen ja tutkittavaan verkkoyhteisöön tutustuminen
2. Kohderyhmän valitseminen
3. Verkkoyhteisön toimintaan osallistuminen ja tiedonkeruu
4. Aineiston analysointi ja tulkinta
5. Löydösten raportointi ja johtopäätösten tekeminen

Aineisto analysoitiin laadullisella sisällönanalyysillä. Analyysissä edettiin aluksi aineistolähtöisesti käyttämällä analyttistä koodaamiseen perustuvaa menetelmää, jonka ideana on etsiä tekstistä samanlaisuuksia, eroavaisuuksia, toistoa ja merkityksellisiä asioita, joita yhdistellään toisiinsa ja tarkastellaan suhteessa tutkimuskysymyksiin (Kozinets 2010). Seuraajien lähettämistä Instagram-viesteistä tunnistettiin toistuvia teemoja, joiden perusteella aineistoa ryhmiteltiin. Analyysin edetessä teemoja yhdisteltiin suuremmiksi luokiksi, jotka kuvaavat parasosiaalisen suhteen piirteitä. Yksittäisistä viesteistä oli havaittavissa useita eri parasosiaalisen suhteen piirteitä. Ensimmäinen pääluokka oli luottamuksen osoittaminen, joka ilmeni seuraajien itsestätertomisena (30 kpl havaintoja) sekä seuraajien vertaisuuden kokemuksina (19 kpl). Toiseksi pääluokaksi muodostui suhteen todellisuus, joka kertoo suhteen todentuntuisuudesta. Se näkyi seuraajien kokemana samankaltaisuutena vaikuttajaan (22 kpl), empatian osoituksina (15 kpl) sekä siinä, että vaikuttaja nähtiin sosiaalisesti viehättävänä eli sellaisena henkilönä, jonka kanssa olisi miellyttävää viettää aikaa (10 kpl).

Tutkimuksen eettisyyden toteutumista arvioitiin Kozinetsin (2002, 65; 2010, 140–153) netnografisen tutkimuksen eettisten ohjeiden avulla. Netnografisessa tutkimuksessa hyödynnetään tietoa, joka on jo valmiina eikä sitä ole nimenomaan annettu tutkijalle (Kozinets 2002, 65). Tämä tarkoittaa sitä, että

aineistossa käytettiin seuraajien aitoja vaikuttajalle lähettämiä Instagramin yksityisviestejä, joihin kysyttiin tutkimuslupa henkilökohtaisesti jälkikäteen. Seuraajat eivät siis tieneet viestejä lähettäessään viestin hyödyntämisestä tutkimuksessa, mutta he saivat itse päättää, antoivatko he sen käyttöön jälkeenpäin. Tällä menetelmällä varmistettiin seuraajien viestien autenttisuus, jotta kukaan ei lähettäisi vaikuttajalle tarkoituksenmukaisesti läheisyyttä osoittavia viestejä päästäkseen osaksi tutkimusta. Kaikki seuraajat, joilta tutkimuslupaa kysyttiin, antoivat suostumuksen käyttää lähettämäänsä viestiä tutkimuksen teossa. Vaikuttaja ei tuntenut ketään tutkimukseen osallistuneista seuraajista henkilökohtaisesti. Tutkimuksessa käytettiin ainoastaan täysi-ikäisten seuraajien lähettämiä yksityisviestejä, mutta muuta tietoa seuraajista ei ole viestien sisällön lisäksi. Arkaluontoisia tietoja käsiteltäessä on syytä pitää erityistä huolta yksittäisten ihmisten yksityisyydestä (Franzke et al. 2020), ja tämän vuoksi artikkelissa käytettävät aineistolainaukset anonymisoitiin eli niistä poistettiin mahdolliset henkilön tunnistamiseen liittyvät tiedot.

Jo tutkimuksen suunnittelussa pyrittiin kiinnittämään huomiota tutkitun sosiaalisen median vaikuttajan kaksoisrooliin tässä tutkimuksessa. Kolmen viikon havainnointijakson aikana Mmiisas-vaikuttaja julkaisi tavanomaista sisältöä sosiaalisen median kanavissaan. Vaikuttaja sääteli sosiaalisen median viestinnän sisältöjen itsestäkertomisen laajuutta tutkimusjakson aikana, kuten tekisi myös normaalisti. Tämä tarkoittaa sitä, että osa julkaisuista käsitteli henkilökohtaisia aiheita, kuten ahdistus- tai migreenikohtauksia, ja osa oli arkista ja kevyempää jutustelua seuraajien katsottavaksi. Kaupallisia yhteistyösisältöjä tutkimusjakson aikana ei julkaistu ollenkaan, sillä sisällön haluttiin olevan orgaanista ja täysin vaikuttajan ehdoilla luotua. Analyysivaiheessa vaikuttaja pyrki ottamaan tutkijan roolin ja tarkastelemaan viestejä objektiivisesti. On kuitenkin otettava huomioon, että vaikuttajan ollessa myös aineiston analysoija pystyy hän paremmin kuin ulkopuolinen tutkija näkemään viestien ja vastausten yhteyden sekä mahdolliset viittaukset tutkimusjaksoa edeltäneisiin sisältöihin.

Tutkimuksen eettisyyden toteutumista pohdittiin myös Instagramin näkökulmasta, koska aineisto kerättiin sovelluksen tarjoamalta verkkoalustalta. Tutkimus ei kuitenkaan keskittynyt tutkimaan tai arvioimaan Instagramia sovelluksena tai sosiaalisena medianana, vaan keskiössä oli vaikuttajan tuottaman sisällön yhteys seuraajien lähettämiin yksityisviesteihin ja sitä kautta parasosiaaliseen suhteeseen. Mmiisas-vaikuttajalla, joka oli tässä tapauksessa myös tutkija, on täysi omistusoikeus tuottamaansa sisältöön Instagramissa (Instagram Terms of Use 2020). Lisäksi sisällön tuottamiin reaktioihin eli seuraajien viesteihin omistusoikeus on viestit lähettäneillä käyttäjillä, jonka vuoksi niiden tutkimuskäyttöön kysyttiin jokaiselta henkilökohtainen lupa.

Vaikuttajan itsestäkertominen parasosiaalisen suhteen edistäjänä tekijänä

Seuraajien parasosiaalinen suhde vaikuttajaan ilmeni heidän lähettämistään Instagramin yksityisviesteistä pääasiassa kahdella tavalla. Ensimmäinen ilmenemismuoto oli luottamuksen osoittaminen, joka näkyi aineistosta seuraajien itsestäkertomisena ja kokemuksina vertaisuudesta. Toinen ilmenemismuoto oli suhteen todellisuus, joka ilmeni empatian osoituksina, seuraajien koettuna samankaltaisuutena sekä siinä, että vaikuttaja nähtiin sosiaalisesti viehättävänä henkilönä. Näitä havaintoja rinnastettiin myös vaikuttajan tutkimuspäiväkirjan merkintöihin.

Seuraajien osoittama luottamus vaikuttajaa kohtaan tuli esiin siinä, että seuraajat olivat halukkaita kertomaan itsestään henkilökohtaisiakin asioita ja jakamaan vertaisuuden kokemuksiaan. Seuraajien itsestäkertomisen havaittiin olevan vahvasti yhteydessä vaikuttajan itsestäkertomiseen. Aineistosta todettiin, että vaikuttajan henkilökohtainen avautuminen sosiaalisen median viestinnän sisällöissään näytti lisäävän seuraajien halua kertoa itsestään ja omasta elämästään. Vaikuttajan jakaessa omia ajatuksiaan Youtube-videoissaan ja Instagram-julkaisuissaan seuraajat halusivat vastavuoroisesti kertoa omia kokemuksiaan aiheeseen liittyen vaikuttajalle Instagramin yksityisviesteillä.

Vielä enemmän seuraajat kertoivat asioita itsestään, kun vaikuttaja varta vasten kysyi heidän kuulumisiaan tai pyysi heitä kertomaan kokemuksiaan tiettyihin asioihin liittyen. Seuraajien itsestäkertominen perustui kaikissa tilanteissa vapaaehtoisuuteen. Koetusta samankaltaisuudesta kertomisen lisäksi seuraajat jakoivat vaikuttajalle muita arkisia tai erityisiä kuulumisiaan. Seuraajat kertoivat tuttavalliseen tapaan vaikuttajalle heidän elämäänsä mul-listaneista tapahtumista, kuten kihlautumisesta, uudesta työpaikasta, lapsen saamisesta tai naimisiinmenosta. Lisäksi seuraajat jakoivat tavanomaisempia ilon tai murheen aiheita päivästäan vaikuttajalle. Näitä asioita lähetettiin vastauksina postauksiin erityisen paljon 21.1.2020, kun vaikuttaja kysyi Instagram stories -sisällössään omien kuulumistensa kertomisen yhteydessä myös seuraajien kuulumisia. Postauksessa vaikuttaja kehotti seuraajia vastaamaan hänen kysymykseensä yksityisviestillä. Tämä kuuluu vaikuttajan tyypillisiin tapoihin edistää vuorovaikutusta seuraajien kanssa. Seuraavassa esimerkissä seuraaja kertoo vaikuttajalle omasta voinnistaan ja epävarmuuden tunteistaan tulevaisuuteensa liittyen.

Olo on väsynyt ja kipeä, eilen oli vatsa sekaisin ja tänään alkoi kurkkukipu ja nuha. Pitäisi päättää minne korkeakouluihin taas hakisi keväällä ja lukea pariin yo-kokeeseen (käyn siis uusimassa arvosanoja). Tällä hetkellä siis aika stressaantunut fiilis ja tunnen itseni jo todella "vanhaksi" kun en tiedä tarkkaan minne hakisin kouluun ja jos pääsen edes minnekään. ☹️ (S1)

Luottamus ilmeni viesteissä siten, että seuraajat kertoivat avoimesti omasta elämästään henkilökohtaisiakin asioita vaikuttajalle, vaikka he eivät tunne häntä oikeasti eikä vaikuttaja kuulu heidän tuttavapiiriinsä. Seuraajien avoin itsestäkertominen näyttäisi myös osoittavan luottamusta siihen, ettei vaikuttaja kerro seuraajien yksityisiä asioita eteenpäin tai jaa niitä julkisesti sosiaalisen median kanavissaan. Aineistossa oli näkyvissä, että vaikuttajan itsestäkertomisen intiimiyden aste suhteutui seuraajien itsestäkertomisen sisältöihin. Mitä henkilökohtaisempia asioita vaikuttaja itsestään jakoi, sitä enemmän seuraajat uskalsivat kertoa itsestään jotain yksityistä tietoa vaikuttajalle.

Seuraajien vertaisuuden kokemuksilla tarkoitetaan asioita, joissa seuraajia ja vaikuttajaa yhdistää jokin konkreettinen yhteinen tekijä, kuten samankaltainen kokemus. Kokemuksia vertaisuudesta ilmeni eniten seuraajien viesteissä, joita he lähettivät vaikuttajalle 6.1.2020 vaikuttajan Instagram stories -postauksesta, joka käsitteli paniikkikohtausta. Samaa aihetta käsiteltiin myös Youtubessa 10.1.2020 julkaistulla videolla "Mieli maassa ja kurkkua kuristaa". Videolla vaikuttaja jakaa rehellisesti negatiivisia tunteitaan katsojille ja osoittaa haavoittuvaisuutta juttelemalla kameralle peittoon kääriytyneenä ja surullisena makuuhuoneessa. Vertaisuutta kokevat seuraajat näyttivät haluavan jakaa kokemuksiaan ja antaa näin vertaistukea vaikuttajalle. Viesteissä he kertoivat avoimesti kohtaamistaan oireista, käyttämistään lääkkeitä tai muista keinoista, jotka olivat auttaneet heitä.

Tutkimuspäiväkirjamerkinnässä 7.1.2020 vaikuttaja kertoo seuraajien viestien lohduttavan ja lisäävän yhteenkuuluvuuden tunnetta. Vaikuttajan mukaan mieltä painavien asioiden käsittelyä helpottaa seuraajille jutteleminen, koska hän tietää saavansa heiltä aina lohdutusta. Joskus arkaluontoisten asioiden jakaminen videolla ”näkymättömälle yleisölle” voi tuntua jopa helpommalta kuin kasvokkaisissa tilanteissa läheiselle henkilölle.

Seuraavassa esimerkissä seuraaja kertoo omista vertaisuuden kokemuksestaan ahdistuskohtauksiin liittyen. Viestissä on nähtävissä sekä seuraajan itsestäkertomista että vertaisuuden kokemuksia.

Voin hyvin samaistuu tohon tunteeseen, mikä sulla oli ton paniikkikohtauksen jälkeen. Mulla itellä ei oo paniikkihäiriö, mut mä oon kärsiny aika paljo toisenlaisista ahdistuskohtauksista, mihin liittyy just hurjaa vapinaa, sydämen hakkaamista, käsien jäykistymistä ym. et saman tyyppistä. Ja se on ihan kamalaa, kun pitkän tauon jälkee ne oireet palaa ja heti ekana herää pelko, että on taas suistumassa siihen samaa tilaa, mistä jo luuli selvinneensä. (S2)

Tutkimuspäiväkirjamerkinnässä 11.1.2020 vaikuttaja pohtii itsestäkertomisen merkitystä suhteessa yhteyteen yleisön kanssa. Päiväkirjahavainnot kertovat, että vaikuttaja oli huomannut itsestäkertomisen lisäävän seuraajien lähettämien viestien määrän lisäksi myös videoiden tai kuvien katselukertoja. Seuraajien kiinnostus henkilökohtaiseen ja arkaluontoiseen sisältöön oli siis selkeästi huomattavissa.

Seuraajien ja vaikuttajan välisen suhteen todellisuus näkyi vahvimmin seuraajien kokemana samankaltaisuutena vaikuttajaan. Seuraajat näyttivät samaistuvan esimerkiksi vaikuttajan elämäntilanteeseen ja luonteenpiirteisiin. Tämä ilmeni vaikuttajalle useina viesteinä, joissa seuraajat kertoivat heidän luonteidensa samankaltaisuudesta. Etenkin vaikuttajan julkaisema video 17.1.2020 ”Jännittää julkaista tämä... Kuka mä ihan oikeasti oon?” sai kymmenet seuraajat siirtymään alustalta toiselle eli Youtubesta Instagramiin kommentoimaan videon esiin nostattamia ajatuksia ja tunteita. Seuraavassa esimerkissä seuraaja ihmettelee itsensä ja vaikuttajan samankaltaisuutta.

Tätä videota oli todella ”hurja” kuunnella, koska samaistuin lähes kaikkiin mainitsemiisi luonteenpiirteisiin! 🤩 Todella moni olisi voinut tulla mun suusta! Kuitenkin, kun mietin sua ja mua, ollaan ihan erilaisessa elämäntilanteessa ja tehneet aivan erilaisia asioita, mikä on musta ihan super mielenkiintoista! Miten luonteeltaan voi olla niin samaistuttava, mutta esimerkiksi sun ammatti ja muut saavuttamasi asiat on itselle taas todella kaukaisia 😊 (S3)

Vaikuttajan sosiaalinen attraktiivisuus oli todettavissa seuraajien lähettämistä Instagramin yksityisviesteistä hyvin konkreettisesti esimerkiksi niin, että vaikuttajan läsnäoloa videon välityksellä verrattiin tunteeseen kaveruudesta. Viesteissä oli näkyvissä piirteitä siitä, että seuraajat ikään kuin tunsivat vaikuttajan henkilökohtaisesti. Kaikkien aineistoon kerättyjen viestien sävy oli tuttavallinen, eikä viesteissä ilmennyt ”ujostelua” vaikuttajaa kohtaan. Viestit olivat luonteeltaan rentoja ja kaverillisia. Joissakin viesteissä seuraajat kertoivat siitä, miten he eivät yleensä laittaisi tunnetuille henkilöille viestiä, mutta vaikuttajan olemus oli kuitenkin rohkaissut siihen. Vaikuttajan tuttuudesta kerrottiin hänelle joko suoraan tai se oli muuten viesteistä havaittavissa aineistosta.

Katoin äsken tämän videon. Tykkäsin kovasti. Jäi semmonen fiilis, et oisin just kuullut kaverin kuulumiset puhelimesta. (S4)

Aineistosta huomattiin, että seuraajat näyttivät viestivän vaikuttajalle samalla tavalla, kuin he voisivat viestiä läheisilleen tai ystävilleen. Useiden seuraajien viestit päättyivät ilmaisuihin, kuten ”tsemppiä ja haleja”, ”koita jaksaa” tai ”parane pian”. Näitäkin ilmaisia vahvistettiin yleensä emojiilla, useimmiten sydämillä tai pusumejoilla. Lisäksi monet seuraajat kutsuivat Instagramissa vaikuttajaa hänen omalla nimellään (Miisa) hänen nimimerkinsä (Mmiisas) sijaan.

Vaikuttajan sosiaalinen attraktiivisuus ilmeni aineistosta myös vaikuttajan tai vaikuttajan sisällön kehumisella. Monissa viesteissä seuraajat kiittivät vaikuttajaa siitä, että hän nostaa sisällössään esiin vaikeampiakin aiheita. He halusivat myös kertoa, jos vaikuttajan sisältö oli esimerkiksi jollain tavalla auttanut tai piristänyt heitä. Joissakin viesteissä seuraajat halusivat kiittää vaikuttajaa aitoudesta ja rehellisyydestä. Aineistosta oli havaittavissa myös se, että osa seuraajista oli seurannut vaikuttajaa useita vuosia, mikä voi kertoa vaikuttajan sosiaalisesta attraktiivisuudesta. Eräs seuraaja kertoi seuranneensa vaikuttajaa muutaman vuoden ajan ja tulleen aidosti iloiseksi vaikuttajan puolesta hänen saavutettuaan jotain merkittävää. Seuraajien empatian osoitukset vaikuttajalle näyttivät ilmentävän seuraajien kokemusta suhteen todellisuudesta. Seuraajat näyttivät osoittavan empatian tunteita vaikuttajaa kohtaan usealla eri tavalla. Monista viesteistä oli näkyvissä se, että seuraajat ikään kuin myötäelivät vaikuttajan arkea sosiaalisen median sisällön välityksellä. Seuraajat viestivät vaikuttajalle esimerkiksi onnellisuuden tunteesta, joka heille oli tullut vaikuttajan puolesta hänen kerrottuaan jostain omaan elämään liittyvästä positiivisesta asiasta sosiaalisessa mediassa. Eniten empatian osoituksia oli havaittavissa seuraajien viesteissä vastauksina vaikuttajan sosiaalisen median viestinnän sisältöön paniikkihäiriöstään ja migreenistään 6.1.2020. Aineistosta ilmenee, miten seuraajat, jotka eivät pystyneet samaistumaan vaikuttajan kokemuksiin, halusivat silti yrittää asettua hänen asemaansa, ymmärtää hänen tunteitaan ja lohduttaa. Nämä empatian osoitukset näkyivät useina kymmeninä viesteinä, jossa toivotettiin ”tsemppiä ja voimia” tai muita vastaavia myötätunnon ilmauksia. Seuraajien vaikutelmat suhteen todellisuudesta ilmenivät myös siten, että seuraajat halusivat tavata vaikuttajan kasvokkain. Aineistoon kerätyistä Instagramin yksityisviesteistä tätä piirrettä ei havaittu ollenkaan, mutta tutkimuspäiväkirjaan merkittiin muutama tätä osoittava seuraajien kasvokkainen kohtaaminen havainnointijakson aikana. Seuraajien kohtaamiset tapahtuivat sattumalta arkisissa tilanteissa, kuten kadulla vastaan kävellessä tai junassa. Lisäksi havainnointijakson aikana vaikuttaja vieraili eräessä opiskelijoille järjestetyssä tilaisuudessa puhumassa yrittäjyydestä, jonka jälkeen useat paikalle tulleet seuraajat halusivat tulla tapaamaan häntä.

Tutkimuspäiväkirjamerkintöjen mukaan kaikki havainnointijakson aikana tapahtuneet kohtaamiset olivat ystävällisiä, mutta hieman jännittyneitä tunnelmaltaan. Kohdatut seuraajat olivat iältään arviolta 16–25-vuotiaita. Kasvokkaisissa tilanteissa lähes kaikki seuraajat kysyivät vaikuttajalta ”saako halata?” ja vaikuttajan suostuttua he halusivat tuttavallisesti häntä. Tämän jälkeen seuraajat vaihtoivat muutaman sanan vaikuttajan kanssa ja jatkoivat matkaansa. Vaikka satunnaisia live-kohtaamisia parasosiaalisen suhteen yhtenä piirteenä ei ollut näkyvissä aineistoon kerätyistä seuraajien viesteistä, vaikuttaja tunnistaa sen yhdeksi selväksi suhteen ilmenemismuodoksi. Esimerkiksi Mmiisas-vaikuttajan ensimmäisen kirjan (Inspiskalenteri by mmiisas) kahteen avoimeen signeeraustilaisuuteen kesällä 2019 tuli yhteensä noin 600 seuraajaa tapaamaan häntä.

Vaikuttajan tutkimuspäiväkirjatulkintojen mukaan seuraajien viestejä yhdistää halu osallistua keskusteluun, samaistua, luoda kumppanuutta ja yhteisiä merkityksiä sekä olla osana yhteisöä. Sisältönsä lisäksi seuraajien viestit kertovat jopa vuosia jatkuneesta yhteydestä vaikuttajaan. Seuraajien viestinnästä kumpuaa tuttuus, tavallisuus ja yhdessä luotu turvallinen tila jakaa arkaluontoisiakin asioita puolin ja toisin.

Vaikuttajan yksityisyyden hyödyntäminen parasosiaalisen suhteen rakentamisessa

Tutkimuksen tavoitteena oli selvittää, millaisena seuraajien parasosiaalinen suhde sosiaalisen median vaikuttajaan näyttäytyy hänelle itselleen. Ensinnäkin tulosten pohjalta voidaan todeta, että ainakin osalla seuraajista saattaa olla hyvinkin vahva parasosiaalinen suhde sosiaalisen median vaikuttajaan. Seuraajien yksityisviestit osoittavat vahvaa yksipuolista tunnesidettä vaikuttajaan, jossa on monia kuvitellun ystävyyden piirteitä. Tuloksissa siis ilmenee parasosiaalisen suhteen keskeiset piirteet.

Monien sosiaalisen median vaikuttajien lähes kaikki sisältö perustuu itsestäkertomiseen. Tulokset vahvistavatkin oletusta, että kaikista henkilökohtaisimmat aiheet edistivät vahvimmin seuraajien parasosiaalisen suhteen ulottuvuuksien ilmenemistä viesteissä. Tuloksista huomattiin, että mitä suurempi vaikuttajan itsestäkertomisen intiimiyden aste oli (Cozby 1973), sitä enemmän se edisti seuraajien parasosiaalista viestintää vaikuttajalle.

Seuraajien parasosiaalinen suhde näkyi vahvimmin seuraajien itsestäkertomisena vaikuttajalle. Seuraajien itsestäkertominen voi liittyä siihen, että mediapersoonat voivat saada yleisössä aikaan tunteen, että vuorovaikutus on vastavuoroista, vaikka se oikeasti ei olisi (Ferchaud et al. 2017; Munnukka et al. 2019). Parasosiaalinen suhde vaikuttajaan voi muistuttaa niin paljon interpersonaalista suhdetta, että vaikuttajan itsestäkertomiseen on luontevaa vastata samalla tavalla takaisin. Havainto noudattaa Jourardin (1971) väitettä siitä, että itsestäkertominen kaipaa yleensä vastavuoroista avautumista myös viestinnän toiselta osapuolelta, jotta suhde voi syventyä.

Tutkimusaineistosta ei voida suoraan päätellä, millaisia motiiveja seuraajien itsestäkertomisen taustalla on. Pyrkivätkö seuraajat esimerkiksi läheisempään viestintäyhteyteen vaikuttajan kanssa jakaessaan itsestään henkilökohtaista tietoa vaikuttajalle? Toisaalta seuraajien viestit henkilökohtaisista asioista voivat kertoa kuulluksi tulemisen tarpeesta, jolloin luotettavan tuntuiselle vaikuttajalle viestiminen tuntuu oikealta. Vastavuoroisen itsestäkertomisen on huomattu edistävän etenkin nuoria hahmottamaan omaa identiteettiään, kun omia ajatuksia ja murheita voi jakaa muiden kanssa (Pempek et al. 2009). Lisäksi on huomattu, että julkisessa asemassa olevan henkilön kanssa viestiminen voi nostaa henkilön sosiaalista statusta (Kurzman et al. 2007). Suuren yleisön tavoittavan vaikuttajan kanssa viestiminen ei ole itsestään selvää, ja siksi mahdollisuus vastauksen saamisesta saattaa tuntua merkitykselliseltä ja tavoittelemisen arvoiselta.

Itsestään haluaa jakaa asioita todennäköisimmin itselle tutun ja luotettavan henkilön kanssa, mutta toisaalta joillekin ihmisille itsestäkertominen voi tuntua luonnolliselta myös täysin tuntemattomalle henkilölle, jota tuskin tulee koskaan tapaamaan (ks. Pearce & Sharp 1973). Seuraajien itsestäkertomisen taustalla saattaa olla yhdistelmä kumpaakin näkökulmaa. Luotettavan oloiselle vaikuttajalle avautuminen voi tuntua luontevalta, mutta kuitenkin

samaan aikaan tiedostetaan, että vaikuttaja ei tule koskaan kuulumaan seuraajan lähipiiriin ja näin ollen tekemään tiedolla mitään.

Seuraajien luottamus vaikuttajaan ilmeni vaikuttajalle myös havaintoina seuraajien vertaisuuden kokemuksista ja sen edistämänä vertaistuen antamisena vaikuttajalle. Tämä viittaa välittämiseen ja seuraajien haluun auttaa vaikuttajaa selviämään kohtaamistaan haasteista. Seuraajien vertaisuuden kokemukset voivat viitata myös tarpeeseen yhteisöllisyyden tunteesta. Reinikaisen (2019, 104) mukaan moni saattaa etsiä sosiaalisen median alustalta samaistuttavia ihmisiä kokeakseen kuuluvansa johonkin yhteisöön.

Vaikuttajan sosiaalinen attraktiivisuus ilmeni aineistossa seuraajien läheisenä, kaverillisena ja myönteisenä suhtautumisena vaikuttajaan. Seuraajien empaattinen suhtautuminen vaikuttajaan tämän kohdatessa ikäviä asioita elämässään tai seuraajien herkistyminen vaikuttajan puolesta näyttäisivät liittyvän seuraajien affektiivisiin tunteisiin vaikuttajaa kohtaan. Samanlaisia kokemuksia on havaittu myös niillä, joilla on parasosiaalinen suhde esimerkiksi television fiktiiviseen hahmoon. Olisikin mielenkiintoista päästä analysoimaan tarkemmin sitä, miten sosiaalisen median vaikuttajan autenttisuus fiktiiviseen hahmoon verrattuna vaikuttaisi parasosiaalisen suhteen piirteisiin.

Yhteys vaikuttajan itsestäkertomisen ja seuraajien parasosiaalisen suhteen välillä näyttäytyi vahvana, sillä seuraajat osoittivat parasosiaalista suhdetta eniten vaikuttajaan silloin, kun vaikuttajan sosiaalisen median sisällöissä ilmeni itsestäkertomista. Osa vaikuttajan julkaisemasta itsestäkertomisen sisällöstä oli henkilökohtaisempaa kuin tavanomainen omaan elämään keskittyvä sisältö. Tällaiset erityiset julkaisut käsittelivät esimerkiksi vaikuttajan mielenterveyden haasteita ja niiden huomattiin edistävän seuraajien itsestäkertomista ja muiden parasosiaalisen suhteen ulottuvuuksien ilmenemistä huomattavasti. Vaikuttajan tuottama sisältö tutkimusperiodin aikana ei kuitenkaan poikennut vaikuttajan tyypillisestä sisällöstä.

Ferchaud ja kumppanit (2017) näkevät yksityiseksi katsotun itsestäkertomisen edistävän vaikuttajan aitoutta ja haavoittuvuuden ilmenemistä sosiaalisessa mediassa. Tutkimuspäiväkirjamerkinnässä vaikuttaja kertoi huomanneensa, miten itsestäkertominen vahvistaa selkeästi seuraajien kiinnostusta ja omistautuneisuutta sisällön seuraamiseen, mutta omista yksityisyyden rajoista on tärkeää pitää kiinni. Aineistosta oli nähtävissä, että vaikuttaja joutuu jatkuvasti pohtimaan oman sisältönsä itsestäkertomisen intiimiyden astetta, sisällön kiinnostavuutta ja videoiden mahdollista menestymistä suhteessa omaan yksityisyydenhallintaan. Vaikuttaja siis jakaa itsestään henkilökohtaista sisältöä sosiaaliseen mediaan tietoisesti oman yksityisyytensä kustannuksella ja sen menettämisen uhalla edistääkseen seuraajien parasosiaalista suhdetta häneen (Ferchaud et al. 2017). Vaikuttajan yksityisyydestä ja henkilökohtaisista asioista tulee ikään kuin kauppatavaraa tai liimaa, jolla hän sitouttaa seuraajia itsensä seuraamiseen, mutta jonka suhteen hänen täytyy tasapainotella yksityisyyden suojelemiseksi.

Toisaalta on kiinnostavaa myös pohtia, mikä luokitellaan liian yksityiseksi tai henkilökohtaiseksi jakamiseksi koko ajan avoimemmaksi muuttuvassa viestintäympäristössä. Mitä jos vaikuttajat luovatkin henkilökohtaisilla päivivityksillään vain vaikutelman intiimiydestä ja yksityisen tiedon paljastamisesta (ks. Noppari & Hautakangas 2012), mutta todellisuudessa kaikki onkin harkittua ja strategista esitystä itsestä, jolla pyritään saavuttamaan tiettyjä päämääriä? Henkilökohtaisen tiedon julkisen jakamisen voidaan katsoa olevan Nopparin ja Hautakankaan (2012) kuvaama resurssi, jolla vaikuttaja edistää seuraajien parasosiaalista suhdetta itseensä.

Kyse on pohjimmiltaan siitä, minkä kukakin kokee yksityiseksi tiedoksi. Mmiisas-vaikuttajalle paniikkihäiriöstä julkisesti puhuminen voi olla arkipäiväinen asia, mutta jollekin toiselle mielenterveysongelmat voivat olla elämän suurin salaisuus. Vaikuttajat tasapainottelevat yksityisen ja julkisen rajalla jatkuvasti työssään ja tekevät päätöksiä siitä, mikä on liikaa ja mikä on sopivasti.

Parasosiaalinen suhde näyttäisi olevan vaikuttajalle tavoittelemisen arvoinen asia, sillä Munnukan ja kumppaneiden (2019) mukaan seuraajien parasosiaalinen suhde edistää vaikuttajien uskottavuutta ja kaupallista kiinnostavuutta. Vaikuttajamarkkinointi kattaa suurimman osan sosiaalisen median vaikuttajien toimeentulosta. Markkinatutkimusyritys Kantarin ja digitaalisen mainonnan ja markkinoinnin yhteisö IAB Finlandin tuoreen selvityksen mukaan suomalaisten vaikuttajien tekemän vaikuttajamarkkinoinnin määrän arvioidaan olevan lähes 28 miljoonaa euroa vuodessa (Kantar 2021). Parasosiaalisella suhteella on katsottu olevan huomattava merkitys vaikuttajamarkkinoinnin tehokkuuteen (Labrecque 2014, 145; Reinikainen 2019, 107). Kun vaikutusvaltainen, yleisölle tuttu ja luotettava henkilö tekee kaupallista yhteistyötä sosiaalisessa mediassa ja toimii yrityksen brändilähtöläisenä, markkinointiviestien katsotaan menevän paremmin läpi (Woods 2016). Vaikuttajien voidaan sanoa omaavan parasosiaalista pääomaa, jota he voivat halutessaan ”lainata” yritysten markkinointitarkoituksiin. Vaikuttaja hyötyy tilanteesta taloudellisesti, kun hänen tavoittamalleen yleisölle markkinoidaan tuotteita, palveluita tai markkinointiviestejä. (Labrecque 2014, 145; Reinikainen 2019, 107.)

Sosiaalisen median parasosiaalisesta luonteesta on kiistelty viestinnän satunnaisen vastavuoroisuuden takia (ks. Lou 2021; Wellman 2020; Giles 2018; Abidin 2015; Greenwood 2013; Hellmuer & Aeschbacher 2010; Reinikainen 2019), mutta tässä tutkimuksessa vuorovaikutus Mmiisas-vaikuttajan ja seuraajien välillä näyttäisi olevan sekä sosiaalista että parasosiaalista. Vaikuttaja vastaa satunnaisesti seuraajien viesteihin Instagramissa, mutta se ei tarkoita sitä, että viestiminen jatkuisi aktiivisesti ja tutustuminen syventyisi. Tämä johtuu siitä, että lähtökohtaisesti vaikuttajalla ei ole resursseja viestiä aktiivisesti tuhansien seuraajien kanssa. Tästä syystä suhteen kehittyminen sosiaalisesti pysähtyy ja se jää parasosiaaliselle tasolle. Parasosiaalisen ilmiön uusista käsitteistä vaikuttajan ja yleisön välistä suhdetta tässä kontekstissa voisi parhaiten kuvata Loun (2021) ehdottama trans-parasosiaalinen suhde. Sosiaalisen median luonteelle tyypillistä on pyrkiä vastavuoroiseen viestintään ja luoda yhteisiä merkityksiä muiden ihmisten kanssa, mutta silti vaikuttajan ja yleisön suhde näyttää perustuvan illuusion läheisyydestä ja ystävydestä, minkä vuoksi parasosiaalinen suhde näyttäytyy edelleen pätevänä käsitteenä tämän suhteen kuvaamisessa.

Vaikuttajatutkijan itsereflektion mukaan tutkimusprosessi oli silmiä avaava ja merkityksellistä hänen työnsä kannalta. Tutkimus vahvisti vaikuttajan oletusta siitä, että yleisön vahva parasosiaalinen suhde häneen on resurssi, jota ei voi pitää itsestäänselvyysnä. Parasosiaalinen suhde mahdollistaa vaikuttajalle sitoutuneen seuraajakunnan, mutta on myös huomattava kaupallista kiinnostavuutta ja mediapersoonan vaikuttavuutta edistävä tekijä. Taloudellisesta hyödystä huolimatta yleisön parasosiaalinen suhde vahvistaa kaikista eniten kuitenkin vaikuttajan tunnetta oman työn merkityksellisyydestä. Omistautunut yleisö tuntuu kuin valtavalta kaveripiiriltä, jolle oman elämäntarinan jakaminen tuntuu itsestään selvältä. Vaikka vaikuttaja ei ikinä opi tuntemaan seuraajia samalla tavalla kuin he tuntevat hänet, yhteys yleisöön tuntuu läheiseltä. Vaikuttajasta tuntuu, että hänen ja seuraajien välille

on vuosien aikana syntynyt yhdessä luotu turvallinen tila, jossa jokainen saa olla juuri sellainen kuin on.

Tutkimuksen tekemistä hankaloittivat sadat epärelevantit Instagram-viestit havainnointijakson aikana. Niiden suuri osuus Instagram-viesteissä vaikeutti tutkimuksen kannalta merkityksellisten viestien löytämistä. Tutkimuksessa analysoitujen seuraajien viestien määrä oli myös pieni suhteessa kaikkiin havainnointijakson aikana vastaanotettujen viestien määrään. Lisäksi tutkimuksessa jouduttiin pohtimaan perusteellisesti useita tutkimuseettisesti haasteellisia ratkaisuja. Vaikuttajan toimimista oman yleisönsä ja sosiaalisen median kanaviensa tutkijana täytyy tarkastella kriittisesti. Ilman tätä kaksioisroolia seuraajien lähettämiä yksityisviestejä olisi ollut erittäin vaikea saada tutkittaviksi. Etukäteen tutkimuksesta kertominen olisi todennäköisesti vaikuttanut aineistoon huomattavasti, joten lupa kysyttiin jälkikäteen. Vaikuttaja pyysi seuraajilta henkilökohtaisesti lupaa käyttää viestejä tutkimuskäytössä. On syytä ottaa huomioon vaikuttajan auktoriteettiasema ja yleisön parasosiaalinen suhde häneen, joten seuraajista on voinut tuntua vaikealta kieltäytyä luvan antamisesta ihailun kohteena olevalle vaikuttajalle. Toisaalta kieltäytymiseen annettiin mahdollisuus, ja viesteistä oli luettavissa seuraajien innokkuus auttaa vaikuttajaa tutkimuksen tekemisessä.

Tutkimus perustuu ainutlaatuiseseen aineistoon ja tulokset osoittavat hyvin parasosiaalisen suhteen olemassaoloa sosiaalisen median kontekstissa, sen vahvuutta, sen luottamukseen perustuvaa luonnetta sekä sitä, kuinka vaikuttajan itsestäkertominen toimii tässä suhteessa ja rakentaa sitä. Tutkimus keskittyi tarkastelemaan Mmias-vaikuttajan seuraajien parasosiaalista suhdetta häneen, joten täytyy muistaa, että sosiaalisen median vaikuttajia on hyvin monenlaisia, jolloin myös yleisön suhde heihin voi saada erilaisia muotoja.

Lähteet

- Abidin, Crystal (2015) Communicative <3 Intimacies: Influencers and Perceived Interconnectedness. *Ada: A Journal of Gender, New Media and Technology* 8. Saatavilla: <<https://adanewmedia.org/2015/11/issue8-abidin/>> (linkki tarkistettu 3.9.2021).
- Bazarova, Natalya (Natalie) & Choi, Yoon (2014) Self-Disclosure in Social Media: Extending the Functional Approach to Disclosure Motivations and Characteristics on Social Network Sites. *Journal of Communication* 64, 635–657.
- Bernstein, Michael. S; Bakshy, Eytan; Burke, Moira & Karrer, Brian (2013) Quantifying the Invisible Audience in Social Networks. *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems Ap.* Association for Computing Machinery, 21–30.
- Burgess, Jean & Green, Joshua (2013) *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Chung, Siyoung & Cho, Hichang (2017) *Fostering Parasocial Relationships with Celebrities on Social Media: Implications for Celebrity Endorsement*. *Psychology & Marketing* 34:4, 481–495.
- Cozby, Paul C. (1973) Self-Disclosure: A literature review. *Psychological Bulletin* 79, 73–91.
- Dibble, Jayson L.; Hartmann, Tilo & Rosaen, Sarah F. (2016) Parasocial Interaction and Parasocial Relationship: Conceptual Clarification and a Critical Assessment of Measures. *Human Communication Research* 42:1, 21–44.
- Ferchaud, Arianne; Grzeslo, Jenna; Orme, Stephanie & LaGroue, Jared (2017) *Parasocial Attributes and YouTube Personalities: Exploring Content Trends Across the Most Subscribed YouTube Channels*. College of Communications, The Pennsylvania State University.
- Franzke, Aline Shakti; Bechmann, Anja; Zimmer, Michael; Ess, Charles M. & The Association of Internet Researchers (2020) *Internet Research: Ethical Guidelines 3.0*. Saatavilla: <<https://aoir.org/reports/ethics3.pdf>> (linkki tarkistettu 31.8.2021).

- Giles, David C (2018) *Twenty-First Century Celebrity: Fame in Digital Culture*. Emerald Publishing Limited.
- Greene, Kathryn; Derlega, Valerian. L & Mathews, Alicia (2006) *Self-Disclosure in Personal Relationships*. Teoksessa Anita L. Vangelisti & Daniel Perlman (toim.) *Cambridge Handbook of Personal Relationships*. Cambridge: Cambridge University Press, 1268–1328.
- Griffith, Maggie & Papacharissi, Zizi (2010) Looking for You: An Analysis of Video Blogs. *First Monday* 15, 1–4.
- Greenwood, Dara N. (2013) Fame, Facebook, and Twitter: How Attitudes about Fame Predict Frequency and Nature of Social Media Use. *Psychology of Popular Media Culture* 2:4, 222–236.
- Hellmueller, Lea C. & Aeschbacher, Nina (2010) Media and Celebrity: Production and Consumption of “Well-Knownness”. *Communication Research Trends* 29:4, 1–33.
- Horton, Donald & Wohl, Richard R. (1956) Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance. *Psychiatry* 19:3, 215–229.
- Instagram Terms of use. Instagram Help center (2020) Saatavilla: <<https://help.instagram.com/581066165581870>> (linkki tarkistettu 10.1.2021).
- Isotalus, Pekka & Valo, Maarit (1995) Televisioystävyyttä ja radiorakkautta: Parasosiaalinen suhde suomalaisittain. *Tiedotustutkimus* 18:3, 64–74.
- Jourard, Sidney M. (1971) *Self-Disclosure: An Experimental Analysis of the Transparent Self*. New York: Wiley.
- Kantar (2021) Mediamainonnan määrä laski -3 % vuoden ensimmäisellä kvartaalilla. Saatavilla: <https://www.kantar.fi/sites/default/files/mediamainonnan_maara_q1_2021.pdf> (linkki tarkistettu 12.8.2021).
- Kozinets, Robert V. (2002) The Field Behind the Screen: Using Netnography for Marketing Research in Online Communities. *Journal of Marketing Research* 39:1, 61–72.
- Kozinets, Robert V. (2010) *Netnography, Doing Ethnographic Research Online*. London: Sage.
- Kurzban, Charles; Anderson, Chelise; Key, Clinton; Lee, Youn Ok; Moloney, Mairead; Silver, Alexis & Van Ryn, Maria W. (2007) Celebrity Status. *Sociological Theory* 25:4, 347–367.
- Labrecque, Lauren I. (2014) Fostering Consumer-Brand Relationships in Social Media Environments: The Role of Parasocial Interaction. *Journal of Interactive Marketing* 28:2, 134–148.
- Lin, Ruoyun & Utz, Sonja (2017) Self-Disclosure on SNS: Do Disclosure Intimacy and Narrativity Influence Interpersonal Closeness and Social Attraction? *Computers in Human Behavior* 70, 426–436.
- Lou, Chen (2021) Social Media Influencers and Followers: Theorization of a Trans-Parasocial Relation and Explication of Its Implications for Influencer Advertising View Supplementary Material. *Journal of Advertising*, Online first. Saatavilla: <<https://doi.org/10.1080/00913367.2021.1880345>>.
- Meikle, Graham (2016) *Social Media: Communication, Sharing and Visibility*. New York: Routledge.
- Meltwater (2019) Suomen vaikuttavimmat vaikuttajat. Saatavilla: <<https://www.meltwater.com/fi/blog/suomen-vaikuttavimmat-vaikuttajat-listaus/>> (linkki tarkistettu 28.8.2021).
- Mmiisas-vaikuttajan Instagram-profiili. Saatavilla: <<https://www.instagram.com/mmiisas/>>.
- Mmiisas-vaikuttajan Youtube-kanava. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/mmiisas>>.
- Munnukka, Juha; Maity, Devdeep & Reinikainen, Hanna & Luoma-aho, Vilma (2019) “Thanks For Watching.” The Effectiveness of YouTube Vlogendorsements. *Computers in Human Behavior* 93, 226–234.
- Noppi, Elina & Hautakangas, Mikko (2012) *Kovaa työtä olla minä: Muotibloggaajat mediamarkkinoilla*. Tampere: Tampere University Press.
- Pearce, Barnett W. & Sharp, Stewart M. (1973) Self-Disclosing Communication. *Journal of Communication* 23, 409–425.
- Pempek, Tiffany A.; Yermolayeva, Yevdokiya A. & Calvert, Sandra (2009) College Students’ Social Networking Experiences on Facebook. *Journal of Applied Developmental Psychology* 30:3, 227–238.
- Perse, Elizabeth M. & Rubin, Rebecca B. (1989) Attribution in Social and Parasocial Relationships. *Communication Research* 16, 59–77.
- Reinikainen, Hanna (2019) Parasosiaaliset suhteet sosiaalisessa mediassa. Teoksessa Vilma Luoma-Aho & Kaisa Pekkala, Kaisa (toim.) *Osallistava viestintä*. Helsinki: ProCom ry, 102–115.

Rubin, Alan M.; Perse, Elizabeth & Powell, Robert A. (1985) Loneliness, Parasocial Interaction and Local Television News Viewing. *Human Communication Research* 12:2, 155–180.

Wellman, Mariah L. (2020) Trans-Mediated Parasocial Relationships: Private Facebook Groups Foster Influencer–Follower Connection. *New Media & Society*, Online first. Saatavilla: <<https://doi.org/10.1177/1461444820958719>>.

Petri Jokinen

FM, taiteen tutkija

Ajan ja tilan merkkejä Chris Markerin elokuvassa *La Jetée*

Tämä teksti pohtii sitä, miten jokin taideteos – tässä tapauksessa elokuva – voi toimia vertauskuvallisena esityksenä jostakin historiallisesta aikakaudesta. Tämän lisäksi se pyrkii ottamaan kantaa poliittisen tulkinnan mahdollisuuteen ylipäättään. Se esittää ratkaisuksi historiallista tulkintatapaa analyttisen tulkintatavan sijasta, käyttäen Chris Markerin elokuvaa *La Jetée* (*La Jetée*, Ranska 1962) esimerkkiteksteinä. Tässä tulkinnassa teos toimii allegoriana nykyisestä aikakokemuksestamme omassa postmodernissa nykyhetkessämme. Elokuva näyttäytyy lopulta luonteeltaan paradigmaattisena, sillä se on yhtenä ensimmäisistä teoksista kuvannut postmoderniin aikaan liittyvää ajan ja tilan problematiikkaa. Myös todellisuuden kuvallinen luonne on keskeisessä osassa pyrkiessämme määrittelemään omaa aikaamme historiallisesti. Kuitenkin erilaiset epähistoriallistavat tulkintatavat ovat olleet hyvin yleisiä akateemisen tutkimuksen piirissä; niitä yhdistää tietynlainen metodologinen abstrahointi, joka kaventaa tutkimuksellisen problematiikan jonkin tieteenalan sisäiseksi analytiikaksi ja jättää laajemman historiallisen horisontin huomiotta. Juuri tätä lähestymistapaa tekstissä pyritään vastustamaan. *La Jetéen* tulkinta on tarkoitettu demonstraatioksi historiallistavan tulkintatavan mahdollisuuksista; se on luonnollisesti vain yksi näkemys tähän aihepiiriin, yksi siitä esitetty tulkinta muiden mahdollisten tulkintojen joukossa. Teksti rakentuu siten, että ensin on abstrakti johdanto, jota seuraa varsinainen käsittelyosuus. Johdanto esittelee käsiteltäviä teemoja, mutta ei mene niihin vielä sen tarkemmin. Teksti on tarkoitettu luonteeltaan pohdiskelevaksi; sen ei ole tarkoitus tarjota jotakin lopullista vastausta siinä käsiteltyyn tulkinnan ongelmaan.

I

Jotta ajassa matkustaminen olisi mahdollista, tulee olla jokin kiinnekohta, johon ihmismieli voi kiinnittyä, jotain inhimillisesti merkityksellistä. Chris Markerin elokuvassa *La Jetée* tämä kiinnekohta on kaukainen muisto, hämäryyden peitossa oleva hetki, joka vähitellen paljastaa olemuksensa. Ajan moneus on tässä teoksessa suljettu, sillä matkustajan aloittaessa matkansa aika on jo pysähtynyt; se on jähmettynyt struktuuriksi, jota ilmentää elokuvan koostuminen erillisistä still-kuvista. Siinä ilmenee historian loputon ulkoisuus tai vieraus subjektiin nähden – sen radikaali ”toiseus”. Nämä hetket ovat vailla temporaalista ulottuvuutta, ja niitä määrittää immanenssin sijasta etäisyys; ne pakenevat ymmärrystä ajan jähmettyessä omaan kristallisoituneeseen liikkumattomuuteensa. Omasta postmodernista nykyhetkestämme puuttuva ajallisuuden kokemus – siten kuin esimerkiksi Fredric Jameson (1991, 18–31) sen ymmärtää – ilmenee tässä elokuvassa tilallisena rakenteena, joka

toimii sen päähenkilölle loputtoman kontemplaation kohteena. Samalla tavoin meillä ei ole nykyhetkessä sitä utooppista kykyä kuvitella tulevaisuutta, joka vielä hallitsi niin suvereenisti modernia aikakautta, vaan uppoudumme sen sijaan menneisyyteen nostalgisen kaipuun kautta (Jameson 1991, 19–21), kuten *La Jetée*n ajasta irrallaan oleva päähenkilö.

Kuva 1. Näkökentän peittävät silmälaput. Kuva-kaappaus elokuvasta *La Jetée*.



Kuva 2. Yhteys maailmaan kuvien kautta. Kuvakaappaus elokuvasta *La Jetée*.



On merkityksellistä, miten tässä elokuvassa historiallisena referenttinä toimii juuri kuva, joka on tietty pysähtynyt menneisyyden hetki. Kuvalla itsellään on identiteetti, ja me tunnistamme siinä näin itsemme. Hetket historiassa ilmenevät meille juuri representaatioiden, kuvien muodossa; emme pääse suoraan käsiksi historiaan, vaan tarvitsemme tähän tarkoitukseen jonkinlaisen välittäjän tai välikappaleen – kuten ajassa matkaaja tarvitsee muiston. *La Jetéessä* tämä nostalginen viittauskohde on päähenkilön kuoleman todistava nainen, joka on läsnä kaukaisen ja tavoittamattoman muiston muodossa. Mutta onko tämä muisto ”järjestetty” – eli onko tämä kokemus muovattu jo ennalta nykyisyyden vallanpitäjien toimesta? Emme tule koskaan tietämään vastausta, mutta ”historian agentit” olivat kuitenkin valmiina odottamassa; he tiesivät odottaa päähenkilöä tässä tietyssä menneisyydessä, tässä tietyssä ajassa, joka aktualisoituu paradoksaalisesti juuri tuossa hämäryyden peitossa olevassa muistossa vasta silloin, kun päähenkilö lopulta kokee sen. Nostalgisen kaipuun kautta ilmenevä historia kiehtoo meitä samalla tapaa kuin tämä hetki kiehtoo tuota miestä. Nostalginen paluu ei kuitenkaan vapauta historiaa, vaan vangitsee meidät sen sisään; se ei tarjoa mahdollisuutta nähdä omaa nykyisyyttämme radikaalilla

tavalla, kuten Walter Benjamin (1989, 186–189) esitti utooppisella voimalla ladatun nyt-hetken (*jetzzeit*) salatun potentiaalin, vaan tarjoaa meille ainoastaan näennäisen ja hetkellisen tavan paeta omaa nykyisyyttämme.

Prisma hajottaa valon lukemattomiksi aallonpituuksikseen – samoin tämä elokuva hajottaa ajan niiksi kolmeksi ulottuvuudeksi, jotka meidän kokemuksemme siitä sisältää: menneisyydeksi, nykyisyydeksi ja tulevaisuudeksi. Näkeminen ei kuitenkaan tarjoa siinä ulospääsyä, vaan ainoastaan esittää meille ajan olemuksen sinällään, abstraktina mahdollisuutena. Sen tyhjänä referenttinä toimii nykyhetki, joka on vain oman itsensä merkityksetön peili tai kahdentuma. On merkityksellistä, miten tieteisfiktion ensimmäisessä aikamatkustustarinassa, H. G. Wellsin vuoden 1895 romaanissa *Aikakone (The Time Machine)*¹, vain tulevaisuus, joka on ehkä joskus syntyvä, on merkityksellinen.² Teoksen päähenkilöä kiehtoo nimenomaan idea tulevaisuudesta; se, mitä se tuo lopulta tullessaan – mutta myös tuo tulevaisuus itse kätkeytyy siinä loputtomiin varjoihin; tiedon tummaan aineeseen. Omassa nykyhetkessämme menneisyys näyttäytyy meille huomattavasti mielenkiintoisempaan kuin tulevaisuus: me katsomme oman aikamme epävarman nykyisyyden lävitse menneisyyteen, sillä vain sieltä voimme löytää kadottamamme identiteetin, todellisen yhteyden maailman ja itsemme välillä.

Myöhäiskapitalismin luoma radikaali epäjatkuvuus ja epävarmuus sekä ajassa että tilassa on mitä ilmeisimmin aiheuttanut tämän nostalgisen kaipuun, samoin kuin se on myös kaventanut aikaperspektiivimme ainoastaan tähän loputtomaan nykyhetkeen. Historian se on korvannut sen jäljitelmällä eli kuvalla (Jameson 1991, 18–21). Kulutusobjektit – erityisesti niin sanotut kulttuurintuotteet – pyrkivät kuitenkin paradoksaalisesti tarjoamaan meille tavan sovittaa tämä Olemisen ristiriita. Tässä esiin tuleva argumentti ilmeni hieman eri muodossa Martin Heideggerin ja Georg Lukácsin moderneissa filosofioissa – nykyisin kuitenkin erona on se, ettei tällaista subjektin ja objektin mahdollista yhtenäisyyttä voi olla enää olemassa – ei edes idean tasolla, vaan nyt mahdollista on ainoastaan kuvien kaikkialla läsnä oleva speaktaakkeli, johon me jatkuvasti turvaudumme, ja joka siten ilmentää ainoastaan omaa vieraantumistamme tässä postmodernissa ajassa, jossa suhde ilmiöihin ja objekteihin ei ole enää modernin ihmisen vieraantunut suhde, kuten yllä mainituilla ajattelijoiden, vaan sitä määrittää – jokseenkin paradoksaalisesti – uudenlainen affirmaatio juuri ilmiömaailman kokonaisvaltaisen tavaroituneesta luonteesta johtuen. Todellisuus on, Jean Baudrillardin (1990, 9) sanoin, hyperreaalinen: todellisempi kuin todellisuus itse.

II

Minkäänlainen paluu modernin aikakauden keskeisiin ajattelijoihin ei siis voi valaista tässä esiin tulevaa aihepiiriä, sillä ongelmanasettelu on nykyisin tyystin toinen. Modernin ajan teoriat sopivat yleensäkin sangen huonosti kuvaamaan kaikkialla läsnä olevan ”maailmanjärjestelmämme” uusimman vaiheen luoman kulttuurin ominaispiirteitä. Voimme tässä artikuloida ongelman suoraan: tämä kritiikki oli vielä taaksepäin katsovaa, jollakin tapaa konservatiivista, jonkinlaiseen olemukselliseen

1 Katso Wells 2017 (tai vaihtoehtoisesti jokin muu painos).

2 Mielenkiintoisesti tämä pätee myös tieteiselokuvaan: ennen 1960-lukua (ja osittain myös sen aikana) ilmestyneet teokset katsoivat vielä tulevaisuuteen menneisyyden sijasta. Niissä esiintyivät kaikenlaiset uudet teknologiat ja historian ennakoimattomat käänneet odottivat ihmistä toteutuakseen. Nyt tämän tulevaisuuden kuvittelun on ottanut haltuunsa dystooppinen juonne, joka suhtautuu siihen kategorisen kielteisesti.

eheyteen uskovaa (myös vasemmistolaisilla ajattelijoina, kuten esimerkiksi Adornolla – vaikka hän olisi itse tämän varmasti jyrkästi kiistänyt). Heidän tulkinnallinen perspektiivinsä määrittyi suurella määrällä sen kautta, mitä oli ollut olemassa aiemmin nimenomaan porvarillisen kulttuurin piirissä. Näin jäljelle jäi lopulta ainoastaan mahdoton kieltäytymisen ja abstinenssin asenne. Tämä negatiivisuus ei kuitenkaan edustanut todellista modernia dialektiikkaa, vaan käänsi selkensä tuolloin edelleen muotoutumassa olevalle modernille maailmalle: siitä ei johtanut ulos mitään uutta luovaa reittiä, ja näin ollen sen täytyi välttämättä kääntyä kohti menneisyyttä. Heideggerilla ja Nietzscheillä – oikeastaan heidän koko tuotannossaan – tämä oli filosofisen diskurssin sisällä abstrahoitu epäpaikka: filosofia ennen filosofiaa alkuperäisen fenomenalisen ykseyden maailmassa; filosofia myytin ja rationaalisuuden rajalla. Marxilaisessa teoriassa haluttomuus osallistua kapitalistisen järjestelmän luomaan kulttuuriin johti samalla tapaa ajattelun tasolla erikoiseen asketismiin, jonka utooppinen ideaali artikuloitui sellaisessa mahdottomassa luomisessa, joka operoi tämän maailman tuolla puolen kaiken käsitteellisen ajattelun ulottumattomissa. Näin sen mahdollisuus oli samalla tapaa suljettu kuin edellä mainituilla konservatiivisilla ajattelijoina.³ Molemmissa tapauksissa todellinen historia oli sulkeistettu; abstrahoitu pois jonnekin ajattelun horisontin tuolle puolen.

La Jetée voidaan helposti tulkita eräänlaisena oppituntina ”nykyisyyden ontologiasta”; yrityksenä tavoittaa nykyhetken historiallinen erityisolemus. Sen pakottavuus nimenomaan nykyhetkessä tuntuu ilmeiseltä – mutta pohtiessamme tämän filosofisen tulkintaoperaation mahdollisuutta, meidän tulee samalla muistaa, että analyysi on luonteeltaan aina myös ideologista, siinä missä se on fenomenologista. Ja näin ollen, kohdistui tämä tulkitseva katse mihin tahansa spesifiin aikakauteen – omassa tapauksessamme myöhäiskapitalistiseen järjestelmään tai postmoderniin aikaan – tulee sen olla luonteeltaan aidosti historiallista. Se, mitä tämän tutkimusotteen täytyy näin ollen välttää, on kaikenlainen epähistoriallistava ote, joka jakaa kokemuksen oman erityistietämyksen analyttisiksi kategorioiksi, kuin jotakin olentoa pöydällään osiksi leikkelevä tutkija. Tämä on tieteellisen tutkimuksen vaara ylipäätään, sillä moderni analyttinen järki operoi juuri tällä tapaa.⁴ Tämä kaiken neutralisoiva ote on vältettävissä ainoastaan siten, että tutkija pitää näköpiirissään sen laajemman totaliteetin, joka on alun perin aiheuttanut näiden osa-objektien olemassaolon. Nykyisin, kuten esimerkiksi Lyotard (1984, 4) on esittänyt, toisistaan eriytyneet tieteenalueet ovat myös elimellisesti suoraan yhteydessä kapitalistisen järjestelmän luomaan markkinalogiikkaan – sekä ovat myös toisiinsa nähden tyystin yhteismitattomia. Tämä periaate itsessään luo tieteenalojen sisälle omia muotejaan, jotka sitten vielä asettavat tiettyjä tulkinnallisia rajoituksia sekä temporaalisessa että spatiaalisessa mielessä.⁵

Myöskään minkäänlainen yleinen kulttuurikritiikki, jota Bauman (1992, 45) kutsuu kulttuuri- ja persoonallisuus-kouluksi, ei tule kyseeseen, sillä sen näkökulma

3 Adornon *Esteettinen teoria* (Ästhetische Theorie, 1970) on tämän ajatuslinjan lopullinen kiteytymä. Katso Adorno 2006.

4 Tämä analyttinen metodi voidaan palauttaa aina Descartesin filosofiaan saakka.

5 Yksi selkeä syy, joka mielestäni estää nykyhetkessä tällaisen laajemman historiallisen tulkinta-yrityksen ovat ennen kaikkea erilaiset ”toiseuden politiikat”, jotka jo lähtökohtaisesti vastustavat kaikkea tällaista totalisoivaa ajattelua. Tässä yhteydessä minkäänlainen vakavampi kritiikki ei tule kuitenkaan kyseeseen (tilan ollessa hyvin rajoitettu), mutta totean silti lyhyesti niiden äärimmäisen kaventavasta tulkinnallisesta horisontista, joka korvaa todellisen poliittisuuden konstruoidujen pseudo-ongelmien poliittisuudella. Siinä myös itse teoriaa tarjotaan ratkaisuksi käytännön ongelmille, ja pyritään näin suorittamaan jonkinlainen uskonhyppy, jossa vastustava ”luenta” hävittää sen itsensä luoman ongelman jonkin taikalohituksen tavoin.

palautuu yleensä pinnalliseen ”aikalaisanalyysiin”, joka pyrkii konstruoimaan asioille ja ilmiöille oman ”maailmanselityksensä”, ollen täten yksi esineellistyneen kulutusyhteiskunnan osa sen oman itseymmärryksen vapaalla markkinapaikalla. Se kieltäytyy kategorisesti laajentamasta analyysiään millekään sitä syvemmälle systeemiselle tasolle, ja näin sen yksilötason vastineena voidaan tietystä mielessä nähdä kaikki populaarit elämäntapaoppaat, joiden aluetta on postmoderni ”itsen kulttuuri”. Kaikki tällaiset analyysirytykset ovat kyllä päteviä jossakin rajoitetussa mielessä, mutta ne tematisoivat samalla sellaisia radikaalisti esineellistyneitä piirteitä, joiden syvällisempi selitys löytyy aina huomattavasti monimutkaisemmasta yhteiskunnallisesta totaliteetista. Ne myös vaativat funktionaalisen tulkinnan tullakseen ymmärrettäväksi varsinaisesti ideologisesta näkökulmasta, joka sitten vasta avaa meille näkymän näitä ilmiöitä huomattavasti laajempiin historiallisiin rakenteisiin, joiden viimekätinen logiikka palautuu maailmanjärjestelmämme materiaaliseen erityisolemukseen.

Postmoderni aikakausi, postmodernismi, postmoderniteetti – nämä yhteenkokoavat käsitteet voivat tuntua joistakin nyt jo hieman vanhentuneilta, ja niitä on seurannut muutamia uusia käsitteitä, jotka omasta mielestäni ovat usein tarpeettomia, ja pahimmillaan jopa haitallisia, sillä ne hämärtävät sitä laajempaa ymmärrystä, jonka edellä mainitut käsitteet ovat meille omasta historiallisesta tilanteestamme tarjonneet. Tarkoitin tässä kaikenlaisia uusia post-käsitteitä,⁶ joista ehkä kaikkein paradoksaalisin on itse post-postmodernismi. Tämä mahdoton sanahirviö ei ole ongelma sinänsä – eikä sitä tule mielestäni millään tavoin yksilöidä lukuisten sitä muistuttavien käsitteiden joukosta – vaan ongelmallista ovat siihen sisältyvät lukuisat implikaatiot, joista keskeisin on se, että kyseessä olisi jo alun perin ollut vain jokin nopeasti ohimenevä tyyliuunta tai muoti, joka korvautuu vääjäämättä jollakin toisella (ja näin ollen itse postmodernismi kuuluisi eräiden kommentoijien mukaan nyt jo historiaan jonkinlaisena lyhytikäisenä periodityylinä). Jos sen sijaan ymmärrämme postmodernismin ”myöhäiskapitalismin kulttuurillisena logiikkana”, kuten Fredric Jameson (1991) asian kuuluisasti aikanaan ilmaisi, emme edelleenkään tarvitse mitään tällaisia jokseenkin epätoivoiselta kuulostavia kielellisiä konstruktoita kuvaamaan nykyhetkemme erityisolemusta.

Fredric Jamesonin postmodernismin teoriassa vallankumouksellista oli juuri sen historiallinen – tai ehkäpä vielä tarkemmin ilmaistuna sen historiallistava – luonne. Hän pyrki osoittamaan, miten materiaaliset muutokset itse tuotantovälineissä ovat johtaneet modernin aikakauden periaatteiden ja arvojen katoamiseen, ja uudenlaisen kulttuurillisen periaatteen (sekä kokemusmaailman) nousuun osana tätä myöhäiskapitalistista maailmaa. Omassa teoriassaan hän on nojautunut vahvasti marxilaisen taloustieteilijä Ernest Mandelin (1976) teoriaan myöhäiskapitalismista (*Late Capitalism* -teos ilmestyi alun perin vuonna 1972). Näin ollen, jos siis toteamme, että tämä materiaalinen perusta ei ole ratkaisevasti muuttunut näinä kuluneina vuosikymmeninä, vaan että se on sen sijaan pikemminkin kehittynyt pitemmälle – tai radikalisoitunut, jos tämä ilmaisu tässä yhteydessä sallitaan – voimme todeta nämä post-post-ratkaisut jokseenkin turhiksi ja harhaanjohtaviksi. Elämme edelleen postmodernia aikaa, joka on itse asiassa vasta aluillaan ja kehittymässä kohti omaa ”täydellistymistään”. Meidän tulisikin nyt mielestäni syventyä uusien post-käsitteiden sijasta tämän aikakauden tarkempaan historialliseen analyysiin, sillä on tullut mielestäni selväksi, ettei sille ominainen esteettinen muodontuotanto ole

.....
 6 Näiden termien täsmällinen nimeäminen ei ole mielestäni merkityksellistä, sillä ne kaikki ovat jollakin parasiittimaisella tavalla yhteydessä itse postmodernismin käsitteeseen, mutta pyrkivät (epäonnistuneesti) ylittämään sen. Ne ovat merkki aikamme kärsimättömästä luonteesta ja tarpeesta luoda loputtomiin uusia muotikäsitteitä akateemisen tutkimuksen globaalille markkinapaikalle.

missään tapauksessa pysähtynyt, ja että sitä määrittävät kapitalismin nykyvaiheen historialliseen erityisluonteeseen liittyvät seikat, joiden tarkempi analyysi voi vasta paljastaa asioiden ja ilmiöiden todellisen olemuksen.



Kuva 3. Menneisyys.
Aika. Viittaus Hitchcockin
Verti-goon. Kuvakaappaus
elokuvasta *La Jetée*.

Vaihtakaamme nyt jälleen hieman näkökulmaa. Yllä olevan yleiskatsauksen jälkeen on aika palata kokevaan subjektiin, jonka jätimme edellä taaksemme – vaikka täytyy silti todeta, että subjekti ilmenee tässä yhteydessä pikemminkin kokemuksellisenä struktuurina kuin minään sitä laajempaa modernina versiona, joka antaisi sille jonkin olemuksellisen eheyden. Näemme Chris Markerin elokuvassa *La Jetée*, miten aikamatkaaja on ruumiillisesti passiivisessa tilassa: hänen silmilleen on asetettu näkökentän peittävät laput, ja hänen ainoa keinonsa matkustaa ajassa on kuvitella se; lyhyesti ilmaistuna hän näkee siitä kuvia. Tämä vastaa täydellisesti omaa tilannettamme nykyajassa, jossa olemme samalla tapaa sidottuja liikkumattomuuteen, mutta olemme silti kokemuksellisesti yhteydessä maailmaan kuvien, erilaisten representaatioiden kautta: ne ovat meille nykyisin itse maailma kaikessa rikkaudessaan. Huomionarvoista on kuitenkin se, että tämä toiminta on täysin passiivista: me vastaanotamme kuvia; se on itse asiassa meidän ensisijainen funktiomme subjekteina. Nykyisin kuvatuotanto on jossakin määrin demokratisoitunut, mutta tämä ei silti ole poistanut kuvien kulutusluonnetta: tarvitaan edelleen katsojia ja vastaanottajia, ja huomionarvoisesti suuri osa yleisöstä kuuluu edelleen tähän joukkoon. Vaikka myöhempi kulttuurintutkimus⁷ on siirtänyt huomiotaan modernin ajan ongelmanasettelusta audiovisuaalisten tekstien ”lukemiseen”, pätevät mielestäni monet aiemmista mediaa koskevista teoretisoinneista edelleen. Näin ollen kuluttajan aktiivista roolia korostavat tulkintalinjat ovat mielestäni usein harkitun yksipuolisia ja taktisen vääristeleviä.

Fenomenaalinen saa ideologisen selityksensä laajemmista yhteiskunnallis-historiallisista suhteista: kuvallisuus on oman olemassaolomme perusta osana sitä ”spektaakkelin yhteiskuntaa”, joka Guy Debordin (1995) mukaan edustaa asioiden yleistä tilaa nykyhetkessä. Hänen mukaansa kuvalliset representaatiot ovat nykyisin korvanneet ilmiöiden välittömän kokemuksen: meille kuva itse ON maailma ja olemisemme perusta. Näin olemme ikään kuin ”vangittuja näkemään”, kuten *La Jetée* -elokuvan päähenkilö. Hän kuitenkin kokee tämän näkemisen, eli ajassa matkustamisen, vapautumisena – aivan samalla tapaa kuin me koemme kuvallisen kulttuurin omassa nykyhetkessämme vapautumisena ajan ja tilan kahleista. Näkemisemme on

7 Klassinen teos tässä yhteydessä on John Fiskin vuoden 1987 *Television Culture*.

näin ollen samalla tapaa esineellistynyt (Lukács 1971, 83–109) kuin tämän elokuvan päähenkilöllä. Näkemisellä ja visuaalisuudella on tunnetusti tätä huomattavasti laajempi historia, mutta tässä yhteydessä ei ole mielestäni tarpeen konstruoida mitään erityistä ”kuvan arkeologiaa”, sillä merkityksellistä on mielestäni tämä asiantila juuri eksistentiaalisena seikkana eli osana nykyisiä kulutusyhteiskunnan käytäntöjä. Näin ollen mikään historiakatsaus ilmiön itsensä menneisyyteen ei pysty valaisemaan asiaa sen paremmin, vaan ehkä pikemminkin ohjaa huomiotamme toisarvoisiin seikkoihin suuremman poliittisen tulkinnan sijaan.

On silti tärkeätä muistuttaa kaiken sanotun jälkeen siitä, että analyysimme kohteena on lopulta taideteos, joka on syntynyt 1960-luvun alussa eli aivan oman aikamme aamuhämärissä.⁸ Se ei voi näin ollen antaa vastauksia kaikkiin nykyhetkeä koskeviin kysymyksiin, mutta tästä huolimatta se voi auttaa ymmärtämään aikamme luonnetta sen kaikkein yleisimmällä tasolla. Tämä teos välittää meille tietyn kuvallisuuteen liittyvän kokemuksen, joka on meille kaikille tuttu elettyämme osana tätä maailmaa: kokemuksen, joka liittyy lopulta aikaan ja sen erityisolemukseen. Perustavanlaatuaisten havainnointia strukturoivien seikkojen – sekä ajan että tilan – muutos olemassaolomme materiaalisen perustan kokeman muutoksen aiheuttamana on tekstini keskiössä, samalla tapaa kuin aiemmin käsitelty kuvallisuuden tematiikkaakin. Analysoin niiden merkitystä tarkemmin alla ottaen siinä *La Jetée*n eräänlaiseksi paradigmaattiseksi esimerkiksi nykyajan historiallisesta ominaisuudesta.

III

Aikamatkustuksen idea⁹ syntyi modernilla aikakaudella, mutta siitä on tullut keskeinen oikeastaan vasta omalla ajallamme. Näemme, miten kyse ei ole enää ajasta sinänsä – niin kuin oli asian laita vielä modernististen teosten muotokokeiluissa tai tieteiskertomusten optimistisissa tulevaisuuskuvitelmissa – vaan sen sijaan kyse on tilasta: useissa nykyajan aikamatkustusta kuvaavissa narratiiveissa menneisyys on nimenomaisesti *paikka*, jossa vieraila. Sillä on yleensä nostalgisia konnotaatioita – eli se on niissä jonkinlaisen kollektiivisen kaipuun kadotettu kohde. Näin esimerkiksi Robert Zemeckisin *Paluu tulevaisuuteen* -elokuvasarjassa (*Back to the Future I–III*, USA 1985–1990).¹⁰ Sen referenttinä toimii Amerikan kadotettu kulta-aika eli Eisenhowerin ajan 1950-luku kaikkine siihen liittyvine esteettisine fetissiobjekteineen (sekä Marxin että Freudin tarkoittamassa mielessä) aina vaatetuksesta ja hiustyyleistä automalleihin ja pop-kappaleisiin. Huomionarvoista on se, että tämä aikakausi herää eloon nimenomaan kulutustuotteiden uudelleen kuvittelun kautta – seikka, joka vahvistaa tässä tekstissä esitettyä näkemystä postmodernin kulttuurin kuvallisesta erityisluonteesta.¹¹ Tämä nostalgisen kokemuksen keskittyminen kulutusobjekteihin johtuu myös osaksi siitä, että omassa kulttuurissamme arkinen on myös kaikkein katoavaisinta: kulutus arkisena periaatteena johtaa siihen, että esineiden ja asioiden käyttöikä on hyvin lyhyt. Kuitenkin näille esineille annettu

8 Fredric Jameson on määritellyt postmodernia aikakautta siten, että eräänlainen paradigman siirtymä tapahtuu Yhdysvalloissa 1950-luvun kuluessa ja muissa keskeisissä länsimaissa 1960-luvun kuluessa. Tällöin modernismi alkaa korvautua postmodernismilla moninaisten historiallisten muutosten ansiosta. Katso Jameson 1991, 1.

9 Tai jos ollaan tarkkoja: nimenomaan *idea* aikamatkustuksesta, jonkin siihen tarkoitukseen valmistetun koneen avulla.

10 Joka toteuttaa omaa versiotaan Nietzschen ”ikuisen paluun myytistä” alati toistuvine tilanteineen.

11 Lienee hieman turhaa lisätä, että kyseessä on todellakin ainoastaan kuva, ei todellinen historiallinen aikakausi vaan esteettinen konstruktio: menneisyys idealisoituna objektina.

arvo (eli vaihtoarvo, kuten Marx [1974, 56–77] asian ilmaisi) sinänsä on suuri; tästä syntyy se sovittamaton ristiriita, josta nostalginen kaipuu lopulta syntyy, ja johon se tarjoaa oman hetkellisen pseudo-ratkaisunsa. Lopulta tärkeintä on kuitenkin se, että aika itse ikään kuin esineellistyy näissä teoksissa ja ilmenee meille tilallisten representaatioiden kautta välittömästi tunnistettavana esteettisenä joukkona tai kasaumana (katso tästä aiheesta laajemmin Jameson 1991, 16–25).

Ehkä kaiken edellä sanotun jälkeen herää oikeutettu kysymys siitä, miten aiemmin esitetty yleinen keskustelu ”teoriasta” liittyy tässä tarkemmin ottaen itse teoksen analyysiin. Vastaus liittyy ennen kaikkea historiallisuuteen ja siihen, miten nämä molemmat luovat jonkin käsityksen nykyhetkestä. Tiede, joka pystyy problematisoimaan oman luonteensa ja näkemään omat rajoituksensa omassa toteutumisessaan radikaalisti nykyhetkisenä, ja samalla tavoin taideteos, joka antaa meille oppitunnin siitä, miten emme voi nykyisin paeta tätä nykyhetkisyttä tai nykyisyyttä, sillä se tavoittaa meidät varmasti, kuten historian agentit elokuvan päähenkilön. Tämä on lopulta myös poliittinen huomio, sillä se liittyy niihin materiaalsiin ehtoihin, joiden puitteissa me nykyajassa elämme. Ideologisella tasolla vain nykyhetkellä on merkitystä tämän järjestelmän kannalta; näin voimme lopulta esittää ehkä jossain määrin radikaalilta tuntuvan väitteen: nykyisyys ja siihen liittyvä taide ilmentää nimenomaan tätä asiantilaa eli sitä, että nykyisyys on puhdasta nykyisyyttä vailla menneisyyttä ja tulevaisuutta. Tekstissä käsitellyssä teoksessa nykyinen asioiden tila ilmenee sekä muodon että sisällön tasolla; tässä suhteessa se on esimerkillinen teos pyrittäessä tulkitsemaan taidetta allegorisesti juuri historiallisen aikakauden edustajana.

Kuva 4. Tulevaisuuden vieraus. Kuvakaappaus elokuvasta *La Jetée*.



Kuva 5. Päähenkilön kuoleman todistava nainen. Kuva:kaappaus elokuvasta *La Jetée*.



Tässä esitettävä näkökulma eroaa näin ollen niistä radikaalin eron filosofioista, joita Ranskassa viime vuosisadan loppupuolella kehittyi. Se olettaa sen sijaan jonkin (materiaalisen) totaliteetin, jota vasten taidetta ja kulttuuria täytyy tarkastella. Ehkä tässä yhteydessä voidaan esittää myös se jokseenkin uskalias ehdotus siitä, että nämä ”eron filosofiat” kuuluivat vielä edelleen moderniin aikakauteen; että ne olivat tietyn nimenomaan modernistisen estetiikan inspiroimia vastauksia modernin ajan rationaalisuuden oletetun ”totaaliseen” luonteeseen filosofisen diskurssin alueella, ja että meidän tulee täten omassa postmodernissa nykyhetkessämme kategorisesti hylätä nämä kriittiset operaatiot omaan aikaamme sopimattomina. Esimerkiksi Michel Foucault ei koskaan päästänyt irti siitä Toiseuden ajatuksesta, joka hänen ajatteluunsa alusta alkaen sisältyi. Hänen ”utopiansa” (ilmaus on tässä yhteydessä ironinen) oli luoda jotakin radikaalisti ulkoista länsimaiseen rationaaliseen diskurssiin nähden; näin hän konstruoi jatkuvasti filosofiansa tämän identifikaatiota pakenevan periaatteen ympärille (seuraten siinä ennen kaikkea Nietzscheä). Hänen viimeisinä vuosinaan kehittämiensä ”olemassaolon estetiikka” esimerkiksi viittasi modernien taiteilijoiden mahdollisuuteen elää jollakin tapaa toisin; luoda elämänsä taideteokseksi vastustamaan vallitsevia olemassaolon ehtoja (Foucault 2011, 187–189). Seuraan tässä Andreas Huyssenin (1986, 206–216) näkemystä. Täten jälkistrukturalististen ajattelijoiden, kuten Foucault’n yllä, identifikaatiota ja representaatiota pakeneva ajattelu ei sovellu selittämään oman nykyhetkemme historiallista luonnetta, vaan tämä vaatii sen sijaan marxilaista näkökulmaa, joka pystyy ottamaan huomioon ympärillämme vaikuttavan talousjärjestelmän läpituokevan vaikutuksen kaikilla inhimillisen toiminnan alueilla – mukaan luettuna, ja erityisesti, taide ja kulttuuri.

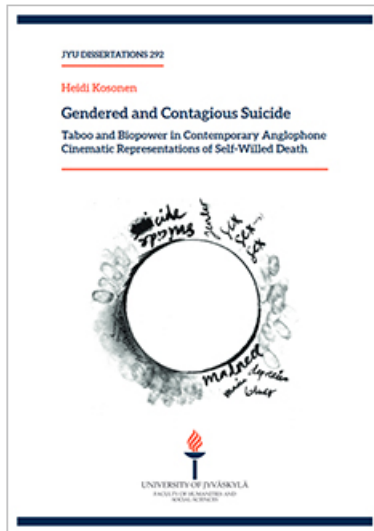
Kuten olen todennut, kuva on olemassaolomme historiallinen perusta nykyhetkessä (Debord 1995). Voimme havainnoida, miten se abstraktion periaate, joka representaatioon modernilla aikakaudella sisältyi (vähintäänkin modernismin radikalisoituneessa vaiheessa), ei päde enää nykyisin, vaan että uudenlainen realismi on ilmaantunut sen tilalle. Kuitenkin, jokseenkin paradoksaalisesti, tämän uuden realismin periaatteena on hajaantuneiden ja kierrätettyjen kuvien speaktaakkeli, joka ilmenee meille pastissina, erilaisina intertekstuaalisina kerroksina ja simulakrumina (Jameson 1991, 18–21). Kuva on nykyisin sanan perinteisessä mielessä vailla referenttiä – kuten Jean Baudrillard (1994) on meille opettanut. Tämä kuvan uusi virtuaalisuus (mutta silti aktuaalisine efekteineen) voidaan tulkita myös allegoriksi fiktiivisen kapitalismin itsensä historiallisesta erityisluonteesta. Mikä tässä on merkittävää, on se nopeus, jolla tätä finanssipääomaa manipuloidaan, sillä myös se itse on olemassa vain representaationa äärimmilleen radikalisoituneessa nykyhetkessä – huolimatta siihen sisältyvistä futuureista, joiden suhteellinen autonomia päättyy pääoman omiin sisäisiin operaatioihin. Tämän finanssipääoman potentiaali sisältyy juuri sen juoksevaan (*liquid*, Bauman 2000) luonteeseen. Vain ollessaan tässä ”nestemäisessä” olotilassa se voi luoda voittoa; olla mitä tahansa eli toisin sanoen ottaa minkä tahansa muodon. Tätä pääomaa ei voi täysin muuttaa joksikin olevaksi, sillä siihen kohdistuvat operaatiot ovat virtuaalisia, ne ovat olemassa ainoastaan representaatioina.

Tulevaisuus on tässä elokuvassa hämärän peitossa; ei siksi, että se olisi sinänsä tavoittamaton, sillä aikamatkaaja pääsee kyllä sinne, vaan siksi, ettei hän ymmärrä sen todellista luonnetta. Hän tuntee itsensä tuohon aikaan kuulumattomaksi vieraaksi. Sen sijaan hän kaipaa takaisin lapsuutensa kadonneeseen maailmaan, tiettyyn hetkeen, joka kiehtoo häntä pakkomieltein tavoin. Nykyisyyden kaventuneesta horisontista tulevaisuus näyttää vieraalta, tavoittamattomalta; se on meille käsittämätön, ja nykyhetken olotila on näin itseensä kiertyvä tautologia vailla ulkoisia määreitä. Tämä nykyhetkisyyden suvereeni hallitsevuus on tämän teoksen viimekätinen opetus. Se kertoo meille siitä olotilasta, johon olemme tässä tietyssä historiallisessa tilanteessa

tuomittuja. Ainoastaan kuvat tarjoavat meille mahdollisuuden paeta nykyhetkeämme ja tavoittaa jälleen subjektin menetetty identiteetti, mutta huomionarvoisesti myös tämä pako menneisyyteen toteutuu saman kulutusyhteiskunnan puitteissa kuin kaikki muukin. On kuitenkin tärkeää nähdä tämä asioiden tila ja konstruoida jokin fragmentoitunutta ilmiömaailmaa laajempi historiallisesti selittävä totaliteetti, sillä ainoastaan tällainen laajempi tiedostaminen voi johtaa meidät mihinkään aidosti poliittiseen toimintaan (vrt. Jameson 1991, 54).

Lähteet

- Adorno, Theodor (2006/[1970]). *Esteettinen teoria*. Tampere: Vastapaino.
- Baudrillard, Jean (1990/[1983]). *Fatal Strategies*. New York: Semiotext(e).
- Baudrillard, Jean (1994/[1981]). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.
- Bauman, Zygmunt (1992). *Intimations of Postmodernity*. London: Routledge.
- Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Benjamin, Walter (1989). *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Debord, Guy (1995/[1967]). *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books.
- Fiske, John (1987). *Television Culture. Studies in Communication*. London: Methuen.
- Foucault, Michel (2011/[2008]). *The Courage of Truth. The Government of Self and Others II. Lectures at the Collège de France 1983-1984*. New York: Palgrave Macmillan.
- Huysen, Andreas (1986). *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: The Duke University Press.
- Lukács, Georg (1971/[1923]). *History and Class Consciousness. Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Lyotard, Jean-François (1984/[1979]). *The Postmodern Condition*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Mandel, Ernest (1976/[1972]). *Late Capitalism*. London: New Left Books.
- Marx, Karl (1974/[1867]). *Pääoma. Kansantaloustieteen arvoastelua. 1. osa. Ensimmäinen kirja. Pääoman tuotantoprosessi*. Moskova: Edistys.
- Wells, H. G. (2017/[1895]). *The Time Machine*. New York: Macmillan.



VÄITÖSKIRJA PURKAA ELOKUVIEN ITSEMURHAKUVAUSTEN NORMATIIVISUUTTA

Heidi Kosonen (2020) *Gendered and Contagious Suicide: Taboo and Biopower in Contemporary Anglophone Cinematic Representations of Self-Willed Death*. JYU Dissertations 292. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 244 s.

Heidi Kosonen tutkii väitöskirjassaan *Gendered and Contagious Suicide* itsemurhan esittämisen tapoja nykyelokuviissa. Aiempaa aiheen tutkimusta on määrittänyt vahvasti vaikuttavuustutkimus, jossa on pohdittu miten elokuvien itsemurhakuvaukset vaikuttavat erityisesti nuorten itsemurhataipumuksiin. Jonkin verran on myös tutkittu, millaisia asenteita media välittää itsensä vahingoittamisesta. Näissä tutkimuksissa ovat korostuneet kysymykset, keiden itsemurhia kuvataan ja miten heidän tekojaan motivoidaan. Kososen työ tuo tähän jälkimmäiseen perinteeseen uusia näkökulmia pohtimalla kriittisesti, miten itsemurhien esittämistä ohjaavat yhteiskunnalliset normit.

Väitöskirja pohjautuu neljään artikkeliin, joista kolme on painetun teoksen liitteinä. Koska arvioni pohjautuu tähän versioon, neljäs vielä julkaisematon artikkeli jää käsittelyssäni sivurooliin. Väitöskirjan yhteenvedossa Kosonen esittelee tutkimusasetelmansa ja tärkeimmät huomionsa, ja se onkin erittäin kiinnostava itsemurhista käytävän elokuvallisen ja yhteiskunnallisen keskustelun kannalta. Artikkelit syventävät esiin tuotuja näkökulmia konkreettisten elokuva-analyyysien kautta.

Tutkimus pohjautuu sisällönanalyttiseen kartoitukseen itsemurhien esiintymisestä angloamerikkalaisissa elokuvissa. Laajan taustatyön tuloksista olisi mielellään lukenut enemmänkin, mutta suurin osa analyysistä painottaa valittuja tapaustutkimuksia, joihin sisältyvät elokuvat *Unfriended* (2014), *Vanilla Sky* (2001) ja *Moth Diaries* (2011) sekä Netflix-sarja *13 Reasons Why* (1. tuotantokausi, 2017).

Näiden luennassa Kosonen on hyödyntänyt visuaalista diskurssianalyysiä, jonka avulla itsemurhan esittämisen valtamerkityksiin pureudutaan.

Aineiston ja metodien huolellinen esittely on väitöskirjamaista, joskin oli ilahduttava huomata kuinka läpinäkyvästi Kosonen toi ilmi tutkimusprosessinsa. Hän avaa konkreettisella tasolla analyysin vaiheita, jotka usein jäävät sanoittamatta. Kosonen listaa ensin sisällönanalyysiin liittyvät kysymykset, kuten tavoitteet määritellä, oliko itsemurha kussakin elokuvassa temaattisesti vai juonenkäännteellisesti läsnä, ja miten ja kuka itsemurhaa suunnitteli, yritti tai toteutti. Sisältökysymyksistä siirrytään diskursiivisiin kysymyksiin, joissa pohditaan teemojen toteutumista visuaalisuuden, kerronnan ja dialogin tasolla. Ääneen liittyvät kysymykset jäävät harmillisesti sivurooliin, kun tutkimuksessa korostuvat kerronnalliset elementit.

Antoisinta yhteenvedossa on käsitteiden ja teorioiden määrittely, joihin Kosonen paneutuu huolellisesti. Yksi määritellyistä termeistä on oikeutetusti itsemurha. Kosonen korostaa, miten oletusta teon intentionaalisuudesta on tyypillisesti lähestytty arvottavasta näkökulmasta. Eri määrittelyissä toistuvat ajatukset hyvästä ja huonosta kuolemasta tai luonnollisesta ja epäluonnollisesta kuolemasta. Siten eri teoreetikkojen, kulttuurien ja aikakausien näkökulmista itsemurhan käsitteellistämiseen sisältyy sosiaalisen järjestyksen ja sen ylläpitämisen tavoitteita. Myös elokuvat osallistuvat itsemurhan määrittelypyrkimyksiin, ja väitös-

kirjassaan Kosonen pohtii ansiokkaasti, miten itsemurhan visuaaliset representaatiot tuottavat sosiaalista, kulttuurista ja yhteiskunnallista kontrollia.

Biovalta ja tabu

Kosonen rakentaa biovallan ja tabun käsitteistä teoreettisia näkökulmia itsemurhien kuvaustapojen kriittiseen luentaan. Foucaultlainen biovalta näyttäytyy sekä diskursiivisena että normalisoivana prosessina, jossa itsemurhan esittämisen tavat kytkeytyvät siihen, millä tavoin itsemurha asemoidaan yksilön epätoivottavaksi valinnaksi. Analyysissä ajatus yhdistyy medikalisaation prosesseihin, joissa normeille haetaan tukea lääketieteellisestä tiedosta. Medikalisaation mukainen näkemys itsemurhasta ensisijaisesti yksilön mielenterveydellisenä riskinä on läsnä myös elokuvien tarinoissa, jotka usein syyllistävät yksilöä. Biovalta-analyysi osoittaa, miten medikalisaatio jopa irrottaa itsemurhan yhteiskunnallisista rakenteista.

Tabun käsitteen kautta elokuvakertomusten normatiivisuus korostuu entisestään. Kosonen taustoittaa tabun käsitteen kolmen perinteen kautta: 1) bourdieulaisessa ja kulttuurintutkimuksellisessa perinteessä tabu muotoutuu sosiaalisena hiljaisuutena itsemurhasta; 2) freudilaisessa psykoanalyttisessä perinteessä itsemurha nähdään tukahdutettuna ilmiönä; 3) douglaslaisessa antropologisessa perinteessä korostuu tabun funktionaalisuus ja sosiokulttuuriset keinot käsitellä itsemurhaa poikkeavuutena.

Kosonen toteaa, että kulttuurintutkimuksellinen perinne on vaikuttanut merkittävästi hänen työhönsä, jossa hän tuo esille, miten itsemurhaa on ristiriitaisesti sekä vältelty että esitetty representaatioiden tasolla. Itsemurhista kertovat elokuvat rikkovat hiljaisuuden kulttuuria, joskin tabun olemassaolon voi tunnistaa niistä kohuista, joita nämä tuotteet ovat inspiroineet. Muun muassa artikkelissaan ”Itsemurhatartunnan taikauskosta: *The Moth Diaries* (2011) ja *13 Reasons Why* (2017)” (2018) tuodaan esille, miten tuomitseva vastaanotto osoitti aiheen arkaluonteisuuden.

Kosonen kuitenkin huomioi, että silloinkin kun itsemurhista puhutaan, elokuvilla on tapana kesyttää kuolemaa. Tätä aihetta hän käsitte-

lee erityisesti artikkelissaan ”The Death of the Others and the Taboo: Suicide Represented” (2015), jossa hän toteaa, että nykyelokuvilla on taipumus keskittyä itsemurhaan ideana tai suunnitteluna. Kuvat väkivallasta tai toteutuksesta jätetään näin visuaalisen esittämisen ulkopuolelle tai siivotaan katsojaa varten.

Tabun rikkominen voi Kososen mukaan linkittyä myös pornifikaatioon, jossa itsemurhasta rakennetaan katsojaa houkutteleva speaktaakkeli. Halun ja kuoleman yhdistelmä on tuttu kuolemantutkimuksessa, jossa jo Geoffrey Gorer (1965) argumentoi kuoleman tabuluonteen johtavan sairaalloiseen kiinnostukseen tematiikkaa kohtaan. Kosonen nostaa esille myös Michelle Aaronin (2014) käsitteen ”kuoleman halutalous”, jossa kuolemaa seksualisoidaan etenkin nuorten naisten kuolemien kautta – tematiikka, joka näkyy myös Kososen aineistossa.

Pornifikaatiota Kosonen käsittelee artikkelissaan ”Hollywoodin nekromanssi: Naisen ruumiiseen kiinnittyvä itsemurha elokuvien sukupuolipolitiikkana” (2017). Mielenkiintoista tematiikkaa olisi voinut jopa syventää, esimerkiksi hyödyntämällä psykoanalyttistä tukahdutetun tabun mallia, joka muutoin jää työssä marginaaliseen rooliin. Kuolemantutkimuksessa on nimittäin puhuttu muun muassa fetisoinnin merkityksestä kuoleman representaatioissa (Gibson 2011), joka linkittää tukahdutetun, halun ja tabun toisiinsa kulttuurisissa käytännöissä.

Antropologisen perinteen kautta Kosonen hyödyntää ajatuksia tabun saastaisuudesta, jota Mary Douglasin (1966) teoriat ovat innoittaneet. Kosonen näkee tämän keskustelun liittyvän erityisesti pelkoihin, miten itsemurhien esittäminen voisi levittää niitä eteenpäin. Jotta elokuvat eivät syyllistyisi itsemurhan romantisoimiseen tai yhteiskunnan syyllistämiseen itsemurhista, Kosonen tunnistaa niiden hyödyntävän toiseuttamisen, marginalisoinnin ja stigmatisoinnin keinoja.

Toiseuttamisessa itsemurha esitetään ”heitä”, ei yhteisöllistä ”meitä”, edustavana tekona. Marginalisoinnissa korostetaan teon poikkeuksellisuutta, ja stigmatisoinnissa itsemurha esitetään arvolatautuneesti huonona kuolemana ja etäännytetään itsemurhaa yrittänyt. Yhdessä nämä prosessit liittävätkin itsemurhaan syyllistävän ja etäännyttävän affektiivisen

tahmaisuuuden, joiden kautta korostetaan itsemurhan normeihin sopimattomuutta.

Tutkimalla, miten itsemurhaa on kuvattu osana normatiivisia käytänteitä, Kosonen katsoo ilmiötä siltä kannalta, miltä yksilön valinnat näyttävät yhteiskunnan näkökulmasta. Silloinkin kun henkilöhahmojen motivaation taustalla on ollut henkistä tai fyysistä väkivaltaa tai yhteiskunnallista epätasa-arvoisuutta, elokuvat tuntuvat rakentavan itsemurhista henkilökohtaisia ongelmia, jotka tulee ratkaista yksilön tasolla, ei puuttumalla yhteiskunnallisiin rakenteisiin tai ilmiöihin.

Painottamalla normien merkitystä Kososen analyysi asettuu kuitenkin oivaltavasti yksilökertomusta vastaan. Siinä missä biovalta pakottaa yhteiskunnalliset normit yksilön vastuiksi, Kosonen tekee näkyväksi rakenteellisella tasolla tapahtuvia esittämisen ratkaisuja. Keskustelu yksilön ja yhteiskunnan välisistä jännitteistä on mukana läpi koko työn, joskin sitä olisi voinut sanoittaa enemmän osaksi analyysijä ja yhteenvedoa.

Sukupuolitettu speaktaakkeli

Yksi esittämisen rakenteista, joille Kosonen antaa näkyvyyttä kaikissa tutkimusartikkeleissaan, on itsemurhan kaksijakoiset sukupuolitettuneet kuvaukset. Miesten itsemurhakuvauksissa korostuvat kysymykset kunnian ja häpeästä, joihin päädytään rationaalisen pohdinnan tuloksena. Lisäksi miehet useimmiten myös estyvät onnistumasta yrityksessään ja kokemuksesta voi rakentua henkilökohtaisen kasvun, jopa sankarillisuuden kuvaus.

Naisten kohdalla sen sijaan korostuvat tunnemyrskyt, epärationaalisuus ja ruumiillisuus. Naiset esitetään haavoittuvina ja myös heikkoina hahmoina, jotka onnistuvat yrityksissään useammin elokuvamaailmassa. Tätä kautta erityisesti nuorten naisten itsemurhista rakennetaan kulttuurisia speaktaakkeleja. Sukupuolialalyysi onkin väitöskirjan kiinnostavimpia ulottuvuuksia.

Kososen väitöskirja sijoittuu taidehistorian alalle, ja elokuvatutkijana odotin innolla, millaisen näkökulman tämä tuo elokuvatutkimukseen. Lopulta lähestymistapa on yllättävän perinteinen ja korostaa sitä, miten elokuvat kehystävät itsemurhaa kertomuksina. Etenkin

kun Kosonen määrittelee työnsä visuaalisuuden tutkimukseen, olisin toivonut enemmän kuvien (ja jos mahdollista myös äänen) tasolla tapahtuvaa analyysiä. Artikkeleista ”The Death of the Others and the Taboo: Suicide Represented” tuo parhaiten esille visuaalisuuden tutkimusta, kun Kosonen kontekstoi nykyelokuvien itsemurhakuvaudet osaksi visuaalisen taiteen historiaa. Itselleni tämä oli erittäin antoisaa, sillä se toi myös elokuvamaailmaan tuoreen näkökulman.

Kokonaisuutena väitöskirja onnistuu hyvin tavoitteessaan tutkia niitä normatiivisia diskurssien muotoja, joita elokuvat luovat itsemurhista nykyelokuvissa. Vaikka artikkelimuotoisessa väitöskirjassa on vaikea välttää toisteisuutta, työ on mielenkiintoinen luettava kokonaisuutena, eikä vain erillisinä artikkeleina. Teoksella onkin annettavaa kaikille, joita kiinnostavat joko elokuvien normatiivisuuden tuottaminen ja/tai itsemurhat kulttuurisina tuotteina.

Outi Hakola

FT, alue- ja kulttuurin tutkimus, Helsingin yliopisto

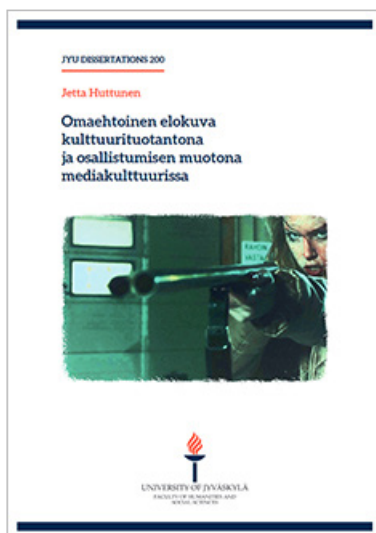
Lähteet

Aaron, Michele (2014) *Death and Moving Image. Ideology, Iconography and I*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Douglas, Mary (1966) *Purity and Danger: An analysis of concept of pollution and taboo*. London & New York: Routledge.

Gibson, Margaret (2011) Real-life death: Between public and private, interior and exterior, the real and the fictional. *The South Atlantic Quarterly*, 110(4), 917–932. <https://doi.org/10.1215/00382876-1382321>.

Gorer, Geoffrey (1965) The Pornography of Death. Teoksessa Geoffrey Gorer (toim.) *Death, Grief & Mourning in Contemporary Britain*. London: The Crescent Press, 169–175.



OMAEHTOISTA ELOKUVAA JÄLJITTÄMÄSSÄ

Jetta Huttunen (2020) Omaehtoinen elokuva kulttuurituotantona ja osallistumisen muotona mediakulttuurissa. JYU Dissertations 200. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 114 s. + alkuperäisartikkelit.

Jetta Huttusen kulttuurintutkimuksen alan artikkeliväitöskirja *Omaehtoinen elokuva kulttuurituotantona ja osallistumisen muotona mediakulttuurissa* tarttuu aiheeseen, jota on Suomessa tutkittu vähän: vakiintuneen elokuvakentän ulkopuoliseen tuotantoon. Ilman Suomen Elokuvasäätiön tukea tuotettujen elokuvateatterissa esitettyjen elokuvien määrä on ollut viime vuosina 20–25 % ensi-illoista. Se on yllättävänkin paljon. Tutkimus sijoittuu laajempaan maisemaan, jossa raja kulttuurin tuottajiin ja sen kuluttajiin on hämärtyvässä. Tämä sumea alue on kiinnostava.

Väljästi asetettu tutkimustehtävä kuuluu: Millaista on omaehtoisten tekijöiden osallistuminen kulttuurituotantoon ja millaiseksi omaehtoisen elokuvan paikka muodostuu julkisuudessa?

Tutkimuksella on pitkä aikajänne, syksystä 2006 viime vuoteen. Kuten tutkija huomauttaa, pitkällä ajanjaksolla on sekä hyviä että huonoja puolia. Ilmiö on ehtinyt tänä aikana muuttua, mikä tulee ilmi kiinnostavalla tavalla aineistossa. Toisaalta ensimmäisten artikkelien kaikki havainnot eivät ehkä enää ole relevantteja.

Riippumaton (*independent*) tarkoittaa yleisesti elokuvaa, jossa tekijällä on täysi kontrolli teokseensa tekoprosessista jakeluun. Käytännössä termillä on tarkoitettu studiosysteemin tai institutionaalisen järjestelmän ulkopuolisia tuotantoja. Termiä on käytetty myös esteettisenä kategoriana (Michael Newman). Koska ”riippumaton” on enemmänkin järjestelmän synnyttämä käsite, Huttunen ottaa käyttöön termin ”omaehtoinen” kuvatakseen vaihto-

ehtoista tai marginaaliin sijoittuvaa tuotantoa Suomessa. Tällainen omaehtoisuus voi ilmetä joko harrastajatuotantona tai ammattimaisuuteen pyrkivänä pientuotantona.

Aineistona on toisaalta keskustelut harrastajatekijöiden keskustelufoorumeilla 2007–2013 ja toisaalta pientuottajien teemahaastattelut, joita on kuusi vuosilta 2010–2016. Tutkimus ei käytä mitään tilastollisia menetelmiä, mutta silti voisi miettiä kuinka edustava tai kattava haastateltavien valinta on. Miksi juuri nämä tekijät on valittu? Kaikki haastateltavat ovat miehiä, koska omaehtoinen elokuva on ainakin toistaiseksi miesten laji. Finfilmsin ja Indietaiwaan ylläpitäjien mukaan jopa 99 % nettiyhteisöjen jäsenistä oli miehiä. Muutamia naisten tekemiä omaehtoisia elokuvia kuitenkin on, kuten Huttunen huomauttaakin. Kun omaehtoisten elokuvantekijöiden joukko Suomessa on aika rajallinen, heitä olisi ehkä kannattanut haastatella laajemminkin ja hyödyntää heidän mielipiteitään, kun kerran tutkijan pyrkimyksenä on äänen antaminen tälle alakulttuurille.

Huttunen kuvaa menetelmäänsä teorialähtöiseksi laadulliseksi sisällönanalyysiksi. Hän tukeutuu osallistumisen teorioihin, joiden taustalla vaikuttaa mediatutkimuksen ja yleisötutkimuksen traditio. Taustalla on myös Birminghamin koulukunta, joka tietysti sopii hyvin tarkasteltavaan ilmiöön, onhan kyse vahvasti reviiirikamppailusta.

Omaehtoiset elokuvat erottuvat tyyllisesti valtavirrasta. Ne ovat usein rosoisia ja hio-mattomia. Huttunen viittaa ”independent-estetiikkaan”. Se edellyttää katsojalta ymmär-

tävää asennoitumista tai kuulumista yhteisöön. Monet omaehtoiset elokuvat haastavat sovinnaisten valtavirtaelokuvan rajoja. Kentällä tehdään paljon trashia, splatteria ja eksploitaatioelokuvaa. Hollywood-elokuvien parodiat ovat ilmeisesti aina olleet suosittuja, erityisesti kun kohteena on scifi, kauhu ja toimintaelokuvat. Tekijät kokevat elokuviensa tarjoavan valtavirtaelokuvaa rohkeampaa ja rajumpaa sisältöä – ja olevan näin vaihtoehtoista. Kuten Huttunen huomauttaa, perinteistä realistista draamagenreä edustavat omaehtoiset elokuvat eivät tunnu saavan lisäarvoa omaehtoisuudestaan tai vaihtoehtoisesta tekotavastaan.

Miksi riippumaton elokuvatuotanto on tyyppillisesti genre-elokuvaa, kauhua, toimintaa tai scifiä? Tätä voisi pohtia enemmänkin. Yksi selitys voisi olla se, että nämä lajityypit ovat pitkään puuttuneet suomalaiselta elokuvakentältä, mutta toisaalta indietuotanto painottuu genre-elokuvaan sellaisissakin elokuvakulttuureissa, joissa tuotetaan myös paljon genre-elokuvaa.

Huttunen erottelee omaehtoisen elokuvan piirissä amatöörivoimin tehdyn harrastajaelokuvan (ensimmäinen ja toinen artikkeli) ja varsinaisen pientuotannon (kolmas artikkeli). Merkittävimmäksi eroksi näyttää nousevan jakelu. Harrastajatuotanto leviää oman yhteisön piirissä, ja julkisuutta pyritään jopa välttelemään. Elokuvia halutaan käsitellä vertaisryhmässä samalla oppien ja kehittyen. Puoliammatillainen ja varsinainen pientuottaja asemoi itsensä toisin ja ainakin pyrkii julkisuuteen. Julkisuudessa omaehtoinen tuotanto asettuu suhteeseen valtavirtatuotannon kanssa, jonka varjossa se tulee usein vähätellyksi tai saa vain vähäisen mediahuomion.

Nicholas Abercrombien ja Brian Longhurstin mukaan mediakulttuurissa fanit kehittyvät viihdekulttuurin puitteissa usein kuluttajista ja harrastajista tuottajiksi. Omaehtoisessa elokuvatuotannossa on paljon faniuden piirteitä. Monet amatöörit ovat jonkun tekijän, tyylilajin tai jopa yksittäisen elokuvan fanittajia. Siirtyminen kuluttajasta tuottajaksi tapahtuu Abercrombien ja Longhurstin mukaan juuri osallistumisen lisääntymisen kautta. Myös Huttusen esittämä hyvä kysymys on, lisääkö tämä kuluttajien ja tuottajien välisen rajan hämärtyminen aidosti mediakulttuurin demokraattisia piirteitä.

Yhteisöllisyys on muutenkin tärkeässä asemassa koko ilmiössä. Harrastajatuottajilla oli vuosina 2005–2017 oma yhdistyksensä Findie ry, joka on nyt lopettanut toimintansa. Keskustelufoorumi Indiefoorumi ajettiin alas vuonna 2013. Yhtenä syynä oli Youtuben yleistymisen levityskanavana. Samalla katosivat nettiyhteisöjen tarjoamat pienyleisöt. Harrastajien kokemaa vahvaa yhteisöllisyyden kausi näyttäisi olevan jo menneisyyttä. Huttusen mukaan samaan aikaan yhteisöjen hajoamisen kanssa tapahtui riippumattomien elokuvantekijöiden ja pientuottajien esiinmarssi. Näiden harrastajista pientuottajiksi siirtyneiden tekijöiden pyrkimys erottautua amatööreistä saattaa osaltaan selittää harrastajayhteisön rapautumista. Siirryttäessä harrastajasta pientuottajaksi niin asema elokuvan kentällä kuin myös identiteetti muuttuvat, ja pientuottajat joutuvat toisenlaiseen reviiirikamppailuun suhteessa valtavirtaelokuvaan.

Huttunen tunnistaa aineistostaan kiinnostavan ristiriidan: tekijät korostavat riippumattomuuttaan ja omaehtoisuuttaan, ja samanaikaisesti puheessa kuuluu vahva pyrkimys ammattilaisuuteen ja parempiin resursseihin – siis valtavirtaan. Oireellisesti aineistoista nousee esiin menestynyt Spede Pasanen jonkinlaisena riippumattomuuden esikuvana. Elokuvasaatiö ja muut vakiintuneet rahoittajat koetaan ankarina portinvartijoina.

Kaikilla haastatelluilla on av-alan koulutus. Onko se sattumaa vai oireellista suomalaiselle omaehtoiselle tuotannolle? Joku paradoksi tuntuisi olevan siinä, että Huttusen havainnoima omaehtoinen elokuvakulttuuri konkretisoituu riippumattoman elokuvantekijän pyrkimyksessä tuottaa elokuvia suurelle yleisölle. Onko niin, että suomalainen omaehtoinen tuotanto on vaihtoehtoista suhteessa suomalaisen elokuvan vakiintuneeseen tukijärjestelmään ja ekosysteemiin, muttei suinkaan suhteessa esimerkiksi kaupallisuuteen? Voiko suureen yleisömäärään tähtäävää mutta siinä mahdollisesti epäonnistuvaa elokuvaa sanoa vaihtoehtoiseksi?

Ääneen lausumatta jää ilmeinen kysymys omaehtoisen riippumattoman tuotannon luonteesta, onko se – ainakin Suomessa ja Huttusen aineiston valossa – pikemminkin välivaihe ammatillisella uralla vai aidosti vaihtoehtoista ja omaehtoista? Tämä korostuu, kun Huttusen

haastattelimilla tekijöillä on kova halu tulla ammattilaisiksi. Omaehtoisen elokuvan tekijä on amatööri, joka pyrkii ja usein myös siirtyy ammattimaiseksi pientuottajaksi. Tällöin työtapana muuttuu, ammattinimikkeistä tulee tarkempia ja hierarkkisempia ja koko tekoprosessi ammattimaistuu. Yhteisöllisyys, vertaisryhmään kuuluminen ei ole enää niin merkityksellistä. Tällaisen omaehtoisen elokuvan tekijä ei halua enää samastua harrastajatekijöiden alakulttuuriin ja yhteisöön. Pientuottaja hakee ammattimaista statusta.

Mediatuotanto voi olla vaihtoehtoista sisällöllisesti, esteettisesti, tuotanto- ja jake-lutavoiltaan tai asenteeltaan. Suomalainen omaehtoinen elokuva on vaihtoehtoista ainakin tuotantotavoiltaan ja asenteeltaan. Epäilemättä trash ja muut valtavirtaelokuvan puolelta puuttuvat lajityypit ovat vaihtoehtoisia myös sisällöllisesti. Valtavirtaelokuva on edelleen enemmän tai vähemmän realistiseen ilmaisuun nojautuvaa, kun taas omaehtoinen tuotanto osoittaa vaihtoehtoista makua tai on muuten marginaalista. ”Harrastajatuottajien voidaan nähdä nauravan valtavirtaelokuvan esteettisille normeille ja jopa kritisoidan mediakulttuurissamme vallitsevaa jakoa hyvään ja huonoon elokuvaan”, Huttunen kirjoittaa (s. 31). Hänen mukaansa näiden elokuvien sisältö on vaihtoehtoista, niiden tarinat ja päähenkilöt ovat sellaisia, joita ei suomalaisessa elokuvassa yleensä nähdä.

Merkittävä ero valtavirtaan on tietenkin se, että elokuvat on tehty hyvin pienillä budjeteilla ja valtaosin talkootyöllä. Kyse on sekä aineellisista että symbolisista resursseista. Onko omaehtoinen elokuva sitten alakulttuuria vai vastakulttuuria? Huttunen viittaa Adornon ja Benjaminin (kapitalistiseen) kulttuuriteollisuuden kohdistuvaan kritiikkiin. Vastakulttuuri haastaisi aktiivisesti valtakulttuuria. Tekeekö omaehtoinen elokuvat tuotanto sitä? Huttunen mukaan omaehtoinen tuotanto kamppailee niin resursseista kuin julkisuudesta valtakulttuurin kanssa pyrkien murtamaan valtakulttuurin hegemoniaa. Se haastaa ”massatuotetun viihdeteollisuuden omilla tuotteillaan populaarikulttuurin piirissä”, Huttunen kirjoittaa (s. 51). Hän ei tarkastele omaehtoista elokuvaa ideologisesti, joka toki olisi kiinnostavaa vaikkapa Adornon ja Benjaminin hengessä.

Väitöskirja on hieman toisteinen, mikä on usein tyypillistä artikkeliväitöskirjoille. Joku-nen virhekin on tekstiin lipsahtanut. AVEK ei myönnä tukea pitkille fiktioelokuville, päinvastoin kuin kirjoittaja väittää. Ei pidä myöskään paikkaansa, että Spede Pasasen tuottamat elokuvat eivät olisi saaneet lainkaan julkista tukea 1970- ja 1980-luvuilla. Ne saivat sekä elokuvan laatutukea että elokuvasäätiön tukea. Asia ilmenee esimerkiksi Kalle Kinnusen kirjoittamasta säätiön historiasta (*Elokuvasäätiön tuella — Suomalaista elokuvaa tekemässä 1969–2019*, 2019).

Omaehtoinen tuotanto on tehnyt hyvää kotimaiselle elokuvalle. Kuten Huttunen (s. 48) kirjoittaa: ”Omaehtoinen elokuvat tuotanto on pientuottajuutta, joka muuttaa kulttuurintuotannon rakenteita ja jonka vaikutus mediakulttuurin tuotantoprosesseihin on merkittävä.” Se on ilmiönä jo nyt monipuolistanut suomalaisen elokuvan kenttää ja laventanut tarjontaa. Se on myös vaikuttanut siihen, että genre-elokuvat ja aiemmin harvinaiset lajityypit ovat päässeet julkisen tuen piiriin. Monista omaehtoisista tekijöistä on myös tullut vakiintuneita ja menestyneitä ammattilaisia. He eivät siis enää ole omaehtoisia, mutta ilmeisesti ja toivottavasti uutta väkeä on tulossa.

Jouko Aaltonen

TaT, elokuvaohjaaja, Aalto-yliopisto



ELOKUVASÄÄTIÖN TUELLA JA VÄHÄN ILMANKIN

*Kalle Kinnunen (2019) Elokuvasäätiön tuella.
Suomalaista elokuvaa tekemässä 1969–2019.
Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 155 s.*

Tätä arviota kirjoitettaessa elokuussa 2021 Suomen elokuvasäätiön johtaja Lasse Saarinen ja hallituksen puheenjohtaja Anne Brunila ovat juuri lähettäneet Suomen hallitukselle ja opetus- ja kulttuuriministeriölle avoimen kirjeen, jossa arvostellaan elokuva-alalle myönnettävän taloudellisen tuen laskua tulevan kauden budjettiehdotuksessa. Tukisumman pieneneminen liittyy konkreettisesti veikkausvoittorahojen laskuun; kulttuurialan tukihan on pitkään ollut sinänsä absurdilla tavalla sidoksissa rahapeli-toiminnan tuottoihin.

Puolentoista vuoden koronasulun jälkeen tilanne on erityisen tukala, sillä korona kurittaa elokuva-alaa oikeastaan kaksinkertaisesti, sekä suoraan että välillisesti. Suora vaikutus tulee tuotantojen konkreettisista vaikeuksista korona-aikana, elokuvateattereiden sulusta ja pääsylipputulosten romahduksesta, välillinen siis korona-aikana entistä jyrkemmin laskevista rahapelituotoista.

Saarisen ja Brunilan kirje on sävyltään hie- man erilainen kuin monet aiempien vuosikymmenten elokuvapoliittiset kannanotot. Siinä missä tyypillisesti on lähdetty alan kurjista toimintaedellytyksistä, yhtäältä elokuva-alan yleisestä kurimuksesta muun viihteen ja taiteen puristuksessa ja toisaalta kotimaisen tuotannon sinnittelystä kansainvälisten hittien varjossa, nyt lähtökohtana on suhteellisen hyvin voiva ja tuottoisa ala, suomalaisten elokuvien kansainvälinen menestys ja kotimaisen tuotannon säännöllisen korkea markkinaosuus. Tuttua retoriikkaa on sentään siinä tavassa, jolla elokuvaa yhä joudutaan puolustelemaan

Kansallisoopperaa, Kansallisteatteria ja Kansallisgalleriaa vastaan, joilta niiltäkin leikataan tukia, mutta huomattavasti vähemmän kuin elokuva-alalta.

Elokuun 2021 avoin kirje resonoi kiinnostavalla tavalla Kalle Kinnusen kirjoittaman elokuvasäätiön historiateoksen kanssa. Vaikka kirja on peittelemättömästi juhlateos, säätiön 50-vuotishistoriikki, sen sisältö on väistämättömästi kriisipainotteinen. Lukujen ja alalukujen nimiä ovat esimerkiksi "Eripuraa ja riitoja", "Yhteenottojen aika", "Takana loistava tulevaisuus", "Härskien miesten maailma", "Elokuvateatterien kriisi", "Pohjakosketus" ja "Napit vastakkain".

Ehkä tätä historiaa olisikin mahdotonta kirjoittaa toisesta näkökulmasta, onhan säätiön olemassaolon perusta ollut alusta pitäen vaikeuksissa olevan alan pelastamisessa ja pinnalla pitämisessä. Kun elokuvasäätiö perustettiin vuonna 1969, tarkoituksena oli keskittää valtion elokuvapalkinnot, joita oli jaettu vuodesta 1961 alkaen, ja elokuvateattereiden tuotoista kerätyn veron prosenttiosuus systemaattisella tavalla kotimaisten tuotantojen ja elokuvakulttuurin tukemiseen. Etenkin alkuvaiheessa intressit jakautuivat kuitenkin jyrkästi. Toisella puolella olivat tekijäpuoli ja kulttuuriala ja toisella elokuvan liikeala, eikä dialogia aina löytynyt. Usean vuoden istunut Risto Jarvan vetämä elokuvapoliittinen komitea laati monta laaja-alaista osamietintöä, mutta kaivattuun kokonaisratkaisuun se ei riitojen sävyttämässä ilmapiirissä päässyt.

Alkuvaiheen kiistat olivat luonteeltaan vahvasti paitsi kulttuuri- myös puoluepoliittisia. Kulttuurivasemmiston näkökulmasta säätiö oli 1970-luvun alussa elimellisesti kiinni liike-elämän intresseissä, joten säätiö saatettiin nähdä jopa ykskantaan ”kapitalistien salahankkeena”, kuten Mervi Pantin elokuvapolitiikan historiaa ruotiva väitöskirja *”Kansallinen elokuva pelastettava”*. *Elokvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla* (2000) muistuttaa. Poliittiset jakolinjat eivät välttämättä ole kokonaan kadonneet konsensuspolitiikan aikakausillakaan, mutta myöhemmät skismat ovat saaneet toisenlaisia konkreettisia ilmenemismuotoja. Kiistely on keskittynyt osittain tietysti rahoituksen määrään sinänsä, kuten Saarisen ja Brunilan tuoreessa kannanotossa. Tämä lienee väistämätön kestojuonne, joka ainakin osittain seuraa talouden yleisiä nousu- ja laskusuhdanteita.

Sen ohella Kinnusen teoksessa palataan toistuvasti rahanjaon perusteisiin ja mekanismeihin, taide- ja viihde-elokuvien suhteeseen sekä henkilökysymyksiin. Ikuinen ongelma on selvästi ollut siinä, että säätiötä johtavilla ja erityisesti tuista päättävillä pitäisi olla asiantuntemusta, mutta samalla heidän tulisi olla ulkopuolisia ja puolueettomia. Pienen maan pienellä alalla yhtälö ei ole helppo ratkaista, ja Kinnusen kirja onkin täynnä herkullisen kammottavia esimerkkejä siitä, kuinka tukia on jaettu – ainakin jonkun näkökulmasta – kaverien tuotannoille ja joskus jopa omille.

Elokuvasäätiön tuella kertoo säätiön vaiheista, kiistoista, onnistumisista ja karikoista kiinnostavalla ja sujuvalla tavalla. Vaikka kyseessä on juhla kirja, ristiriitoja ei peitellä. Jos oikein kovasti juhla kirjamaisuutta etsii, voi tietysti kiinnittää huomion siihen, että ”viimeiset vilunkitapaukset” ajoitetaan kymmenen vuoden takaiseen aikaan. Rivien välistä pitää kai lukea, että enää ei tällaista voi tapahtua.

Kirjan kuvitus vahvistaa omilla keinoillaan myös tätä tarinaa. 2000-luvun kuvissa nähdään palkittuja elokuvantekijöitä punaisilla matoilla ja säätiön hymyilevää henkilökuntaa (paitsi outona poikkeuksena säätiön 40-vuotisjuhlien iloton ryhmäkuva). Enää eivät vihaiset miehet istu savuisissa kabineteissa olutpullojen ääressä kuten 1970-luvun kuvissa. Mutta ehkä tätä ei tarvitse ajatella skeptisesti pelkkänä silotelluna, varmaankin toiminnan läpinäkyvyys on

oikeasti parantunut 2000-luvulla, kuten kirjaan haastateltu tuottaja Jarkko Hentula toteaa.

Elokuvasäätiön tuella on paitsi juhlahistoriikki myös elokuvakriitikon kirjoittama teos. Kirjoittajan valinta – kyseessä on tilaustyö – on ymmärrettävä. Kalle Kinnunen kirjoittaa sujuvasti ja tuntee asiansa eli on vuosien ajan perehtynyt elokuva-alan toimintaan. *Elokuvasäätiön tuella* on hyvin etenevä, kronologisesti jäsennetty ja asiantunteva esitys säätiön vaiheista. Epäilemättä säätiössä on myös ennakoitu, että on todennäköisempää saada valmis teos käsiinsä vuosijuhlaan mennessä, jos kirjoittaja on kriitikko eikä tutkija.

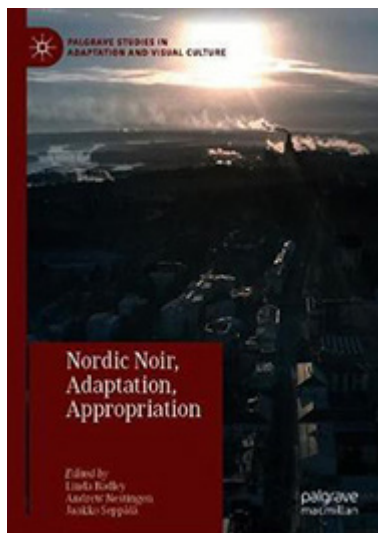
Raja historiikin ja tutkimuksen välillä on usein hiuksenhieno, niin myös tässä tapauksessa, eikä se raja tietenkään ole välttämättä kirjoittajasta kiinni. On yleisesti ottaen epäreilua arvostella kirjaa siitä, mitä se ei ole, mutta pariin huomautukseen *Elokuvasäätiön tuella* kyllä antaa aihetta, etenkin kun julkaisijana on Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ilmeisin asia on tyyppilliseen tapaan lähteiden merkitseminen. Kirjassa on suppea lähdeluettelo, mutta viitteitä ei ole, ja esimerkiksi esille nostettujen lehtikirjoitusten paikantaminen voi olla hankalaa. Kirjaa varten on tehty runsaasti haastatteluja, mutta niitä ei ole listattu, eikä haastattelujen tarkkoja päiväyksiä kerrota, vaikka asia olisi hoitunut hyvin pienellä vaivalla. Elokuvasäätiön toimintakertomuksessa 2019 ennakoidaan, että teos on ”arvokas lähde tutkijoille myös tulevaisuudessa”. Varmasti onkin, mutta vielä arvokkaampi se olisi, jos moniaineksiset lähteet paikannettaisiin, ajoitettaisiin ja kontekstoitaisiin tarkemmin.

Historiikkimaisuuden sisällöllisempi puoli on se, että *Elokuvasäätiön tuella* tyytyy enemmän esittelemään kuin analysoimaan elokuva-alan kiistoja. Tavallaan on tietysti miellyttävää, että toimijoille annetaan ääni ja haastattelulausuntojen annetaan kuljettaa tarinaa. Mitä kimurantimpi tapaus, sitä todennäköisemmin se kerrotaan nimenomaan haastattelujen avulla. Usein ne jäävät keskenään ristiriitaisiksi, mikä on itsessään kiinnostavaa, mutta tutkimuksellisesti ote pakottaisi silti punnitsemaan lausuntoja sekä toisiaan että muuta lähdeaineistoa vasten. Tarinan luettavuus saattaisi kärsiä, mutta analyttinen voima ja refleksiivisyys vastaavasti kohenisivat.

Yhtä kaikki *Elokuvasäätiön tuella* on kiinnostava, mukavasti etenevä ja runsaasti värikkäitä anekdootteja tarjoava kokonaisesitys elokuväsäätiön toiminnasta ja elokuvakulttuurin muutoksista viimeisen puolen vuosisadan aikana. Teos on myös onnistuneesti ajantasainen. Esimerkiksi alan toimintatapojen mieskeskeisyys nostetaan esille, vaikka elokuva-alan #metoo-keskustelun isoimmat kuohut lienevät olleet kirjaa kirjoitettaessa vielä tuloillaan.

Kimmo Laine

FT, elokuvatutkimus, Oulun yliopisto



NORDIC NOIR TAIPUU ERILAIISIIN TARPEISIIN

Linda Badley, Andrew Nestingen & Jaakko Seppälä (toim.) (2020)
Nordic Noir, Adaptation, Appropriation. Palgrave Macmillan, 336 s.

Nordic noiria on tutkittu viime vuosina paljon. Erityisesti tanskalainen televisiotutkimus on saanut uutta nostetta maan draamasarjojen kansainvälisen menestyksen myötä. Kyse ei kuitenkaan ole vain pohjoismaisesta ilmiöstä, sillä Nordic noirista on kasvanut käsite, jota hyödynnetään audiovisuaalisten sisältöjen ja alueiden brändäämisessä yli maa-, väline- ja genererajojen. *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation* tarttuu tähän monimuotoisuuteen ja lähestyy Nordic noiria nimenomaan sovittamisen (*adaptation*) ja omaksumisen (*appropriation*) näkökulmista.

Televisiotutkimuksessa adaptaation käsitettä käytetään pääasiassa kahdessa merkityksessä. Adaptaatiotutkimus on perinteisesti viitanut tutkimukseen, joka tarkastelee kirjojen ja muiden tekstien sovittamista audiovisuaalisten teosten muotoon eli sisältöjen siirtymistä mediumista toiseen. Television ohjelmaformaattien tutkimuksessa adaptaatio puolestaan merkitsee kulttuurista siirtymää, kun tietyllä kulttuurialueella tuotettu televisio-ohjelma toisinnetaan toisessa kulttuurissa.

Vaikka formaattisopimukset määrittelevät usein tarkat rajat formaattiadaptaatioille, on ohjelmien sisällöllinen ja tuotannollinen muokkaaminen nykyisessä televisiokulttuurissa enemmän sääntö kuin poikkeus. Teknologisen konvergenssin, uusien jakelualustojen ja monimediallisten tuotantojen myötä näiden kahden adaptaatio-määritelmän väliset rajat ovat liudentuneet. Tämä näkyy myös *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation* -teoksen teksteissä. Vaikka johdannossa painottuu adaptaatiotut-

kimuksen näkökulma, tarjoavat adaptaation ja appropriatian käsitteet kirjoittajille mahdollisuuden laventaa näkökulmaa Nordic noirin transkulttuuriseksi ja intermediaaliseksi tarkasteluksi (s. 5).

Kuten teoksen johdannossa todetaan, Nordic noirin historia voidaan itsessään nähdä varhaisempien rikostarinoiden omaksumisena ja muokkaamisena uusiin tarpeisiin. Sisällöllisen mukautuminen prosessi ei kuitenkaan pysähdy mediatekstin julkaisemiseen. Rikosromaanin kääntäminen toiselle kielelle edellyttää niin ikään kulttuurista neuvottelua, ja romaanin sovittaminen elokuvaksi tai televisiosarjaksi ja sarjan toisintaminen eri kulttuurissa lisäävät adaptaatioon vielä lukemattomia uusia kerroksia. Adaptaation käsite ei myöskään rajaa tarkastelua mediatekstin tasolle. Teoksen esimerkit osoittavat, että adaptaatiolla voidaan viitata vaikkapa televisiosarjan tuotantoryhmän tapaan omaksua uusia tuotantomalleja tai alueellisen tuotantokulttuurin mukautumiseen tiettyntyyppisten sisältöjen tuotantoon.

Nordic noir on siis monenlaisiin tarpeisiin mukautuva ja jatkuvasti muuttuva käsite. Tämä joustavuus tekee Nordic noirista kuitenkin ongelmallisen juuri adaptaation käsitteen kannalta. Teoksen toimittajien mukaan Nordic noirille on ominaista kyky sopeutua erilaisiin paikkoihin, maihin ja kulttuureihin ja olla jatkuvassa muutoksen prosessissa. Nordic noir ei myöskään ole genre, vaikka sillä onkin sukulaissuhteita tiettyjen genrejen kanssa. (S. 5–6.) Adaptaatio kuitenkin edellyttää jotain, josta lähdetään liikkeelle – jotain, jota voidaan

muokata. Mitä siis itse asiassa sovitetaan ja muokataan, kun kyseessä on Nordic noirin adaptaatio ja appropriatio? Teoksen toimitajat huomauttavat, että Nordic noir haastaa perinteisen adaptaation rajat ja vertailun alkuperäisen ja mukaelman välillä (s. 7).

Pohdintaa voisi viedä vielä hieman pidemmälle: jos Nordic noir on itsessään saippuamaisen liukas käsite, missä kulkee Nordic noirin ja adaptaation raja? Onko ylipäätään mahdollista erottaa, milloin adaptaation prosessi alkaa ja milloin se loppuu? Kattavatko adaptaation ja appropriatian käsitteet loputtoman toistamisen, kierrättämisen ja muokkaamisen vai onko ne syytä korvata jossain vaiheessa muilla, paremmin kuvaavilla käsitteillä? Näihin kysymyksiin teoksen artikkelit ehdottavat useita erilaisia vastauksia. Esittelen tuonnempana muutamia tekstejä, joista esimerkiksi Pietari Käävän artikkeli määrittelee aineistonsa mediatekstit ei-Nordic noiriksi, vaikka niiden parateksteissä Nordic noirin adaptaatio onkin keskeisessä roolissa. Luis M. García-Mainar puolestaan tarjoaa ajatusta samankaltaisuuden verkostosta vaihtoehdoksi adaptaatiolle ja nostaa siten esiin adaptaation käsitteen riittämyyden.

Teos on jaettu väljän temaattisesti kolmeen osaan: keskusta/periferia, samankaltaisuus/erilaisuus ja kerronta/tyyli. Massiiviseen teokseen sisältyy yhteensä 16 artikkelia. Suurin osa teoksen luvuista keskittyy mediatekstien – lähinnä televisiosarjojen ja elokuvien – analyysiin. Kiinnostavimmat kontribuutiot Nordic noir -tutkimukseen löytyvät kuitenkin artikkeleista, jotka tarkastelevat ilmiötä laajemmasta perspektiivistä.

Pietari Kääpä analysoi luvussa seitsemän televisiosarjoja, jotka eivät varsinaisesti ole Nordic noiria, mutta joita brändätään ja markkinoidaan Nordic noir -kytköksillä. Käävän aineistona ovat paratekstit eli varsinaiseen sisältöön liittyvä markkinointi- ja muu materiaali (s. 114). Parateksteissä käydään kulttuurista neuvottelua Nordic noirin omaksumisesta brittiläiseen kontekstiin. Kääpä osoittaa, että varsinaisten Nordic noir -sarjojen lisäksi myös muut sarjat voivat hyödyntää sille ominaisia elementtejä. Nordic noir -viittauksilla voidaan rakentaa esimerkiksi prestiisi-ohjelmiston kulttuurista pääomaa tai lisätä kaupallisuutta paikallisiin sisältöihin. Käävän artikkeli osoit-

taakin erinomaisesti, miten joustava ja monikäyttöinen Nordic noir käsitteenä on.

Luvussa yhdeksän Luis M. García-Mainar puolestaan tarkastelee adaptaatiota perinteisten lähteen ja lopputekstin välisten suhteiden ja tietoisien tekijyyden yli monimutkaisina kulttuurisen kanssakäymisen verkostoina, jotka ilmenevät temaattisen ja esteettisen samanaikaisuuden muodossa. García-Mainarin aineistona ovat ruotsalainen *Wallander*-sarja, brittiläinen *Tinker Tailor Soldier Spy* -elokuva, amerikkalainen rikossarja *The Americans*, romanialainen elokuva *Politist, adjectiv* ja espanjalainen rikosdraamasarja *Mar de plástico*. Näiden mediatekstien väliltä voidaan jäljittää sellaisia samankaltaisuuksia, joita ”viralliset” viittausuhteet eivät selitä. García-Mainarin ajatus samankaltaisuuden verkostoista laajentaakin kiinnostavalla tavalla aiempia teorioita muun muassa genrestä, intertekstuaalisuudesta, adaptaatiosta ja kulttuurisesta neuvottelusta.

Luvuissa 11 ja 15 adaptaatio siirtyy tekstien tasolta tuotannon tasolle. Olof Hedling tarkastelee artikkelissaan, miten *Wallanderin* ja *Sillan* menestys johti niiden tuotantoalueen, Skånen, brändäämiseen tuotantohubina ja turistikohteena sekä alueen palvelu- ja elämystalouden aktivoitumiseen (s. 197). Adaptaation käsite laajenee siten viittaamaan siihen, miten paikallista populaarikulttuurin ilmiötä hyödynnetään taloudellisen rakennemuutoksen edistämiseksi. Hedling kytkee artikkelissaan Nordic noirin kehityksen yhteen luovan teollisuuden nousun kanssa. Nordic noirin hyödyntämistä tietyn alueen brändäämisessä on tutkittu aiemminkin, mutta Hedlingin artikkelin ansiona on ilmiön sitominen laajempaan historialliseen viitekehykseen ja adaptaation käsitteen soveltaminen ilmiön analyysiin av-teollisuuden tasolla.

Kim Toft Hansen puolestaan tarkastelee Nordic noirin vaikutusta globaalien suoratoistopalvelujen (HBO, Netflix) draamatuotantoon. Virallisten formaattisopimusten sijaan myös Hansen on kiinnostunut epäsuorista vaikutteista, jotka näkyvät sarjojen tyyllissä ja tarjoavat suoratoistopalvelujen eurooppalaisille tilaajille lokaaleja katsomiskokemuksia. Hansenin artikkeli on sijoitettu teoksen kerronta/tyyli-osaan, mutta se olisi voinut olla yhtä hyvin myös keskusta/periferia-osassa, sillä artikkeli tarjoaa konkreettisia esimerk-

kejä siitä, miten televisio-ohjelmien virta ei enää kulje vain perinteisistä anglosaksisista televisiomaista muualle maailmaan vaan yhä useammin myös toiseen suuntaan.

Teos tarjoaa rikkaan ja monitasoisen kuvan Nordic noirista, ja venyttää samalla tietoisesti ilmiön ja sen tutkimuksen rajoja. Laajuudesta huolimatta formaattiadaptaatioiden tutkimus jää kirjassa melko vähäiseksi, vaikka aineistoa siihenkin olisi saatavilla runsain mitoin. Jatkuvassa muutoksen prosessissa olevat Nordic noirin ja adaptaation käsitteet tarjoavat jatkossakin kiinnostavia tutkimusaiheita, joihin voi ammentaa inspiraatiota tämän teoksen artikkeleista.

Heidi Keinonen

YTT, dosentti, mediatutkimus, Turun yliopisto

ABSTRACTS – ABSTRAKTIT



Ilkka Levä

RAISED BY TV. THE METACINEMATIC IMAGE OF WORK IN *FIGHT CLUB*

The film *Fight Club* was a cinematic machine, which modelled and produced the affective labor of work in a neoliberal society. The analysis is based on Jonathan Beller's theory of cinematic mode of production. Spectators were calibrated to do the viewing work required of attention economy. As a reward, they attained different modes of entertainment and enjoyment. In the article, Gilles Deleuze's concept of "the image of thought" is reformulated and put to use as the concept of "the image of work".

At the metacinematic level, *Fight Club* is argued to produce an image of spectatorship as consumerism, as well as a generalized image of work. As a producing machine, *Fight Club* tries to flee the alienating affects of working life to the "black holes" of marginality. As an attention economy spectacle, it simultaneously enfolds the viewers in the web of global culture industry, transforming the viewer experience in the social field of global societies. The article centers on the question of how *Fight Club* effected the typical image of work in neoliberal societies.

Keywords: affect, meta-cinema, image of work, attention economy, neoliberalism

TELEVISION KASVATTAMAT. *FIGHT CLUB*IN METAELOKUVALLISUUS JA SEN TYÖN KUVA

Fight Club toimi uusliberalistisen yhteiskuntajärjestelmän työhön liittyvää affektituotantoa mallintavana ja tuottavana elokuvallisena koneena. Analyysi perustuu Jonathan Bellerin elokuvallisen tuotantomuodon teoriaan. Elokuvalta katsojat kalibroitiin tekemään huomiotalouden vaatimaa katsomistyötä. Palkaksi he saivat erilaisia viihtymisen

muotoja. Gilles Deleuzen "ajattelun kuva" -käsitteelle rinnasteisena kehitelään "työn kuva" -käsitettä.

Elokuussa tuotettiin metaelokuvana sekä kuluttamiselle perustuvaa katsojakokemuksen tilaa että yleisempää työn kuvaa. Tuottavana koneena eli metaelokuvana *Fight Club* koetti paeta työelämän tuottamia vieraannuttavia affekteja marginaalisuuden "mustiin aukkoihin". Huomiotalouden spektaakkelina se kuitenkin kietoi katsojansa globaaliin kulttuuriteollisuuden verkostoon muuttaen katsojakokemusta yhteiskuntien sosiaalisella kentällä. Artikkelissa pohditaan, miten *Fight Club* vaikutti uusliberalistiselle yhteiskuntajärjestelmälle tyyppilliseen työn kuvaan.

Avainsanat: affekti, metaelokuva, työn kuva, huomiotalous, uusliberalismi



Heidi Kosonen

RITUAL DEATH AND FAMILY TRAGEDY: ON SUICIDE'S DEFINITION AND TABOO IN FOLK HORROR FILM *MIDSOMMAR*

Films, especially Anglo-American ones, frequently depict suicide. Their representations reflect cultural understandings of suicide, but also independently influence how self-willed death is perceived. In this article I study how suicide is depicted in Ari Aster's folk horror film *Midsommar* (2019). In the film, the protagonist Dani, who is mourning her sister's murder-suicide, travels from the US to a Swedish commune, Hårga, with her boyfriend and his friends. The Hårgan midsummer ritual reveals differences in the two cultures' relationships to death, emotional expression, and family.

On the one hand, I focus on the way the film reflects suicide's nature as a taboo, as something simultaneously hidden and hypervisible. In the diegesis, suicide appears as a silenced

trauma, as a source of disenfranchised grief, and as a death the protagonist is not allowed to mourn. Simultaneously the film reflects suicide's instrumentalization and pornification in Anglo-American entertainment.

On the other hand, I focus on questions related to the definition of suicide or self-willed death. The film depicts conflicts between two cultures, where different explanation models of self-willed death are juxtaposed with one another. On display are two types of suicides that can be referred to as "egoistic" and "altruistic" by reference to Durkheim's typology, which takes into account suicide's relationship to society. Yet in *Midsommar*'s diegesis, these deaths appear as psychologized and culturally marginalized "diagnostic" and "cultist" suicides, and thus reflect the power of normative biopower over how self-willed death is understood and made sense of in the west.

Keywords: taboo, death, suicide, folk horror, biopower

RITUAALIKUOLEMA JA PERHETRAGEDIA: ITSEMURHAN MÄÄRITTELY JA TABULUONTEISUUS KAUHUELOKUVASSA *MIDSOMMAR – LOPUTON YÖ*

Elokuissa ja erityisesti angloamerikkalaisissa elokuvissa kuvataan itsemurhaa usein. Niiden representaatiot heijastelevat kulttuurisia käsityksiä itsemurhasta, mutta myös itsenäisesti vaikuttavat käsitysten syntymiseen. Tässä artikkelissa tarkastelen Ari Asterin folk-kauhugenreä edustavaa elokuvaa *Midsommar – loputon yö* (2019). Elokuussa sisarensa tekemää murha-itsemurhaa sureva Dani matkustaa Yhdysvalloista Ruotsiin fiktiiviseen Hårga-kommuuniin poikaystävänsä ja tämän ystävien kanssa. Hårgalainen juhannusrituaali paljastaa eroja amerikkalaisen ja hårgalaisen kulttuurin välillä muun muassa kuolemasuhteeseen, tunteiden ilmaisuun ja perheeseen liittyen.

Keskityn artikkelissa yhtäältä itse-murhaan tai omaehtoiseen kuolemaan tabuluonteisena kuolemana, johon liittyvää samanaikaisen näkymättömyyden ja hypernäkyvyyden dynamiikkaa elokuva mielenkiintoisella tavalla käsittelee. *Midsommarin* tarinankaaressa itsemurha näyttäytyy vaiettuna traumana ja oikeuttamattomana surun lähteenä, jonka käsittelyä Danin lähipiiri ei tue. Samalla elokuva heijastelee itsemurhan välineellistymistä ja pornoistumista angloamerikkalaisessa viihteessä.

Toisaalta keskityn omaehtoisen kuoleman määrittelyn kysymyksiin tarkastelemalla elokuvan esittämää kulttuurista törmäyspistettä, jossa vastakkain asetuvat kahdenlaisten selitysmallien alle asetuvat itsemurhat. Näitä kuolemia voidaan määrittellä egoistiseksi ja altruistiseksi viitaten durkheimilaiseen typologiaan, jossa itsemurha esiintyy aina suhteessa yhteiskuntaan. Toisaalta *Midsommarin* tarinamaailmassa itsemurhat redusoidut ”diagnostisiksi” ja ”kultistisiksi” marginalisoiduiksi kuolemiksi ja siten heijastelevat normatiivisen biovallan selitysmallien valtaa itsemurhan määrittelyn kysymyksiin.

Avainsanat: tabu, kuolema, itsemurha, folk-kauhu, biovalta



Sini Mononen

THE MUSIC OF SUSPICION AND THE MONTAGE OF FORGIVENESS: MUSIC AS AN AFFECTIVE IMAGE OF THE COMMUNITY IN THE TELEVISION SERIES *KAIKKI SYNNIT*

This article discusses the affective representation of the community in the music of the Nordic noir TV series *Kaikki synnit* (dir. Mika Ronkainen). The genre of Nordic Noir includes suspicion as a key affect. The article looks at the central theme of *Kaikki synnit*, forgiveness, as an affective counterpart of suspicion.

The story world of the series is set in the fictional North Ostrobothnian town of Varjakka, where the majority of the population are conservative Laestadians. For Nordic noir, in a genre-specific way, the story of

the series arises from a topical sociopolitical issue, which in the TV series *Kaikki synnit* is gendered violence and sexual harassment. The theoretical background of the analysis of the series is formed by recent affect theory, where affect is understood as a social and cultural phenomenon.

The music in *Kaikki synnit* TV series draws on affect as a key factor in the viewing experience. In the story world of the series, the affectiveness of the community is represented as bonds and breaks, which is echoed in the music of the series. The series is viewed in light of feminist aesthetics: instead of repeating unambiguous violence, the series tends toward narration where the end point of the story is not revenge but reconciliation with the past.

Keywords: Kaikki synnit, Nordic Noir, music in television series, affect, sexual harassment, feminist aesthetics

EPÄILYKSEN MUSIIKKI JA ANTEEKSIANNON MONTAASI: MUSIIKKI YHTEISÖN AFFEKTIIVISENA KUVANA TELEVISIOSARJASSA *KAIKKI SYNNIT*

Artikkeli käsittelee yhteisön affektiivista kuvaa nordic noir -televisiosarjan *Kaikki synnit* (ohj. Mika Ronkainen) musiikissa. Nordic noirin lajityyppiin kuuluu keskeisenä affektina epäily. Artikkelissa tarkastellaan sarjan keskeistä teemaa, anteeksiantoa, epäilyksien affektiivisena vastinparina.

Sarjan tarinamaailma sijoittuu fiktiiviseen pohjoispohjanmaalaiseen Varjakan kuntaan, jonka valtaväestö on vanhoillislestadiolaista. Nordic noirille lajityypilliseen tapaan sarjan tarina nousee ajankohtaisesta yhteiskunnallisesta kysymyksestä, joka *Kaikki synnit* -televisiosarjassa on sukupuolittunut väkivalta ja seksuaalinen häirintä. Sarjan analyysin teoreettisena viitekehystenä on 2000-luvun affektiteoria, jossa affektiivisuus ymmärretään kulttuurissa ja yhteiskunnassa syntyneenä.

Kaikki synnit -televisiosarjan musiikki hyödyntää affektiivisuutta keskeisenä katsomiskokemusta ja tarinaa jäsentävänä tekijänä. Sarjan tarinamaailmassa yhteisön affektiivisuus näyttäytyy sidoksina ja katkoksina, jota musiikki ilmentää. Sarjaa tarkastellaan artikkelissa feministisen estetiikan

valossa: yksiselitteisen väkivallan toistamisen sijaan sarja pyrkii kohti kerrontaa, jossa tarinan päätepisteenä ei ole kosto vaan sovinto menneisyyden kanssa.

Avainsanat: Kaikki synnit, nordic noir, televisiosarjan musiikki, affekti, seksuaalinen häirintä, feministinen estetiikka



Jyrki Korppa & Juho Longi

FACE VERSUS HEEL – BATTLE OF GOOD AND EVIL IN AMERICAN TELEVISED PROFESSIONAL WRESTLING

The article investigates the stereotyped battle of “good” versus “bad” on televised American professional wrestling. Professional wrestling, or “*Sports Entertainment*” as WWE-promotion calls it, is an extremely popular audiovisual spectacle, which combines elements of sports, martial arts, theatre, and dance performances. It also uses spectacular theatrical reactions and audience participation on competitions, where outcomes are (usually) predetermined.

Demonstrating a structural analysis of the narrative, the article focuses on the construction of a professional wrestling spectacle by doing a case study on a series of matches from WWE (World Wrestling Entertainment), where Shinsuke Nakamura, a stereotyped “good” wrestler (so-called *Face*) fought against Samoa Joe, a stereotyped “evil” wrestler (so-called *Heel*).

Keywords: professional wrestling, show wrestling, media spectacle, sports entertainment, face, heel

FACE VASTAAN HEEL – HYVÄN JA PAHAN VASTAKKAIN-ASETTELU YHDYSVALTALAISESSA SHOWPAINISSA

Artikkeli käsittelee stereotyyppisen ”hyvän” ja ”pahan” kamppailua yhdysvaltalaisessa televisioidussa showpainissa. Showpaini on yleisöviihdettä, jossa kamppailulajit yhdistyvät teatterimaiseen esiintymiseen käsikirjoitetuissa ja

ennalta päätetyissä tarinoissa. Showpaini on suurellista speaktaakkelia, jossa käytetään liioiteltuja reaktioita.

Tämä artikkeli käsittelee hyvän ja pahan kohtaamista showpainissa yhden erityisen kuvaavan tapausmerkin kautta, joka on valikoitu yhdysvaltalaisesta WWE-showpainiorganisaatiosta. Tapausesimerkissä ”hyvä” (*face*) eli Shinsuke Nakamura kohtasi ”pahan” (*heel*) eli Samoa Joen sarjassa otteluita, jotka televisioitiin suurelle yleisölle ja joihin liittyi runsaasti oheismateriaalia Internetissä. Artikkelimme tarkastelee, kuinka tämä speaktaakkeellinen kokonaisuus rakennettiin tarinallisesti näistä elementeistä. Kysymme, miten ja millaisista osista televisioitu showpaininarratiivi rakentuu.

Avainsanat: showpaini, mediaspektaakkele, urheiluviihde, *face*, *heel*.



Noora Kallioniemi & Sami Hantula

POLITICAL ENTERTAINMENT PROGRAM *FRANK PAPPA SHOW* AS A CONTEMPORARY COMMENTATOR ON THE 1990S RECESSION IN FINLAND

In this article, we study the news parody program *Frank Pappa Show* as an example of how television programs of the 1990s that combine topicality and entertainment began to use reality-based audiovisual material as part of their programs. The relationship between fact and fiction changed and a new kind of political publicity emerged when the actions of politicians were mocked in a weekly carnivalistic television broadcast. The *Frank Pappa Show* commented on the upheavals of Finland's recession in the 1990s, such as rising unemployment. The *Frank Pappa Show* reshaped the field of political entertainment by raising the last fortress of objectivity, news, for entertainment use, and accustomed viewers to interpreting ironic, satirical, and parodic messages.

As the original source for this cultural-historical research, we use episodes of the *Frank Pappa Show* from 1991 to 1994, as well as press discussions related to the program. Using these materials, we study how the program contributed to the public

debate on politics in the 1990s.

We study the boundaries of the debate, which tells about the media of the time and the culture of public debate. The *Frank Pappa Show* serves as an example of a new form of television at a time when cinematic expression and the aesthetics of music videos were spreading to television. Accelerated television narration required of its viewers the ability to follow changing narration. The mundane nature of television led to a taste for the spectacle, and the program also critically commented on its own media environment.

Keywords: media history television, entertainment, satire, Frank Pappa

BAILATAAN ANKARASTI!
POLIITTINEN VIIHDEOHJELMA
FRANK PAPPA SHOW
1990-LUVUN LAMA-AJAN
AIKALAISKOMMENTAATTORINA

Tarkastelemme uutisparodiaohjelma *Frank Pappa Show*'ta esimerkkinä 1990-luvun alun asiaviihteen ohjelmistosta, jota määrittävät uudenlainen faktan ja fiktion suhde sekä viihteellisen poliittisen julkisuuden syntyminen. Indieyhtiö Broadcasters Oy:n tuottama televisiosarja kommentoi ajantasaisesti lama-ajan murroksia, kuten piteneviä leipäjonoja ja kasvavaa työttömyyttä. *Frank Pappa Show* uudisti poliittisen viihteen kenttää nostamalla viimeisen asiallisuuden linnakkeen, uutiset, viihteen käytettäväksi ja totutti katsojat tulkitsemaan ironisia, satiirisia ja parodisia viestejä.

Tämän kulttuurihistoriallisen tutkimuksen alkuperäislähteenä käytämme *Frank Pappa Show*'n jaksoja vuosilta 1991–1994 ja lisäksi ohjelmaan liittyvää lehdistökeskustelua. Näiden aineistojen avulla tarkastelemme kysymystä siitä, miten *Frank Pappa Show*'n televisuaalinen satiiri osallistui politiikasta käytävään julkiseen keskusteluun 1990-luvulla.

Tarkastelemme keskustelun reuna-ehdoja, jotka kertovat ajan mediasta ja julkisesta keskustelukulttuurista. *Frank Pappa Show* toimii esimerkkinä uudesta television muutokielestä aikana, jolloin elokuvallinen ilmaisu ja musiikkivideoiden estetiikka levisivät televisioon. Nopeutunut televisiokerronta vaati katsojilta kykyä seurata muuttuvaa kerrontaa. Television arkipäiväistymi-

nen johti speaktaakkelimaistumiseen ja ohjelma kommentoi kriittisesti myös omaa mediaympäristöään.

Avainsanat: mediahistoria, televisio, asiaviihde, satiiri, Frank Pappa



Miisa Rotola-Pukkila & Pekka Isotalus

FRIENDSHIP OR ILLUSION? THE APPEARANCE OF PARASOCIAL RELATIONSHIPS IN FOLLOWERS' MESSAGES TO THE SOCIAL MEDIA INFLUENCER

Followers may develop an emotional, affective, and one-sided friendship-like bond with a social media influencer, also known as a parasocial relationship. Social media creates a good basis for the development of parasocial relationships because followers have an opportunity to peek into influencers' private lives, while the influencers disclose personal issues and address the audience in an acquaintance-like style.

In this article, the formation of parasocial relationships and the elements that foster them are considered. The study aims to investigate an audience's relationship with Finnish social media influencer Mmiisas (Miisa Rotola-Pukkila). The method used was netnography. The data were collected from private messages, which the followers sent to the influencer on Instagram. The influencer Mmiisas also kept a research journal during the three-week research period.

Results revealed that at least some of the followers had a strong parasocial relationship with the influencer. In the private messages, there were many features of imagined friendship that showed a strong one-sided relationship with the influencer. Nearly all of Mmiisas' content is based on self-disclosure. The results showed that highly personal content seems to foster the characteristics of followers' parasocial relationships in their messages.

The article discusses how beneficial a parasocial relationship is for an influencer. For example, Mmiisas seemed to build a strong

friendship-like bond with her followers by sharing pieces of private information. The followers' reciprocal communication and self-disclosure create the perspective that a parasocial relationship may also be a confidential relationship between an influencer and his or her followers.

Keywords: parasociality, parasocial relationship, social media, publicity, Instagram

YSTÄVYYTTÄ VAI ILLUUSIOTA? PARASOSIAALISEN SUHTEEN NÄKYMINEN SEURAAJIEN VIESTEISSÄ SOSIAALISEN MEDIAN VAIKUTTAJALLE

Sosiaalisen median vaikuttajien seuraajille voi muodostua affektiivisia ystävyden kaltaisia tunnesiteitä eli parasosiaalisia suhteita seuraamiansa mediapersoonia kohtaan. Sosiaalisessa mediassa on otolliset lähtökohdat parasosiaalisten tunteiden syntymiselle ja kehittymiselle, kun vaikuttajat päästävät katsojat kurkistamaan elämäänsä kuvien ja videoiden välityksellä, kertovat itsestään henkilökohtaisia asioita seuraajilleen ja puhuttelevat yleisöä tuttavalliseen tyyliin.

Artikkelissa syvennytään parasosiaalisen suhteen syntyyn ja sitä edistäviin tekijöihin. Tutkimuksen kohteena on sosiaalisen median vaikuttaja Mmii-sas eli Miisa Rotola-Pukkila. Tutkimus toteutettiin netnografisella tutkimusmenetelmällä, ja parasosiaalisen suhteen ilmenemistä vaikuttajalle tarkasteltiin seuraajien lähettämistä Instagramin yksityisviesteistä. Lisäksi vaikuttaja kirjasi havaintojaan ja ajatuksiaan parasosiaalisesta ilmiöstä kolmen viikon ajan tutkimuspäiväkirjaan.

Tuloksista ilmeni, että ainakin osalla seuraajista saattaa olla hyvinkin vahva parasosiaalinen suhde sosiaalisen median vaikuttajaan. Seuraajien yksityisviesteistä oli havaittavissa monia kuvitellun ystävyden piirteitä, jotka osoittavat vahvaa yksipuolista tunnesidettä vaikuttajaan. Mmii-sas-vaikuttajan lähes kaikki sisältö perustuu itses-täkertomiseen. Tuloksista on nähtävissä, että kaikista henkilökohtaisimmat aiheet edistivät vahvimmin seuraajien parasosiaalisen suhteen ulottuvuuk-sien ilmenemistä viesteissä.

Tulosten pohjalta artikkelissa myös pohditaan, missä mielessä parasosiaa-linen suhde on vaikuttajalle tavoittele-

misen arvoista, sillä Mmii-sas-vaikuttaja rakentaa tiivistä ja lähes ystävyden-kaltaista suhdetta seuraajiinsa yksityi-syytensä kustannuksella. Seuraajien vastavuoroinen viestintä ja avoin itsestäkertominen antavat uudenlaista näkemystä siitä, että parasosiaalinen suhde voi olla kuvitellun ystävyden lisäksi vastavuoroinen ja vahva luotta-mussuhde vaikuttajan ja yleisön välillä.

Avainsanat: parasosiaalisuus, para-sosiaalinen suhde, sosiaalinen media, julkisuus, Instagram