

Marjut Lausti

**MARKKINATALOUDEN VANKILA JA OSTETTU IHMINEN**

**Kapitalismin, ruumiillisuuden ja vallan teemat Kari Hotakaisen *Bronksissa* ja Arto Salmisen *Kalavaleessa***

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma  
Tampereen yliopisto  
Huhtikuu 2010

Tampereen Yliopisto  
Taideaineiden laitos

LAUSTI, Marjut: Markkinatalouden vankila ja ostettu ihminen. Kapitalismin, ruumiillisuuden ja vallan teemat Kari Hotakaisen *Bronksissa* ja Arto Salmisen *Kalavaleessa*.

Pro gradu -tutkielma, 92 s.

Suomen kirjallisuus

Huhtikuu 2010

---

Tutkielmassa tarkastellaan Kari Hotakaisen romaania *Bronks* (1993) ja Arto Salmisen romaania *Kalavale*. *Kansalliseepos* (2005). Kalavaleen aiheena on tositelevisio-ohjelma nimeltä Auschwitz. *Bronks* tulkitaan tutkielmassa satua muistuttavaksi markkinatalouden nousun allegoriaksi, jossa kulutusyhteiskunnan laajentuminen uhkaa tuhota vähempiosaisten ihmisten elinympäristön. Teoksia lähestytään marxilaisen kirjallisuudentutkimuksen keinoin kapitalismikriittisestä näkökulmasta. Työssä tutkitaan, kuinka markkinatalous ja viihdeteollisuus näkyvät teosten henkilöhahmojen elämässä ja ihmissuhteissa.

Teoksissa tematisoituvaa luokkajakoa käsitellään Pierre Bourdieu'n käsitteiden avulla, jolloin miljöön ja henkilöhahmojen kulutustottumusten merkitys korostuu. Teoksissa on nähtävissä jako työväenluokan ja yläluokan välillä. Ideologian ilmenemistä tutkitaan Louis Althusserin interpellaation käsitteen avulla. Kyse on ideologisesta kutsuhuudosta, jonka keinoin ihminen saadaan osaksi tuotantovoimia.

*Bronksissa* ja *Kalavaleessa* representoidaan ihmisen muuttumista kauppatavaraksi. Ilmiötä avataan tutkielmassa marxilaisen tavarautumisen käsitteen avulla. Teosten maailmoissa markkinoille tuodaan yhä lisää myytävissä olevia tavaroita ja kaupankäynnin logiikka leviää myös ihmissuhteisiin.

Yksi teosten teemoista on uusliberalistinen viihdeteollisuus. *Kalavaleessa* ihmisille kaupataan televisiossa seksiä ja väkivaltaa viihteen nimissä. Televisiotuotannossa voitontavoittelun keinot ovat eettisiä arvoja tärkeämpiä.

Tutkielman neljännessä luvussa käsitellään ruumiillisuuden ja vallan teemoja. Käsiteltävissä teoksissa ruumiista on kulutuskulttuurissa tullut tuote, joka pitää saada näyttämään hyvältä. Ruumiillinen työ kuluttaa ruumiita, mutta myös viihdeteollisuus vaatii muokkaamaan kehoa. Vallan kysymykset kytkeytyvät ruumiillisuuden kysymykseen Michel Foucault'n biovallan käsitteen myötä. Biovalta merkitsee ruumiiseen ulottuvaa, sisäistettyä valtaa. *Kalavaleessa* ihmiset ovat tositelevisiossa jatkuvan tarkkailun alaisena, mikä säätelee heidän käyttäytymistään.

Tutkielmassa tullaan siihen johtopäätökseen, että sekä *Bronks* että *Kalavale* ovat kapitalismikriittisiä dystopioita: niiden tulevaisuuskuva on synkkä, sillä vapaa markkinatalous ei johda niissä yksilönvapauteen saati tasa-arvoon. Sen sijaan ihminen on niissä kauppatavaraa, raha on tärkein arvo eikä luokkajako katoa mihinkään.

---

Tutkielman avainsanoja: Kari Hotakainen, Arto Salminen, marxilainen kirjallisuudentutkimus, kapitalismikritiikki, uusliberalismi, viihdeteollisuus, kulutuskulttuuri, ruumiillisuus, valta, dystopia

**SISÄLLYS**

<b>1. JOHDANTO</b> .....	<b>1</b>
1.1. KRITIIKKI JA PAKKOMIELLE – KIRJAILIJOISTA JA TUOTANNOISTA .....	1
1.2. DYSTOOPPISET EPOKSET .....	4
1.3. MARXILAINEN KIRJALLISUUDENTUTKIMUS .....	7
1.4. TUTKIMUSKYSYMYKSET JA TEOREETTINEN TAUSTA .....	10
<b>2. LUOKKAJAKO, IDEOLOGIA JA KULUTUKSEN KUTSUHUUTO</b> .....	<b>15</b>
2.1. ”NIIDEN OLI PAKKO NIELLÄ” – YHTEISKUNTALUOKKIEN VÄLINEN KUILU .....	15
2.2. ”TÄMÄ ON TARKOITETTU JUURI SINULLE” – INTERPELLAATIO JA IDEOLOGISET VALTIOKONEISTOT .....	24
2.3. ”MÄ EN OO MITÄÄN TAVARAA” – TAVARAISTUMINEN JA VOITONTAVOITTELUN KEINOT .....	30
<b>3. TAJUNTATEOLLISUUS, VIHDE, MORAALI JA PELIN HENKI</b> .....	<b>39</b>
3.1. ”AINEETTOMUUS, TYHJYYS, MUSTA RAHA” – TAJUNTATEOLLISUUS JA AINEETON TUOTANTO	39
3.2. ”JOKA JAKSOSSA JOKU KIRKUU TUSKASTA” – UUSLIBERALISTINEN VIHDETEOLLISUUS .....	44
3.3. ”IHMISEN LÄPI TUULEE” – KAPITALISMIN RAPPEUTTAMA IHMINEN .....	49
3.4. ”SE JOKA PUTOO LEIKISTÄ NI SE KANSSA PUTOO” – MARKKINATALOUDEN PELIKENTÄT .....	56
<b>4. KULUTUSKULTTUURIN RUUMIS, VALTA JA DYSTOPIA</b> .....	<b>59</b>
4.1. ”KROPPA ON TOISTASEKS AIKA TÄRKEE OSA MUN ELÄMÄÄ” – TYÖN MUOKKAAMAT KEHOT .	59
4.2. ”KAMERA KÄY” – TIETO JA VALTA .....	70
4.3. ”SIITÄ KÄRSII KOKO RUUMIS” – BIOVALLAN ULOTTUVUUDET .....	74
4.4. ”PERUSTEIDEN RUTINAA JA YKSITYISTÄ HÄTÄÄ” – DYSTOPIAT JA VALHE .....	80
<b>5. LOPUKSI</b> .....	<b>83</b>
<b>LÄHTEET</b> .....	<b>87</b>

# 1. JOHDANTO

## 1.1. Kritiikki ja pakkomielle – kirjailijoista ja tuotannoista

Pro gradu -tutkielmassani käsittelen Kari Hotakaisen romaania *Bronks* (1993, B) ja Arto Salmisen romaania *Kalavale. Kansalliseepos* (2005, K). Tutkin, kuinka näissä teoksissa tematisoidaan uusliberalistisen viihdeteollisuuden nousua, markkinataloutta ja ennen kaikkea niiden vaikutuksia yksittäisen ihmisen elämään ja olemiseen. Työni taustalla on ajatus kapitalistisen järjestelmän ja etenkin viihdeteollisen tuotannon ulottumisesta arjen käytäntöihin. Kuinka teosten maailmoissa kapitalismin käytännöt vaikuttavat ihmissuhteisiin? Voiko ihminenkin olla ostettavissa uusliberalistisessa markkinataloudessa? Lisäksi tutkin, millaisia valta-asetelmia *Bronks* ja *Kalavale* kuvaavat ja millaisia tulevaisuudenkuvia ne tarjoavat.

Teen johdannossa pienen katsauksen kirjailijoiden muuhun tuotantoon, jonka jälkeen esittelen tarkemmin ne teokset, joihin työssäni paneudun. Kirjailijoiden muun tuotannon esittely on suppeahko, sillä sen tarkoitus on lähinnä nostaa esille kyseisten kirjailijoiden tuotannon yhteiskunta- ja kapitalismikriittisiä teemoja.

Kari Hotakainen (s. 1957) lienee yksi tämän hetken arvostetuimmista ja suosituimmista suomalaisista kirjailijoista. Hän on saanut lukuisia palkintoja, maineikkaimpina Finlandia-palkinto vuonna 2002 ja Pohjoismaiden kirjallisuuspalkinto vuonna 2004 teoksesta *Juoksuhaudantie*. Hotakaisen kirjailijanura alkoi runoteoksesta *Harmittavat takaiskut*, joka ilmestyi 1982. Lyyrikkona Hotakainen on kielellä leikittelevä, mutta arkisia aiheita käsittelevä ”ilkikurinen velmu”. Kari Hotakainen on kirjoittanut lyriikan lisäksi niin lastenkirjoja, näytelmiä kuin proosaa. (Kohonen & Rantala 2004, 65.)

Yhtenä Hotakaisen tuotannon teemana on ”miehinen pakkomielle”: teoksia *Klassikko* (1997), *Sydänkohtauksia eli kuinka tehtiin Kummisetä* (1999) ja *Juoksuhaudantie* (2002) on kutsuttu pakkomielletrilogiaksi (Ruotsalo 2006). *Juoksuhaudantien* on nähty tematisoivan kriittisesti keskiluokkaistumista (Ojajärvi 2006, 297). Jussi Ojajärvi huomauttaa myös, että vaikka teoksessa käsitellään maskuliinisuutta ja tiettyä ”miehen kriisiä”, talouselämään osoitetaan tekstissä useammin kuin sukupuolten välisiin suhteisiin (emt., 298).

*Bronks* (1993) on Hotakaisen toinen romaani, joka on monella tapaa poikkeuksellinen hänen muuhun tuotantoonsa nähden. Teos on fragmentaarinen, postmoderniksi sci-fiksi tai saduksi luonnehdittu kertomus, kun taas muuta tuotantoa voisi luonnehtia komiikalla sävytetyksi maagiseksi realismiksi. Toisaalta myös *Buster Keaton. Elämä ja teot* (1991) on fragmentaarinen ja sarjakuvamainen teos. *Bronks* yhdistelee Hotakaisen leikkisyyden realismiin, joka kasvaa teoksessa dystooppiseksi yhteiskuntakritiikiksi. Romaanin erityisyyttä korostaa sen eräänlainen yksinkertaisuus: paikoitellen teoksen kerronta muistuttaa lapsen tarinointia.

Arto Salmiselta (1959–2005) käsittelen tässä työssä hänen viimeiseksi jäänyttä teostaan, romaania nimeltä *Kalavale. Kansalliseepos*. Ennen *Kalavaletta* Salmiselta oli ilmestynyt viisi teosta, joiden perusteella Salmista voinee perustellusti väittää yhdeksi Suomen kriittisimmistä nykypäivän työväenkirjailijoista. Teosten tematiikkaa kuvastaa jo niiden miljöö ja päähenkilöiden sosiaalinen status: henkilöt ovat aina alemmaa yhteiskuntaluokkaa, duunareita lamanjälkeisen Suomen kurjuudessa. Mikäli sosiaalisesti korkeammalla olevia ihmisiä kuvataan, heidän henkilöhahmojensa olennaisimmaksi funktioksi nousee luokkajaon ilmentäminen, niin kuin *Kalavaleessa* on laita. (Ojajärvi 2006, 293–294.) Mika Säteri käsittelee Salmisen teoksia vuonna 2005 valmistuneessa gradussaan, jonka nimi jo kuvastaa Salmisen tuotannon hahmottelemaa maailmankuvaa: ”Mitä mä siitä hyödyn?”

Paitsi uusliberalistisen kapitalismin kritiikkiä ja luokkaerojen kuvausta, Salmisen teokset uhkuvat ihmisluonnon raadollisuuden kuvausta (Säteri 2005, 1). Henkilöhahmot ovat rehellisen vastenmielisiä. Salmista onkin toistuvasti kutsuttu inhorealistiksi. Kai Hirvasnoron (2005) mukaan Salminen on itse painottanut ”inhorealismista” puhumisen sijaan realismista puhumista.

Unohtakaa siis jo se inho. Arto Salminen on realisti. Sen myöntäminen ottaa kipeää, sillä silloin on myönnettävä itselleen, ettei Suomi enää ole se Suomi, jonka edellinen sukupolvi rakensi ja jonka suurin osa nykyisestäkin olisi halunnut säilyttää. Kirjojen rankka naturalismikin syntyy Salmisen mukaan yksinkertaisesti siitä, että rankkaa naturalismia on näinä aikoina joka puolella, jos ei sulje siltä silmiään. (Hirvasnoro, 2005.)

Salmisen teoksissa ihmisten (ja elämän) groteskius ei ole koomista vaan traagista. Säteri (2005, 31) tulkitsee sen pro gradussaan eräänlaiseksi pakoksi; se on alaluokan kohtalo, ulospääsyä ei ole. On syytä huomata, että groteskiuden rinnalla Salmisen teoksissa on usein myös vahva ironinen, jopa humoristinen sävy, joka estää yksioikoisten tulkintojen tekemisen. Kapitalismikritiikkiin sisältyy näin ollen myös vähemmän vakava puolensa.

Salmisen esikoisteos *Turvapaikka* ilmestyi vuonna 1995. Sen jälkeen ilmestyi laajemmin tunnetuksi tullut *Varasto* (1998). Viihdeteollisuuden teemoihin puuttuu jo ennen *Kalavaletta* myös Salmisen teos *Paskateoria* vuodelta 2001; *Paskateoriassa* on puhe keltaisesta lehdistöstä ja hinnalla millä hyvänsä julkisuuteen kaipaavasta formulakuljettajasta, *Kalavaleessa* televisiosta ja tosi-tv:stä – ja hinnalla millä hyvänsä julkisuuteen kaipaavista työttömistä ja vähäosaisista. *Paskateoriassa* pyritään levikin laskiessa tekemään huonompaa lehteä, jolloin markkinatalouden logiikka kärjistetympin ujuttautuu julkisuuden ja viihdeteollisuuden käytäntöihin. (Hirvasnoro 2005.)

Ennen *Kalavaletta* Salmiselta ilmestyivät vielä teokset *Ei-kuori* (2003) ja *Lahti* (2004). *Ei-Kuoren* miljö ja ihmiskuvaus jatkaa samaa raadollista linjaa kuin *Varasto*. Päähenkilö on tällä kertaa taksikuski. *Lahdin* kriittinen terä on verhottu tällä kertaa sotaharjoitukseen, jossa ammutaan sikoja. ”Toisaalla lahdetaan luhistuvia pienyrittäjiä”, huomauttaa Hirvasnoro (2005).

Arto Salmisen ja Kari Hotakaisen yhteiskunnallisuus on heidän koko tuotantoaan katsottaessa perin erilaista. Siinä missä Salminen on kertojana viiltävän kriittinen, Hotakainen on humoristisen realistinen. Aamulehden artikkelissaan Seppo Roth lainaa toimittaja Seppo Heikkistä, jonka mukaan kukaan ei ole tehnyt Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen niin hyvää kapitalismin kritiikkiä kuin Arto Salminen (Roth 4.3.2009). Hotakaisen *Bronks* on puolestaan sadunomaisuudessaan Salmisen teokselle mielenkiintoinen vertailukohta. Teosten ilmestymisajankohtien väliin jää 13 vuotta aikaa. Silti niissä on kiinnitetty huomiota samankaltaisiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin. *Bronks* on ilmestynyt Suomen toipuessa 1990-luvun alun lamasta kun taas *Kalavale* ilmestyi muutama vuosi ennen 2000-luvun lopun taloudellista taantumaa. Kumpikin näistä ilmestymisajankohdista on ollut omiaan dystopian luomiselle.

Miksi käsitellä Hotakaisen *Bronksia* ja Salmisen *Kalavaletta* nyt? *Bronksin* ilmestymisestä on kulunut yli 15 vuotta. Hotakaisen teoksen ajankohtaisuudesta voi olla montaa mieltä, mutta oma näkemykseni on, että se ei ole menettänyt otettaan yhteiskunnallisiin ongelmiin. Salmisen suosio taas on viime vuosina noussut, mikä näkyy muun muassa monina hänen teostensa näyttämösovituksina<sup>1</sup>. Tosi-TV, joka on *Kalavaleen* aiheena, on tätäkin kirjoittaessani iltapäivälehtien suurimpia puheenaiheita. Mielenkiintoisena yksityiskohtana mainittakoon, että

---

<sup>1</sup> *Varasto* sai ensi-iltansa Kansallisteatterissa 9.12.2005 ja Tampereen Teatterissa 7.2.2007 (Kansallisteatteri.fi, Tampereenteatteri.fi A). *Paskateorian* ensi-ilta oli Tampereen Teatterissa 30.11.2005 (Tampereenteatteri.fi B). KOM-teatterissa esitettiin *Kalavale*-näytelmää keväällä 2009, ensi-iltansa se sai 4.3.2009 (KOM-teatteri.fi).

Suomen Big Brotherin ensimmäinen tuotantokausi esitettiin samana vuonna kuin *Kalavale* ilmestyi. Big Brother on tosi-TV -ohjelma, jossa 12–14 ihmistä suljetaan kolmeksi kuukaudeksi taloon, jossa kamerat tarkkailevat heitä vuorokauden ympäri. Katsojat äänestävät joka viikko yhden kilpailijan ulos talosta. Vuoden 2009 Big Brotherissa asukkaat oli jaettu ”slummiin” ja ”paratiisiin”, syksyllä 2008 esitetystä Big Brotherissa kilpailijoista puolet oli viikon ajan hotellin asukkaita ja puolet heitä palvelevia hotellin työntekijöitä. *Kalavaleen* Auschwitz-sarjan ihmiset on jaettu vankeihin ja vartijoihin.

Myös vallitseva taloudellinen tilanne tekee yhteiskuntakritiikistä ajankohtaisen aiheen. Nyt puhutaan taloudellisesta taantumasta, jopa lamasta. Seppo Roth kysyy Aamulehden artikkelissa maaliskuussa 2009, miksi kirjailija Arto Salmisen arvo nousee. Kustannustoimittaja Harri Haanpää toteaa seuraavaa: ”Kirjallisuus kierteli lamavuosina sitä, mitä tämä yhteiskunta on. Salmisen lisäksi kukaan muu ei kuvannut sitä karmeutta.” Samassa artikkelissa toimittaja-kirjailija Seppo Heikkinen toteaa, että taksia ajaneella Salmisella oli ensi käden ote raadolliseen maailmaan. (Roth 4.3.2009.)

Vuoden 2009 alusta lähtien lomautus- ja irtisanomisuutisia on kuultu kuukaudesta toiseen. Työtä tekevät ihmiset tulevat yhä useammin tarpeettomiksi, kun pyritään parempaan tuottavuuteen. Heistä tulee hieman kuin *Bronksin* Joutomaan Toistaitoisia. Toisaalla nuoret tositelevisiopyrkurit ovat valmiita myymään itsensä julkisuuden käyttöön niin kuin Auschwitzin kilpailijat. Salmisen ja Hotakaisen tematisoinnit koskettavat tätäkin päivää.

## 1.2. Dystooppiset eepokset

Kari Hotakaisen seitsemäs teos, vuonna 1993 ilmestynyt romaani *Bronks* on tyylilajiltaan utopia, tarkemmin määriteltynä utopian moderni muunnelma, dystopia (Nummi 1997, 31). Tapahtumat sijoittuvat määrittelemättömään aikaan ja paikkaan tulevaisuudessa. Tarinassa on sadun ja surrealismin piirteitä: sen maailma ei noudata todellisuuden logiikkaa.

*Bronksin* kerronta etenee katkelmallisesti ja hyödyntää näkökulmatekniikkaa. Kertojaminät vaihtelevat: joskus kertoja on ulkopuolinen, kaikkietävä kertoja, toisinaan joku kirjan

henkilöhahmoista. Paikoin teoksen suorasanainen kerronta vaihtuu elokuvallisen, draamallisen kerronnan muotoon. Lisäksi romaani koostuu sen henkilöhahmojen kirjoittamista kirjeistä ja muista teksteistä.

*Bronksin* päähenkilö on Raimo Kallio, ihminen, jossa on koneen osia. Mikrotasolla *Bronks* on kertomus Raimon työväenluokkaisesta perheestä: isästä, maansiirtäjä Reijosta ja parturiäiti Raijasta. Tapahtumapaikkana on Keskusta ja sitä ympäröivä Joutomaa. Joutomaa on kituva, kurja lähiö, jota kansoittavat työttömät tai ”ruumiillista työtä tekevät”. Keskusta taas on kauppapaikka, toimistotyöläisten ja ylemmän luokan asuinpaikka. *Bronksin* keskeisen konfliktin muodostaa juuri Keskustan ja Joutomaan välinen kiista: Keskustan – modernin teknokaupungin, kuten Nummi (1997, 30) luonnehtii – valtaapitävät aikovat tyhjentää ja tuhota Joutomaan, jotta Keskusta pääsisi yhä edelleen kasvamaan ja kukoistamaan.

Hotakaisen teos sisältää runsaasti metaforia ja symboliikkaa. *Bronksin* voikin tulkita olevan allegoria, jonka keskeinen vertauskuva on kapitalistisen markkinatalouden ydinpaikka Keskusta. Rungas maan ja ilman eroon perustuva kuvasto tukee tulkintaa perusteiltaan irtautuneesta pääoman kierrosta (vrt. Berman 1982, 87); samasta ilmiöstä kirjoittavat jo Karl Marx ja Friedrich Engels *Kommunistisessa manifestissaan* (1998/1848), joka onkin yksi *Bronksin* subteksteistä. Tämä subteksti on myös yksi luentani lähtökohdista.

Jatkuvat mullistukset tuotannossa, kaikkien yhteiskunnallisten olojen alituinen järkkäminen, ikuinen epävarmuus ja liike erottavat porvariston aikakauden kaikista muista. Kaikki tiukkaan piintyneet suhteet ja niihin liittyvät vanhastaan arvossa pidetyt käsitykset ja näkemykset hajoavat, kaikki vasta muodostuneet vanhenevat ehtimättä luutua. Kaikki säätyperäinen ja pysyväinen haihtuu utuna ilmaan [--]. (Marx & Engels 1998, 40.)

*Bronksissa* tähän pysyväisen haihtumiseen viitataan lukuisissa kohdissa. Kauppapaikka Keskusta edustaa sitä porvariston aikakautta, josta Marx ja Engels kirjoittavat. ”Mikään yhteiskunnallinen muutos ei ole koskaan tapahtunut ilman perusteiden rutinaa”, kirjoittaa *Bronksissa* Torture-lehden päätoimittaja Jukka Loivamäki. Viittaus marxilaiseen retoriikkaan lienee ilmeinen, puhuuhan Marxkin yhteiskunnallisesta muutoksesta ja perusteiden järkkymisestä. Joutomaalaisten tulevaisuudessa tuotannon tulisi perustua ajatustyöhön.

Mihin ne yrittivät minut palkata? Siirtämään ihmisiä pois ja siirtymään itse ajattelutöihin. Että istuisin kallollani toimistossa ja ajattelisin asioita. Panisin niitä paperille, veisin paperin viereiseen huoneeseen, jossa se muuttuisi rahaksi ja sillä rahalla ostettaisiin viereisestä rakennuksesta toinen ajatus jossa... (B, 157.)

Tämä interteksti kytkee myös Arto Salmisen *Kalavale*-teoksen samaan tematiikkaan. Salmisen teoksessa korostuneempi viihdeteollinen (taju)tuotanto leijuu kaupamiesten puheissa tasolla,



jolla ei ole kosketusta todellisuuteen. ”Tää tv-tuotanto on parasta bisnestä, tää on innovaatioiden taloutta, tää on lähes aineetonta, niin kuin kosminen tyhjiys tai taustasäteily” (K, 124). Koko televisiotuotanto itsessään kuvastaa perusteista irtoamista ja siirtymistä teollisesta yhteiskunnasta palveluyhteiskuntaan.

Myös *Kalavaleessa* on kyse dystopiasta ja varsin terävänäköisestä uusliberalistisen kulutuskulttuurin kritiikistä: *Kalavale* kertoo tosi-TV -ohjelmasta nimeltä Auschwitz. Auschwitzin takana rehoittaa moraaliltaan arveluttava tajuntateollinen bisnes, joka kohtelee tositelevision kilpailijoita, lähiöistä kerättyjä työttömiä ja vähäosaisia, kovalla kädellä. Kohtelu on sitä rankempaa, mitä myyvämpää toiminta televisiovankilassa on. Se tapahtuu puhtaasti tuottavuuden ehdoilla.

*Kalavaleen* miljöö on Helsinki ja tapahtuma-aika lähitulevaisuus. Päähenkilöt ovat vanha mediakeisari, tuottaja Kyösti Hannukkala eli Hanski, hänen nuori tyttöystävänsä Oona ja televisio-ohjelman ideoija, Kasper. Kertojanäni on vuoroin Oonan, vuoroin Hanskin. Aivan teoksen lopussa puhuu Kasper.

Auschwitz on tositelevisiosarja, jossa kilpailijat ovat vankeja ja vanginvartijoita. Katsojat saavat äänestää joka viikko jonkun pois ja päättää, kenen rooli vaihtuu: kenestä tulee vanki, kenestä vartija. Poispotkituille annetaan läksiäisiksi sähkötuolissa muutaman milliampeerin isku. Sponsorina toimii Fortum. *Kalavaleen* juoni on lyhyesti se, että kerrotaan tämän tositelevisiosarjan idean synnystä, sen toteutuksesta ja läpiviennistä. Rinnakkain televisiosarjan tarinan kanssa kulkevat elämäänsä väsyneen Hanskin ja köyhistä oloista kuuluisuuteen ponnistaneen Oonan tarinat. Muutamien televisiosarjan kilpailijoiden kohtaloita sivutaan lyhyesti.

*Bronksin* ja *Kalavaleen* aloitukset käyvät yhteen liki hämmästyttävän hyvin. Kuvaukset johdattelevat teosten luokkamiljöön ja kahden kerroksen kansalaisuuteen liittyviin temaattisiin linjoihin. Kurjuus on silmiinpistävää, raadollista ja ulkopuolisesta, näennäisen neutraalista näkökulmasta kuvattua. Näin romaanien aloitukset pohjustavat kysymystä yhteiskuntaluokkien välisestä kuilusta.

Rikotut pullot eivät hajonneista poikenneet. Sirpaleet makasivat mykkinä bussipysäkin katoksen alla. Kohtalo niillä oli, muttei kieltä. [-] Pihlajamäestä ei nähty mihinkään, vaikka rosopintaiset talot seisoivat korkeilla kallioilla. Elementtien saumat oli köyhyydellä tiivistetty, ne irvistivät mustaa hymyään puolen kilometrin päähän ja olisivat irvistäneet pidemmällekin, ellei Lahdenväylä olisi lyönyt metelillä naamalle, kuuden kaistan voimalla. (K, 7.)

Kerrostalot on jultattu maahan isolla peukalolla, viimeistelemättä. On uskottu, että viidentoista vuoden elinikä riittää. Seinissä on halvinta laattamateriaalia. Laattojen ja seinien välejä ei ole kunnolla tiivistetty, koska rakennuttajalla ei ole aikomustakaan asua näissä taloissa. (B, 9.)

Kummassakin lainauksessa kuvataan alemman yhteiskuntaluokan elinympäristöä ja sen lohduttomuutta. Köyhät asuvat heikosti eristetyissä kerrostaloissa, joiden rakentamisessa ei ole mietitty kestävyyttä saati estetiikkaa. Vaikkei Pihlajamäestä nähdä mihinkään, Lahdenväylän meteli muistuttaa, että jossain muualla asiat ovat toisin. *Bronksissakin* paljastetaan, että rakennuttajat asuvat toisaalla paremmissa oloissa.

Seuraavaksi paneudun lyhyesti edellä mainittuihin pro gradu -tutkielmani teoreettisiin lähtökohtiin ja tutkimuskysymyksiin. Syvennän kysymyksiä ja teorian käsittelyä varsinaisen analyysin yhteydessä.

### **1.3. Marxilainen kirjallisuudentutkimus**

Operoin työssäni kulttuurintutkimuksen ja erityisesti marxilaisen teorian käsittein. Oma kiinnostukseni tähän työhön teoreettiseen viitekehykseen lähtee ajatuksesta, jonka mukaan myös kaunokirjallisuudella voi olla yhteiskuntakriittistä potentiaalia. Kaunokirjallinen teos on sidoksissa aikaansa ja reflektoi sen todellisuutta ja tämän todellisuuden järjestäytymistä; tässä mielessä lähestymistapani on myös kontekstualisoiva (vrt. Ojajarvi 2006, 36).

Marxilaisella kirjallisuudentutkimuksella on usein tarkoitettu sellaista kirjallisuudentutkimusta, jossa kirjallisuus ajatellaan perustaa heijastavan päällysrakenteen osaksi. Historiakäsitys on dialektinen ja materialistinen. Marxilainen tutkimus on suosinut realismia, sillä kirjallisuuden ymmärtäminen on vaatinut koko sen aineellisen, historiallisen prosessin ymmärtämistä, josta se on osa. (Hosiaisuus 2003, 562; Koskela & Rojola, 121.) Oman tutkimukseni kohdalla kyse on ensinnäkin kapitalismikriittisestä näkökulmasta ja toiseksi marxilaisen teorian peruskäsitteiden soveltamisesta kaunokirjallisten teosten tematiikan käsittelemisessä.

Termiin 'marxilainen' kytkeytyy nykyisessä kulttuurintutkimuksessa monia ennakoasetelmia ja sen soveltamisessa nousee esiin lukuisia ongelmia. Erkki Vainikkala (1991) käsittelee marxismin paradoksia artikkelissaan Fredric Jamesonista. Hän kirjoittaa:

Etenkin kulttuuriulottuvuudessa uudella tavalla asettuvat kysymykset kielestä ja diskursiivisista käytännöistä, subjektin muodostumisesta, vallasta ja ideologiasta ovat vieneet marxilaisen tutkimuksen ja teorian kiinnostavaan ja tuotteliaaseen vaiheeseen samalla kun marxismi on määriteltävyyteensä asti ulottuvassa kriisissä (Vainikkala 1991, 255).

On huomattava, että työväenluokan rinnalla on nykyisin monia muita syrjäytettyjä poliittisia ryhmiä. Tällöin luokkatietoisuuden ja luokkayhteiskunnan kysymykset on laajennettava käsittämään myös muut ryhmät kuin työväenluokka ja omistava luokka. Myös ajatus perustaa heijastavasta päällysrakenteesta on alusta asti ollut kiistanalainen ja etenkin kirjallisuuden kohdalla kyseenalainen (Vainikkala 1991, 256; Williams 1988/1977, 91–93). Marx kuitenkin jo itse korosti sitä, ettei suhde ole deterministinen. Ei voida oikopäätä sanoa, että hallitseva ideologia heijastuisi kirjallisuuteen, kun koko ideologian käsite merkitsee muutakin kuin yksinomaan vallitsevalle luokalle ominaisia uskomusten järjestelmiä (Koskela & Rojola 2000, 121; Williams 1988, 70; Vainikkala 1989, 215). Voidaan myös kysyä, onko ylipäänsä mielekäästä puhua marxilaisesta kirjallisuudentutkimuksesta, jos tutkimus ei nojaa ”puhtaasti” Karl Marxin teoriaan (Williams 1988, 16).

Mahdolliseen marxilaisen tutkimuksen paradoksiin keskittymisen sijasta tulisi pohtia, millaiset marxilaisen tutkimuksen käsitteet ovat edelleen elinvoimaisia ja sovellettavissa kirjallisuudentutkimukseen. Raymond Williams (1988, 17) kommentoi *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus* -teoksessaan esittelemiään peruskäsitteitä huomauttamalla, että vaikka ne eivät ole ainakaan tyystin marxilaisia, marxilaisuus on tavalla tai toisella vaikuttanut niistä useimpiin. ”Puhtaan” marxilaisen kirjallisuudentutkimuksen etsimisen sijaan kannattaakin arvioida, millaisin välinein tarttua kirjallisuuden yhteiskunnallisiin kysymyksiin ja kapitalismitematisointeihin. Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteiden soveltaminen ei siis sulje pois marxilaista teoriaa. Kuitenkin esimerkiksi jälkistrukturalismiin kirjallisuudentutkimuksen suuntauksena voi nähdä sisältyvän vaaran siitä, ettei politiikkaa, yhteiskuntaa ja siinä tapahtuvaa sortoa ja syrjintää tarvitse tekstuaalisten verkostojen leikissä huomioida lainkaan – kaikkihan on ”vain” tekstiä. Oma näkemykseni on, ettei tekstejä ja kirjallisuutta voi ajatella yhteiskunnasta erillisenä osa-alueena, vaan niiden kautta voi ja pitää tarttua yhteiskunnallisiin kysymyksiin.

Mitä viime vuosina on tapahtunut niin sanotussa marxilaisessa kirjallisuudentutkimuksessa? Kulttuurintutkimus on lähtökohdiltaan sidoksissa marxilaiseen perinteeseen. Myös siinä tutkitaan kulttuurin ja yhteiskunnan suhdetta: kysytään, miten merkitykset syntyvät tietyssä historiallisessa ja kulttuurisessa tilanteessa. Jotkut kulttuurintutkijat painottavat tutkijan valintojen olevan myös poliittisia tekoja. (Koskela & Rojola 2000, 167–171.) Sellaiset marxilaisen teorian käsitteet kuin ideologia ovat nykyisin siirtyneet kulttuurintutkimuksen piiriin osin Frankfurtin koulukunnan kautta; sen sijaan esimerkiksi tavanaistumiseen ja luokkajakoon liittyviä kysymyksiä on huomioitu vähemmän.

Kapitalismitematisointeja nykyinen suomalainen kirjallisuudentutkimus ei juurikaan ole käsitellyt, vaikka kapitalismi näyttää olevan yksi 1990-luvun kirjallisuuden selkeitä teemoja. Tämän temaattisen kentän olemassaoloa painottaa Jussi Ojajärvi väitöskirjassaan *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Ojajärvi (2006, 15) huomauttaa: ”Kirjallisuudessa on paljon ääniä, mutta sieltä kuullaan äkisti vain niitä, joita sinne huudetaan.” Hän arvelee, että tematisointien käsittelemättä jättäminen saattaa osittain johtua sopivien metodien puuttumisesta tai siitä, että asiaa ”ei ole tullut mieleen” kysyä (mt, 16). Itse pidän mahdollisena sitäkin vaihtoehtoa, että marxilainen kirjallisuudentutkimus koetaan helposti liian leimaantuneeksi tai jopa vanhentuneeksi, minkä vuoksi siihen ei esimerkiksi pro gradu -töissä ole yhtä luontevaa tarttua kuin esimerkiksi muodikkaampiin sukupuoli- ja etnisyysskysymyksiin.

Marxilaista tutkimusta Suomessa jatkaa edelleen tutkimussuunnan suomalainen grand old man Pertti Karkama. Merkillepantavaa lienee sekin, että kirjallisuustieteen pariin johdattavassa *Lukijan ABC-kirjassa* marxilainen kirjallisuudentutkimus esitellään yhtenä varteenotettavana suuntauksena (Koskela & Rojola 2000, 119). Sen sijaan monen kirjallisuudenopiskelijan perusvarustukseen kuuluva Yrjö Hosiainluoman *Kirjallisuuden sanakirja* (2003) kuittaa marxilaisen kirjallisuudentutkimuksen melko suppealla ja osin epäoleellaisuuksiin keskittyvällä kuvauksella.

Keväällä 2006 ilmestynyt, jo muutamaan otteeseen mainittu Jussi Ojajärven väitöskirja *Supermarketin valossa* on yksi pro gradu -tutkielmani lähteistä. Vaikka oma kiinnostukseni marxilaiseen kirjallisuudentutkimukseen alkoi jo aloittaessani kirjallisuuden opintoja Turun yliopistossa vuonna 2001, oli Jussi Ojajärven kurssi *Johdatus kapitalismin kritiikkiin* (syksyllä 2003 Tampereen yliopistossa) osuva johdatus aiheeseen. Ei liene liioiteltua väittää, että Ojajärvi

tuo väitöskirjallaan tärkeitä uusia näkökulmia suomalaiseen kirjallisuudentutkimukseen. Hän on vähintäänkin ehtinyt osoittaa, ettei marxilainen kirjallisuudentutkimus ole aikansa elänyttä.

Fiktiolla ja fiktiossa on mahdollisuus tematisoida ja käsitellä myös jälkimodernin kapitalismin ilmenemistä suomalaisessa yhteiskunnassa. En väitä, että kaunokirjallisuuden tai kirjallisuudentutkimuksen kautta välttämättä voitaisiin muuttaa maailmaa, mutta mielestäni näiden teemojen esiintuominen on tärkeitä. Kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen on mielestäni voitava ottaa kantaa myös laajempaan yhteiskunnalliseen keskusteluun. Kuten Pertti Karkama (1994, 15) huomauttaa, moderni sanataideteos on puheenvuoro yhteiskunnallisessa dialogissa, ja samalla se osaltaan muuttaa tätä keskustelua.

#### 1.4. Tutkimuskysymykset ja teoreettinen tausta

Tarkastelen pro gradu -työssäni Kari Hotakaisen *Bronksin* ja Arto Salmisen *Kalavaleen* kapitalismi-, valta- ja ruumiillisuustematisointeja. Tutkin, miten Hotakaisen dystooppinen satu rakentuu markkinatalouden nousun allegoriaksi. *Kalavaleen* kohdalla allegorisuus on tulkinnanvaraisempaa, ja sen sijaan voisikin puhua äärirealistisesta työväenkirjallisuudesta. Siinä ei pyritä realistisen kirjallisuuden tavoin ainoastaan todellisuuden kuvaamiseen vaan todellisuuden seurausten kuvaamiseen. *Kalavaleessa* siis ikään kuin näytetään, miten voisi pahimmassa tapauksessa käydä. Keskeiseksi teemaksi molemmissa teoksissa muodostuu uusliberalistisen kulttuuriteollisuuden nousu ja markkinoiden logiikan ulottuminen yksittäisen ihmisen elämään, hänen ruumiiseensa saakka.

Edellä olen kutsunut työni lähtökohtia kapitalismikriittisiksi. Kapitalismilla tarkoitetaan tuotantovälineiden yksityisomistukseen perustuvaa talousjärjestelmää ja sitä vastaavaa yhteiskuntajärjestelmää. Kyse on sosioekonomisesta järjestelmästä, joka suosii pääoman kertymistä hallitsevalle luokalle. Liberalismi puolestaan merkitsee poliittista ja taloudellista suuntaa, jossa uskotaan yksilön ja markkinoiden vapauteen<sup>2</sup>; uusliberalistisen vapauden

---

<sup>2</sup> Käsitteiden 'kapitalismi' ja 'liberalismi' määrittelyssä olen käyttänyt lähteenä *Suomen kielen perussanakirjaa* 2001. Helsinki: Edita.

kyseenalaistaminen on yksi käsittelemieni teosten johtajatuksista. *Kalavaleen* ja *Bronksin* kohdalla kyse on jälkitekollisen ajan kapitalismista ja ennen kaikkea kulttuuriteollisuudesta.

Entä mitä kapitalismikriittisyyden kriittisyys merkitsee? Ojajärven (2006, 62 ja 105) mukaan kapitalismikriittisyys tarkoittaa muun muassa sen huomioimista, että ihmisen tulisi olla päämäärä, ei taloudellisen tuotannon. Kapitalismi merkitsee rahanvaltaa, ja kapitalismikriittisen näkökulman yksi tarkoitus on osoittaa, miten tämä rahan valta ja kapitalistisen markkinatalouden logiikka ilmenee – ja kirjallisuudentutkimuksen kohdalla: miten se ilmenee tekstin tematiikassa. Kapitalismin toimivuus voidaan kyseenalaistaa tutkimalla ilmiöitä, joihin markkinatalouden käytännöt heijastuvat. Pro gradu -työssäni näistä ilmiöistä korostuvat luokkajako ja pääoman kasautuminen, niin kutsuttu tavarautuminen, kuluttajuus sekä kulttuuri- ja viihdeteollisuuden kysymykset. 'Tavarautuminen' eli tavaramuodon leviäminen merkitsee lyhyesti määriteltynä sitä, että kaikesta tulee vaihdettavissa ja ostettavissa olevaa tavaraa (Ojajärvi 2006, 124). Kaupanteon mekanismi ulottuu siis ihmisen elämään.

Lähden työssäni liikkeelle luokan kysymyksistä. Niitä käsitelen luvussa kaksi. Luokan käsite on vanha marxilaisen sosiologian käsite, joka perustuu tuotantosuhteiden jakautumiseen. Hallitseva luokka on se luokka, jolla on hallussaan tuotantovälineet ja pääoma. *Kommunistisessa manifestissa* proletariaatilla tarkoitetaan luokkaa, johon ”kuuluvat ovat vailla omia tuotantovälineitä ja pakotetut myymään omaa työvoimaansa elääkseen” (Engels & Marx 1998, 36). Marx on puhunut luokasta nimenomaan tuotantosuhteisiin liittyvänä asiana; Weber on puolestaan huomioinut myös markkina-aseman ja statuksen (Ojajärvi 2006, 132).

Toisenlaisen näkökulman luokan kysymykseen avaavat sosiologi Pierre Bourdieun käsitteet distinktiosta, symbolisesta pääomasta ja makujen hierarkiasta. Tiivistäen voi sanoa, että Bourdieu korostaa luokkasuhteiden ilmenemistä elämäntavoissa ja kulutustottumuksissa (Bourdieu 1984/1979). Näkökulma on mielestäni hedelmällinen, kun tarkastellaan fiktiota: miljöön kuvaus saa syvällisemmän funktion, kun erilaiset ympäristön yksityiskohdat kuvastavat luokkasuhteita. Sekä Hotakaisen että Salmisen teokset alkavat ympäristön kuvaamisella, minkä tarkoituksena on osoittaa, että kyseisissä ympäristöissä elävät alemman luokan edustajat. Jokainen miljööstä poimittu yksityiskohta korostaa symbolisen pääoman puutetta.

Jyrki Nummi (1997, 59) kutsuu joutomaalaisen arjen ja työväen kuvausta Hotakaisen keittiörealismiksi, jota hallitsevat banaliteetit. Sillä on yhteytensä perinteiseen suomalaiseen

kansan ja kurjaliston kuvaukseen. Salmisella niin sanotun kurjaliston kuvaus on paikoin niin räikeätä, ettei liene liioiteltua kutsua sitä naturalismiksi. Henkilöhahmojen kuvaaminen ilmentää fiktiossa luokkajakoa samalla tapaa kuin miljöön kuvaus. *Bronksin* työläinen tai *Kalavaleen* golfkerholainen kuvastavat omilla tavoillaan makujen hierarkiaa. Tietyt tuotemerkit, brändit, erottavat rikkaan köyhästä.

Ideologian käsitteen siinä merkityksessä kuin sitä käytän olen lainannut pääasiassa ranskalaisen marxilaisen tutkijan Louis Althusserin (1984/1976) teoriasta; tutkin ideologiaa en niinkään poliittisena järjestelmänä vaan toimintana. Ideologialla voidaan eri yhteyksissä viitata joko tietylle luokalle ominaiseen käsitysten järjestelmään, harhaanjohtavien uskomusten järjestelmään tai merkityksen ja aatteiden tuottamisen yleiseen prosessiin (Williams 1988, 70). Terry Eagletonin (1991, 195) osuvan määritelmän mukaan Althusser puhuu ideologiasta toimintana, joka saa yksilön uskomaan merkitykseensä yhteiskunnassa.

Althusserin teoriassa ideologian ja päällysrakenteen käsitteet poikkeavat perinteisestä marxilaisuudesta tai ainakin tuovat siihen uudenlaisia vivahteita, kuten ranskalaisen strukturalismin elementtejä ja psykoanalyysin käsitteistöä. Yleisesityksissä Althusser luokitellaankin kategoriaan ”marxilaisuuden uudet tuulet”; toisaalta on huomattava myös, että althusserilaiset ajatukset ovat vaikuttaneet uusimpiin, poststrukturalistisiin – ja epäpoliittisiksi arvosteltuihin – teorioihin. (Koskela & Rojola 2002, 126.)

Ideologian käsitteeseen liittyy läheisesti hegemonian käsite. Hegemonian perinteinen määritelmä on poliittinen hallitseminen tai ylivalta; marxilaisuudessa sitä on käytetty hallitsevan luokan määritelmässä. Raymond Williamsin esittelemässä Antonio Gramscin teoriassa ”hegemonia on yli elämän eri alueiden ulottuvien käytäntöjen ja odotusten kokonaisuus”, yksi kulttuuri, johon sisältyy tiettyjen luokkien herruus ja tiettyjen luokkien alistaminen. (Williams 1988, 127.) Karkaman (1998, 119) mukaan vallitsevan, hegemonisen ideologian omaksunut henkilö menestyy vallitsevassa yhteiskunnassa huolimatta siitä, pitävätkö hänen käsityksensä paikkansa vai eivät. Hegemonia on yleisesti hyväksytty, vallassa oleva tulkinta todellisuudesta (Williams 1988, 127; Karkama 1998, 119). Yksinkertaisesti määriteltynä vastahegemoninen toiminta on näin ollen sellaista toimintaa, joka kyseenalaistaa vallassa olevat arvot ja hallitsevan ideologian.

Työni toisen luvun lopussa tutkin, millä tavoin *Bronks* ja *Kalavale* tematisoivat markkinatalouden logiikan leviämistä elämän käytäntöihin ja ihmisten välisiin suhteisiin. Tähän ilmiöön tartun marxilaisen 'tavaraistumisen' eli tavaramuodon leviämisen käsitteen avulla.

Markkinatalouden nousun ja uusliberalismin teemoja käyn lävitse pro graduni kolmannessa luvussa. Paneudun myös niin sanotun tajuntateollisuuden ja kaupallisen viihdeteollisuuden kysymyksiin, jotka johdattavat myös ruumiillisuuden – kulutuskulttuurin ruumiin – tematiikkaan. Viihdeteollisuutta ja kulttuurituotantoa ovat käsitelleet ns. Frankfurtin koulukunnan edustajat. 1960-luvun tärkeä teoreetikko Herbert Marcuse pohtii teoksessaan *Yksiulotteinen ihminen* (1969/1964) muun muassa juuri kulttuuriteollisen tuotannon yhteiskunnallista merkitystä. Theodor Adorno käsittelee massakulttuuria ja viihdeteollisuutta kokoelmassaan *The Culture Industry* (1991). Marcusen ja Adornon ajatukset ovat edelleen ajankohtaisia, joskin niiden soveltaminen vaatii malttia ja suhteuttamista.

*Bronksissa* ja *Kalavaleessa* käsitellään sitä, kuinka uusi kapitalismi rappeuttaa ihmisen moraalialia. Eettisten arvojen tilalle on tullut toisenlaisia arvoja, jotka perustuvat ajatukseen siitä, että raha on kaiken mitta. Pertti Karkama esittää *Kulttuuri ja demokratia* -teoksessaan (1998) ajatuksen talouden pelikentistä ja nyky-yhteiskunnan kilpailuluonteesta, ”pelin hengestä”. Niin sanotussa turnajaistaloudessa vain yksi voi voittaa. Näitä vahvasti toisiinsa kytkeytyviä teemoja käsittelem alaluvuissa 3.3. ja 3.4.

Erityisesti työni neljännessä luvussa pohdin ruumiillisuutta ja valtaa. Tarkastelen tapoja, joilla markkinatalous, kulutuskulttuuri ja kapitalismin valta ulottuvat teosten henkilöiden iholle ja ihon sisään, ruumiiseen. Raimo Kallion ruumis pultattuine jäsenineen pohjustaa toisaalta kysymystä työtätekevästä kyborgi-ihmisestä, josta on teollistumisen myötä tullut koneen osa. Kuten Timo Siivonen (1996, 61–62) huomauttaa, työn muokkaamaa ihmistä pohti aikoinaan jo Marx. Toisaalta Raimon mekaanisuus ja materiaalisuus ovat myös vastahegemonista kamppailua uusliberalistista tajunta- ja kulttuuriteollisuutta vastaan.

Mike Featherstone käsittelee kulutuskulttuurin ruumiskuvaa muun muassa artikkelissaan ”Body in Consumer Culture” (Featherstone 1991a) sekä teoksessaan *Consumer Culture & Postmodernism* (1991b). Ruumiillisuuden kysymykset kytkeytyvät työssäni kapitalismikriittiseen luentaan. Teoreettisena taustana on Featherstonen käsite 'kulutuskulttuurin ruumis', joka eritoten *Kalavaleen* kohdalla liittyy myös uusliberalistisen viihdeteollisuuden problematiikkaan.



*Bronksissa* Raimo Kallio on osittain kone. Hänen ruumiinsa on työlle alistettu. Myös *Kalavaleen* Oonalle ruumis on väline, mutta toisella tapaa kuin *Bronksin* päähenkilölle. Oonan pitää osata näyttää hyvältä: hänen on muokattava ruumiinsa pintaa niin että se myy. Oona on myyntiartikkeli, kaunis ja seksikäs nuori nainen, jonka on näytettävä hyvältä, jotta pääoman kierto ei lakkaisi. Kulutuskulttuurissa ruumiin pinnasta, esittämisestä, tulee elettyä ja koettua ruumista keskeisempi; samalla ruumiista ja kulutuksesta tulee identiteetin muokkaamisen kannalta ihmisen olennaisin osa (Jagger 2000, 48).

Ruumiin pinnan korostumista voi pohtia myös vieraantumisen käsitteen kautta. Vieraantuminen merkitsee alun perin marxilaisessa teoriassa työläisen vieraantumista omasta työstään, työnsä tuloksesta (Burkitt 1999, 193; Marcuse 1991/1955, 123). Yksi työni väittämistä onkin, että kulutuskulttuurille ominainen ruumiinmuokkaus voi vieraannuttaa ihmisen omasta kehostaan, josta on siis featherstonelaisen käsityksen mukaan tullut tuote. *Bronksissa* ja *Kalavaleessa* ruumis on toisaalta myös tuotantoväline, joka tuottaa lisäarvoa: ruumis on lisäarvoa tuottava tavara.

*Kalavaleen* sähkötuoli on yksi teoksen johtomotiiveista, johon koko keskeinen kapitalismikriittinen teema kiteytyy. Tositelevisio on viihdeteollisuutta raaimmillaan: kilpailijat ovat pelkkiä tuotantovälineitä. Sponsoreiden määrä korostaa tuotannon markkinavetoisuutta. Markkinatalous pyörittää kilpailua ja pääoman liike tuntuu ihmisen ruumiissa asti. ”Kouristelu on suoranaista nähtävyyttä”, pohdiskelevat Auschwitzin tekijät. Ja kun kilpailija kärsii, kansa viihtyy. Michel Foucault’n käsite biovalta kuvastaa hyvin tätä prosessia. Biovalta merkitsee juuri ihmisruumiiseen ja elintoimintoihin ulottuvaa valtaa (Helén 2001, 472). Biovallan käsite kytkee yhteen ruumiillisuuden ja vallan kysymykset, minkä vuoksi koen mielekkääksi käsitellä niitä samassa luvussa.

Sekä *Bronksissa* että *Kalavaleessa* kuvataan myös valvonnan mekanismeja. *Kalavaleen* vankilakuvaus voidaan nähdä intertekstuaalisesti. Subtekstinä on tällöin Michel Foucault’n vankilahistoriaa käsittelevä *Tarkkailla ja rangaista* (2001/1975) ja valvonnan mekanismin toimintamallina Jeremy Benthamin klassikko, panoptikon. Panoptikon on pohjapiirustukseltaan ympyränmuotoinen vankila, jonka keskellä on valvontatorni. Valvontatornista kyetään valvomaan jokaista yksittäistä selliä ja jokaista vankia. Foucault (2001, 283–285) soveltaa panoptikonin mallia nyky-yhteiskunnan valvonta- ja kurinpitäjärjestelmiin. Vallan ulottuminen ruumiiseen ja

yhteiskuntaan rinnastuvat Foucault'n retoriikassa hänen kirjoittaessaan ”yhteiskuntaruumiista”, johon rankaisuvalta ulottuu (mt., 113).

*Kalavaleessa* valvontatornin korvaavat kamerat, jotka seuraavat tositelevisiovankilan asukkaita vuorokauden ympäri. Myös *Bronksissa* Joutomaan köyhä kansa on valvovan katseen alla: ”Helikopteri säksättää matalalla alueen yli, sen toisessa jalaksessa kamera käy” (B, 9). Tämän valvonnan avulla hallitseva luokka myös ottaa haltuunsa alemman yhteiskuntaluokan, kuten pyrin työni neljännessä luvussa osoittamaan.

Neljännen luvun lopussa pohdin, mistä käsittelemieni teosten dystooppisuus syntyy. Toinen teoksista päättyy romahdukseen, toinen valheeseen. Uusliberalistinen markkinatalous ei synnytä niissä vapaita yksilöitä eikä luo tasa-arvoa vaan näyttäisi syventävän luokkajakoa ja johtavan moraalien heikkenemiseen. Onko kapitalismikritiikillä muuta vaihtoehtoa?

Käsittelemäni teemat lomittuvat ja liittyvät toinen toisiinsa. Niitä kaikkia yhdistävä tekijä on vallitseva yhteiskunnallinen järjestelmä, markkinatalous, joka ilmenee eri tavoin ihmisten elämässä: ihmissuhteissa, valtasuhteissa, kuluttamisessa, viihteessä ja ruumiillisuuden kokemisessa. Tavoitteenani on analysoida Hotakaisen ja Salmisen teosten tapoja tarttua näihin aiheisiin.

## **2. LUOKKAJAKO, IDEOLOGIA JA KULUTUKSEN KUTSUHUUTO**

### **2.1. ”Niiden oli pakko niellä” – yhteiskuntaluokkien välinen kuilu**

Marxilainen käsitys luokkayhteiskunnasta on tiivistettävissä jakoon työväenluokan ja omistavan luokan välillä. Luokan käsite on vanha marxilaisen sosiologian käsite, joka perustuu tuotantosuhteiden jakautumiseen. Hallitseva luokka on se luokka, jolla on hallussaan tuotantovälineet ja pääoma. *Kommunistisessa manifestissa* proletariaatilla tarkoitetaan luokkaa, jolta puuttuvat omat tuotantovälineet ja jonka täytyy myydä omaa työvoimaansa (Engels & Marx 1998, 36).

Vaikkei tämä jako nyky-yhteiskunnassa kenties ole näin selkeä, voidaan yhä puhua yhteiskuntaluokkien välisestä kuilusta. Eri yhteiskuntaluokkien välisessä materiaalisessa hyvinvoinnissa on eroja. Lisäksi kapitalistisella luokalla on mahdollisuus käyttää hyväksi työväenluokan työtä eli marxilaisittain ilmaistuna riistää alemmaa luokkaa. (Kivinen 2002, 141–145.) Tässä luvussa pohdin, miten Hotakaisen *Bronks* ja Salmisen *Kalavale* tematisoivat luokkajakoa.

*Bronksin* dystopiassa Keskusta, kauppapaikka, on keskiluokan tai ylemmän keskiluokan aluetta, kun taas työväenluokka ja työttömät kansoittavat Joutomaata. Keskustassa ihmiset tekevät ajatustyötä eivätkä rasita ruumistaan. He ovat niin sanottuja Mielensivelijöitä ja toimistotyöläisiä.

Jako A- ja B-luokan kansalaisiin on ilmeinen. Raija Kallio selventää *Bronksissa* tätä eroa:

- Katsopas tyttö, tämä missä me nyt ollaan on Joutomaa. Täällä tehdään käsillä töitä. Keskustassa tehdään töitä tällä, äiti sanoi ja kopautti päätään etusormella.
- Mielsivelijä on ajattelun ammattilainen, se miettii ja selittää ja kirjoittaa niitä papereita ja myy ajatuksiaan hyvästä hinnasta. (B, 73.)

Louis Althusser (1984, 82) huomauttaa, että tuotantosuhteet ovat aina riistosuhteita; yksinkertaistaen siis työväenluokka tuottaa, kapitalisti riistää. Sekä *Kalavaleessa* että *Bronksissa* on havaittavissa selvä siron asetelma. Hotakaisen romaanissa etuoikeutettu luokka on Keskustan kuluttava luokka, joka saa osansa pääomasta. Tätä pääomaa on tarkoitus kasvattaa valtaamalla Keskittymissenttereille, Taukotuville ja Henkisille hoitolaille Joutomaalta lisää tilaa, ja tämä tapahtuu alemman luokan kustannuksella. Hoitolat ja Taukotuvat kuvastavat *Bronksissa* joutomaalaisen työläisen ja keskustalaisen ajattelijan välistä eroa. Keskustan asukkaalla on enemmän vapaa-aikaa ja enemmän mahdollisuuksia ”keskittyä” sekä panostaa henkiseen hyvinvointiinsa. Nämä hoitopaikat ovat samalla myös kauppapaikkoja: Keskustan kulutuskulttuurisessa ympäristössä henkisiä, abstrakteja asioita kuten hyvinvointia voidaan myydä. Yhä uusien asioiden ja ilmiöiden muuttumista kaupankäynnin kohteiksi eli tavaramuodon leviämistä käsitellen tarkemmin alaluvussa 2.3.

*Bronksin* eräässä sisäkkäistekstissä kiivaileva päätoimittaja Loivamäki sanallistaa sortavan luokka-asetelman ja julistaa kapitalismin pysyvyyttä. Tämä sisäkkäisteksti on myös niin sanottu upotettu peilirakenne, mise-en-abyme. Se on tarina tarinan sisällä, joka ikään kuin pienoismallina heijastaa koko teoksen tematiikkaa. Mise-en-abyme voi olla teoksen sisäinen toinen teksti tai esimerkiksi taulu tai uni. Tällaisen rakenteen funktiona voi olla kertomuksen kokonaisuuden, kerronnan tai

teeman esilletuominen, mikä vahvistaa teoksen rakennetta ja mahdollistaa teoksen sisäisen dialogin. (Makkonen 1991, 17–20.)

*Bronksin* sisäkkäistekstien tarkoituksena on tiivistää ja vahvistaa teoksen keskeistä teemaa. Loivamäki tuo tekstissään suoraan ilmi sen, että kapitalismin nousu merkitsee vaurioiden syntymistä ja tuottamaton maa on tuhottava kaupallisuuden tieltä. ”Markkinatalouden nopea kehitys ei tapahdu vaurioitta. Rattaissamme rahiseva hiekka, joka koostuu enimmäkseen Joutomaan pikkukivistä, rasittaa menoamme ja laskee keskinopeuttamme.” (B, 161.) Luokkajako on Loivamäelle itsestäänselvyys, eikä hän kiistä riistoa.

*Bronksin* dystopian erikoisuus on se, että alempi luokka halutaan hävittää täysin. On vaikea uskoa, että tämän hävittämisen ajateltaisiin poistavan luokkajaot tai tähtäävän yksilöiden hyvinvoinnin lisääntymiseen, vaikka Loivamäki uskoo, että nyt ollaan matkalla kohti vaivattomampaa yhteiskuntaa (B, 161). Joutomaan hävittäminen kuvastaa siirtymistä teollisesta yhteiskunnasta kohti Keskustan palveluyhteiskuntaa, joka samalla on yhteiskunta, jossa syrjäytyneille – Joutomaan Toistaitoisille – ei ole sijaa. Yhteiskuntaluokat muuttuvat yhteiskunnan muuttuessa, mutta kahtiajako ei katoa.

Keskustan kulutussirkuksen sivustalla joutomaalainen tyytyy kerskakulutuksen jätteisiin. Kuilu kahden ryhmän välillä on yhä suuri.

Katutason eläjä mässä ja mouruaa ja ulostaa sen minkä ehtii, mutta ei koskaan vaivaudu alas katsomaan tekemisiään silmästä silmään. [–] [E]ivät autossa istujatkaan lahjoittaneet ajatuksenripausta elämälle heidän alapuolellaan, he halusivat edetä joko vaakatasossa tai ylös sellaisissa sukkulanmuotoisissa lasihisseissä, joista näkee esteettä joka suuntaan. Eivät he voineet kuvitella, että juuri sillä hetkellä heidän alapuolellaan putkistossa toisarvoisen rodun edustaja huohotti silmät kiiluen heidän jätöstensä perään. (B, 174–176.)

*Bronksin* katkelmassa hyvin toimeentuleva luokka kuluttaa, minkä ehtii. He ovat myös kirjaimellisesti köyhiä ylempänä, katutasolla, kun taas alempaan luokkaan kuuluvat ovat alhaalla viemäreissä.

*Kalavaleessa* hallitseva luokka on se luokka, joka haalii huonompiosaiset tuotantovälineikseen. ”Vankien pitää olla psykografiselta ja demografiselta statukseltaan alempaa kastia. Sillä tavalla me varmistetaan katsojiksi halutuin segmentti, ylempi sosioekonominen ryhmä.” (K, 79.) Hanskilla, Kasperilla ja koko tositelevisiossarjan suunnittelutiimillä on mahdollisuus poimia alemman yhteiskuntaluokan kansalaisista itselleen eräänlainen tuotantokoneisto. *Bronksin* keskustalaisten

tavoin myös Auschwitzin tuotantoryhmälle tuntuu olevan itsestäänselvyys, että yhteiskunta on jakautunut luokkiin. Sen lisäksi heillä näyttäisi olevan vahva usko siihen, että alemman luokan edustajat ovat valmiita tekemään melkein mitä tahansa elinolojensa parantamiseksi.

*Kalavaleessa* riiston mekanismi on yksinkertainen: hegemoninen luokka valjastaa työvoiman eli Auschwitzin suunnittelijat valjastavat vähäosaiset. Alempi luokka tekee työn, tässä tapauksessa kilpailee ja kärsii. Tuotto menee hegemoniselle luokalle.

Luokkajako on Arto Salmisen koko tuotannon keskeisiä teemoja. *Kalavaleessa* jako kärjistyy. Alempi luokka eli työvoima käyttää tässä koko kapasiteettinsa tuottaakseen lisäarvoa: ne, jotka ”eivät enää voi muuta kuin niellä” eli ne, joilla ei ole valinnanvaraa ja mahdollisuuksia edetä elämässä, valjastetaan työhön (K, 101). Vähävaraisen on tyydyttävä siihen, mitä saa ja otettava vastaan sellainenkin kohtelu, joka ei ole ihmisarvon mukaista. Raadollisin esimerkki tästä on Auschwitzin sähkötuoli, joka viikoittain seulo kahdesta kilpailijasta sen, joka saa vielä jatkaa ohjelmassa. Ne, jotka putoavat pois kilpailusta, eivät saa mitään: heidät tuupataan ulos röntäsateeseen heti, kun heistä on saatu se, mitä on haluttu. ”Hävinyt potkaistiin teollisuushallin takaovesta pihalle. Seinät kumisivat kun ovi jysäytettiin kiinni.” (K, 160.)

Bourdieu puhuu makujen hierarkiasta, jonka perusteella yhteiskunta jaetaan kolmeen luokkaan. Luokkiin ei jakauduta vain sen mukaan, mikä on sijainti tuotantorakenteessa, vaan taloudellisen pääoman lisäksi luokka-asemaa määrittää symbolinen pääoma (Eskola 1991, 186–187; Bourdieu 1984, 260–267). Symbolisella pääomalla tarkoitetaan etenkin kulttuurista mutta myös sosiaalista pääomaa, joka saavutetaan niin sanotulla symbolisella markkina-alueella. Bourdieun (1984, 260) mukaan luokkajakoa kuvastavat eivät vain taloudelliset erot eli ekonomisen pääoman kasautuminen vaan myös kulutustottumukset ja maku, symbolinen valta.

Bourdieu kirjoittaa myös niin sanotusta distinktiosta. Distinktiolla viitataan erottautumiseen, jota yhteiskuntaluokkien välillä tapahtuu (Bourdieu 1984, 270). Ojajärvi (2006, 132) huomauttaa, että distinktion käsite on hedelmällinen pohdittaessa merkkejä luokkajaon ilmentäjinä. Makujen hierarkian ja distinktion käsitteen kohdalla on huomattava, että sosioekonominen luokka asettaa kulutukselle rajat. Tuotantorakenteessa alempaan yhteiskuntaluokkaan kuuluvalla kuluttajalla voi olla kyky havaita luokkajakoon kytkeytyvät kulutustottumukset, muttei kykyä itse erottautua. Näin ainakin Bourdieun teoria tuntuu oleltavan.

Bourdieuun ajattelun heikko puoli on siinä, ettei hän juurikaan käsittele niitä taloudellisia seikkoja, jotka vaikuttavat makutottumuksiin. Erilaisia luokkia ilmentävät erilaiset ulkoiset seikat osittain ja kenties enimmäkseen juuri siitä yksinkertaisesta syystä, että köyhällä ei ole varaa parempaan. Tästä muistuttaa myös Ojajärvi (2006, 141–143). Ojajärven tavoin olen tästä Bourdieuun heikkoudesta huolimatta sitä mieltä, että ainakin kaunokirjallisuuden tutkimisessa bourdieulainen pääoman käsite on hyödyllinen, kuten johdannossakin kirjoitin.

*Bronksissa* Mielensiveliöiden projektipäällikkö – ja eräänlainen agitaattori – Jani Lagerfelt seuraa Joutomaan tuhoa videolta Pernod'ta siemillen ja pitää diaesitystä pikkusikaria maistellen (B, 130–134). Näin hän on sivistynyt, ylempää luokkaa edustava kuluttaja. Pernod-merkki paljastaa yhteiskuntaluokan: Lagerfelt kuuluu etuoikeutettuun joukkoon.

*Kalavaleessa* Hanskin harrastukset paljastavat luokka-aseman: Golf symboloi kautta koko teoksen tämän ylemmän yhteiskuntaluokan elämää. Kuvaavaa on, että tämän pelin pelaaminen on saanut Hanskin väsymään. Hänestä on golfkentällä tehty impotentti, kun pelikaveri on rangaistuksena rikkomuksesta lyönyt Hanskia mailalla nivusiin (K, 50). Hanski pitää kuitenkin statusarvoaan yllä edelleen: hän käy golfklubilla muttei pelaa (K, 83). Symbolisella markkinakentällä hän siis kykenee erottautumaan. Kompetenssia on, vaikei ole potenssia; symbolisen pääoman arvo on tähdellinen.

Ylempään sosioekonomiseen ryhmään kuuluvilla on distinktiokykyä ja kompetenssia, symbolista pääomaa, kuten Lagerfeltilla *Bronksissa* tai kuten Kasperilla *Kalavaleessa*. Ylemmällä luokalla on toisin sanoen mahdollisuus erottaa itsensä kuluttamisen keinoin; heillä on mahdollisuus tulla sellaisiksi kuin ovat, toisin kuin niillä köyhillä kansalaisilla, jotka eivät voi muuta kuin hyväksyä sen, mitä heille tarjotaan (esim. Bourdieu 1984, 270; Ojajärvi 2006, 133). *Bronksin* joutomaalainen kuluttaa sitä mitä käsiinsä saa. Keskustassa tuotemerkillä on merkitystä: tekstissä mainitaan Rai-Ski ja maastoautot. Joutomaalaisen makua kuvastavat alennuksessa olevat kalapuikot ja kasa lettuja. Lagerfelt ja Loivämäki ovat myös tarkkoja tyylistään toisin kuin joutomaalainen, ja koko miljöö on toinen: Joutomaalla Ladan vierellä lojuu rupinen Nissan ja pikkutakkien kanssa käytetään verryttelyhousuja (B, 142).

Tuotemerkit vilahtelevat *Kalavaleessakin*; ne kuvaavat osuvasti luokkajakoa paitsi bourdieulaisessa myös marxilaisessa mielessä. Yhtiöt ja samalla merkithän ovat se taho, joka

pyörittää tositelevisiotuotantoa. Ne edustavat siis ylempää luokkaa juuri sellaisinaan: niiden hallussa on pääoma. Toisaalta nämä osittain samat merkit myös kuvittavat luokkamiljöötä.

Kulutuksen kautta erottautumista tematisoidaan vahvasti *Kalavaleessa*: kun Oonasta on tullut julkisuuden henkilö, hän ostaa kaupasta pari pulloa Eviania (K, 185). Evian-pullossa ei ole muuta kuin vettä, mutta merkki, brändi, ratkaisee. Vesi sinänsä on vain neutraalia, läpinäkyvää nestettä, mutta pullon kyljessä oleva Evian-merkki liittää siihen mielikuvan paremmin toimeentulevasta kuluttajasta. Julkisuuden henkilönä Oona tuskin ostaisi janojuomakseen esimerkiksi Pirkka-lähdevettä.

Kuten sanottua, kulttuurisella, symbolisella pääomalla, jota ylempi luokka arvostaa, on toki taloudellinen perustansa – köyhällä ei olisi varaakaan ylellisten tuotteiden kulutukseen ja erottautumiseen. ”Golfkentän klubirakennuksessa saimme olla rauhassa, nimmarien ruinaajat kiersivät paikan kaukaa. Pysäköintialueen mersubemariholvo oli julkilausuma, jonka köyhät ymmärsivät.” (K, 27.) Pelkkä golf-kerhon pysäköintialue muodostaa rajan köyhän ja rikkaan välille, se on merkitty kalliilla autoilla. Hanskin asunnossa puolestaan Pihlajamäen Oona saa halutessaan elää rikkaan ihmisen elämää.

Täällä Oona saisi katsella merinäköalaa saunan lauteilta. Se saisi syödä rouva Vihkon tekemää iltapalaa: voileipiä, kylmäsavuporoa, mätiä ja sienisalaattia, saisi lötköttää kymppitonin italialaissohvalla ja tuijottaa 42-tuumaista plasmatelkkaria. (K, 61.)

Tätä rikkaan elämää kuvittavat ylelliset tuotteet: mäti, kylmäsavuporo, kymmentuhannen euron hintainen sohva ja 42-tuumainen televisio. Ne edustavat ylempään luokan materiaalista hyvinvointia ja taloudellista asemaa, mutta samalla niihin kytkeytyy symbolista pääomaa. Niillä on toisin sanoen muutakin kuin taloudellista arvoa samoin kuin Oonan ostamalla Evian-vedellä. Ne ovat vaurauden merkkejä, jotka on tarkoitettu enempään kuin pelkkään perustarpeiden tyydyttämiseen.

Tositelevisiokilpailija Herlevi ja tuotantoyhtiön Kaspero muodostavat kiinnostavan vastinparin, jota nimien tietty samankaltaisuus korostaa. Herlevi on selkeästi alemman sosiaalisen luokan edustaja, kun taas Kaspero on taloudellisesti hyvin toimeentuleva nousukas. Tarkkanäköisen Hanskin fokaalisointi siivilöi hahmoista olennaisen. Fokalisaation käsitteen avulla analysoidaan sitä, kuka tekstissä toimii havaitsijana (Kantokorpi 1998, 139–140). *Kalavaleessa* kertojat samoin kuin fokaalisoijatkin vaihtuvat, mikä merkitsee paitsi näkökulmien muuttumista myös kaikkien muidenkin havaintojen, ajatusten ja tuntemusten väritymistä kulloisenkin toimijan mukaan.

*Kalavaleen* Hanskin vaikutusvaltaa korostaa hänen kykynsä tulkita ihminen nopeasti, ikään kuin ylemppää. Fokalisoinnin tapa paljastaa sekin jo jotain ihmisen yhteiskunnallisesta asemasta.

Pöydän päässä viittasi mies, jolla oli nahkatakki ja sen päällä risainen farkkuliivi. Naamalla oli menty vastaiseen säistä piittaamatta. Muotokuvaa miehestä ei koskaan tultaisi tekemään, paitsi se kömpelö hahmotelma, jonka poliisit myöhemmin piirtäisivät valkealla liidulla asfalttiin. (K, 140.)

Herlevi on ulkoasuun myöten alemppaa luokkaa, eikä hänellä Hanskin tulkinnan mukaan ole menestymisen mahdollisuuksia. Herlevi pysyy köyhänä, kohtalo on ennalta määrätty, eikä nousua hyvin toimeentulevien ihmisten luokkaan ole luvassa. Kasperin puolestaan on Hanskin mielestä kuin tehty pärjäämään. ”Se oli kasvanut tyvenessä, kaltaistensa suojaamana. Siitä oli tullut jäykkärunkoinen ja oksaton.” (K, 13.)

Erikoista on, että Kasperin ajaa Toyota Avensiksella, joka ei ole samalla tapaa hieno ja kallis auto kuin muut golfkerhon pihassa olevat autot, ”mersubemari-olot” (K, 27). Kasperin autovalinnalle löytyy kuitenkin selitys. Kyse on tässäkin tuotteella erottautumisesta. Kasperin rakentaa tietoisesti itsestään mielikuvaa, ja sellaiseen ei köyhällä ole varaa. ”Mä olen turvallisuushakuinen perheenisä. Mä ajan Toyotalla, ostan reilun kaupan banaaneita ja kompostoin teepussit.” (K, 164.) Kasperin tarkasti rakennettu tuotemerkki on ”turvallisuushakuinen perheenisä”. Hän koreilee sivistyssanoilla, värjätyillä hiuksilla ja räätälin tekemällä puvulla, kun taas Herlevin käytös on alati räikeätä, irstasta ja häijyä. Nämä vastakohtaisuudet tematisoivat omalta osaltaan luokkakajoa.

*Kalavaleessa* distinktiota ja ylempään luokan kulutustottumuksia pääosin ironisoidaan. Hienostunut erottautumisleikki näytetään koomisessa valossa, kun sitä kuvataan Oonan fokalisoinnin kautta.

Jengi on tuonu taitelijalle kukkia. Ne on kaikki kerätty tommoseen halpaan sinkkiämpäriin. Se on kai olevinaa jotenkin vitun hieno, vaik muoviämpäri maksaa enemmän ku tollane ryssälainen peltipönttö. Toi yks jätkä luulee olevansa joku viisas ku se kattoo tota isoo tauluu pää vinossa. Välillä se kattoo ympärille, et näkeeks ketään ku viisas perehtyy taiteeseen. (K,127–128.)

Bourdieuun mukaan distinktio ilmenee usein ”hienostuneisuuden” osoituksena. Usein tämä näkyy siten, että pidetään asioista, joista ikään kuin täytyy pitää – niin kuin sinkkiämpäreistä taiteilijapiireissä (vrt. Bourdieu 1987, 204; Bourdieu 1984; Ojajärvi 2006, 133). On kuitenkin ilmeistä, että Oonalle niin sanottu hienostunut tarkoittaa yhtä kuin kallis. Hänhän olettaa, että sinkkiämpäri on muoviämpäriä halvempi esine. Onko ehkä niin, että Oonalta puuttuu distinktioetu? Hän ei ymmärrä, minkälaisen tuotteiden ja merkkien avulla ihmisen tulee erottautua voidakseen esiintyä ylempään luokkaan kuuluvana henkilönä.



Kulutustottumusten välillä avautuva juopa syvenee, kun Oona ja Hanski menevät taidenäyttelyn avajaisista syömään meksikolaiseen ravintolaan. Koko tämä *Kalavaleen* jakso tematisoi kuluttamista yhteiskuntaluokkia erottavana tekijänä – ja kuluttamisen olennaisuutta ylipäänsä. Hanskille halpa ravintola on merkki alemmasta yhteiskuntaluokasta; Oonalle kyse on vain ravintolasta. Tämä on nähtävä myös siten, että Oonalla ei oman sosioekonomisen statuksensa puitteissa olisi varaa käydä kalliimmassa ravintolassa. Kyse ei ole vain erottautumisesta ja mausta vaan myös taloudellisesti luokkiin jakautuneesta yhteiskunnasta. Kulttuurisesta maustakin ravintolassa on puhe: ravintolan koristeluita verrataan taidenäyttelyssä esillä olleisiin teoksiin, mikä edelleen tematisoi ”hienostuneen” maun kysymystä. Taulut ja kaktuskoristelut ”kertovat todellisuudesta” – ne kertovat luokkajaosta, siitä että sellainen on ja että kyse on erottautumisesta kulttuurisella kentällä.

- Ikkunaan oli teipattu pari kaktusta ja sombrero. Samat kuviot on ruokalistassa.
- Pitääkö näissä aina olla tällaiset dekoraatiot, Hanski sanoo ja koputtaa kaktusta.
- On noi parempii kuvii kuin ne äskeiset.
- Ei nämä parempia ole, Hanski sanoo. – Nämä on yhtä hyviä. Nämä kertoo ympäröivästä todellisuudesta saman verran kuin ne taulut. (K, 131.)

Hanskin ironisen kommentin voi tulkita niin, että taulut sen enempää kuin kaktuksetkaan eivät kerro ympäröivästä todellisuudesta mitään, tai ainakin ne kertovat siitä hyvin vähän. Siitä huolimatta ravintolan koristeluiden ja taidenäyttelyn teosten rinnastaminen tematisoi *Kalavaleessa* luokkajakoa. Ne ilmentävät kahta erilaista maailmaa, joiden välillä on ilmeisen syvä kuilu.

*Bronksin* fiktiivinen proletariaattihahmo Raimo Kallio kirjoittaa: ”Tiedän, että Keskustan henkisistä ammateista suurin osa on mielipiteiden ja asianlaitojen esittelyä, minusta ei ole sellaiseen.” (B, 108.) Teoksen maailmassa distinktioetu on sillä, joka osaa käyttää sanoja, puhua ja selittää. ”Voitte lohkoa ja leikata maailmaa puheella, ja se puhe muistuttaa kuukausien harjoittelun jälkeen mikrotietokoneen hurinaa ja tulee kurkustanne kuin laserkirjoittimesta.” (B, 98.)

Kielenkäyttö on luokkajakoa rakentava tekijä myös *Kalavaleessa*. Teoksen fokalisoijana on vuoroin Hanski, vuoroin Oona. Näiden kahden eri yhteiskuntaluokkaa edustavan ihmisen kielenkäyttö poikkeaa toisistaan sekä kerronnassa että dialogissa.

- Oona tuli rappukäytävästä ulos ja hymyili.
- Sori, se sanoi. – Jouduit sä oottaan?
- Odottamaan, minä korjasin. (K, 8.)

Myös Kasperin erottautuu dialogilla muista. Sivistyssanojen käyttö ilmentää Kasperin symbolista pääomaa ja distinktioetua. Kasperin puheenvuorot ovat tulkittavissa myös aineettoman pääoman kierron kuvastajiksi – niissä materialistinen todellisuus on haihtunut utuna ilmaan. Tätä käsitellen jatkossa tarkemmin. Kasperin epämääräinen mainoskieli rinnastetaan teoksessa myös suoraan tuotemerkkiluettelointiin; voisi sanoa, että *Kalavaleessa* ylemmän sosioekonomisen luokan miljöö on irronnut omaksi, kiinnittymättömäksi todellisuudekseen. Se on kytköksissä aineettomaan tuotantoon, jossa myydään ideoita. Tämä pääoma on symbolista.

Pullossa luki NEW Rexona Active Reserve KICKS IN WHEN YOU NEED IT 24 h + Cotton Dry. Mitä se tarkoitti? En tiedä. Ehkä samaa kuin Kasperin puheet tai eleet tai molemmat. Varpaitani paleli. (K, 70.)

Mielenkiintoista on myös työnimikkeisiin ja titteleihin, ihmisen attributteihin, liittyvä erottautuminen. Hanskin golf-tutuissa kun on sekä *Senior Manager Enterprise Applications* että *Executive Interface Specialist*. Kansainvälistymiseen ja globaaliin talouteen viittaava englannin kieli erottaa ylemmän keskiluokan tavallisesta työväestöstä.

Oonan henkilöahmo on luokkajaon näkökulmasta monessa mielessä tärkeä. Oona asuu Pihlajamäessä kerrostalolähiössä. ”Kyl meikä tietää mitä se on ku yrittää tsemppaa köyhänä”, Oona toteaa (K, 227). Oonan sisko Minttukin on sisäistänyt markkinatalouden lait: ”Rahaa on ihan yhtä pakko saada ku munkin. Sillä ei oo mitään väliä mitkä on keinot.” (K, 90). Kuten Auschwitzin kilpailijoilla (K, 101), Oonallakaan ei näytä olevan muuta mahdollisuutta kuin myydä itsensä – hän on työvoimaa. Luokkatietoisuudesta ei Oonan kohdalla voida puhua. Köyhän on vain pakko ”tsemppata”, yrittää pärjätä, muita vaihtoehtoja ei luokkiin jakautunut yhteiskunta anna.

Aamulla se oli häipynyt ennen ku mä heräsin. Keittiön pöydälle se oli jättänyt kolmesataa euroa. En mä mitään ollu pyytänyt, se oli vaan halunnut jättää, ihan hyvää hyvyttään. Mä panin massit taskuun. En mä siinä mitään pahaa nähnyt. Sitä paitsi mä olin niihin aikoihin ihan sillee, laskut maksamatta. Malmin Prismaan mä en silti halunnut enää mennä. (K, 65.)

Oonan käsityksen mukaan Prisman myyjän ammatissa toimiminen on ikävämpää kuin prostituoituna oleminen. Lainaus tuo ilmi, että Oonalla kuitenkin olisi jonkinlaista valinnanvaraa. Hän ilmeisesti pääsisi Malmin Prismaan töihin, jos kyseinen työ hänelle kelpaisi. Olennaista on, että Oona ei kertaakaan myönnä antavansa seksiä rahaa vastaan. Jos hän sen sijaan olisi Prisman kassalla työasuun sonnustautuneena, hän olisi nimenomaan myyjä. Oona kieltäytyy hänelle tarjotusta osasta, ja vaikka se yhdellä tapaa merkitsee vain hänen kyvyttömyyttään tunnistaa oma tilanteensa, se toisaalta lisää Oonan henkilöahmon syvyyttä ja kriittistä potentiaalia. Oona onkin *Kalavaleen* henkilöahmoista kenties monitulkintaisin ja ristiriitaisin. Oonan havainnoissa, tulkinnoissa ja huomioissa on vastahankaisuutta, jopa suoranaista kapinaa. Hän ei suostu pitämään

sinkkiämpäreistä (K, 127) eikä halua tulla kohdelluksi tavarana (K, 16). Silti hän seurustelee itseään huomattavasti vanhemman, impotentin miehen kanssa turvatakseen toimeentulonsa. Vaikuttaa siltä, että Oona tekee kaiken selviytyäkseen ja keinoja kaihtamatta, vaikka se merkitsee myös valheessa elämistä.

*Kalavale*-teoksen lopussa, katkelmassa, jossa valheet paljastuvat, tulee lopullisesti esiin Oonan rooli. Kaspero on kertojana, ja hän toteaa ohimennen saaneensa Oonan osana Hanskin perintöä. ”Silti se jätti yhtiön mun hallintaani, ja Oonan” (K, 246). Näin käy ilmi, että Oona on kaupan, ja vastahankaisuus on luultavasti kukistettu.

## 2.2. ”Tämä on tarkoitettu juuri sinulle” – interpellaatio ja ideologiset valtiokoneistot

Ranskalainen teoreetikko Louis Althusser käsittelee tuotannossaan ideologiaa sen toiminnan kautta. Hänen teoriansa keskeisimpiä käsitteitä ovat *ideologiset valtiokoneistot* sekä *interpellaatio* eli ideologisen kutsuhuudon käsite. Interpellaatiolla Althusser tarkoittaa sellaista ideologista toimintaa, jossa kutsutaan subjekti johonkin tiettyyn subjektiposition. Kutsuminen voi olla hyvin suoraakin. Kun Raimo *Bronksissa* kulkee Keskustan kaduilla, hän kokee mainosten puhuvan juuri hänelle. Miensiveliöiden laatima ilmoitus joutomaalaiselle houkuttelee lukijaansa muuttamaan Keskustaan puhuttelemalla ohikulkijoita yksikön toisessa persoonassa: ”Kyllä, luit oikein: tämä on tarkoitettu juuri sinulle [--]” (B, 95). Ideologisen kutsuhuudosta tekee se, että taustalla on aina ajatus tuotantovoimien uusintamisesta. Yksilö saadaan ideologisen kutsuhuudon kautta kokemaan itsensä tärkeäksi valtiokoneiston osaksi ja toimimaan tiettyssä positiossa; samalla hänet kuitenkin myös alistetaan tähän tiettyyn rooliin – näin tulee ymmärretyksi myös subjekti-sanana kaksoismerkitys. Sanahan viittaa sekä toimijuuteen että alistetun osaan. (Althusser 1984, 118–132.)

Kaiken ideologian tehtävä on perustaa subjekteja: ideologia kutsuu yksilöä, joka tunnistaa kutsun itseään koskeväksi ja tulee täten subjektiksi, ottaa subjektin paikan. Tämä kutsuhuuto eli interpellaatio on ideologian jatkuva tapa toimia. (Althusser 1984, 131.) Lasse Koskelan ja Lea Rojolan (2002, 126) mukaan ideologia on Althusserin määritelmässä fiktiivinen selitys yksilön olemisesta maailmassa.

Ideologiset valtiokoneistot merkitsevät yhteiskunnan instituutioita, jotka eivät suoranaisesti sorra mutta jotka ideologian toiminnan kautta uusintavat tuotantosuhteita eli pitävät yllä luokkajakoja; ne ovat siis se taho, joka toistaa ideologisen kutsuhuudon. Tällaisia koneistoja ovat Althusserin mukaan muun muassa kirkko ja koululaitos. Ideologiset valtiokoneistot saavat yksilön uskomaan, että hänellä on paikkansa yhteiskunnan järjestelmässä, mutta täyttäessään tämän paikan yksilö osaltaan pitää yllä tuotantovoimia ja riistosuhdetta. (Althusser 1984, 106–110.) Työvoimaa on uusinnettava tuotannon takaamiseksi, ja samalla uusinnetaan tämän työvoiman alistaisuus vallitsevan ideologian säännöille (Althusser 1984, 87–94). Terry Eagleton (1991, 195) toteaaakin Althusseria mukaillen, että ideologia on sellainen käytäntöjen joukko, joka sitoo yksilön yhteiskunnan rakenteeseen.

Hotakaisen teoksessa Keskusta edustaa markkinatalouden ydintä, kaupankäyntiä. Se on syntynyt, kun metsä on raivattu pois ihmisten tieltä ja muutettu rahaksi. ”Keskusta syntyi kun ihmiset lähtivät sijoiltaan ja matkasivat hajuaistinsa ohjaamina kohti lihaa. He hakkasivat itseään suojaavan metsän, tekivät puusta paperia ja siitä seteleitä.” (B, 17.)

Keskustan voi rinnastaa Althusserin ideologisiin valtiokoneistoihin. Tarkoituksenaan on saada joutomaalainen osaksi tätä kulutussirkusta ja kaupankäyntiä, ostamaan ja kuluttamaan. Joutomaa aiotaan tuhota Keskustan tieltä ja Joutomaan ihmiset siirtää pois tieltä. Ihmiset on saatava mukaan kuluttamaan, muutoin he ovat huonoja ihmisiä. Päämäärätön kuljeskelu ei ole sallittua.

Tuntuu kurjalta siirtää ihmisiä. Kukaan ei pidä siitä, että tullaan takaapäin, kiinnitetään vyötäisille köysi ja nostetaan autoon. Siirrot ovat kuitenkin välttämättömiä: enää ei ole mahdollista pitää kaikkia kulkemassa edestakaisin Joutomaalla. Parempina aikoina huonoja ihmisiä voitiin katsoa läpi sormien, nyt samat ihmiset menevät nauloina läpi kämmenen. Emme voi enää pitää yhtä aluetta erikoisasemassa, kaiken maaston on muututtava. (B, 63.)

*Kalavaleessa* ja sen kuvaamassa viihdeteollisessa tuotannossa media asettuu ideologisen koneiston asemaan. Viihdeteollisuus tarvitsee niin sanottuja subjekteja, jotta sen tuotanto pyörisi. *Kalavaleessa* kutsuminen näkyy kahdella tapaa: toisaalta siinä, miten Hanskin ja Oonan suhteessa Oona tulee sijoitetuksi näennäisen toimijan asemaan, toisaalta siinä, kuinka vähempiosaiset ujutetaan viihdeteollisen tuotannon työvoimaksi.

Mä toivotan teille onnea ja reilua kilpailuhenkeä. Teidät on tähän vastuulliseen tehtävään valittu kovan karsinnan kautta. Te olette ne onnelliset kaksitoista, joilla on kunnia viedä suomalainen tv-toiminta uusiin ulottuvuuksiin. (K, 140.)

Auschwitz toimii sen varassa, että ihmiset uskovat siinä olevansa toimijoita. Voittajalle luvataan rahaa ja muille luvataan mahdollisuuksia. Ilman oikeanlaisia kilpailijoita tositelevisio-ohjelma ei

toimisi. Tämän vuoksi headhunterit valitsevat ohjelmaan pääsevät kaksitoista kilpailijaa kahdentuhannen ihmisen joukosta (K, 101). Valituille uskotellaan heidän olevan onnekkaita mutta myös vastuullisia. Vastuusta muistuttamisella vahvistetaan kilpailijoiden uskoa siihen, että he todella ovat tärkeitä tekijöitä, subjekteja, suomalaisessa televisiotuotannossa.

*Bronksissa* keskeiseksi ideologisen työn kannalta muodostuvat Miensiveliöiden harjoittamat kutsuhuudot, joissa houkutelaa ihmisiä kuluttavan subjektin rooliin. Kyse on jonkinlaisista mainostavista luennoista, propagandasta, jolla viimeisetkin joutomaalaiset on tarkoitus saada suopeiksi Keskustan kasvulle. Samalla joutomaalaisille kerrotaan, mitä heidän tulee olla.

Te voitte kävellä valmiiksi puhkaistuista ovista ja syödä nopeaa ruokaa ja keskustella asioista, joita ei voi nähdä eikä koskettaa. Teille on varattu Keskustasta hyvin kalustettuja toimitiloja. Teille tullaan puhumaan tasaisella äänellä. Kukaan ei huuda teille. Kaikesta kuulemastanne te sitten teette johtopäätöksiä, muodostatte mielipiteitä ja levitätte niitä ympäristöön. Vähän kuin entisaikaan levitettiin lentokoneista myrkyä metsiin. (B, 98.)

Miensiveliöiden puheissa korostuu se, että puhuteltaville on paikka valmiina odottamassa. Mielipiteiden levittäminen rinnastetaan kuitenkin yllättäen myrkyä levittämiseen ikään kuin tärkeintä olisi itse toiminta, ei mielipiteiden asiasisältö. Tällaiseen subjektipositioon asettumalla Miensiveliöjä pitää omalta osaltaan järjestelmän liikkeellä eli uusintaa tuotantovoimia.

Keskustan markkinointi levittää uusliberalismin logiikkaa, joka perustuu pääoman kierrolle. Siinä missä Althusser (1984, 91) puhuu tuotantovoimien uusintamisesta, puhuu Foucault (2001, 41–45) tuottavasta vallasta. Menetelmä on sama. Kyse on subjektuuden tuottamisesta ihmiselle, joka kuitenkin tätä subjektuutta toteuttaessaan alistuu hallinnalle. Joutomaalaiselle kerrotaan, mitä hän voi tehdä, mutta samalla hänen olemisensa ehtoja rajataan: Keskustassa voi kävellä valmiiksi puhkaistuista ovista, mutta joutomaalaiselle ei esitetä vaihtoehtona sitä, että hän voisi jatkaa asumista Joutomaan kerrostalossa.

Mainospuhe synnyttää haluja. Kun Raimo Kallio kulkee Keskustan kaduilla, ideologisessa kutsussa on uskonnollisia sävyjä, puhetta valosta ja iankaikkisuudesta. Mainosvalot luovuttavat kulkijalle lämpöä. Keskusta ideologisena valtiokoneistona rinnastuu kirkkoon – joka Althusserilla juuri on ideologinen valtiokoneisto – ja kulutus ideologiana vertautuu uskontoon. Ostaminen on oopiumia kansalle.

Kauppojen omistajat olivat varmoja siitä, että ohikulkijalla oli jokin tarve tai halu, johon juuri hänen tuotteensa sopii [--]. Valot oli tarkoitettu viestiksi minun tapaisille, että me maltilla kaivaisimme jostain tarvittavat pennokset kasaan jotta sen saisimme, joka meiltä iän kaiken on puuttunut ja sen mukana kaikki, kapitalismin syvän rotkon lopullinen vapaa pudotus. (B, 190.)

Katkelmassa Raimo Kallio osoittaa tiedostavansa häneen suunnatut kutsuhuudot: ne on tarkoitettu viestiksi hänen kaltaisilleen. Ojajärvi huomauttaa, ettei kulttuuriteollisuus välttämättä edellytä, että ihmiset sokeasti uskoisivat esimerkiksi mainoksiin. Ihmiset kuitenkin tuntevat pakkoa kuluttaa, jotta he eivät jäisi yksin. Hankintoja tekemällä hahmot voivat merkitä itsensä ryhmään kuuluviksi, vaikka he samalla kertaa sitouttavatkin itsensä tuotantojärjestelmään. (Ojajärvi 2006, 121–122.)

Myös *Kalavaleessa* uskonnollinen retoriikka yhdistyy ideologiseen kutsuhuutoon. Hanskiin viitataan teoksessa toistuvasti jonkinlaisena uskonnollisena hahmona. Kaupankäynti ja kuluttaminen on se uskonto, joka luo – Althusserin (1984, 118) sanoin – yksilölle kuvitteelliset olemassaolon ehdot.

Mikä tärkeää, *Kalavaleessa* Oonan ja Hanskin suhde ilmentää interpellaation mekanismeja myös siten, että tämä luodun olemassaolevuuden ja subjektiivisuuden ehtojen keinotekoisuus paljastetaan. Oonan ja Hanskin suhde rinnastuu mikrotasolla kuluttajan ja median ja toisaalta työväenluokan ja hegemonisen luokan suhteisiin. Samalla tavoin kuin mainospuhe luo haluja ja kutsuu kuluttamaan, Hanski luo Oonalle tarpeen ”tulla hänen tykönsä”. Hän paljastaa iltapäivälehdistölle Oonan synkeän menneisyyden ja tekee Oonasta median työvoimaa:

Kaivoin kännykän taskustani ja soitin Ilta-Sanomiin tutulle toimittajalle. Olin kaiken lopussa, mutta minulla oli vielä sana, oikea sana, ja siksi olin alussa. Alussa oli sana. Ja sana tuli lihaksi, ja asui meidän keskellämme, ja me katselimme sen kirkkautta. (K, 184.)

Uskonto rinnastuu nyt siihen tietoon, jonka Hanski antaa toimittajalle ja joka sitten lööpeissä tuodaan julki. Se, että Hanski kerronnassaan käyttää tällaista raamatullista retoriikkaa, on toisaalta vahvaa sarkasmia iltapäivälehtien esittämiä totuuksia kohtaan ja toisaalta merkki siitä, kuinka vahvoilla mies itse on hänen ja Oonan suhteessa. Median kanssa liittoutuneen Hanskin voi melkeinpä ajatella edustavan yhdenlaista ideologista valtiokoneistoa, joka hallussaan olevan ”sanan” avulla luo Oonalle subjektiposition.

Markkinointipuhe kutsuu kuluttamaan ja toteuttamaan kapitalismin ideologiaa myös puhutellen suoraan yksikön toista persoonaa. *Bronksissa* tämä puhe osoitetaan erityisesti (entisille) työläisille, alemmalle yhteiskuntaluokalle. Keskustassa kulkeva maansiirtäjä panee merkille markkinointipuheen sinuttelun: ”Kenkien sivuilla oli viisi solkea, yhteen niistä oli ripustettu hintalappu: 1200,-, sinulle 900,-. Mies halusi antaa minulle alennusta, vaikka emme tunteneet toisiamme.” (B, 192.)

Tämänkaltaisen mainospuhuttelun kautta ihmisille tarjotaan myös mahdollisuutta muokata identiteettiään. Ostamalla uudet nahkasaappaat vanhojen talvikenkien tilalle voi paitsi laittaa rahaa kiertoon myös rakentaa uudenlaisen kuvan itsestään. Alissa Quartin teoksessa *Brändätyt* (2003) puhutaan merkkituotteista, markkinoinnista ja nuorista, jotka ”brändäävät” itseään eli rakentavat sosiaalista statustaan merkkituotteiden avulla. Teos tarjoaa yhden näkökulman sekä interpellaatioon että edellä kuvattuun symbolisella pääomalla erottautumiseen. Sen lisäksi, että nuori erottautuu merkkituotteen avulla muista, häntä – eli subjektia – ei tavallaan ole olemassa ilman merkkituotetta. (Quart 2003, 23.) Quart käsittelee teoksessaan kohderyhmiään puhuttelevia markkinointikoneistoja (mt., 98). Kyse on samankaltaisesta keinotekoisesta subjektiuden tuottamisesta kuin Althusserin teoriassa. Sekä Hotakaisen allegorinen satu että Salmisen inhorealinen eepos ovat tavoittaneet tämän mekanismin idean. Vastaamalla kutsuhuutoon voi ansaita olemassaolonsa.

*Bronksin* joutomaalaiset eivät luota heille suunnattuun radiomainokseen ja siirtämisen tarpeellisuuteen, vaikka heille uskotellaan, että heillä olisi Keskustassa oma paikka, tekemistä ja paremmat olosuhteet kuin Joutomaalla (B, 64). Joutomaalaisten jääräpäisyys on vastahegemonista toimintaa. *Kalavaleessakaan* tositelevisio-ohjelmaan kutsuttujen sopeutuvaisuus ei ole välitöntä; kutsuun on vastattu siinä uskossa, että saataisiin jotain, mutta todellisuudessa järjestelmän – televisiosarjan – tuotto menee muiden kuin kilpailijoiden hyväksi.

Interpellaatio ei toimi aukottomasti, mutta sekä *Bronksissa* että *Kalavaleessa* ihmisiltä viedään mahdollisuus vastustaa sitä. *Bronksissa* intensiivinen mutta lempeä kutsu muuttuu väkivallaksi, jotta sen toiminta varmistettaisiin; *Kalavaleessa* ihmiset sitoutetaan toimintaan sopimuksilla. Kilpailijoille annetaan ainakin näennäinen valinnanvapaus: joko olet mukana tai et. Köyhällä ei kuitenkaan todellisuudessa ole varaa valita.

Althusser kirjoittaa ideologisten valtiokoneistojen lisäksi myös sortokoneistosta. *Bronksissa* tällainen sortokoneisto otetaan toimintaan, kun kutsuhuuto ei tehoa, mutta Joutomaa on kuitenkin raivattava pois kehityksen – markkinoiden – tieltä. Sortava valtiokoneisto eroaa ideologisista valtiokoneistoista siten, että se käyttää väkivaltaa ja on yleensä julkista erotuksena ideologisiin koneistoihin, jotka ulottuvat yksityisen ihmisen elämään (Althusser 1984, 100).

*Bronksissa* Mielensivelijä Lagerfelt ei tyydy pelkkään ideologiseen kutsuhuutoon, vaan ihastuu voimakeinojen käyttöön yrityksissään ylläpitää oikeanlaista järjestystä. ”Tappakaa maa! Nylkekää

se!”, Lagerfelt julistaa (B, 139). Kun Toistaitoiset ja muut joutomaalaiset eivät suostu vapaaehtoisesti siirtymään Keskustaan, heidät siirretään väkivalloin, suuren maansiirtokoneen avulla.

- Aja yli, kohti ja keskeltä läpi! huusin ja tunsin, ettei se ollut minun ääneni. En ollut oma itseni, kahdessa minuutissa olin muuttunut keskusteleavasta lähimmäisestä maansiirtokoneella kommunikoiivaksi eläimeksi ja mikä kauheinta, tunsin oloni kotoisaksi. (B, 128.)

Lagerfelt osoittautuu lopulta itse jonkinlaiseksi kapinalliseksi; hän ei suostukaan toimimaan ideologian keinoin, keskustellen, vaan haluaa ottaa käyttöön väkivaltakoneiston. Oman subjektipositionsa rajoituksista murtautuessaan hän tuntee olonsa kotoisaksi.

Mielensiveliijässä tapahtuva muutos johtaa lopulta siihen, että hänet ”sijoitetaan uudelleen”. Lagerfelt viedään Luontosektoriksi kutsuttuun paikkaan, jota ei teoksessa tarkemmin määritellä (B, 140). Se käy kuitenkin ilmi, että Lagerfelt on mennyt liian pitkälle suunnitelmissaan ja avoimuudessaan: hänen mielestään Joutomaa tulisi yksinkertaisesti tappa ja tuhota. Tämä suorasukaisuus koetaan häiritseväksi, vaikka voidaan olettaa, että tavoite on Lagerfeltia maltillisemminkin ollut samankaltainen.

Ideologisen kutsuhuudon perimmäinen ajatus on toisaalta tuotantovoimien uusintaminen, toisaalta se, että kutsun saanut yksilö (väärin)tunnistaisi itsensä kutsusta ja asettuisi subjektin asemaan. Viime kädessä ideologinen koneisto on sortokoneistoa tuottavampi tapa toimia ja nujertaa vastustus. Lagerfeltin uudelleensijoituksen syy lieneekin juuri se, että hän pitää väkivaltakoneistoa parempana vaihtoehtona kuin erilaisia ideologisia kutsuhuutoja. Samalla hän tulee osoittaneeksi, kuinka raa’asta järjestelmästä kaiken kaikkiaan on kysymys, ja luultavasti hän raivoissaan paljastaa Mielensiveliijöille jotain sellaista, jota nämä eivät tahtoisi kuulla. ”Teistä tulee elukoita, siirrytte suoraan ala-asteelle ja työnätte päänne mäyrän hampaisiin! Käytte maan kimppuun, haastatte sen tasaselle, viette sen liiterin taa ja lopetatte!” (B, 138.)

*Bronksissa* päädytään siihen, että koneistot toimivat rinta rinnan – lopulliseen romahdukseen saakka. Teoksen lopussa kone karkaa käsistä ja maansiirtokone tuhoaa vuoristoradan, mikä kuvastaa koko Keskustan kulutussirkuksen tuhoa (B, 207). Kasvutahti on ollut liian nopea.



### 2.3. ”Mä en oo mitään tavaraa” – tavaraistuminen ja voitontavoittelun keinot

Vaikka marxilainen kulttuurintutkimus ja uusliberalismin kritiikki eivät liene suoraan johdettavissa Karl Marxin teorioista, muutamien hänen käsitteidensä pohtiminen on tarpeellinen pohjustus uuden kapitalistisen markkinatalouden ymmärtämiseksi. Luokkajaon ja ideologian toiminnan lisäksi yhden mielenkiintoisen näkökulman avaa marxilainen lisäarvoteoria ja tavaramuodon leviämisen eli tavaraistumisen käsite.

Kapitalismille olennaista on pyrkimys rahan lisääntymiseen, minkä vuoksi tavarat tuotetaan markkinoille eikä välittömästi kulutettaviksi. Fredric Jamesonin (1989/1984, 231–232) mukaan myös esteettinen tuotanto on yhdentynyt tavaratuotantoon: taloudellinen paine määrää siinä, minkäläisiä tuotteita tuodaan markkinoille.

Kapitalistille on tärkeitä luoda uusia keinotekoisia haluja ja tarpeita, joita tyydyttääkseen kuluttaja ostaa enemmän eli tuottaa enemmän niin sanottua lisäarvoa. Lisäarvo on se osa työläisen työstä, josta hän ei saa palkkaa. Tämä osa jää kapitalistille ja tuottaa hänelle voittoa. (Sulkunen 1998, 247–248.) Kuten Ojajärvi (2006, 62) huomauttaa, ”pääoman silmissä kuluttaja edustaa viime kädessä rahaa” ja ihmiset ovat vain välivaiheita.

Marxilaisen kulttuurintutkimuksen näkökulmasta olennaista on, että kapitalistisen markkinatalouden toimintatapa leviää yhä useammille elämänalueille ja yhä syvemmillä ihmisen elämään. Tavaramuodon leviämisen tarkoitetaan yksinkertaisimmillaan sitä, että yhä useammasta asiasta tulee jotakin sellaista, joka on myytävissä. Tavara on marxilaisen ajattelutavan mukaan kauppatavara, joka voidaan vaihtaa rahaan. Ratkaisevaa on, että tavara ei edusta itseään, vaan sille tulee vaihtoarvo. Se voidaan vaihtaa rahaan. (Sulkunen 1998, 248; Ojajärvi 2006, 124.)

*Bronksin* Keskusta on miljö, joka on täynnä myymistä ja ostamista. Keskustassa syntyy raha ja sen myötä rahavalta, kapitalismi. Ihmisen työ saa vaihtoarvon, ja rahasta tulee tavaroiden tavara, jonka voi vaihtaa mihin tahansa.

Puu muuttui kahisevaksi valkoiseksi paperiksi, johon mustat kirjaimet iskeytyivät kuin piikit. Piikit puhuivat ja upposivat. Sanat löivät vierasta sikaa. Sika uskoi paperia, jossa sanottiin, että sinä teet kirveen, naapuri maksaa ja myy kirveen toiseen kortteliin isommalla hinnalla. Naapuri rikastuu ja sinä saat ruokaa.

Homma luisti. Paperit sinkoilivat pöydältä toiselle, niiden siirtäjille maksettiin kohtuullisesti, ulkona ja tehtaissa ahersi sankka lauma selkensä rikkojia, jotka tietämättään tekivät paperista päivä päivältä arvokkaamman. (B, 19–20.)

Keskustassa kaupataan asioita, joita ei uskoisi voitavan kaupata: vauvojen kynsilakkoja, oluita närästyksestä kärsiville ja yksinkertaisesti vain ”hyvää oloa”. Ihmisille on siis luotu uusia tarpeita, joita tyydyttääkseen heidän on laitettava raha kiertoon.

Kauppojen omistajat olivat varmoja siitä, että ohikulkijalla oli jokin tarve tai halu, johon juuri hänen tuotteensa sopii. Kun katsoin tarjolla olevia palveluja vakuutuin siitä, että isäni oli puhunut osittain totta: ”Ne tilkitsevät jokaisen kolosi, ne silittävät ja parantavat, ne myyvät sinut täyteen, kunnes olet pallo, joka tahdottomana vierii kaupasta toiseen ja jonka suusta tulee kyltymättömän lapsen korvat särkevää vaikerrusta: vielä yks tikkari, sokeria, siirappia, valakaa minut pronssiin, polttakaa lompakko, muuten en pysähdy.” (B, 190.)

Tavaratuotannon ideana on kehittää lisää jotakin sellaista, joka on myytävissä: brändejä, elämäntapoja ja mielikuvia. Näiden tuotteiden ei tarvitse olla konkreettista tavaraa; ne ovat ”tavaraa” nimenomaan marxilaisessa mielessä. (Vrt. Ojajärvi 2006, 125.) Lisäksi jo *Kommunistisessa manifestissa* julistetaan, että työläiset ovat tavaroita, joiden on pakko myydä itsensä kappalekaupalla (Engels & Marx 1998, 44).

Hotakaisen ja Salmisen teosten yksi aihe on ihmisen ja ihmissuhteiden muuttuminen sellaiseksi, että niitä voidaan ostaa tai myydä. Kuten Akseli Virtanen (2006, 107) kirjoittaa, tavaramuodossa ihmisten väliset suhteet saavat konkreettisen olemassaolon tavarana. *Bronksin* Raimo Kallio kylläkin oppii, ettei toista ihmistä voi ostaa. Hän yrittää ostaa Niilo Kempin 236 markalla siinä onnistumatta. ”Myöhemmin minulle selvisi, ettei ihminen saa toista ihmistä omakseen. Joka muuta puhuu, saa savea kurkkuunsa.” (B, 61.)

Ihmisten kauppaaminen kuitenkin onnistuu *Bronksissa* myöhemmin; Kalliot ovat vain viimeisiä jäänteitä siitä maailmasta, jossa ihminen ei vielä ole tavaraa ja siten kaupan. Ojajärvi (2006, 118) mainitsee väitöskirjassaan, että yhä uusien asioiden tarkastelemisella rahan määrittelemänä johtaa usein sosiaalisten suhteiden, kuten perhesuhteiden, hajoamiseen. *Kommunistisessa manifestissa* kerrotaan, kuinka porvaristo pelkistää perhesuhteet pelkiksi rahasuhteiksi (Engels & Marx 1998, 39). *Bronksissa* raha rikkoo ainakin välillisesti Niilon ja Raimon ystävyysyhteyden. Kun Niilosta tulee Keskustan paperityöläinen, lapsuudenystävä unohtuu (B, 199).

*Kalavaleessa* koko tositelevisiotuotanto perustuu siihen, että ihmiset ovat kauppatavaraa. Sen sijaan, että *Kalavaleen* huonompiosaiset työläiset myisivät työvoimansa kapitalistille, he myyvät itsensä. Heistä tulee tavaraa. Tavaramuodon leviäminen ihmissuhteisiin ei väistämättä merkitse sitä, että ihmiset myisivät sisimpänsä tai sielunsa rahaa vastaan, ainakaan ilman kapinointia. Silti

eritoten *Kalavaleessa* annetaan ymmärtää, että juuri muuta vaihtoehtoa ei vähäosaisella ole, ehkä ei muillakaan.

- Vittu, Oona huusi Kasperille. – Mä olen tässä, tässä kahden metrin päässä. Tajuutsä mäntti? Mä kuulen kaiken mitä sä puhut. Mä en oo mitään tavaraa. Mä oon ihminen vaik mulla ois kuinka vitun hyvä perse. Opettele puhuu niiinku ihmisille puhutaan.
- Älä nyt hermostu, Kasper! sanoi. – Hanski tämän aloitti. Jos sä haluat mukaan tällaiseen juttuun niin sä saat luvan tottua siihen, että ihminen tuotteistetaan, ja ihmisen osat tuotteistetaan, tissit ja perseet ja kaikki. Ja menneisyys. (K, 16.)

Kasperin painottaa Oonalle sitä, että tämän on tyytyminen siihen, että ihminen – varsinkin televisiossa esiintyvä julkisuuden henkilö – on myytävissä oleva tuote jokaista jäsentään ja historiaansa myöten.

Eräässä *Kalavaleen* katkelmassa Kasperin puhuu Auschwitzin kilpailijoista vankeina siitä huolimatta, että osa kilpailijoista päätyy televisiovankilaan vartijoiksi. Kasperin lipsahdus on kuitenkin kuvaava. Työvoimaksi valittujen todellinen valinnanvapaus on yhtä suuri kuin orjan tai vangin.

- Vankien valinta on tärkeää. Ne on meillä töissä, vaikka ne ei palkkaa saakaan. Ne on tämän projektin kontaktihenkilöitä, osa markkinatukea. Niille pitää tehdä selväksi, että ne on palvelualalla, että ne tekee sen mitä on sovittu. Me ei saada päästää tuotantokapasiteettia epävakaaaksi. (K, 80.)

Tavaratuotannon ideana on viime kädessä se, että pääoman eli rahan kierto alkaa kasvattaa itse itseään. Se ei siis ole enää kiinni perustuksissa, materiassa, vaan ruokkii itse itseään. Ihminen on tässä rahan kiertokulussa vain väline. (Ojajärvi 2006, 62.)

Kapitalismikriittisen ajattelun piirissä on esitetty ajatus siitä, kuinka markkinatalous tunkeutuu yhä uusille elämänalueille ja tekee niistä välineellisiä ja vieraantuneita (Sulkunen 1998, 255.) Myös Salmisen ja Hotakaisen teoksissa tematisoidaan sitä, kuinka paitsi ihmisistä itsestään myös ihmissuhteista tulee kauppatavaraa. Samalla tavoin kuin kaupat, myös ihmissuhteet ovat neuvoteltavissa, muistuttaa Kasperikin (K, 162). Hanski pohtii, että raha sitoo yhteen myös Oonan ja Kasperin: yhteinen etu saa nämä kaksi sietämään toisiaan (K, 180.) Kärjistetyimminkin aihe kiteytyy *Kalavaleen* lopussa paljastuvaan suureen valheeseen: Hanski jättää Oonan perinnöksi vain sinisen nojatuolin, ja testamenttaa yhtiön Kasperille ja Oonan sen mukana. ”Silti se jätti yhtiön mun hallintaani, ja Oonan. Se jätti ne siksi, että mä osaan tehdä rahaa luovalla tavalla, ihan niin kuin Hanskikin.” (K, 246.)

Hanskin omistamalla sinisellä nojatuolilla on *Kalavaleessa* oma symboliikkaansa. Se on nojatuoli, johon Hanskin vaimo, hänen tyttärensä Annan äiti, on Annan sanojen mukaan tappanut itsensä Hanskin petollisuuden vuoksi.

- Missä on se tuoli, johon äiti itsensä tappoi?
- Ole hiljaa, minä huusin. - Kyllä sä tiedät mikä äidin tappoi.
- Niin tiedän, mutta sinä et suostu tietämään.
- Äiti kuoli rintasyöpään. Lipastossa on röntgenkuvat vieläkin tallella.
- Äidillä oli rintasyöpä, mutta se kuoli unilääkkeisiin, koska sä et tukenut sitä vähääkään. Se olisi kyllä parantunut, mutta kun sä juoksit vain panemassa kaiken maailman tv-kuuluttajia ja kolmansia perintöprinsessoja, ihan niin kuin nykyisinkin. (K, 178.)

Kaiken tämän Hanski testamenttaa nojatuolin mukana Oonalle, joka odottaa isoja rahoja. Ele on monitulkintainen. Hanski jättää Annan perinnöstä pois huonekalun, joka herättää tyttäressä ikäviä muistoja. Tämän voisi tulkita huomaavaisuudeksi. Toisaalta voi ajatella, että nojatuolin myötä Hanski testamenttaa Oonalle kaikkien edeltävien ihmissuhteidensa petollisuuden. Ehkä kyseessä on jopa kosto siitä, että Oonakin on pettänyt Hanskia.

Pettynyt Oona sanoo, ettei nojatuoli edes mahdu hänen asuntoonsa, pihlajamäkeläiseen kerrostaloyksiyön. Tämä korostaa jälleen myös yhteiskuntaluokkien välisen kuilun olemassaoloa: Hanskin omaisuuden mitätönkin osa, yksi huonekalu, on liian suuri vähäosaisen Oonan kotiin. Perinnönjaon yhteydessä ihmissuhteiden keinotekoisuus ja kaupattavuus paljastuu lopullisesti, kun Oona ei kykene enää hillitsemään itseään.

- Ei täällä muusta puhuta kuin sinisestä nojatuolista.
- Pakko siellä on jotain olla. Täs on joku erehdys. Hanski lupas mulle rahaa, ihan saletisti, uskokaa nyt. Viimeks keväällä se vakuutti et mä saan hyvät hillot. Sen takii mä suostuin asuu sen kaa.
- No se piti arvata, Anna sanoi niin vittumaisesti kuin itkultaan pystyi. - Nyt sä sen tunnustat kun isä on kuollut.
- Haista sinä vittu saatanan mätävittunen läski, Oona kirkui ja alkoi itkeä kahta vuolaammin. Oona ei tuntenut Hanskia. Ei panemalla ihmiseen tutustu. Siihen tarvitaan liiketoimia. (K, 245.)

Katkelma paljastaa lopullisesti sen, mihin aiemmin vihjailtiin: Oona asuu Hanskin kanssa vain rahojen vuoksi. Vieläkään ei tosin varsinaisesti selviä, miksi Oona ja Hanski ovat olleet pari. Perintö liittyy nimenomaan yhdessä asumiseen, ei yhdessä olemiseen tai ”panemiseen”, kuten Kasper i ajattelee. Jotkut Oonan ajatuksista vihjaavat, ettei Hanskin omaisuus ole Oonan ainoa syy seurustella itseään vanhemman impotentin miehen kanssa: ”Ei ihmiset pysty tajuun, mitä meidän välillä on.” (K, 20.) Oonan voimakas reagointi perinnöttä jäämiseen kertoo kuitenkin siitä, että raha lopulta oli Hanskin ja Oonan suhteen vahvin yhdessäpitävä voima.

*Bronksissa* joutomaalaisten Kallioiden parissa vieroksutaan ja vastustetaan ajatusta siitä, että ihmisten väliset suhteet olisivat yhtä kuin taloudelliset suhteet: ihmistä ei voi ostaa. Teoksessa painotetaan toistuvasti rakkauden fyysistä puolta ja ihmissuhteiden konkreettisuutta. Ihminen menee kirjaimellisesti toisen ihmisen ihon alle. ”Ensimmäinen lapsi, jonka kanssa olin jutellut, oli mennyt minun sisääni! Ihminen tuntui.” (B, 51.) Kapitalistisessa Keskustassa tilanne on kuitenkin toinen: ihmisten välisistä suhteista on tullut keinotekoisia. ”Yhteiselo tuntui kummalliselta, epäilevimmät sanoivat sitä luonnottomaksi.” (B, 17.)

Yksi tärkeä markkinatalouden kaikkialle ulottuvaa toimintaa kuvastava piirre, joka etenkin *Kalavaleessa* nousee keskeiseksi, on tuotesijoittelu ja mainonta. *Kalavaleen* tositelevisio-ohjelma on tyystin sponsoreiden tuen varassa. Järjestelmä ei toimi ilman mainontaa. Ensinnäkin kilpailijat, palkattomat palkkatyöläiset, sitoutetaan osaksi tuotantojärjestelmää eli televisio-ohjelmaa. Toiseksi tämä kyseinen televisiotuotanto itsessään on osa laajempia markkinoita, jotka rahoittavat sitä ja joille se tarjoaa mainostilaa. Mitä sponsorointi merkitsee marxilaisen kulttuurintutkimuksen kannalta tarkasteltuna?

Siitä huolimatta, että tositelevisio-ohjelmien kilpailijoita kidutetaan sähkötuolissa, Auschwitz saa lukuisia tukijoita. Rexona, Sloggi, Fortum, Nivea, Sampo-pankki ja Sultan kuorruttavat televisio-ohjelman lähetyksiä, joissa satutetaan, kiusataan ja kidutetaan toisia ihmisiä. Tämä ilmiö korostaa Salmisen teoksessa sitä, että kaikki, mikä tapahtuu televisiovankilassa, on kaupankäynnin kohteena. Onko kaikki julkisuus mainostajalle hyvää julkisuutta, kunhan se tuottaa voittoa? *Kalavaleen* maailmassa näin näyttäisi olevan.

Oona lasketteli välispiikin, joka oli Fortumin markkinapuolen kanssa sovittu: - Ja nyt me johdetaan Saunakukkaan ekologisesti tuotettua, mutta ryhdikästä sähköä. Vihreää, vaan ei vaaratonta. (K, 213.)

Kulttuurituotteiden sponsoroinnista kirjoittava Pertti Karkama (1998, 203) mainitsee, että sponsoroinnin tarkoituksena on saada luoduksi vastaanottajalle positiivinen kuva tuotteesta. Viihdeteollisuuden tuotteen kohdalla *Kalavaleessa* ilmiö vaikuttaa pikemminkin päinvastaiselta. Arvot, joita sponsori Auschwitzia tukiessaan kannattaa, ovat moraalisesti arvelluttavia. Näiden arvojen kannattajat hyväksyvät kapitalistisen tuotannon lait ja ihmisen kidutuksen. Arvoja tärkeämpää on väkivallan ja seksin vetovoima. Sen vuoksi kamerat ottavat lähikuvaa, kun televisiovankilan vartijat kohentavat Sloggin stringejään tai pesevät itsensä Rexonalla yhdyntän jälkeen.

Sponsoroinnin kuvaaminen ja tuotemerkkien mainitseminen edustavat *Kalavaleessa* myös Salmisen inhorealismia tai vähintäänkin tarkkanäköistä kriittisyyttä. Auschwitzin tapahtumat ovat groteskeja ja raakoja, ja silti niitä katsotaan ja tuetaan taloudellisesti. Ihmisen karneimmatkin puolet näytetään. *Kalavaleessa* niitä edustaa ansiokkaimmin kilpailija nimeltä Herlevi.

Herlevin ahdistelema vanki alkoi parkua kun pamppu työnsi karkeaa kangasta yhä syvemmälle reikään. Herlevi kyllästyi ja pamautti vankia polvitaiveisiin niin että se putosi maahan rähmälleen. Herlevi kääntyi kameraan päin, nuuskaisi pampun kärkeä ja päästi rämisevän naurun.

Herlevi oli kansan suosikki. Sillä ei ollut pelkoa joutua vangiksi. Mitä rivompia otteita se keksi, sitä suositummaksi se kävi. (K, 164.)

Voitontavoitteluun pyrkivässä tuotannossa kaikki keinot tuntuvat olevan sallittuja ja melkein mikä tahansa on muutettavissa kauppatavaraksi. Myytäväksi tavaraksi Auschwitzin kilpailijatkin valjastetaan inhimillisine heikkouksineen ja huonoine puolineen.

- Tähän olisi pitänyt kytkeä digitaalinen maksukanava, Kasperin sanoi.
- Miksi?
- Siellä olisi voitu esittää sensuroimatta yölliset nussimiset ja ottaa katsojilta löysät pois. Nyt menee hukkaan hyvää ohjelma-ainesta.
- Hyvää? Mitä hyvää tuollaisessa pornossa on, minä kysyin.
- Ajattele mikä vastavoima se on päivittäiselle sadismille. Ajattele kuinka optimistinen lopputulema me saataisiin esille kaikesta kurjuudesta. Elämää ylläpitävä voima on kuitenkin se kaikista suurin. Eiks niin.
- Sä annat raiskaamiselle kovin kauniin nimen. (K, 159.)

Sähkötuolin rakentajan, ABB:n, edustajat tekevät oitis selväksi, että heidän on näyttävä ohjelmassa. He vähät välittävät siitä, mihin tarkoitukseen heidän rakentamaansa laitetta käytetään. Suurelle yhtiölle tärkeintä on, että logo näkyy televisiolähetyksissä, vaikka se komeilisi kidutusvälineessä.

- Meille on aivan yhdentekevää mitä pienen Suomen humpuukimaakarit meistä ajattelee. Me tehdään kauppaa sataan maahan. Jos me teille jokin koje rakennetaan, niin me halutaan nimi näkyviin. (K, 121.)

Se, miten sponsorointi vaikuttaa kulttuurituotteen – tässä tapauksessa televisio-ohjelman – sisältöön lienee tässä uusliberalistisen viihdeteollisuuden vaiheessa melko yhdentekevää. Karkaman (1998, 205) mukaan kulttuuri menettää kriittisyytensä ja elinvoimaisuutensa osittain juuri sponsoroinnin kautta, mutta Auschwitzin kaltaisella tuotteella ei liene kriittistä potentiaalia koskaan ollutkaan, vaikka taloudelliset tukijat vaikuttavatkin sen sisältöön: siihen mitä näytetään ja siihen mitä juontaja puhuu. ”Sultan oli yksi yhteistyökumppaneista. Kasperin oli pannut kilpailijat allekirjoittamaan sopimuksen, jossa ne lupasivat aina käyttää kumia ja raplata ne esiin niin että pakkaus varmasti näkyi.” (K, 173.)

Tositelevisiosarja Auschwitz on kuitenkin jo alunperin tuotettu markkinoita ja voiton saavuttamista ajatellen, ja tässä tapauksessa onkin nimenomaan niin, että sponsorit ovat keino kasvattaa voittoa. Aviomiestään pettävän Parantaisenkin stringejä kuvataan sopimuksen mukaan ja sponsorirahat kulkeutuvat sarjan tuottajille.

Äiti hymyili niin salaa kuin osasi ja kohenteli stringejään ennen kuin kiskoi virkapuvun ylleen. Stringit kuvattiin aina lähiksellä. Kasperin oli senkin sopinut. Sloggi oli panostanut Auschwitziin. (K, 174.)

Mainostajien houkuttelemisen mukaan onnistuu ilmeisesti siksi, että Auschwitz saadaan vaikuttamaan huikealta menestykseltä. Tämän huikean menestyksen rinnalla yksityisen ihmisen hätä menettää merkityksensä.

Myös *Bronksissa* puhutaan mainosten tärkeydestä. Kun *Torture*-lehden päätoimittajalta Jukka Loivamäeltä pyydetään pääkirjoitusta lehteen, häntä muistutetaan siitä, että kirjoituksen tasosta riippuu, kuinka moni ravintola ilmoittaa palveluistaan seuraavassa numerossa (B, 159). Tämä muistutus on selkeä esimerkki siitä, kuinka kirjoitusta ohjataan tiettyyn suuntaan mainostajien miellyttämiseksi. *Kalavaleessa* Kasperin puolestaan käy markkinoinnista neuvotteluja sekä Nelosen että *Ilta-Sanomien* kanssa, ja käy ilmi, että iltapäivälehdien kirjoittelu on markkinoinnin määräämää.

- Sovittiin miten aloitetaan.
- Miten?
- Ne alkaa kauhistella Auschwitzia.
- Kauhistella?
- Kauhistelu on tehokasta markkinointia.
- Vain niin, minä sanoin. – Mistä sä tiedät jo nyt, että ne kauhistelee? Voiko markkinointi päättää mitä toimitus kirjoittaa?
- Totta kai. Ei siinä oo mitään ristiriitaa. Toimitus haluaa kirjoittaa siitä mikä on yrityksen menestyksen ja omien työpaikkojen säilymisen kannalta välttämätöntä. Eiks niin. (K, 97–98.)

Risto Kunelius esittelee joukkoviestintää ja massakulttuurin teoriaa teoksessaan *Viestinnän vallassa. Johdatus joukkoviestinnän kysymyksiin*. Kunelius pohtii sitä, kuinka markkinat ja mainostaminen vaikuttavat median sisältöihin. Kiteytetysti ilmaistuna journalismin muututtua markkinavetoiseksi on koko sen esittämä todellisuus muuttunut. On syntynyt uusi julkisuus, jonka tavoitteena on saavuttaa suuri yleisö eikä niinkään välittää tasapuolisesti uutisia elämän eri osialueilta. (Kunelius 2003, 68.) Eikö *Kalavaleen* Auschwitzkin ole uudenlaisen julkisuuden sensaationhakuista luomista? Viime kädessä koko teletelevisio-ohjelma on myytävissä olevan tavaran rakentamista. Se myydään paitsi yleisölle, myös sponsoreille.

Kasperin selityksissä Auschwitz on omalla tavallaan yhteiskunnallinen ohjelma, sillä se kuvastaa markkinatalouden toimintaa. Jos tositelevisio kilpailija ei suostu sopeutumaan sääntöihin, hän joutuu ulos pelistä.

- Me ei tehdä mitä tahansa, Kaspero sanoo. – Me tehdään älykäästä viihdettä, me valaistään yhteiskunnan pimeä puoli, me kerrotaan kansalle mihin johtaa uusliberalistinen markkinatalous.
- En mä tiennytkään että sä olet sitä vastaan, Hanski sanoo.
- Mä olen kaikkea epäoikeudenmukaisuutta vastaan. Ja siksi me kerrotaan ihmisille mihin markkinatalous johtaa silloin kun sen ehdoilla ei suostuta toimimaan. (K, 45.)

Herbert Marcuse lainaa teoksessaan *Yksiuotteinen ihminen* (1969) Eugene Ionescon sanoja kirjoittaessaan yksiuotteisesta yhteiskunnasta, siitä miten yhteiskunta voi tehdä kauheudet ikään kuin näkymättömiksi. Ionescon sanat tuntuvat hätkähdyttäviltä luettuna keskitysleirin nimistä tositelevisio-ohjelmaa käsittelevän *Kalavaleen* rinnalla.

- ”Keskitysleirien maailma... ei ollut mikään poikkeuksellisen hirviömäinen yhteiskunta. Näimme siellä kuvan ja eräässä mielessä perikuvan siitä helvetillisestä yhteiskunnasta johon meidät syöstään joka päivä.” (Marcuse 1969, 68.)

Auschwitz on muiden tositelevision sarjojen tavoin kilpailu, eräänlainen peli, jossa suosituin voittaa. Voitontavoitteluun perustuvassa markkinataloudessa ilmiö ei tunnu kovinkaan arveluttavalta tai poikkeukselliselta: ”Voittaja vie kaiken” (K, 60). Auschwitzista kuitenkin puuttuu todellinen kriittinen potentiaali: sitä ei kannusta toimimaan mikään muu kuin katsojalukujen suuruus ja rahan mahti. Auschwitz on kärjistetty kuva markkinatalouden toiminnasta.

Ojajärvi (2006, 70) viittaa siihen, kuinka uusliberalistisessa yhteiskunnassa ovat yleistyneet televisiokilpailut, jotka perustuvat välineistävään markkinalogiikkaan. ”Viime vuosina ovat yleistyneet etenkin erilaiset sadomasokistiset tv-kilpailut, joissa kapitalismin riisto- ja kulutuslogiikka on naamioitunut leikin, tietovisan, yritteliäisyyden tai eksoottisen paikan puitteisiin.” *Kalavaleen* dystooppisessa Auschwitz-visailussa naamiointi on jo melko mitätöntä, kun kilpailun miljönä on vankila ja pudonneet paiskataan palkinnotta ulos räntäsateeseen. Siitä huolimatta Auschwitz on toimiva viihdepaketti, jota mainostajat ja iltapäivälehdet tukevat.

Salmisen teoksen yhteiskuntakriittistä otetta lujentaa todellisten yritysten ja yhtiöiden mainitseminen tositelevisio-ohjelman sponsoreina. Näin teoksen maailma on selvemmin sidoksissa tämän päivän suomalaisen yhteiskuntaan ja yritysmaailmaan, niin kuin kelpo ”kansalliseepoksen” tulee ollakin. Myös televisiokanavien ja iltapäivälehtien omistusrakenteisiin viitataan: kun ohjelma myydään Neloselle, saadaan samantien mukaan Iltä-Sanomat. Sekä Iltä-



Sanomat että Nelonen ovat saman suuren viestintäyhtymän, Sanoma Oyj:n jäseniä. Konserniin kuuluu myös WSOY, joka on *Kalavaleen* kustantaja.

Nykyinen markkinatalous vaatii ihmiseltä joustavuutta ja sopeutumista. Sama vaatimus koskee myös instituutioita, yrityksiä ja yhtiöitä. Ilmiöön on kiinnittänyt huomiota myös Richard Sennett (2002, 49), jonka mukaan uusi kapitalismi tuottavuutta parantaakseen pakottaa ihmiset muuttumaan heille itselleen epäedullisilla tavoilla. Taipuvaisin televisiokanava ostaa Auschwitzin huolimatta sen eettisesti arvelluttavista piirteistä.

- Nelonen ostaa Auschwitzin, Kaspero sanoi. – Se on paras ratkaisu meille ja niille.
- Miten niin?
- Ne on haastajan asemassa. ne on kaikkein notkeimpia. Ja Nelosen avulla me saadaan tukimediaksi Ilta-Sanomat. Se on paljon arvovaltaisempi kuin Iltalehti. Sitä paitsi Iltalehdenkin on pakko ruveta kirjoittamaan Auschwitzista, sillä muuten niiden suurin lukijakunta, sosioekonominen pohjamuta, siirtyy kilpailijalle.
- Paljonko me laskutetaan? Mikä on Auschwitzin hinta? (K, 80.)

Kun Auschwitz on saatu myydyksi ja iltapäivälehdet ovat sopeutuneet ajatukseen televisiovankilasta, tuotanto on turvattu. Markkinatalouden koneisto toimii, mutta mikä on sen hinta? Viitatessaan kokonaisen mediayhtymän omistussuhteisiin *Kalavale* tulee nostaneeksi esille ajatuksen siitä, että koko konserni on pääomaa haaliessaan valmis sitoutumaan yksittäisen ihmisen kidutukseen ja sortamiseen.

- Ne ostivat koko paketin, kehuivat sen yhteiskuntakriittistä otetta ja addiktoivaa rakennetta. Kaikki niille kelpasi: Oona, vangit, sähkö, Auschwitz, kaikki.
- Nekin olivat varmoja, että formaatti saadaan myytyä ulkomaille. Kaspero teki diilin, joka toisi Neloselle bonusta ulkomaiden tuotoista. (K, 95–96.)

Televisiokanava Nelosen myötä koko valtava mediakonserni hiljaisesti sallii sen, että viihteen nimissä ihmiset laitetaan keskitysleirin mukaan nimettyyn televisiovankilaan ja sähkötuoliin. Oikeanlaisten sponsoreiden valinnalla ohjelmaan saadaan vielä lisää viihdyttävyyttä. Kun näytetään Sloggit, on näytettävä alusvaatteet, Rexonaa käytettäessä näytetään paljasta pintaa, Niveaa sivellään pampulla hakatun takapuolen iholle (K, 200), Sultan-kondomi liittyy seksuaaliaktiin, Fortum tuo sähkön kidutuslaitteeseen ja kilpailijan kärsiessä Sampo-pankki ”kipinöi kanssasi” (K, 213). Tämä kaikki saa tapahtua, koska siitä saa isot rahat.

### 3. TAJUNTATEOLLISUUS, VIIHDE, MORAALI JA PELIN HENKI

#### 3.1. ”Aineettomuus, tyhjiys, musta raha” – tajuntateollisuus ja aineeton tuotanto

Tajuntatuotannolle, jota *Bronks* ja *Kalavale* kuvaavat, on ominaista aineettomuus ja sanahelinä. Talouskasvu on tuonut mukanaan sosiaalisia ja taloudellisia murroksia, joiden myötä kiinteä haihtuu – ihminen on irronnut yhteyksistään (Nummi 1997, 42; Engels & Marx 1998, 40; Bourdieu 1999/1998, 126). Menneelle ei anneta tilaa, tärkeämpää on viihtyminen. Myös seksuaalisuus on tärkeää – *Bronksissa* ”menneisyyden loukkuun” jääneet näyttävätkin ”selibaatin uuvuttamilta”. Tällaiset menneeseen jämähtäneet hoidetaan, jotta he voivat tervehdyttyään osallistua tajuntateolliseen kulutukseen. Merkillepantavaa on, että hoitola perustetaan entisen mielenterveystoimiston paikalle; hoitolassa kuntoutetaan mieli sellaiseksi, että se hyödyttää taloutta ja ainakin näennäisesti viihtyy. Sisimmällä ei ole niin väliä.

Entisen mielenterveystoimiston tilalle perustettiin pikahuolto, Mennyt Maailma, jonne pääsi sisään puoleksi tunniksi liikennelaitoksen kuukausikorttia näyttämällä. Siellä hoidettiin kohtauksen saanutta näyttämällä hänelle väridiaesitys Keskustan mahdollisuuksista ja pikakatsaus ns. menneestä maailmasta, johon ei ollut paluuta. Useimmat pääsivät rytmiin, joka oli lainattu valssista, mutta johon oli lisätty samban vaikeusaste, ja lakeerikenkien tilalla olivat piikkarit. (B, 46.)

Tajunta on myytävissä uudessa kapitalismissa. Aineeton korvaa juuret. Konkreettisen työn tekemisestä, vaikkapa ojankaivusta, tullut hyöty on selkeä, rationaalinen ja todellinen. Uusi kapitalismi ei toimi tämän selkeän järjestelmän tavoin.

Lähtökohta on alun alkaen ollut se, että tavaralla on arvo, joka syntyy siitä, kuinka paljon aikaa on käytetty sen tekemiseen. Tavara voidaan vaihtaa rahaan, ”tavaroiden tavarahan”. Kuten edellä esitin, tavarastumisen ideana on luoda yhä uusia tavaroita, jotka voidaan vaihtaa rahaan. On siis luotava uusia tarpeita, mielikuvia ja haluja. Näin ollen pääoma kasvaa, vaikka konkreettista työtä ei enää tarvita. Ajatukset, mielikuvat, mieliteot ja raha kiertävät nyt omassa järjestelmässään vailla yhteyksiä todelliseen, konkreettiseen ja materiaaliseen maailmaan.

*Bronksissa* päätoimittaja Jukka Loivamäeltä pyydetään pääkirjoitusta ”historian tarpeettomuudesta”. Kirjoituksessa käsitellään samaa perusteista irtoamisen teemaa kuin *Kommunistisessa manifestissa*. Sävy on julistava, eikä suinkaan kapitalismikriittinen. (B, 159.)

Nyt asiat ovat jalostuneet ja aivan muunlaiset arvot leimaavat kapitalismiksi kutsuttua markkinatalouttamme. Teknologian kehittyessä pääsemme ruumiillisesta työstä ja voimme keskittyä käyttämään aivokapasiteettiamme itsemme ja ympäristömme kehittämiseksi. [--] Historia on historiaa, nykyhetki on nyt! (B, 161–162.)

Loivamäki näkee markkinatalouden nousun ja yhteiskunnan rakennemuutoksen ilmeisen positiivisena asiana. Historia on painolasti, ja nykyhetken hienous on siinä, että ajattelu korvaa ruumiillisen työn.

Millaiset seuraukset on tajuntateollisuudella, jossa ikään kuin täytetään ja tilkitään mieltä, tarjotaan positioita, synnytetään mielikuvia, mutta jossa kaiken takana on rahan määrän kasvu? Tuottavuudesta tulee silloin itseisarvo. *Bronksissa* kuvataan aineetonta tuotantoa puhumalla toistuvasti siitä, kuinka ideoita voidaan ostaa ja myydä. ”Suurin osa hänen paperityöstään perustui naapurin harhauttamiseen, ostamiseen ja myymiseen, vaihtamiseen ja alkuperäisen idean haalistamiseen, sen myymiseen erivärisenä” (B, 42).

*Bronksissa* irtoamisen ja aineettomuuden aiheet ovat toistuvasti esillä. Siirtyminen Joutomaalta Keskustaan merkitsee myös siirtymistä konkreettisesta ja pysyväisestä abstraktiin. Entisille joutomaalaisille järjestetään jopa kurseja, joiden tarkoituksena on saada heidät ymmärtämään tajuntateollisuutta. Heidän tulee ymmärtää, että Keskustassa on kysymys sanoista, puheesta, asioista, joita ei voi käsin kosketella, valistaa Lagerfelt (B, 102).

- No, perusoivallusta seurasi masennus, jona aikana Niklas kävi Konkreettisen Ajattelun Tappokurssia Mielensivelijöiden toimistossa. Siellä lähdemme aivan perusasioista. Opimme, ettei enää ole olemassa täysin konkreettisia ja paikkansa pitäviä asioita, että ne on korvattu ajatuksilla, ideoilla. (B, 102–103.)

Markkinatalouden nousun allegoria *Bronks* sisältää runsaasti irtoamisen symboliikkaa. Sen maailmassa kapitalistinen tajuntateollinen tuotanto kiskoo ihmiset irti juuristaan ja historiastaan. Keskusta on kulutusta tulviva sirkus tai tivoli, joka liikkuu villisti muttei etene mihinkään. Joutomaalainen maansiirtäjä Raimo sen sijaan pitää maasta. Abstraktit asiat harmittavat häntä, sillä niistä ei saa otetta. ”En pitänyt ilmasta. Se oli lintujen koti, mutta muuten se ei ollut minusta hyvä. Se oli liian iso, siellä ei näkynyt mitään esineitä, mistään ei voinut ottaa kiinni.” (B, 29).

Jyrki Nummi kirjoittaa artikkelissaan *Bronksin* maa/ilma -symboliikasta. Keskeistä tässä symboliikassa on vastakohta jämähtäneen historian ja antimateriaalisen kulutuskulttuurin välillä. Raimo haluaa siirtää maata, hänen juurensa ovat syvällä, mutta Muuttujat ja Mielensivelijät

leijuvat jossain omissa korkeuksissaan katsomatta menneeseen. Nummen otsikoinnit ovat paljastavia: ”Hei me leijutaan”, ”Tule muuttumaan”. (Nummi 1997, 41–43.)

Keskusta on abstraktio, joka paikannetaan koko romaania hallitsevalla metaforalla: ”se on maan ja taivaan väliin rakennettu alue, joka ei ole tarpeeksi syvällä maassa eikä ylety kunnolla taivaaseen”. (Nummi 1997, 41.)

Hotakaisen teoksen päähenkilössä Raimo Kalliossa kiteytyy koko edellä kuvattu mekanismi, siirtyminen konkreettisesta työstä tajuntatuotantoon, toisin sanoen teollisesta yhteiskunnasta palveluyhteiskuntaan. Raimohan on ruumistaan myöten fyysiseen työhön tarkoitettu. Silti hän joutuu tilanteeseen, jossa olisi vaihdettava konkreettinen työ aineettomaan; maansiirrosta pitäisi siirtyä mielensivelyyn. Raimon isä Reijo Kallio on maata siirtäessään löytänyt maan sisästä Taisto Rautapohjan, entisen Siirtäjän ruumiin. Hän järkyttyy tästä niin pahasti, ettei kykene jatkamaan työtään, jonka tarkoituksena oli raivata tilaa uudelle hoitolalle. Raija-äiti vaatii Raimoa luopumaan Pertti-maansiirtokoneesta ja muuttamaan Keskustaan.

Sinä Raimo teet toisenlaisen elämän ittelles, sovitaanko näin? Myyt Pertin ja kävelet Keskustaan. Etkä tuu takasin samanlaisessa kunnossa kuin viimeks, tämän tynkäperheen on nyt pysyttävä kasassa! Alat siirrellä niitä papereita ja levitellä mielipiteitä niin kuin muutkin. (B, 183–184.)

*Bronksissa* kuvataan Keskustan syntymistä, joka kokonaisuudessaan kuvastaa tuotannon irtoamista perusteista ja ihmissuhteiden muuttumista keinotekoisiksi. Metsä hakataan, tilalle saadaan rahaa, ja seteleistä tulee ”liima, joka piti ihmiset yhdessä” (B, 19). Markkinatalous irrottaa ihmiset toisistaan ja maasta. Se etäännyttää ihmisen myös itsestään ja juuristaan.

Vähän ajan päästä kirves muuttui paperiksi, se siirtyi kassaholvista toiseen, siitä meni terä, mutta sen arvo kasvoi. Tuli päivä, jona yhteen valkoiseen paperiin mahtui 400 selkävaivaista, 6000 kirvestä, kiinteistöt, autot, kalusteet, kirjoituskoneet ja paperiliittimet. Naapuri istui selkä suorana tehtaassa ylimmässä kerroksessa ja katsoi paperin ohi ulos, Keskustan yli ja yritti nähdä metsään ja mietti että tuolta minä olen tullut. (B, 20.)

Sadat selkävaivaiset ja tuhannet kirveet voidaan uudessa markkinataloudessa korvata yhdellä paperilla, kun konkreettinen fyysinen työ menettää merkityksensä. Metsästä tehtaaseen siirtynyt naapuri on rakennemuutoksen myötä muuttunut toimistotyöntekijäksi. *Bronksissa* korostuu usein ajatus siitä, että tämä paperin ja rahan vallan aikaan siirtyminen tuhoaa aidon luonnon ja ihmisten oman historian. Ihminen muuttuu, keinotekoisuus lisääntyy.

Teoksen loppupuolen kuvassa ihmisestä – kiinteästä kalliosta – ei rakennemuutoksen jälkeen jää jäljelle kuin aineeton ”henkiriepu”, ja kiinteät suhteet murenevät, vaikka pääoma, raha, yhä liikkuu (Engels & Marx 1998, 42.)

Kukaan Keskustassa ei ole kiinnostunut heidän henkirievuistaan, jotka aikansa tuulessa heiluttuaan kuivuvat nahanriekaleiksi, leijailevat maahan, joku löytää maasta nahkaa, ihmettelee mihin tästä on liha hävinnyt ja tekee nahasta lompakon [--] (B, 201–202).

Huomionarvoista on, että ihmisen jäänteistä tulee myöhemmin nimenomaan lompakko, joka symboloi kaupankäyntiä, omistamista ja ostamista. Ruumiillisen työn tekijä Raimo Kallio katoaa, mutta jäljelle jää kapitalismi ja rahan kiertokulku. Henkirievuista tulee rahan eli 'tavaroiden tavarana' säilytyspaikka.

*Kalavaleessa* myytävä tuote on aineeton televisio-ohjelma, mutta Kasperin puheenparsissa aineettomuus vain korostuu. Kun Auschwitzia kaupataan, ei kaupata työtä vaan ihmisiä, mielikuvia ja ennen kaikkia sanoja. Hanskin mielestä nämä eivät tarkoita mitään, mutta silti ne voidaan myydä. Auschwitz on jo itsessään Kasperin mukaan brändi.

- Ausvitsi, Kasper huutaa ja kumartuu ravistamaan Hanskia hartioista. – Sinä sen keksit. Se on maailman tunnetuimpia brändejä, yhtä tunnettu kuin Coca-Cola, mutta paljon tehokkaampi. Se jää jokaisen ihmisen mieleen kertakuulemalta. (K, 57.)

Sekä *Bronksissa* että *Kalavaleessa* sanat ja puhuminen ovat tärkeä, toistuva aihe. Sanat ilmentävät juuri sitä aineettomuutta, jolla tavaraistumisen myötä kyetään käymään kauppaa. Teoksissa juuri sanat ovat se aihepiiri, jonka kautta konkreettisen ja abstraktin vastakohtaisuus tuodaan ilmi ja jonka avulla aineeton, juurista irronnut kaupankäynti tematisoidaan.

*Bronksissa* puhe on useimmiten Mielensivelijöiden mainospuhetta, jolla tukitaan suhde todelliseen olemassaoloon ja tarjotaan tilalle kuluttavan subjektin asemaa. Kallion perheessä sen sijaan puhutaan vain vähän; Joutomaalla yhteys ihmisten välillä on kiinteä, konkreettinen ja ruumiillinen (vrt. Burkitt 1999, 139). Sanojen kautta muodostetut suhteet toisiin ihmisiin ja todellisuuteen eivät ole aitoja tai kiinteitä. Teoksessa puhutaan toistuvasti sanojen merkityksestä – tai merkityksettömyydestä – ja puheen vastakohtaisuudesta ruumiillisuudelle. Raimo kirjoittaa tästä vastakohtaisuudesta kirjeessään projektipäällikkö Jan Lagerfeltille. ”Puhe ohentaa, Jani. Sitä sinä et ymmärrä. Mutta minä tunnen sen luissani nyt, kun joudun perustelemaan elämäni Sinun tapaisille sanan ammattilaisille.” (B, 109.)

*Kalavaleen* Kasper on henkilöhahmo, jonka voi rinnastaa *Bronksin* mielensivelijöihin. Myös Kasper puhuu paljon, ja hän kykenee selittämään ikävätkin asiat niin, että ne kuulostavat hyviltä, tai ainakin vähemmän ikäviltä. Nämä selitykset ja mielikuvat ovat myös se 'tavara', jota myydään. Niitä myydään, vaikka ne eivät edes tarkoittaisi mitään.

- Auschwitz on vähäosaisten ihmisten räakkäämistä, minä sanoin. – Ei se kidutuksesta eroa mitenkään.  
- Jos todellista eroa ei ole, tehdään psykologinen ero. Differoidaan koko asetelma.

- Eli valehdellaan, minä sanoin.
- Ei, vaan psykologisoidaan.
- Eihän se tarkoita mitään.
- Ei niin, Kasperin sanoi. – Mutta se kuulostaa siltä kuin tarkoittaisi. (B, 81.)

Auschwitz-televisiosarjassa tapahtuva kilpailijoiden aineellinen kidutus selitetään kuulostamaan hyväksyttävältä. Yhdessä mielessä kyse ei kuitenkaan ole aineettomasta tuotannosta: kilpailijat, joita tässä voitaneen perustellusti kutsua työläisiksi, uhraavat itsensä fyysisesti. Täten he mahdollistavat sen, että tuotantoyhtiö pääsee keräämään voiton. *Bronksissa* julistetaan, ettei yhteiskunnallinen mullistus voi tapahtua ilman yksilön hätää. *Kalavaleessa* tämä yksittäisen ihmisen hätä on kilpailijan joutuminen sähkötuoliin, joka varmistaa televisiosarjan suosion ja sen, että rahavirrat kääntyvät tuottajien suuntaan.

Rahan kierto on omalakista. Se tähtää pääoman kasvuun ja irtoaa perustasta. Tästä ilmiöstä kirjoittaa Marx ja sen hahmottelee mielessään myös *Kalavaleen* mediamoguli Hanski.

Kasperin ansiosta minun omaisuuteni paisui päivä päivältä, se laajeni kuin maailmankaikkeus. Tähdet kulkivat yhä kauemmas toisistaan, tähtienvälit suurenivat, kaiken peitti avaruuden aineettomuus, tyhjiys, musta raha. (K, 26.)

Aineettomuus on vaihdettavissa rahaan: Fortumin mainos, Oonan seksikäs ulkomuoto ja esiintyjäksi kuin luodun Auschwitz-kilpailija Herlevin sutkautukset eivät ole konkreettisesti myytävissä, mutta silti niillä on vaihtoarvo. Ne tuottavat rahaa, jonka avulla tuotantoa voidaan paisuttaa, mikä mahdollistaa pääoman kasvun. Yhä uusia mainoksia ja yhä uusia Ilta-Sanomien lööppejä synnyttävä tositelevisiotuotanto lisää Hanskin omaisuutta, jonka konkreettinen perusta lienee lakannut olemasta aikoja sitten.

Miksi raha on Hanskin mielestä mustaa? Ajatus viittaa toisaalta kaiken nielevään avaruuden mustaan aukkoon; tähtienvälien suureneminen symboloi ihmistenvälisten suhteiden hapertumista. Toisaalta musta viittaa pahuuteen. Ihmisten fyysinen uhrautuminen tositelevisiokilpailun tuotannon puolesta on sarjan tuottajankin mielestä väärin, mutta hän vaikuttaa olevan sen edessä voimaton.

### 3.2. ”Joka jaksossa joku kirkuu tuskasta” – uusliberalistinen viihdeteollisuus

Se kapitalismi, jota *Bronks* ja *Kalavale* kumpikin omasta näkökulmastaan kuvaavat, ei ole teollisen vaan jälkiteollisen ajan kapitalismia. Kyse on kapitalismin kulttuurisesta vaiheesta ja uusliberalistisesta kulttuuriteollisuudesta (Ojajärvi 2006, 280). Kyse on siitä, että kapitalismin käytännöt ulottuvat kulttuuriin ja muokkaavat sitä (Adorno 1991, 85). *Bronksissa* median valtaa korostetaan etenkin lehtikirjoitusten laatimisen kuvaamisena; nämä kirjoitukset esitetään kulutuksen ideologian levittäjinä. *Kalavaleen* televisiotuotannon kaupallisuus on tätäkin ilmeisempää: Auschwitz on kauppatavaraa.

Uudessa uusliberalistisessa kulttuuriteollisuudessa seksi ja väkivalta ovat tärkeitä aiheita ja ne myyvät. *Bronksissa* kuvataan tätä ilmiötä hyvin suoraan. ”Seksi ja nuoruus, nuo veikeät siamilaiset kaksoset tulivat maailmaan terveinä ja kävelivät tiedotusvälineiden ovista sisään punaista mattoa pitkin.” (B, 43.) Keskustassa julkaistaan lehteä, jonka nimi on *Torture*, kidutus; Lagerfelt tahtoo katsoa Joutomaan tuhoa videolta kuin elokuvaa; sukupuoliuus ja seksi tulevat läheisyyttä tärkeämmiksi markkinatalouden myötä. Samasta tendenssistä kirjoittaa Herbert Marcuse teoksessaan *Yksiulotteinen ihminen*. Seksuaalisuus korostuu ja väkivallasta tulee nautinto. Taide menettää merkityksensä, siitä tulee viihdettä. (Marcuse 1969, 83.)

*Bronksissa* väkivalta, nautinto ja viihtyminen yhdistyvät mutkattomasti toisiinsa, kun Miensiveliä Lagerfelt katselee Toistaitoisten siirtoa videolta Pernod’ta siemäillen.

Pernod on parhaita juomia, koska sen vahva maku peittää alleen tikkuviinan kitkeryyden. Ensimmäinen paukku tuntuu melkein karamelliliemeltä ja pehmentää paloviinan yleismauksi, ja sen runsas sokeri piristää. Halusin taas äänen ja säädin videon normaalinopeudelle. Ilma on sakeana huudoista, lihanriekaleista, metallin ja muovin yllättävistä kohtaamisista – käynnissä ovat ruumiinjäsenten keskinäiset irtoamiskilpailut. (B, 129–130.)

Siirron raakuus on toisarvoinen asia verrattuna siihen viihdyttävyyteen, jonka saa, kun on mahdollisuus katsoa Toistaitoisen silpoutumista hidastettuna. Kertojaminällä ei ole vaikeuksia puhua peräjälkeen maukkaasta juomasta ja irtoavista jäsenistä. Samalla tavoin kuin Pernod peittää tikkuviinan kitkeryyden, peittää viihteen muoto alleen väkivallan kammottavuuden.

*Bronksissa* viihdeteollisuuden raai’istumisen voisi sanoa olevan idullaan, kun taas *Kalavaleessa* se on teemoista keskeisin. Aiheena on tosi-TV, nykyisin perin yleinen televisio-ohjelman muoto, jonka käytännöt on *Kalavaleessa* viritetty ääriasentoon. Vaikka televisiosarja on aineeton tuote, se

vaatii kovia keinoja ollakseen todella tuottava. Auschwitz on viihdeohjelma, jonka viihdyttävyys perustuu väkivaltaan, kiduttamiseen ja seksiin. *Bronksissa* Siirtoa seuraa videolta yksityinen ihminen, mutta Auschwitzin sähkötuolikidutusta seuraa – iltalehdistä lainatun sananparren mukaan – koko Suomen kansa. Auschwitz on massakulttuuria.

- Siis joka jaksossa joku kirkuu tuskasta?
- Vaikka niin, Kaspero sanoi.
- Auschwitz on vähäosaisten ihmisten räökkäämistä, minä sanoin. – Ei se kidutuksesta eroa mitenkään. (Kv, 81.)

Auschwitz-kilpailussa osanottajista putoaa viikoittain yksi pois. Putoajat jätetään oman onnensa nojaan. Toiminta kuvastaa irvokkaalla tavalla markkinatalouden periaatetta, pelin henkeä. Kun hävinnyt pelaaja heitetään ulos teollisuushallin ovesta, kuvainnollisemmalla tasolla hänet heitetään ulos viihdeteollisuuden rattaista. Se, että Auschwitz on rakennettu nimenomaan teollisuusalueelle, on omiaan lisäämään teoksen kapitalismikriittistä symboliikkaa. Kilpailija on kuin kaltoin kohdeltu tehdastyöläinen, joka saa potkut, kun hänen panostaan ei enää tarvita.

Pelin henki oli selvä: suuremman annoksen sähköä kestänyt kilpailija sai armon. Virtaa johdettiin minuutin ajan. Kovin suuria tehoja ei siksi tarvittu. Moni hyppäsi tuolista jo parinkymmenen sekunnin jälkeen. Hävinnyt potkaistiin teollisuushallin takaovesta pihalle. Seinät kumisivat kun ovi jysäytettiin kiinni. Kamerat seurasivat kuinka hävinnyt yritti pysäytellä autoja räntäsateisella teollisuusalueella, kyyneleet poskilla, kämmenet sähkön polttamilla rakoilla. (K, 160–161.)

*Kalavaleessa* ei käsitellä sitä, miksi hävinnyttä, sähkön polttamaa ihmistä yhä kuvataan. Eikö tämä mahdollista yleisön vastarinnan ja median paheksunnan? Nythän katsojat saavat tietää, että kilpailusta ulos äänestetyt eivät saa mitään. Auschwitzin tuotanto näyttäisi perustuvan ajatukseen siitä, että yleisö nauttii kärsimyksen näkemisestä. Samalla tavoin kuin sponsorit, myös yleisö tuntuu *Kalavaleen* näkemyksen mukaan olevan kyvytön kriittiseen vastarintaan. Kauheuksien seuraaminen kotivastaanotinten äärestä johtaa yhteisöllisyyden puutteeseen, eikä kilpailijoiden kokemaa vääryyttä koeta yhteiseksi ongelmaksi. Vastarintaan nousevat ainoastaan ne, joita vääryys koskettaa henkilökohtaisesti. Auschwitz-kilpailija Isä Parantaisen äiti vaatii lopettamaan ohjelman, kun näkee poikansa kärsivän. Vastarinta jää ponnettomaksi. Yhden ihmisen itkuinen puhelu tai yhden perheen aito hätä ei saa aikaiseksi muutoksia Auschwitzissa, mutta ne ovat erinomaista materiaalia lehtijutuille.

*Bronksin* Raimollekin suurimman tuskan aiheuttaa juuri läheisten hätä, mutta joutomaalaisten toiminnassa lienee jonkinlainen yhteisöllisyys vielä tallella. Hehän vastustavat Siirtoa Keskustaan ja kulutuskulttuuriin yhtenä hymisevänä massana, kun taas *Kalavaleessa* alemman sosiaalisen luokan edustajat käyvät Auschwitzissa sotaa toisiaan vastaan.



*Kalavaleessa* vähäosaisten lähiöasukkaiden merkittävin yhteinen poliittinen teko on Tony Halmeen äänestämisen eduskuntavaaleissa. Ammattinyrkkeilijänä kunnostautunut Halme oli Perussuomalaisten kansanedustajaehdokkaana vuoden 2003 eduskuntavaaleissa, ja hänen kannattajiensa alueella, pääkaupunkiseudun köyhissä lähiöissä, äänestysaktiivisuus kasvoi selvästi aiemmista eduskuntavaaleista (Erkkilä 2003). *Kalavaleessa* Hanski ja Kasperinen pitävät Tony Halmeen äänestämistä merkinä siitä, että henkilö kuuluu alempaan kansanosaan. Merkillepantavaa on, että esimerkiksi työväenpuolueen äänestämisen sijaan huomattavasti toimeentulevat äänestävät suorapuheista show-miestä, jolta poliittisen vaikuttamisen sijaan nähtiin ja kuultiin räikeitä puheita julkisuudessa. Kansanedustajaksi päässyt Halme kokosi kyllä joukkoja taakseen, mutta oliko silloinkaan kyse politiikasta, yhteisöllisyydestä ja ”kansan äänen” kuuluvuudesta vai kenties halusta saada aikaiseksi kohua ja meteliä mediaan?

Auschwitzin hädöistä äänestämisen on toinen tapa vaikuttaa: ihmisten ”parviäly” toimii silloin, kun viihdeohjelmaan halutaan lisää säpinää (K, 197). Auschwitzin tapauksessa tämä tarkoittaa sitä, että kilpailijan kärsimys tositelevisiossa lisääntyy; sosiaalinen omatunto ei näiden äänestysten myötä lisääny, poliittisesta tiedostamisesta puhumattakaan. Yleisö pysyy yleisönä muodostumatta yhteisöksi, vaikka viestinnällä voisi olla mahdollisuus synnyttää me-henkeä (vrt. Kunelius 2003, 189).

Tarina Parantaisen pariskunnasta kuvastaa *Kalavaleessa* viihdeteollisuuden toimintamekanismia samoin kuin sitä jo edellä esille tullutta seikkaa, että uudessa markkinataloudessa ihmissuhteet ovat myytävissä oleva tuote. Auschwitzin kilpailijoiksi otetaan mukaan yksi aviopari: Isä ja Äiti Parantainen. He kertovat, että heidän lapsensa Jesse ja Jemina saavat mummin kanssa katsoa Auschwitzia ja olla ylpeitä siitä, että vanhemmat ovat kerrankin saaneet jotain aikaiseksi (K, 102).

Parantaisen pariskunnasta toinen järjestetään vangiksi ja toinen vartijaksi. Aluksi he ovat uskollisia ja ystävällisiä toisilleen, mutta lopulta asetelma johtaa siihen, että vartijana oleva Äiti Parantainen päätyy harrastamaan intiimiä kanssakäymistä Auschwitzin pahan pojan, Herlevin kanssa. Äiti ei ymmärrä, että myös vartijoiden huonetta kuvataan öisin. Lisäksi Äiti Parantainen alkaa piestä Isää Auschwitzissa. Mummi soittaa hysteerisenä tuotantoyhtiöön, jolle Parantaisen pariskunnan tapaus on mehekastakin mehukkaampi myyntivaltti.

- Miksi te ette voi kertoa sille että Henna pettää sitä, anoppi itki. – Miljoona ihmistä kattoo. Se yököttävä mies... Iltalehdetkään ei muusta puhu. Koko Suomi tietää sen, koko maailma tietää, kaikki tietää paitsi meidän Petri.

Kasperinen oli vannottanut kaikkia vartijoita, että ne eivät kerro vangeille Äiti Parantaisen vipinöistä, eivätkä varsinkaan Äidille piilokameroista.

- Äitee pyöräytti kultamunan, Kaspero sanoi. – Kell’ aarre on, se aarteen kätkeköön.  
-Te ette tajuu mitä pahaa te saatte aikaiseks, anoppi ulvoi puhelimeen. – Jesse ja Jemina näki sen ensimmäisen yön tapahtumat ja oli ihan sekaisin. (K, 175.)

Jesse ja Jemina eivät saa enää nukuttua ja muut lapset kiusaavat heitä koulussa ja päiväkodissa. Viihdeteollisuus on ulottanut otteensa koko Parantaisen perheeseen, joka on lähtenyt leikkiin mukaan nimenomaan tehdäkseen elämästään paremman. Tähän parannuksen etsimiseen viitanee perheen sukunimikin. Alusta asti tuotantoyhtiön tarkoituksena on laittaa Parantaisen pariskunta koetukselle; sen vuoksi vaimosta tulee vartija ja miehestä vanki.

- Tuleeko toisesta vanki ja toisesta vartija?  
- Totta kai, Kaspero sanoi. - Me saadaan Parantaisten avulla näkökulma avioliittoinstituution kestävyYTEEN. Katsotaan kuinka ydinperheen vene keikkaa työttömyyden ja köyhyyden ja aheuden ristiaallokossa. Auschwitz tarjoaa myötä- ja varsinkin vastoinkäymisiä. (K, 103–104.)

Aluksi Isä Parantainen ei ymmärrä tulevansa petetyksi, mutta kun hänetkin lopulta äänestetään vartijaksi, tilanne käy viimein selväksi pariskunnan toisellekin osapuolelle.

Herlevin hävyttömyys oli tarpeeksi suurta liian pieneen vankilaan. Se kävi heiluttelemassa käytettyä kortonkia Isä Parantaisen nenän edessä. Isä rupesi itkemään. Sille oli alkanut valjeta. Tv-katsojien parviäly toimi pirullisen ovelasti. Yleisö äänesti Isä Parantaisen vartijaksi. Isä päästettiin aitiopaikalle. Ensimmäisen yön se makasi jäykkänä Äidin vieressä eikä nukkunut silmäntäyttää, sillä Herlevi röhnötti Äidin toisella puolella. Äiti koetti olla nukkuvinaan, vaikka Herlevin käsi liikkui peiton alla kuin käärme. Yhtäkkiä Isä nousi istumaan ja kiskaisi vällyn Äidin päältä. Herlevin tatuoitu käsi oli Sloggien sisässä. (K, 197.)

Tämän tapauksen jälkeen Isä Parantainen oli antanut Auschwitzissa kaikkensa, ja hänet äänestetään seuraavassa äänestyksessä ulos (K, 198). Tapahtumat johtavat Parantaisten avioeroon, joka sekin käsitellään iltapäivälehdissä isoin otsikoin.

Kun Isä pääsi vapauteen, se pani heti lusikat jakoon. Kaspero lähetti kuvausryhmän perään kun Isä haki käräjäoikeudesta paperit. Isä sai erivapauden käväistä Auschwitzissa sen verran, että sai Äidin puumerkin erohakemukseen.  
- Kuuden kuukauden harkinta-aika, Isä sanoi. Se koetti näytellä tylyä ja huoletonta, eikä voinut kuin epäonnistua.  
Seuraavalla viikolla Äiti sai kenkää Auschwitzista. Parantaiset olivat antaneet kansalle sen mikä annettavissa oli. (K, 198.)

Parantaisten tapaus on *Kalavaleessa* irvokas ja inhorealistentinen esimerkki siitä, mitä voidaan tehdä myynnin edistämiseksi. Koko perhe lapsia ja isoäitiä myöten vedetään mukaan julkisuuteen, jotta yleisö saa luettavakseen kaiken mahdollisen. Perhe kärsii, mutta yleisö ostaa. Empatialle ei ole sijaa, ellei sitä saada puetuksi vetävän lööpin muotoon. ”Ilta-Sanomilla oli kuuma linja. Lööpissä tuijottivat Jesse ja Jemina Parantaisen totiset naamat. Lukijat saivat äänestää kummalle vanhemmalle lapset kuuluivat. Puhelu maksoi euron.” (K, 209.) Ihmisiltä saadaan ehkä vielä nipistettyä muutama euro lisää rahaa niin sanotulla äänestyksellä, jonka tulos tuskin todellisuudessa vaikuttaa mihinkään.

Uskonnollinen retoriikka liittyy *Kalavaleessa* Parantaisten pariskunnan tapaukseen. Ensinnä jo puhuminen Isä Parantaisesta synnyttää mielikuvan pappismiehestä. Toiseksi Kasperin julistaa Auschwitzin laittavan Raamatun lauseet koetukselle, kun se järjestää kiusauksia avioparille. ”Mies ja vaimo on pari kuukautta kahtena lihana”, Kasperin toteaa (K, 104). Herlevin käsikin liikkuu Äiti Parantaisen peiton alla kuin syntiinlankeemukseen houkutteleva käärme (K, 197). Kun avioliitto ei Auschwitzin paineissa kestä, käy kuten *Kommunistisessa manifestissa* ennustetaan: kaikki pyhä häväistään (Engels & Marx 1998, 40). Markkinatalouden uudet arvot korvaavat menneen maailman pyhänä pidetyt asiat.

Jo teoksessaan *Paskateoria* Salminen käsittelee samankaltaisia ilmiöitä kuin kansalliseepokseksi nimeämässään *Kalavaleessa*. *Paskateoriassa* tärkeätä ei ole tehdä hyvää journalismia vaan sellaista lehteä, joka menee kaupaksi.

Mä en halua tietää onko joku näyttelijä saanut elämänsä roolin tai onko laulaja uusien haasteiden edessä. Mä haluan lukea lehdestä, että näyttelijällä on tippuri ja laulaja on piessyt akkansa huumepeissänsä. Mä en halua tietää mitä mieltä pääministeri on jostain vitun globalisaatiosta tai segregatiosta. Mä haluan tietää kuinka se nuoruudessaan luki kellarissa Jallua ja veti käteen. (Salminen 2001, 93.)

Kuten *Paskateoriassa* myös *Kalavaleessa* ajatuksena on, ettei niin sanottu tavallinen ihminen ole kiinnostunut oikeista uutisista tai solidaarisuudesta, vaan karmeista, irstaista tai jopa kuvottavista ilmiöistä. Auschwitzin yleisöä eivät kiinnosta vartijoiden kahvitaukiot vaan yölliset seksiaktit ja vankien ruoskiminen.

Yksi uusliberalistista viihdeteollisuutta kantava ajatus on massakulttuuriteorioista tuttu näkemys yhteisen julkisuuden luomisesta (Kunelius 2003, 70). *Paskateoriassa* ajatellaan huonomman lehden myyvän paremmin. Ihmiset eivät kaipaa tietoa, mutta viihde sen sijaan ei saa loppua kesken (Salminen 2001, 93). *Bronksissa* Keskustan väen ajatukset täyttää televisiovisailu ja lauluntekijä Roi Orpisen aitoja, fyysisestikin ilmeneviä tunteita käsittelevät kappaleet ovat vain jäännös menneisyydestä. *Kalavaleessa* tositelevisio-ohjelma Auschwitz osoittaa kärjistetyksi, että epätoivon esittäminen voi luoda uudenlaista julkisuutta, joka samalla on myös myytävissä olevaa tavaraa.

- Millainen se sarja sitten olisi, minä kysyin. – Noin niin kuin yksityiskohtien tasolla.  
- Mä en tiedä vielä, Kasperin sanoi. – Kai siinä pitäisi olla kaksi porukkaa, jotka taistelee toisiaan vastaan. Se on yleinen kaava. Meidän pitäisi keksiä jotain mikä näyttäisi nää ihmiset paljaina, siis vaatteet päällä, mutta niin että epätoivo poseeraisi munasillaan.  
- Tehdään niille vankila, Oona sanoi. – Kuus vankia ja kuus vartijaa. Suljetaan koko porukka häkkiin muutamaks kuukaudeks ni kyl ne alkaa kypsyyn. Oon mä sen nähny parista kaverista. Ja

se on ihan sama et kummalla puolella rautoja ne on. Vartijat on yhtä hulluja, ja hullumpiaki. Niille pitää vaan antaa täydet vallat, niin et ne pääsee kiduttaa vankeja. (K, 39.)

Kilpailu nähdään luonnollisena asetelmana, joka saa ihmiset näyttämään jokaisen puolensa. Tositelevisio ei todellisuudessa ole realistista, sillä vastakkainasettelut ja muut asetelmat on nimenomaan ohjelmaa varten suunniteltu. Olennaista on se, että ihmiset saadaan toimimaan halutulla tavalla. Katsojia riittää niin kauan kuin toiminnassa riittää kauhisteltavaa.

*Bronksissa* koko Keskustan miljöö on täynnä viihtymistä – tötteröitä, hattaroita, teennäistä yhdessäoloa. Tämä viihtyminen täyttää tajunnan ja estää näkemästä yhteiskunnan epätasa-arvoa. *Kalavaleessa* tuskasta ja kivusta tulee nautinto niille, jotka pääsevät sen yleisöksi. Pelistä pudonneet unohtuvat, kun vastaanottimet suljetaan. Iltapäivälehdet mässäilevät vielä televisio-ohjelman tavaraistuneilla ihmiskohtaloilla: Parantaisten lapsilla ja Oonan salarakkaalla. Kun kansa saadaan viihtymään suoltamalla sille uutta pureskeltavaa, tuottajat saavat iloita. Viihde myy, pääoma kasvaa. ”Jos tää ei oo menestys niin sitten ei oo mikään. Jumalauta sitä rahan määrää, tällaista ei oo nähty suomalaisen tv-toiminnan historiassa.” (K, 40.)

Viihdeteollisen tuotannon päämääränä on saada markkinoille ilmiö, jonka seuraaminen muodostuu kuluttajalle tarpeen tyydyttämisen kaltaiseksi toimenpiteeksi, vaikka se turruttaisi ajattelukyvyyn. *Bronksin* Keskustassa jokin 14 televisiokanavasta lähettää päättymätöntä visailua (B, 180). *Kalavaleessa* iltapäivälehdissä on päivittäin uusi äänestys käynnissä tai uusi lööppi kertomassa taas jotain lisää uuden julkisuuden ilmiöistä, mieluiten sellaista, joka liittyy seksiin tai väkivaltaan, kuten Oonasta tehdyt paljastukset. Paljastuksista toinen käsittelee Oonan tekemää puukotusta ja toinen Oonan ja Jamin salasuhdetta. Niistä viihdeteollisuuden järjestelmä jauhaa yleisölle nautinnollista purtavaa.

### **3.3. ”Ihmisen läpi tuulee” – kapitalismin rappeuttama ihminen**

Niin *Bronksissa* kuin *Kalavaleessakin* tematisoidaan myös uusliberalistisen kulutuskulttuurin vaikutusta ihmiseen ja moraalisiin. Keskeisenä ajatuksena on, että markkinavalta rappeuttaa ihmistä, eikä uudessa kapitalismissa moraalille ole enää sijaa. Salliessaan ihmisen välineellistämisen, avoimen seksuaalisuuden ja väkivaltaisuuden kulttuuri ja viihdeteollisuus levittävät tämän rappingin

koskemaan koko yhteiskuntaa (Adorno 1991, 131–132). Ollakseen ihanteellinen ihminen ei tarvitse olla enää moraalisesti vahva, koska täysin toisenlaiset arvot nousevat etusijalle. Ihminen kuluu, monellakin tapaa. *Kalavaleen* Hanski omien sanojensa mukaan on vain hädin tuskin olemassa: ”Minä häämötin” (K, 98).

Herbert Marcuse kirjoittaa viihdeteollisuuden kuluttamista ihmisistä ja viihdeteollisuuden rappeuttavasta vaikutuksesta ihmiseen ja yhteiskuntaan. Yksi Marcusen ajatuksista on, että yhteiskunnan salliessa ja teollisen kulttuurin näyttäessä yhä enemmän yksittäisen ihmisen omatunto kutistuu. Ihmiseltä ei enää vaadita samanlaista moraalista ja halujen torjumista kuin ennen, kun esimerkiksi sukupuoli tuodaan esille avoimesti ja sensuroimatta. (Marcuse 1969, 90–93.)

Edellisen luvun lopussa käsittelin sitä, kuinka teoksissa tematisoidaan tavaramuodon leviämistä ja voitontavoittelun keinoja. Moraalin rappeutuminen kytkeytyy osaltaan samaan ilmiöön. Uusliberalistisessa viihdeteollisuudessa yhä rankemmista asioista on tullut kauppatavaraa, ja kun kauppatavaraa on voittoa tavoiteltaessa saatava lisää, ei eettisille kysymyksille jää sijaa. Hyvää on se, mikä saadaan myydyksi.

Salmisen teoksessa mainitaan, että Auschwitzin suosiota siivittävät kilpailijattaren paljaat rinnat, Oonan salarakas ja Parantaisen perheen kärsimys (K, 199). Vaikuttaa siltä, että ollakseen kiinnostavia tositelevision tapahtumien on oltava moraalisesti arvelluttavia. Arvojen luhistumista kuvastavat kuitenkin Auschwitzin tapahtumien lisäksi siihen liittyvät kaupankäynnin keinot, joissa – kuten edellä on käynyt ilmi – ihmisarvolla ei ole juurikaan sijaa. Pelkästään jo keskitysleirin nimen ottaminen televisio-ohjelman nimeksi kertoo, etteivät moraaliset pohdiskelut rasita televisiotuottajien suunnitelmia.

Uskoin Kasperin teoriaan. Minun oli pakko uskoa. Muulla tavalla ei ollut selitettävissä, että Nelonen nielaisi Auschwitzin. Ne ostivat koko paketin, kehuivat sen yhteiskuntakriittistä otetta ja addiktoivaa rakennetta. Kaikki niille kelpasi: Oona, vangit, sähkö, Auschwitz, kaikki. (K, 95.)

*Kalavaleessa* puhutaan yksiulotteisten ihmisten sijaan kaksiulotteisista ihmisistä, jotka voiton tavoittelu on supistanut. Tällaisten ihmisten ei ole vaikeata suunnitella televisiokilpailua, jossa ihmisiä ruoskitaan ja jossa hävinneet eivät saa mitään.

Neuvottelusta lähtiessämme ohjelmajohtaja ja muut päälliköt kättelivät meitä. Ne katsoivat suoraan silmiin, kämmenpohjat olivat kuivat ja lämpöiset. Kun tarpeeksi monta kaksiulotteista ihmistä istutetaan saman neuvottelupöydän ääreen, syntyy neliulotteinen maailma. (K, 96.)

Neuvottelijoiden kämmenet ovat kuivat, sillä he eivät ole hikoilleet ja jännittäneet palaverissaan, vaikka Kasperin on asettanut ”Auschwitzille hinnan, jonka se kävi hakemassa säädyttömyyden tuolta puolen” (K, 96). Kenenkään neuvottelupöydässä istuvan ei tarvitse miettiä, tekeekö joku väärin. Kasperin vakuuttaa Hanskille, ettei moraaliala tule yhdistää kaupantekoon. ”Älä sotke moraaliala tähän. Tää on liiketoimintaa, talouselämää tää on, ja talouden logiikka on omalakisista.” (K, 24). Auschwitzin raakuus myös varmistaa sen, että sarja saa julkisuutta (K, 23). Vaihtoarvo on arvoista tärkein (vrt. Karkama 1998, 127.)

Auschwitzin asetelma muistuttaa kuuluisaa Stanfordin vankilakoetta, jossa opiskelijoista koottu testiryhmä jaetaan arpomalla vankeihin ja vanginvartijoihin ja suljetaan vankilankaltaiseen tilaan. Koe, jonka eettisyys ja tieteellisyys on sittemmin kyseenalaistettu, jouduttiin keskeyttämään kuuden päivän kuluttua, koska vartijoiksi päätyneet opiskelijat alkoivat käyttää valtaansa nöyryyttämällä ja rankaisemalla niin sanottuja vankeja. (Ks. Prisonexp.org.)

Vaikka Stanfordin vankilakoetta ei *Kalavaleessa* erikseen mainita, viittaus siihen vaikuttaa ilmeiseltä. Kasperin organisoiman vankilakokeen, ”yhteiskunnallisen kokeilun” (K, 79), erikoisuus on siinä, että siitä tehdään viihdettä. Todellisuudessa tuotantotiimillä on jo tietoa siitä, millaiseen julmuuteen ihminen pystyy, ja tätä julmuutta nimenomaan halutaan saada aikaiseksi ja näyttää televisiossa. Oonaa suorastaan kannustetaan käyttämään piiskaansa: ”Kasperin ihan yllytti mua, et anna vaan nahkan laulaa.” (K, 208.) Uusliberalistisessa viihdeteollisuudessa tämä eettisesti kyseenalainen julmuus muuttuu kaupattavaksi tuotteeksi.

Kasperin moittii Hanskia toistuvasti siitä, että tämän eettiset arvot ovat vanhoilliset ja paikoilleen jämähtäneet. Siitä huolimatta Hanski on *Kalavaleen* kenties suurin valehtelija, jonka kaikki toiminta tähtää omaisuuden kasvattamiseen.

Hanski oli konservatiivinen moralisti, joka kannatti vapaata markkinataloutta, eli moraalittomuutta. Hanski saarnasi oikeudenmukaisen yhteiskunnan puolesta, mutta poltti köyhät karrelle tienatakseen isot rahat. Hyvärisen kanssa Hanski teki kiinteistökauppoja, jotka eivät päivänvaloa kestäneet. (K, 246.)

Menestyneimmän ei *Kalavaleessa* enää edes tarvitse tehdä oikein: uusliberalistinen ajattelutapa mahdollistaa sen, että vaurauteen pyrkiminen tulkitaan hyväksi asiaksi, vaikka keinot olisivat epäreilut. Vaikka Auschwitzin kilpailijoita kidutetaan kaikkien katsojien nähden, tuotantokoneistoa tai yhtiön omistajaa Hanskia ei syytetä.

En ollut tyytyväinen tähän aikaan, vaikka aika oli tyytyväinen minuun. Minua ei syytetty mistään, koska tein niin paljon väärää. Ketään ei enää syytetty. Koko sana oli lopetettu

tarpeettomana, oli ryhdytty syyllistämään, mutta vain köyhiä. Niitä syyllistettiin, koska ne eivät pystyneet varastamaan muuta kuin kaljaa Siwasta. (K, 235.)

*Kalavaleen* kuvaamassa kapitalistisessa yhteiskunnassa vääryyttä tapahtuu niin paljon, ettei vääryyttä tekevää voida syyttää mistään eikä moraalittomuudesta saada enää otetta. Hanski pelaa golfia talouselämän menestyjien kanssa ja rinnastaa pelin ja yhteiskunnan säännöt. Nämä säännöt eivät perustu moraalisiin arvoihin.

Molemmat tietävät että arvokkainta on rehellinen valhe ja suoraselkäinen rosvous. Vaimon ja poliisin saa tappaa, mutta lasta ei saa raiskata. Velallista saa rääkätä kiskurikoroilla, sadalle ihmiselle saa antaa potkut, mutta golfkentällä ei saa potkaista palloa. (K, 48.)

Jos yritysjohtaja potkaisee palloa golfkentällä, hän on tehnyt väärin ja ansainnut rangaistuksen. Golfin säännöt ovat sellaiset. Rangaistaanko talouselämässä sitä, joka on toiminut yleisiä eettisiä periaatteita vastaan voittoa tavoitellessaan? Kun voittorahoitusta jäänyt Herlevi *Kalavaleen* lopussa puukottaa Hanskin, tekeekö hän oikein antaessaan Hanskille 'penalty' kaikesta tämän tekemästä vääryydestä? (K, 240.) Molemmissa tapauksissa raha tai sen puute on sumentanut moraalien ja häivyttänyt säännöt.

*Kalavaleen* Hanskin mukaan iltapäivälehdet tarvitsevat valheita menestyäkseen.

Oonan ja minun yhteisestä unelmaelämästä kertoivat vain juorulehdet. Ne kertoivat siitä, koska ne valehtelivat pahan hyväksi ja hyvän pahaksi. Mikään ei saanut olla totta. Siksi niiden levikit kasvoivat. (K, 74.)

Viihdeteollisuus ei tarvitse totuutta vaan kohuja. Myynnin edistämiseksi tarvitaan kiinnostavia juoruja, vaikka ne vahingoittaisivat niitä, joista ne kertovat. Totuuden kertomisen sijaan asioiden kertomisen tapa on tärkeämpi. Lööpithän perustuvat paljolti siihen, että jokin niin sanottu uutinen tiivistetään mahdollisimman räikeään ja usein harhaanjohtavaan muotoon herättämään mielenkiintoa. Juorulehtiä kritisoiva Hanski käyttää itsekin Ilta-Sanomia hyödyksi saadakseen Auschwitzille julkisuutta. Oona kärsii Hanskin tekemistä paljastuksista, mutta televisio-ohjelman suosio kasvaa.

*Kalavaleen* Hanskin kotiapulainen rouva Vihko esitetään teoksen alussa suoranaiseksi vanhojen hyvien aikojen jäänteeksi, luotettavaksi ja perinteitä kunnioittavaksi: Hanskin mielestä hänellä on ”ennen sotia valmistettu kunniantunto” (K, 112). Rouva Vihkon epärehellisyyden paljastaa television sijaan peili. Televisio näyttää väkivaltaa, peilin kautta näkyy näpistys. Hanski seuraa molempia ja voi näkemästään huonosti.

Tyttö nyyhki, Saunakukka lohdutti. Kuvaaja otti lähiksen pampun kiiltävästä pinnasta. Kumin musta hiljaisuus peitti vankilan äänet.  
- Onko teillä nälkä, rouva Vihko kysyi.

- Ei kiitos.

Rouva Vihko jatkoi töitään. Näin käytävän peilin kautta kuinka hän tyhjensi pesuun menevien housujeni taskuja lipaston kulmalle. Hän laitoi tavarat tuttuun järjestykseen: Visa, Amex, setelit, kolikot, avaimet ja kampa. Sen jälkeen hän otti muutaman askelen taakse nähdäkseen minut sohvalla. Hän ei huomannut, että peilin kautta oli näköyhteys. Olin katsovinani televisiota. Rouva Vihko astui takaisin lipaston luokse, otti setelipinkasta kaksikymppisen ja työnsi sen esiliinansa taskuun sivuilleen vilkuillen.

Rintakehästä ahdisti ja vasen käteni puutui. (K, 200–201.)

Kotiapulainen ei tietenkään varastaisi, jos Hanski katsoisi häntä suoraan eikä peilin kautta. Kerronnan kannalta tarkasteltuna katkelman voi tulkita myös *mise-en-abyme* -rakenteeksi. Yhteen tekoon kiteytyy siinä yksi *Kalavaleen* teemoista: pyrkimys rikastua ylittää moraalin. Myöhemmin Hanski sanoo Kasperille, että rouva Vihko kenties osaa uuden kielen, koska on ottanut oppitunteja lipaston ääressä (K, 283). Uusi kieli liittyy miesten puheissa uuteen lakiin, ravintoketjun lakiin, joka puolestaan merkitsee sitä, että vahvin selviytyy ravintoketjun huipulle (K, 283). Jotta sinne selviäisi, on käytettävä rouva Vihkon tavoin tilaisuudet hyödykseen.

Tositelevisioväkivallan ja rouva Vihkon epärehellisyys rinnastaminen muistuttaa siitä, kuinka viihdeteollisuus omalta osaltaan lisää moraalin rappeutumista. Ihmisen ei tarvitse yrittää olla hyvä päästäkseen voiton puolelle, sillä uuden kapitalismin aikakaudella ihmiseltä vaaditaan vanhojen arvojen kunnioittamisen sijasta kykyä pärjätä. Herlevinkin kaltainen häijy ja hävytön ihminen menestyy. Kuten jo Auschwitzin sponsorointia ja omistusrakenteita pohtiessani totesin, uusliberalistisessa viihdeteollisuudessa väkivallan ja seksin vetovoima ovat moraalisia arvoja tärkeämpää.

Kasperin puhe Auschwitzin puolesta kiteyttää *Kalavaleen* tematisoiman moraalin rappeutumisen.

- Hanski hei, tää on kokeilu, tää on yhteiskunnallinen koeputki. Tää on yhteiskuntakritiikin uusi aalto. Toi sun edustama moraalinen nirpanokkaisuus on pelkkää peiteltyä itsekkyyttä. Moralisteja on kahta sorttia: idealisteja ja konservatiiveja. Sä olet konservatiivi. Sun olisi parasta tajuta, että enää ei ole tärkeää mikä on oikein ja mikä väärin, vaan mitkä on niiden suhteet. Tärkeää ei ole mikä on totta ja valhetta. Tärkeää on se mitä ihmiset haluaa. [--] Ei kukaan enää mieti mikä on hyvää ja mikä pahaa. Kenenkään ei tarvitse, koska ihmiset ei enää tiedä kenen kanssa ne on taloudellisesti tekemisissä. (K, 163.)

Uusliberalistisessa yhteiskunnassa ei ole tärkeitä tehdä moraalisia valintoja oikean ja väärän välillä. Koska ihmiset eivät enää tiedä, kenen kanssa ovat taloudellisesti tekemisissä, he eivät ole tekemisistään moraalisesti vastuussa kenellekään.



Parempaa tai ainakin rikkaampaa elämää kohti kurkottaminen sumentaa moraalin muiltakin kuin hyvin toimeentulevilta. Huumeita käyttävä Minttu ja perintöä havitteleva Oona ovat samalla tapaa rahanhimon sokaisemia kuin Kaspero tai Hyvärinen.

- Kyl mä ymmärrän sua, mä sanon. – Tommoseks ihminen tulee ku se on koukussa. Rahaa on pakko saada. Sillä ei oo mitään välii, et mitkä on keinot.
- Kato vaan ittees saatanan jeesus, Minttu sanoo. – Tommoseks ihminen tulee ku se on kusipää. Rahaa on ihan yhtä pakko saada ku munkin. Sillä ei oo mitään välii mitkä on keinot.
- Lopeta toi vittuilu, mä sanon. – Tai mä lähden. Sä saat jäädä siihen yksin nuolee rikkinäistä kynttäs.
- Joo, lähe vaan, Minttu huutaa. – Mee nuolee Hanskin munaa, mee latkii sen vanhan sian mäihää ni saat lisää fyrkkaa. (K, 90–91.)

Sekä Oona että Minttu vaihtavat seksipalveluita rahaan, mutta eivät näe siinä mitään pahaa – ainakaan silloin, kun tekevät sitä itse. *Kalavaleessa* moraalio on suhteellista ja tilannesidonnaista, se ei ole kaikille sama. Oona paheksuu Minttua, koska tämä hankkii rahaa huumeisiin keinolla millä hyvänsä. Samalla Oonan omat keinot pärjätä ovat yhtä arveluttavia. Hanski paheksuu Kasperia, joka esittelee visioitaan tositelevisiovankilasta, vaikka samalla hänen omat kiinteistökauppansa ovat kaikkea muuta kuin rehellisiä. Viime kädessä kukaan ei kuitenkaan ole tilivelvollinen tekemisistään.

*Bronksin* symboliikassa eläimet ovat ihmisiä täyteläisempiä. Ihminen on onkalo, kuten Reijo Kallio sanoo (B, 40). ”Ihminen on onkalo, kolo. Muut ovat täyteläisiä. Majavat, karhut, käärmeet. Ne eivät puhu eivätkä siksi ohene koko ajan. Ihmisen läpi tuulee.” (B, 40.) Markkinatalous on tyhjentänyt ihmiset syvällisestä ajattelusta, mutta samalla täyttänyt nämä uudelleen synnyttämällä haluja halujen perään. Uusliberalistinen markkinatalous kuluttaa ihmisen luonnetta niin, että eläinkin on todellisempi, tai Kallio.

Keskustan ihmiset esitetään moraaliltaan löyhempinä hahmoina kuin joutomaalaiset. Heidän kohdallaan edellä mainittu juurista irtoaminen ja historian unohtaminen merkitsevät myös sitä, etteivät he kunnioita perinteisiä arvoja. Päätoimittaja Loivamäkeä ja Miensivelijä Lagerfeltia puheet Joutomaan tuhoamisesta kiihottavat, mutta vanhan ystävänsä jäännökset mullasta löytävä Reijo Kallio menee shokkiin ja joutuu sairaalaan (B, 182–183).

Raimon lapsuudenystävästä Niilosta on Keskustassa viestintäyrityksen johtaja, joka haluaa kieltää menneisyytensä ja unohtaa arpensa. Hän on luopunut menestyksen ja rahan vuoksi perheestään ja muista läheisistä ihmisistä. Lapsena arka ja epävarma Niilo on nyt viestinnän ammattilainen, jonka mielestä ihmisen ei pidä kantaa mukanaan turhaa painolastia, vaikka tämä painolasti merkitsisi

vain muistoja omasta lapsuudesta. ”Jos ajattelen liikaa menneisyyttä, en voi elää tulevassa” (B, 195). Tulevassa eläminen merkitsee Keskustan asukkaalle ennen kaikkea elämistä markkinataloudessa, kaupankäynnin ytimessä.

Raimo menee tapaamaan Niiloa muistuttaakseen tätä heidän ystävyystään. ”Niilo, minä olen sinusta ylpeä! Sinulla on vielä arpi. Katsoppas, kun minusta ihmisellä pitää olla arpi. Jokin jälki... Miten se nyt menee että mistä tunnet sä ystäväävän...” (B, 199.) *Bronksissa* markkinatalouden aiheuttama kuluminen näkyikin ihmisissä henkilökohtaisen ja yhteisen historian puutteena, siloteltuna ihona ja tunteettomuutena. Keskustassa kulkee ”arvettomia, siliähipiäisiä, joihin mikään ei tartu”, toteaa Raimo Kallio (B, 200).

Raimosta ja Niilosta tulee lopulta henkiriepuja ja nahankappaleita, joista tehdään uusi hieno lompakko. Vaikka ihminen katoaa ja kuluu, rahan kiertokulku jatkuu. Lompakon uusi omistaja edustaa *Bronksissa* ihmistä, jonka voi mieltää moraaliltaan rappeutuneeksi.

[S]en omistaja lättää sen mielellään pöytään näkyvästi maksaessaan kevytolutta jossain punaiseksi vuoratussa aikuisten pistäytymispaikassa eikä saa sieluunsa vammaa siitä tosiseikasta, että lompakko on tehty kahden kituliaasti aikuiseksi kasvaneen miehen yhteenotosta. (B, 202.)

Lompakon omistaja maksaa huolettomasti oluensa ja viihtyy sen kummemmin tekemisiään kyseenalaistamatta. ”Punaiseksi vuorattu aikuisten pistäytymispaikka” tarkoittanee bordellia, joka omalta osaltaan viittaa siihen, että lompakollaan hienostelevan kuluttajan moraalit ei ole kovin korkea.

*Bronksissa* puhutaan maahanpoljetuista Toistaitoisista ja joutomaalaisten siirtämisestä. Toistaitoiset ovat niitä, jotka eivät tee tuottavaa työtä. Kun Keskustalle on raivattu tilaa, tällaiset tarpeettomat ihmiset on raivattu pois tieltä ilman omantunnontuskia. Uusi projektipäällikkö Kalevi Martikainen selittää asiaa Raimolle, joka koetetaan houkuttaa tekemään siirtoja.

Teidän tulisi siirtää Joutomaan turhaa tavaraa ja ihmisiä uuteen paikkaan. Tavarahan, siis maata olette jo tottuneet siirtämään. Lisäisimme siihen ihmiset. Haluamme pitää Joutomaan siistinä mahdollisia sijoittajia ja uusia rakennusprojekteja silmällä pitäen. (B, 148.)

Markkinoiden kasvun allegoriassa Toistaitoisien jäännökset symboloivat syrjäytyneitä alemman sosiaaliluokan kansalaisia, jotka on hävitetty tieltä kasvun nopeuttamiseksi. *Bronksin* Keskustassa sosiaalinen omatunto vaimenee samalla tavoin kuin *Kalavaleen* kuvaamassa uusliberalistisessa viihdeteollisuudessa.

### 3.4. ”Se joka putoo leikistä ni se kanssa putoo” – markkinatalouden pelikentät

Teoksessaan *Kulttuuri ja demokratia* Pertti Karkama (1998, 127) rinnastaa yhteiskunnan peliin, jossa taloudellinen kilpailu sanelee säännöt. Yksinkertaisimmillaan tämä ”pelin henki” merkitsee sitä, että kaikki toiminta tähtää voittoon. Kyse on kilpailemisesta, jonka taustalla vaikuttaa ajatus pääoman kasvattamisesta. Raha on tässä pelissä kaiken arvon mitta. Edellisessä aluvuussa kirjoitin siitä, ettei uuden kapitalismin käytännössä näytä olevan moraalille sijaa. Millaiset muut ilmiöt arvojen puuttumisen lisäksi vallitsevat markkinatalouden pelikentillä?

*Kalavaleessa* kilpailun teema on selkeä. Ensinnäkin tositelevisio-ohjelma Auschwitz on kilpailu, jossa vain yksi voi voittaa ja jossa tämän yhden on voitava olla valmis melkein mihin tahansa voittaakseen. Toiseksi golferholaisten välillä on jatkuvasti käynnissä eräänlainen peli, joka kuvastaa laajemmaltikin talouselämän asetelmia.

Kuten jo aiemmin kirjoitin, televisiokilpailun kulku noudattaa uusliberalistisen yhteiskunnan toimintatapoja. Jatkuva kilpaileminen ja vastakkainasettelut vaikuttavat luonnolliselta asetelmalta. Kun Auschwitzia suunnitellaan, Kasperin huomauttaa: ”Jos me ei tätä tehdä, niin joku muu tekee. Tässä pelaa sama moraalit kuin asekaupassa.” (K, 38.) Hän painottaa myös sitä, että raaka kilpailu tositelevisiossa ei ole yhteiskunnan todellisuutta lainkaan raaempaa.

- Totta kai se on liian julmaa, mutta se on tasan yhtä julmaa kuin tää maailma. Me heijastetaan todellisuutta, tuodaan se kiteytettynä koteihin. Idolsit ja niiden rääväsuut tuomarit on meidän rinnalla pehmeitä kuin Pikkukakkosen Ransu. (K, 37.)

Uusliberalistinen yhteiskunta vaatii myös viihdeteollisuudelta kovia otteita. Pitää olla toinen toistaan vastaan kilpailevia ryhmiä, pitää olla väkivaltaa ja seksiä (K, 39). Tositelevisioon valittavien henkilöiden pitää myös edustaa tietynlaisia ryhmiä, jotta kilpailun lähtökohdat olisivat riittävän kiinnostavat. Auschwitzissa Oona on Kasperin mukaan tärkeä pelinappula (K, 79). Oona ei ole itse toimija tai tekijä vaan muiden liikutteleva nappula.

Golfin pelaaminen rinnastuu *Kalavaleessa* siihen pelaamiseen, mitä käydään talouselämässä. Golferholaiset ovat niin kutsutusta tavallisesta rahvaasta erillinen sisäpiiri, johon kuuluvien suhteita määrittävät omanlaisensa säännöt. Arvoasteikossa korkeimmalla on se, jolla on eniten

omaisuutta. Hyvärisen kanssa Hanski on sekä pelannut golfia että tehnyt kiinteistökauppoja. Näissä peleissä vallitsevat omanlaisensa lait. Kuten edellä kirjoitin, moraalilla ei ole niissä sijaa.

Kloppina Hyvärinen ihaili minua, suorastaan nuoli. Aina se oli tunkemassa samaan pöytään syömään, aina se toisteli kaikille suurina viisauksina minun sanomisiini, aina se hävisi pelin kohteliaasti, puttasi helpon ohi ja kirosi muka pettyneenä. Nyt sen ei enää tarvinnut. Se oli rikkaampi kuin minä, paljon rikkaampi. (K, 31.)

Golfissakin voittaa rikkain. Kilpailuun liittyy olennaisesti pyrkyryys, mielistely ja juonittelu, jotka esimerkiksi Hyväriseltä onnistuvat oivallisesti.

Juha Siltala kirjoittaa kilpailun vaikutuksesta työelämään teoksessaan *Työelämän huonontumisen lyhyt historia* (2004). Pyrkimys kilpailemiseen johtaa siihen, että ihminen supistuu: menestystä tavoitellessa ja putoamista pelätessä työntekijän on uhrattava vapaa-aikansa ja ruumiinsa työnteolle (Siltala 2004, 221–224). *Kalavaleessa* sekä Auschwitzin kilpailijat että Hanski omalla tavallaan edustavat tällaisia uhrautujia. Se, mikä saa Hanskin vaikuttamaan menestyjältä, kuluttaa häntä ihmisenä.

Olin maksanut ihmiset hiljaisiksi, olin maksanut ympärilleni tyhjän tilan. En halunnut kenenkään sanovan mitään, en uskaltanut kuulla kenenkään ääntä, en uskaltanut katsoa mihinkään, en nähnyt enää värejä, vaikka värit näkivät minut. (K, 144.)

*Kalavaleessa* pelin henki ulottuu ihmisiin tavaramuodon leviämisen tavoin. Se näkyy ihmisten välisissä kilpailuasetelmissa muun muassa golfklubilla. Hanskin kohdalla käy niin, että omaisuus etäännyttää hänet muista ihmisistä. Hän on menestynyt, mutta voidakseen säilyttää asemansa ja taatakseen Auschwitzin menestyksen hänen on itse uhrauduttava. Niinpä Hanski itse vuotaa Ilta-Sanomille tiedon Oonan poikaystävästä Jamista. Se on varsinainen valttikortti. ”Mua voidaan käyttää hyväksi”, Hanski toteaa (K, 144). Hän on nyt pelinappula itsekin.

Oona on yksi niistä *Kalavaleen* hahmoista, joka olisi valmis tekemään mitä tahansa menestyäkseen. Hän toistaa lukuisia kertoja samaa mantraa: köyhän on pakko ”tsempata”. Auschwitzin juontaja miettii, että hän kykenisi päihittämään kilpailijoista suosituimmankin.

Mut Saunakukka on vitun ovela, oikeen bitch. Se on puukottanu selkään jokaista, ja se on tehny sen niin vitun hienosti, et sillä on hillitön suosio. Se vaan smailaa sitä ujoo hymyy ja vilauttelee daisareita muka vahingossa.

Jos mä oon ihan rehellinen – ja mähän oon – ni mua suorastaan vituttaa ku Saunakukka on niin vitun suosittu. Se on vieny koko shown, vaikka mä olin aluks siinä se suurin stara. En mä pysty rupee kilpaileen sen kaa millään tissijutuilla ku mä oon hostess. Jos mä oisin ollu sen kaa vankina, ni mä oisin näyttäny sille mistä kana kusee. Ei se ois mulle voinu mitään. (K, 207.)

On mielenkiintoista, että tässä tapauksessa vähäosaisella Saunakukalla näyttäisikin olevan Oonaa enemmän toimintavaihtoehtoja. Oonan rooli on Auschwitzissa tarkoin rajattu. Lähiön köyhyydestä

pinnalle ponnistellut Oona on kuitenkin käyttänyt kyseenalaisia keinoja jo aiemmin saavuttaakseen asemansa, ja siinä mielessä hänen ei tarvitse enää kilpailla.

Selkään puukottaminen ja laskelmointi ovat osa pelin henkeä. Tositelevisiosarjoissa liittoutuminen, juonittelu ja oman edun tavoittelu ovat normaalia toimintaa, ja talouselämässä toimivat samat keinot. Hyvärisen golfinpeluu ja Saunakukan vilauttamat rinnat edustavat *Kalavaleessa* samaa ilmiötä: ne ovat voitontavoittelua.

*Bronksissa* kilpailun tai pelaamisen tematiikka ei ole niin vahva kuin *Kalavaleessa*. Sen sijaan *Bronksissa* kuvataan sitä, etteivät raha ja omaisuus takaa hyvinvointia tai onnellisuutta. *Kalavaleen* ihmisiltä on ikään kuin suljettu pois se vaihtoehto, että pelaamattakin voisi elää. Putoamisen tai 'penalty'n pelossa tehdään asioita, jotka eivät niin sanotusti kestä päivänvaloa (vrt. Siltala 2004, 221). *Bronksin* maansiirtäjä on tyytyväinen, koska saa tehdä työtä, jota on syntynyt tekemään. Laulaja Roi Orpinen ei ole saanut – eikä tavoitellut – taloudellista menestystä, mutta löytää elämäänsä merkityksen siitä, että kykenee tekemään musiikkia. *Bronksissa* talouskasvu kuitenkin alkaa supistaa ihmisten vapautta.

- Että eiköhän nyt päätetä, että maan kaivu on meidän osalta ohi! Minä oon vuosikausia puhunu Reijolle, että on olemassa muutakin, muttei sen kalloon mene kuin multa. Mutta ehkä se nyt kun kaivoi tutulta melkein silmät päästä. Sinä Raimo teet toisenlaisen elämän ittelles, sovitaanko näin? Myyt Pertin ja kävelet Keskustaan. (B, 183.)

Raimolle kerrotaan, että pysyäkseen mukana yhteiskunnan pelikentällä hänen on luovuttava rakastamastaan maansiirtotyöstä ja ryhdyttävä myymään ajatuksia. ”Maa loppuu”, huutaa Raija-äiti, ja varustaa Raimon lähtemään kohti Keskustaa (B, 185). Keskustan kasvu tuhoaa Joutomaan, ja pärjätäkseen jokaisen on lähettävä mukaan kilpailuun.

*Kalavaleen* Kasperin mielestä säännöt, joilla Auschwitz ja yhteiskunta toimivat, ovat luonnollisia sääntöjä. Poliitiikkaa ei tarvita rajoittamaan peliä.

- Me mennään kohti luonnon omia lakeja. Haluat tai et. Me hylätään nämä sosiaalipoliittiset, väkisin luodut lait. Ei jää kuin alkuperäinen, ylhäältä ja alhaalta annettu kaiken kestävä laki.  
- Mitä se sellainen on?  
- Vahvimman oikeus. (K, 164.)

Auschwitzin kilpailijat on houkuteltu mukaan tositelevisioon tavoittelemaan voittorahoja. Osallistujat arvelevat voivansa hyödyntää julkisuutta ja saada täten mahdollisuuksia tienata muutenkin kuin voittamalla. Turnajaistalouden pelin henki on kuitenkin se, että voittaja saa kaiken, ja selitys sille on Kasperin mielestä maailman tylyys (K, 60).

- Voi vittu! Ei toi luikku tämmösestä puhunu. Se vaan keuhkos et me päästään lehtiin ja telkkariin ja tehdään hyvät hillot. Vittu!
- Mä olen luvannut julkisuutta, Kasperin sanoi. – Ja sitä te saatte. Rahasta mä en ole puhunut mitään, enkä varsinkaan hillosta.
- Eli me ei saada lopulta mitään? Se joka putoo leikistä ni se kanssa putoo. Se läsähtää maahan ku paska perseestä, niinkö?
- Kuten Hanski äsken kertoi, jokaisen omassa vallassa on se, kuinka julkisuutta pystyy käyttämään edukseen. (K, 141.)

*Kalavaleen* maailmassa jokainen on itse vastuussa menestyksestään. Mitään keinoja ei tarvitse kaihtaa, mutta pudonneista ei huolehdi kukaan: sosiaalipoliittiset lait on uudessa markkinataloudessa hylätty. Karkaman (1998, 126) mukaan liberalismi johtaa ristiriitaan poliittisen demokratian periaatteiden kanssa. Pelaaja tai kilpailija ei olekaan yksilöllisiä valintoja tekevä subjekti. Oonan lisäksi myös Auschwitzin kilpailijat ovat lopulta vain pelinappuloita kilpailussa, jonka voi nähdä kärjistettynä markkinatalouden pienoismallina. Niin sanotut vapaat yksilöt on kaikki siinä alistettu pelaamaan peliä, jossa vain yksi voi voittaa.

Kun Herlevi pääsee sairaalasta, hän puukottaa Hanskin kuoliaaksi golf-kerhon parkkipaikalla kahdeksallatoista puukoniskulla (K, 243). Iskujen lukumäärä on sama kuin golfin reikien määrä. Herlevi vie näin omalta osaltaan pelin loppuun asti seurauksista välittämättä. Kenties hänen ei tarvitse enää välittää seurauksista, koska on jo menettänyt kaiken. Köyhien toivoksi kutsuttu televisiokilpailu ei tuonut voittorahoja vaan pelkän lohdutuspalkinnon: 5000 euron sekkin ja koston (K, 230).

## 4. KULUTUSKULTTUURIN RUUMIS, VALTA JA DYSTOPIA

### 4.1. ”Kroppa on toistaseks aika tärkeä osa mun elämää” – työn muokkaamat kehot

*Bronksin* päähenkilö on Raimo Kallio, ihminen, jossa on koneen osia. Raimo on pultannut kätensä ruumiiseen kiinni, työkseen hän siirtää maata. Raimon henkilöahmon ruumiillisuutta voi pohtia ainakin kahden keskeisen ajatuksen kautta: toisaalta Raimo on tukevasti maassa kiinni ja toisaalta Raimo kokee ruumiillisuutensa vahvasti, suoraan ja kaihtamatta. Mielenkiintoista onkin, että

koneen osia sisältävä ihminen näyttäytyy *Bronksissa* tuntevampana kuin Keskustan mielityöläinen.

Raimo Kalliosta on vaikea sanoa, millainen hän on, suora vai kiero, onnellinen vai onneton. Hän itse ei mieti sellaisia. Hän kulkee suoraan ja perille tultuaan katsoo, mihin asentoon puut ja kalusteet hänen menoltaan jäivät. Hän yrittää elää jälkiä jättäen ja vaistonsa varassa. Hän ei tiedä, mitä onni on, mutta tuntee pitkään sormiensa päissä isän muhkuraisen, mustia hiuksia kasvavan niskan ja paljaitten jalkojensa pohjissa sateenjälkeisen nurmikon. (B, 15.)

Raimolle ruumiin osien pulttaaminen kiinni kehoon merkitsee samaa kuin hänen kiinnittymisensä juuriin ja mieltymisensä maahan. Raimon mekaanisuudessa onkin kyse metaforasta, joka ilmentää hänen suhdettaan olemisen ehtoihin vastakohtana kapitalismin kuluttamalle ihmiselle, jonka olemassaolon ehdot ovat jo sinällään kuvitteelliset, kuten althusserilainen ajatuskulku painottaa (Althusser 1984, 118).

Raimon konemaisuus on eräällä tasolla vastahegemonista toimintaa. Myös nimeen sisältyy symboliikkaa. Kallion järkähtämättömyys ja jyrkkyys on vastakohta mielensivelijä Loivamäen lipevälle mukautumiskyvyille. Toinen nimisymboliikaltaan tärkeä hahmo on Oikoja Taisto Rautapohja. Nimi viittaa samanlaiseen kiinteyteen ja kiinnittymiseen kuin Kalliokin, mutta *Bronksissa* Rautapohja pettää. *Bronks* ilmentää siirtymää historiassa – kallio tai Kallio, perusta, ei ole enää tärkeä vaan hajoaa niin kuin Raimo Kallio Hotakaisen teoksen lopussa. Tehtaista ja mekaanisista hirviöistä on siirrytty aineettomaan tuotantoon, mielensivelyyn eli palveluyhteiskuntaan. Raimon kiinnittyminen aineelliseen tuotantoon ja maahan on siis vastakkaista Keskustan uusliberalistiselle kulutussirkukselle, jossa kaikki pysyväinen haihtuu utuna ilmaan.

Teollisen työn muokkaamista ruumiista kirjoitti jo Marx, ja tätä ajatusta pohtii myös Timo Siivonen (1996, 61) teoksessaan *Kyborgi. Koneen ja ruumiin niveltyksiä subjektissa*. Maansiirtoon ruumiinsa puolesta soveltuva Raimo Kalliokin on tavallaan kyborgi, ja hänen isänsä on jollain tasolla yhtä maansiirtokoneen kanssa: ”Siinä puhku veljekset kuin ilvekset oikeen ison apajan äärellä [--]” (B, 182). Jussi Ojajärvi (2006, 281) tulkitseekin Pertti 4400 -maansiirtokoneen Raimo Kallion alter egoksi.

Raimo Kallion ”kyborgius” painottaa hänen sitoutuneisuuttaan työhön. Siinä ei ole kyse postmodernista, liikkuvasta ”kyborgi-identiteetistä” vaan nimenomaan konemaisesta tuotannosta, joka on muokannut ihmistä (Siivonen 1996, 61–62; Marcuse 1969, 47). Kalliot edustavat proletaaria, joka on ruumistaan myöten työläinen.

Hyvin pian huomasin, ettei luustoni kestä. Jouduin asentamaan teräsnivelet polviin ja lonkkiin. Samalla iskin kädet vahvoilla pulteilla hartioihin varmistaakseni niiden toiminnan kaikissa olosuhteissa. (B, 34.)

Myös muissa Joutomaan hahmoissa on nähtävissä jonkinlaista jähmeää mekaanisuutta: kyse on ihmisistä, jotka suorittavat tiettyä tehtävää. Heidän ruumiinsa ovat mukautuneet tehtävään.

Ruumiillinen työ on tehnyt Työssäkävistä työnsä näköisiä; monet heistä muistuttavat toiminnoiltaan puuta, maata tai työssä käytettäviä koneita. He ovat raskaita, päivästä toiseen samoja rutiineja toistavia harmaita hahmoja, jotka jo 45 vuoden iässä kulkevat kumarassa, puhuvat epäselvästi eivätkä ilmeisesti ajattele mitään. (B, 63.)

Hotakaisen teoksessa huomion kiinnittää se, että Joutomaan ”koneihmiset” ovat inhimillisiä ja aidosti kokevia, vaikka työ on kuluttanut heidät fyysisesti ja vaikka Keskustan ajatustyöläisen mielestä näiden työläisten ”yläpää on kärsinyt muun ruumiin kustannuksella” (B, 63).

Tuntuu käsittämättömältä, että on olemassa ihminen, joka riemastuu sydämensä lyönneistä ja savisesta maasta eikä hetkeäkään epäile, että sydän on vain verta pumppaava lihas ja savinen maa kätkee sisäänsä monen maahanpolkaistun Toistaitoisen jäännökset. (B, 23.)

*Kalavaleessa* ei puhuta niinkään työn muokkaamista kuin elämän kuluttamista ja väsyttämistä ihmisruumiista. Yhtenä esimerkkinä tästä on Hanski, joka on saanut fyysisiä vammoja golfia pelatessaan. Golfin pelaaminen voidaan *Kalavaleessa* nähdä allegoriana: kyseessä on talouden pelikenttä, jolla ihmisten välisistä suhteista on tullut kamppailua, raakaa peliä. Enemminkin kuin elämän kuluttamia *Kalavaleen* ihmiskehot ovat siis markkinatalouden kuluttamia. Hanskin fyysistä ”kulumista” olen edellä käsitellyt myös hänen eräänlaisen moraalisen rappeutumisensa vertauskuvana. Hanski haluaa peittää pääläessään näkyvät läiskät, koska niistä näkyy hänen vanhenemisensa ja samalla se, ettei hän ole enää haluttava (K, 43).

*Bronksin* Raimo Kallion ruumis vaatii teräsosia, jotta se olisi mahdollisimman hyvin hyödynnettävissä työnteon kannalta. Henkisen työn tekijöiden ruumiisiin ulottuvat vaatimukset ovat toisenlaisia, mutta myös heidän kohdallaan kyse on työtä varten muokkautumisesta.

*Bronks* kritisoi uusliberalistisen kulutuskulttuurin hedonismia ja pinnallisuutta näyttämällä Joutomaan köyhälistön ja työväenluokan kylläkin jurona mutta ennen kaikkea sympaattisena. Toisin on Keskustan Mielensivelijöiden laita. Ruumiillisuutensa puolesta Keskustan henkisen työn tekijät ovat Raimo Kallion vastapooli. Siinä missä Raimon ruumiillisuus perustuu konkreettiseen ruumiin kokemiseen ja aistimusten tuntemiseen, kuvaa keskustalaisten ruumiillisuutta parhaiten Mike Featherstonen käsite kulutuskulttuurin ruumis (Featherstone 1991a, 171).



Kulutuskulttuurissa ruumiin pinnasta, esittämisestä, tulee elettyä ja koettua ruumista keskeisempi; samalla ruumiista ja kulutuksesta tulee identiteetin muokkaamisen kannalta ihmisen olennaisin osa (Jagger 2000, 48). Ulkoisen habituksen muovaus nousee etusijalle.

Kulutuskulttuurin pintaruumis vastakohtana koetun ruumiin materiaalisuudelle rinnastuu tajuntateollisuuden antimateriaalisuuteen. Kulutuskulttuuri ja tajuntateollisuus merkitsevät symbolisesti samaa: juurten irtoamista. Sanoista tulee uusliberalismin nousun myötä arvotavaraa ja niille välinearvo ja ruumiin pinnasta tulee kulutuskulttuurissa identiteetin rakentelun aluetta.

Ihminen huomasi, miten loppuun naapuri kului raadannassa ja päätti että ruumiillinen työ saa riittää, muulla tavalla täytyy rahaa saada. Jos en käsiäni likaa, mistä setelit? Kuka likaa kädet ja löydyttää selän puolestani? Tuli paperin aika. (B, 19.)

Featherstone (1991a, 171) huomauttaa, että kulutuskulttuurin myötä erilaiset ruumiinmuokkauksen keinot korostuvat ja ulkoisesta ruumiista – pintaruumiista – tulee sisäistä, koettua ruumista keskeisempi. Ruumiinmuokkauksen keinoja ovat dieetit, kauneusleikkaukset, punttien nosto, myös muodin seuraaminen. Huomionarvoista on, ettei kyse ole yksinomaan muokkaamisesta vaan myös kuluttamisesta ja ostamisesta. Markkinatalous lävistää ihmisen myös siten, että hän voi ostamalla hankkia itselleen ruumiin – ja samalla tälle ruumiille myyntiarvon. Featherstone yhdistääkin kulutuskulttuurin ruumiillisuuden myös jo esillä olleeseen tavaraistumiseen. (Featherstone 1991a, 171–187; Jagger 2000, 49.) *Bronksissa* kevyisiin, helposti riisuttaviin vaatteisiin pukeutuva ”Muuttuja viritt[ää] vartalonsa kimmoisaksi ja notkeaksi ja löy[tää] nuoruuden ja seksuaalisuuden” (B, 42), *Kalavaleessa* Auschwitzin kilpailijoiden ”pitää olla hyvävartaloisia, sellaisia sporttisen ja haluttavan näköisiä”, jotta yleisö tahtois katsella heitä (K, 44). Tällaiset vartalot ovat parasta kauppatavaraa.

Featherstonen (1991a, 177) mukaan pukeutuminen on yksi ruumiinmuokkauksen keino. Ruumiinmuokkaus on sidoksissa kulutuskulttuurin, sillä sen keinoista iso osa on kauppatavaraa. Muotivaatteiden lisäksi esimerkiksi meikit, kauneusleikkaukset, jopa dieetit ja kunto-ohjelmat ovat kulutustuotteita. Tutkimissani teoksissa ei varsinaisesti tematisoida ostamisen ja ruumiinmuokkauksen yhteenliittymistä. Sen sijaan niissä kuvataan sitä, kuinka ruumiista tehdään myyvämpiä. Työni toisessa luvussa kirjoitin erottautumisesta ja luokkajakoa ilmentävistä kulutustottumuksista; pukeutumalla merkkivaatteisiin saa itselleen sosiaalista pääomaa. Se on myös identiteetin muokkaamisen keino, kuten Alissa Quart (2003, 24) kirjoittaa teoksessaan *Brändätyt*. Featherstone (1991b, 83) painottaa juuri sitä, että ruumiin pinta samoin kuin erilaiset kulutustottumukset ilmentävät ihmisen identiteettiä. Tämä liittyy olennaisesti myös

kulutuskulttuuriin ostamiseen: kuluttajilla on mahdollisuus ostaa itselleen vaatteita, joiden avulla he voivat merkitä itsensä ja näyttää tietynlaisilta (vrt. Featherstone 1991a, 175).

Sekä *Bronksissa* että *Kalavaleessa* vaatetus on erottautumisen keino. Tietyntyyppiset vaatteet ostamalla ja niihin pukeutumalla ihminen voi muokata pintaansa haluamaansa suuntaan. Hotakaisen teoksen Niilo A. Kempainen on pukeutunut silkkipukuun, jonka alle hän on peittänyt arpensa, muiston muinaisesta joutomaalaisuudestaan (B, 193). Mielensivelijä on pukeutunut tweedtakkiin (B, 136). Salmisen romaanissa Kaspero on pukeutunut räätälin tekemään pukuun ja Oonallakin on Milanosta asti hankittu paita (K, 20). *Bronksissa* huomion kiinnittää projektipääällikkö Lagerfeltin pyrkimys pukeutua siten, että hän muistuttaisi alemman yhteiskuntaluokan edustajaa.

Tasan kymmeneltä miellyttävän näköinen, noin 40-vuotias mies käveli mikrofonin eteen ja rykäisi. Hän oli pukeutunut oloasuun ja tuulitakkiin. Jaloissaan hänellä oli lenkkitosut. Niskatukan hän oli antanut kasvaa vähän takin kaulusten päälle. Hänellä oli pieni parransänki, mutta ei sellainen, jota voi kutsua ajamattomaksi. (B, 96–97.)

Puhuessaan Jani Lagerfelt painottaa sitä, että hän on joutomaalaisille ”Jani vaan”, ”tasavertaisena samassa veneessä” joutomaalaisten kanssa. Tämän mielikuvan vahvistamiseksi Lagerfelt on sonnustautunut oloasuun ja lenkkareihin ja kasvattanut pienen parransängen. Kyse on tietoisesta ruumiin pinnan muokkaamisesta, jonka avulla Lagerfelt arvelee saavansa myytyä ajatuksensa paremmin.

*Bronksissa* päätoimittaja Loivamäki kirjoittaa Joutomaan historiasta ja markkinatalouden pysyvyydestä (B, 159) ja tulee samalla ilmentäneeksi kulutuskulttuurin ruumiskuvaa. Loivamäki nimittäin kiihottuu paitsi omista sanoistaan myös kuntosalilla käymisestä. Kuntosalin laitteissa Loivamäki muovaa ruumiistaan haluttavampaa ja markkinoitavampaa, kuten kulutuskulttuurille on tyypillistä. Tämä kiihottaa häntä itseäänkin.

Loivamäki pysäytti sormensa kiihtyneenä. Näin pätevää tekstiä hän ei muistanut pitkään aikaan kirjoittaneensa. Hän tunsi etumuksessaan pienen nykyksen. Aina kun hän kirjoitti hyvin, hänen elimensä jäykistyi. Saman tapahtuman hän oli rekisteröinyt kuntosalilla, jossa hän yllytti itsensä hieken kromattujen vempelien kiusaamana. (B, 160.)

Kehon muokkaamisen merkitys korostuu viihdeteollisuudessa, jossa esiintyvistä ihmisistä näytetään ensimmäisenä kuva, kehon pinta. Ilta-Sanomien kannessa poseeraavan Oonan ei ole syytä näyttää epämiellyttävältä, vaikka hänestä kirjoitetut tekstit kertovatkin puukotuksesta ja pettämisestä. Ruumiin pinnan näyttäminen hyvältä on myyvä. Kliseinen puhe mediaseksikkyydestä saa toisenlaisen ulottuvuuden, kun se ymmärretään kehon lahjoittamiseksi

kulutuskulttuurin ja viihdeteollisuuden käyttöön. Kuten Marcuse (1969, 93) kirjoittaa: ”Tekninen edistys ja mukavampi elämä sallivat sen että libidon osavoimat järjestelmällisesti sisällytetään hyödyketuotannon ja -vaihdon piiriin.” *Bronksissa* Muuttujasta tulee pian myös Panija, jonka seksuaalisuus on markkinoitavissa.

Nuoruus ja seksuaalisuus täyttivät Panijan tajunnan ja näkyivät heti hänen pukeutumisessaan. [--] Panija pysäytteli lounastunneilla katetuille aukioille ja puhui vieteistään, perversioistaan, fantasiaistaan ja pikkupaheistaan, jotka liittyivät ihmisten väliseen ajattomaan vuoropuheluun, antamiseen ja saamiseen. (B, 43–44.)

*Kalavaleessa* hyvältä näyttävän vartalon markkina-arvo on itsestänselvyys, samoin seksin. Auschwitzia juontavan Oonan soveltuvuus kyseiseen työhön ei suinkaan johdu hänen ilmaisutaidostaan, vaan siitä, mikä on hänen taustansa ja ennen kaikkea siitä, miltä hän näyttää. Oona ymmärtää tämän itsekkin, ja ruumiinmuokkauksen keinot ovat osa hänenkin elämäänsä. ”Mun pitää vähän kattoo mitä mä syön. Mä en haluu grammaakaan ihraa mun runkoon. Kroppa on toistaseks aika tärkeä osa mun elämää.” (K, 33.)

Televisio on visuaalinen viestin, minkä myötä ulkomuodon ja pintaruumiin merkitys korostuu (vrt. Featherstone 1991a, 178–179). Neil Postman (1987/1985, 9–11) kirjoittaa samasta ilmiöstä teoksessaan *Huvitamme itsemme hengiltä*, jonka aiheena on julkisen keskustelun muuttuminen viihteeksi. Katsottavana oleminen on Oonan työtä. Hän ja Auschwitz-televisiosarjan kilpailijat ovat työtä varten muokattuja kuten *Bronksin* Raimo Kallio, mutta työ on tyystin toisenlaista.

Auschwitz-televisiosarja ei pysy koossa pelkän vanki ja vartija -jaon myötä, vaikka sen luoma kilpailuasetelma on vetovoimainen ja addiktoiva. Ohjelmaan tarvitaan myös hyvältä näyttäviä ihmisiä (K, 44) ja ennen kaikkea seksiä, koska se myy.

- Pannaan yöks kaikki vangit nukkuu sellin lattialle, Oona sanoi. – Sen pitää olla ahdas, niin et ne on kii toisissaan. Yöasuks määrätään miehille tiukat kalsarit ja naisille stringit ja läpinäkyvät rintsikat. Ne alkaa nussii toisiaan, se on satavarma juttu. Ja sama homma vartijoilla: ne makaa vartiokopin lattialla samanlaisissa kuteissa ja panee ku kanit. (K, 40.)

Pelkkä esilläolo ei riitä, vaan on paljastettava enemmän. Hyvältä näyttämisen lisäksi on viihdeteollisuudessa ruumis uhrattava työlle tuottavuuden edistämiseksi. Siinä missä *Bronksin* Kallio pulittaa raajat kiinni keskikehoon, *Kalavaleen* tositelevisiotyöläinen näyttää stringit kameralle ja käyttää rohkeasti piiskaa. Auschwitzin Isä Parantainen jopa antaa oman vaimonsa piiskata itseään, koska ajattelee sen olevan osa show'ta (K, 174). Herlevi puolestaan on yleisön suosikki, koska hän häpeilemättä alistaa toisia kilpailijoita niin ruumiillisesti kuin henkisesti (K, 164).

Kasperia harmittaa, että hyvää ohjelma-ainesta menee hukkaan, kun aivan kaikkia televisiovankilassa tapahtuvia akteja ei voida sensuroimatta näyttää yleisölle. Seksiä harrastavat vangit ja vartijat olisivat vielä tuottavampia ruumiita ja vielä arvokkaampaa materiaalia, jos tuotantoyhtiö olisi tajunnut ottaa käyttöönsä digitaalisen maksukanavan. (K, 159.)

Yksi ruumiillisuuden teemoja esille nostava *Kalavaleen* henkilöhahmo on Oonan poikaystävä Jami. Jami on kuntosaliryrittäjä, joka pitää kalliista autoista ja kauniista naisista (K, 188). Hänellä on komeaksi trimmattu vartalo, jota hän myös mielellään esittelee muille.

Jami on snadisti siistin näkönen ku se ajaa sen punasella avo-Mustangilla. Se roikottaa vasenta kättä oven ulkopuolella. Handu roikkuu suorana kainalosta asti, sormet melkeen raapii maata. Sillä on reibanit päässä ja hyvin leikattu fleda, ja kauhee patti. Joskus se liikennevaloissa tahallaa puristaa kättä nyrkkiin ja näyttää viereisen auton tyyppille kuinka hauis kohoo Mustangin ovee vasten. (K, 105.)

Jamin kohdalla voi hyvin puhua kulutuskulttuurin ruumiista. Kalliit autot ja kauniit naiset ovat punttisaliharrastuksen lisäksi Jamille koristautumisen keino. *Kalavaleessa* vihjataan, että anabolisia steroideja kauppaava Jami käyttää kyseisiä aineita itsekin (K, 170).

Sil on kaks kuntosalii ja ne tuottaa aika hyvin. Se myy bodareille kaiken maailman rakeita ja jauhoja ja ties mitä vitun valkuaisia. Se myy niille mömmöjäki. Siitä se ei oo puhunu, mut kyl mä sen tiän. Siitä se isoimmat fyrkat kuittaa, Mustangi-rahat ja kultaketjut. (K, 108.)

Kuntosaliryrittäjän yrityksen idea perustuu siihen, että ihmisiä muokataan paremman näköisiksi. Muokkaamisen keinot ovat osittain laittomia mutta tuottavat hyvin. Kehot ovat Jamille hyvä bisnes. Siitä saaduilla rahoilla hän voi muokata itseäänkin haluamansalaiseen suuntaan aina tatuointeja myöten. Kyse on tietoisesta tyylin valitsemisesta samalla tavalla kuin Kasperillakin, ja huomionarvoista on, että nämä ruumiinmuokkaamisen keinot ovat kuluttamista siinä missä tuotteiden ostaminen ylipäänsäkin (Jagger 2000, 46). Muokattuine kehoineen ja kultaketjuineen Jamikin on tuote, jonka menestys riippuu siitä kuin hyvin ulkokuori hohtaa.

Ruumista voi käyttää kilpailuvalttina. Auschwitzin naispuoliset kilpailijat ovat oivaltaneet, kuinka kehoa voi hyödyntää suosion kalastelussa. Pisimmälle ei kuitenkaan pääse se, joka paljastaa eniten, vaan se, joka osaa paljastaa juuri riittävästi.

Tummatukkainen tyttö saippuoi itseään suihkussa. Erityisen huolellisesti se käsitteli haarovälinsä, keskisormi kuljetti Rexonaa syvälle. Toisella kädellä se vaahdotti rintojaan. Silmät olivat kiinni ja huulet puoliksi auki. Saunakukan menestys oli saanut muutkin tytöt kokeilemaan rohkeita temppuja, mutta siinä missä Saunakukka vihjaili ja peitti, nämä levittivät kaiken näkönsälle ja hautasivat mahdollisuutensa. (K, 201.)

*Kalavaleessa* viitataan myös aivan kirjaimelliseen ruumiin myymiseen, prostituutioon. Kuin sivumennen teoksessa käy ilmi, että Oona on harrastanut seksiä rahasta, eikä hänen suhteensa Hanskiin ole tässä suhteessa täysin viaton. Oona on Hanskia kiittääkseen heti valmis antamaan miehelle suuseksiä huolimatta siitä, että Hanski on impotentti.

Silloin mä tajusin, ettei se niin kummaa oo. En mä koskaan ruvennu myymään itteeni, en mä koskaan mitään hintoja ilmoittanu enkä kiertäny pöydissä trokaa revaa, se on narkkareiden ja venäläisten huorien hommaa. Mut en mä silti pahottanu mieltä jos jätkät jätti pöydälle jotain pientä ennen ku ne lähti. Ja nehän jätti, varsinkin jos ne halus tulla uudestaan. Ja nehän halus. Kyllä multa semmoset kyydit saa. Multa saa ykköstä, kakkosta ja suuta. Ei siks et rahalla saa mitä vaan, vaan siks et mä tykkään siitä. (K, 65.)

Seksin antaminen rahaa vastaan on Oonalle luonteva ja itsestään selvä tapa toimia. Jonkinlaista itsensä kieltämistä Oonan puheissa on kuitenkin havaittavissa: hänen täytyy selittää pitävänsä seksistä perustellakseen itselleen, miksi hän antaa sitä rahaa vastaan. Oona kuitenkin osaa hyödyntää ruumistaan.

Mä kumarrun ottaa pari viinirypälettä pöydältä. Mä otan ne hitaasti, niin et Kasper ei voi olla vilkaisematta mun kaula-aukosta sisään. Se tuijottaa sinne yllättävän pitkään, se saattaa nähdä nännitki. Ehkä se on kiinnostunu mun läväreistä. Se menee vähän noloks ku se huomaa et mä tarkkailen sen silmiä. Mä kiusaan sitä tahallaan. Mua huvittaa ku se tuijottaa mun tissejä vaik se inhoo mua. (K, 54.)

Oonan käytöksestä ei voi aina oikopäätä sanoa, että hänen ruumiinsa olisi vain tuote. Hänhän kuitenkin hallitsee kehoaan itse ja pystyy sen avulla kiusaamaan Kasperia. Oona ei myöskään näe mitään arveluttavaa huhussa, jonka mukaan Saunakukka on luvannut Kasperille seksiä mikäli voittaa Auschwitzin (K, 227). Hän näkee lupauksen ymmärrettävänä ja hyväksyttävänä kilpailun keinona.

Vaikka kehon käyttäminen ja ruumiin muokkaaminen eivät tapahtuisikaan yksinomaan markkinoiden ehdoilla tai markkinoita varten, käytössä ovat samankaltaisen pelin säännöt. Kaupungilla kulkiessaan Oona tietää, että häntä julkisuuden henkilönä katsotaan muita enemmän, ja hän laittautuu sen mukaisesti.

Portsari tuntee mut ja vilkuilee salaa. Se kytää satavarmasti mun persettä ku mä tallon kohti tiskii. Myyjäki tuntee mut. Se tsekkaa mun kuteet ja korut. Mä tilaan pelkän kokiksen ja meen istuu. Viereisessä pöydässä makaa neljä murttosikäistä jätkää. Neki tsennaa mut ja alkaa hihittää. Ne kattoo mun bosii ja iskee silmää toisilleen. Yks niistä alkaa muka runkkaa. (K, 19.)

Kehoa käytetään ikään kuin tavarana, jonka arvo määrittyy sen mukaan, kuinka onnistuneesti se tuodaan markkinoille ja saataville. Ruumis ja sen pinta ovat *Kalavaleessa* yksi kaupanteon väline muiden joukossa. Sitä käytetään paitsi Auschwitzin myymisessä myös ihmissuhteissa, kuten Oona tekee Kasperia kiusatessaan.

Edellä kirjoitin siitä, kuinka uusliberalistisessa markkinataloudessa seksi ja seksikkyyks ovat korostuneet. Pertti Karkama kirjoittaa teoksessaan *Kulttuuri ja demokratia* siitä, kuinka markkinatalous ja mainonta ovat luoneet uudet rajat seksuaaliselle vapaudelle. Puhe vapauden rajoista on toki jo itsessään paradoksi; vapauden tulisi kaiketi tarkoittaa juuri sitä, ettei rajoja ole. Kaikkien on käyttyädyttävä samalla tavalla vapaasti. (Karkama 1998, 151.)

*Kalavaleen* Oonan kohdalla kyse on itsensä markkinoinnin pakosta, jonka markkinatalous synnyttää. Oona suostuu seksiin, koska ei halua mennä Malmin Prismaan töihin (K, 65.) Karkaman mukaan kaupan vapauden nimissä prostituutiota pidetään osana individualistista vapautta, vaikka prostituoidun mahdollisuus yksilöllisiin valintoihin on todellisuudessa hyvin pieni. Samalla tavoin seksuaalisuuden korostuminen mainonnassa vaikuttaa vapautumiselta, vaikka mainosten seksuaalisuus on tarkasti määriteltyä ja tietynlaista. Talous luo sen rajat, ja nämä rajat ulottuvat syvälle ihmisen ruumiiseen ja hänen henkilökohtaiselle alueelleen. (Karkama, 152–153.)

Seksuaalinen kyvykkyys rinnastuu myös taloudelliseen potentiaaliin. *Bronksissa* puhutaan Panijasta, jollaiseksi on tultava; *Kalavaleessa* Hanskin pitäisi pitää yllä mielikuvaa siitä, että hän on yhä seksuaalisesti kyvykäs ja vireä. Tärkeätä on huomata, että Hanskin impotenssi liittyy kyvyttömyyteen golf-kentällä. Hänhän on menettänyt potenssinsa juuri siellä. Myös kaupanteko on peliä. Karkama (1998, 152) kirjoittaa: ”Yhdyntä muuttuu oikeastaan tulosvastuulliseksi tapahtumaksi, ja jokainen, joka ei täytä normeja, joutuu ulos seksin pelikentältä ja tuntee suurta häpeää.” Voidakseen olla hyödyllinen markkinoita ajatellen yksilön tulisi välttämättä olla seksuaalisesti myyvä niin kuin Panija tai Oona.

Kuluttavaa ruumiillisuutta ja ruumiin pinnan korostumista voi pohtia myös vieraantumisen käsitteen kautta. Vieraantuminen merkitsee alun perin marxilaisessa teoriassa työläisen vieraantumista omasta työstään, työnsä tuloksesta (Gronow 1996, 104). Myös Ian Burkitt kirjoittaa vieraantumisesta teoksessaan *Bodies of Thought* (1999).

With machine production and the rise of more sophisticated communications technology, people no longer felt that their own social being was embodied in the artifact they produced. This is part of the experience Marx has referred to at several points in his writings as *alienation*. (Burkitt 1999, 193).

Mielenkiintoisen sävyn vieraantumisen käsitteeseen tuo sen rinnastaminen identiteettiööhön ja ruumiillisuuteen. Yksinkertaistetusti voi sanoa, että kulutuskulttuurille ominainen

ruumiinmuokkaus – jonka esimerkiksi Elizabeth Jagger (2000, 47) näkee nimenomaan identiteetin muokkaamisena – vieraannuttaa ihmisen omasta kehostaan. Siinä missä Raimo Kallio pulittaa jäsenensä ruumiiseensa kiinni ja korostaa arpien merkitystä, on päätoimittaja Jukka Loivamäen sukuelinkin jo liki hänestä itsestään irrallinen osa.

Loivamäki otti lihan käteen ja teki siitä kolmessa minuutissa luun. Luun sinipunaisessa päässä oli syvä viilto, se oli suu, joka ammollaan ihmetteli, millaiseen maailmaan se oli reisien välistä nostettu. (B, 163.)

Toinen ruumiistaan vieraantunut *Bronksin* henkilö on Raimo Kallion lapsuudenystävä Niilo Kempainen, josta myöhemmässä elämässä tulee Keskustan toimistotyöläinen Niilo A. Kempainen (B, 195), eräässä katkelmassa myös esimerkkitapaus Niklas Kempas (B, 102).

Kun Raimo lapsena ensimmäistä kertaa tapaa Niilon, hän huomioi heti tämän vaikuttavan arven. Muutettuaan Keskustaan Niilo haluaa unohtaa arpensa. Samalla hänen nimensä muuttuu myyvämmäksi, ja Niilo A. Kempainen perustaa viestintäyrityksen. Koko Niilo siis kiskotaan Joutomaalta tajuntateollisuuden ja markkinatalouden kyllästäämään kaupankäynnin keskukseen.

Arvet ovat yksi *Bronksin* keskeisistä symboleista. Ne viittaavat inhimillisyyteen ja työhön. Arpi on jotakin, joka rikkoo pinnan. Metaforisuus osuu samaan kuin Kallion nimisymboliikka: arvet ja känsät viittaavat kiinnittymiseen ja sitoutumiseen, jotka *Bronksin* maailmassa ovat vastavoima mainosmaailman pinnallisuudelle ja kulutuskulttuurin aiheuttamalle identiteetin eroosiolle. Piilotettuaan arpensa viestintäkonsultti Niilo A. Kempainen supistuu ihmisenä. Toisin kuin suorana pysyvä Raimo, Niilo taipuu markkinoiden edessä (vrt. Sennett 2002, 45).

Onko myös *Kalavaleen* Oona vieraantunut omasta ruumiistaan ja identiteetistään? *Kalavaleessa* käy ilmi, että Oonan kertojanääni on epäluotettava, mutta samalla Oonan fokalisoinneissa paljastuu vääristynyt minäkuva. Louis Althusser kirjoittaa ideologiateoriansa yhteydessä siitä, kuinka ihminen väärintunnistaa itsensä kutsuhuudosta. Juuri tästä on kyse, kun puhutaan yksilön kuvitteellisesta suhteesta olemisen ehtoihin. (Althusser 1986, 118.)

Oonan huumeidenkäyttö ja hänen suhtautumisensa siihen edustavat hänen vieraantuneisuuttaan omasta itsestään, siis siitä kuvasta jota hän on itsestään myös ruumistaan muokkaamalla rakentanut. Oona kuvittelee, että hän ei ole narkomaani, vaikka hän käyttää huumeita ja selvästi tarvitsee niitä selvitäkseen työstään. *Kalavaleen* alussa Oona väittää myös, ettei koskaan ole harrastanut seksiä rahasta, vaikka myöhemmin käy ilmi, että hän on tehnyt niin.

Siinä ei oo mun mielest mitään väärää, et ihminen käyttää hyväks ulkonäköö, jos on sitä sattunu jäämään Luojalta tähteeks. Tää on ihan eri asia ku joku perseen myyminen. Mä en oo ikinä huorannu enkä huoraa. En mistään rahasta. (K, 20.)

Mistä tämä jatkuva itsensä väärintunnistaminen johtuu? Oona on muokannut itseään niin, ettei enää tiedä kuka on. Voisiko tätäkin kutsua vieraantumiseksi oman työnsä – tässä tapauksessa identiteettityön – tuloksesta? Viihdeteollisuustyöläisenähän Oona joutuu panemaan itsensä kokonaisuutena likoon; hänen työnsä tulos on tavara, joka hän on itse. Tätä omaa itseään Oona ei tahdo tunnistaa, vaikka se huutaa hänelle Ilta-Sanomien lööpeistä. Kun huuto käy liian räikeäksi, huumeet auttavat. Ilman niitä todellisuus olisi liian julma.

Perintöä vastaan Oona on valmis asumaan Hanskin kanssa, vaikkei myönnäkään, että raha on kaiken takana. Vaikka Oona on antanut seksiä rahaa vastaan ja on aina valmis yrittämään sitä edelleen, hän ei suostu havaitsemaan olleensa tai olevansa edelleen maksullinen nainen. Ruumis on hänelle työkalu, joka vain pitää saada toimimaan.

Se on kuitenkin kaikkein tärkeintä et ihminen hoitaa duunit. Muuten sitä putoo tonne ostarin pubiin persettä myymää. Siellä on moni tuttu muija, niinku esimerkiks Raisa. Ja tiedä vaikka ois Minttuki. Voi vittu, ne jutut ei oo mua varte. Mulle on tosi tärkeetä et mä pysyn irti niistä tsydeemeistä. Siks mä en haluu rupee verää mitää. Mä oon aina inhonnut sitä ku ihmiset on koukussa ja kama määrää niitten elämää. Siks mä en käytä, enkä aio ruveta käyttää. Se on tietenki eri asia, ku on pakko päästä vähä relaa et jaksaa hoitaa duunit. (K, 171–172.)

Lienee kärjistettyä väittää, että työelämän paineet ajavat Oonan siihen pisteeseen, että hän alkaa käyttää huumeita, mutta ainakin jossain määrin on kyse juuri tästä. Työn ja julkisuuden vaatimukset käyvät Oonalle liian suuriksi, minkä seurauksena hän kohtelee kehoansa kaltoin. Hän selviytyy toisaalta antamalla seksiä ja näyttämällä hyvältä, toisaalta käymällä ”keskittymässä” kuvauspaikan vessassa eli ottamalla päivittäisen huumeannoksensa. *Bronksissa* työn kuluttamat kulkevat selkä kumarassa ja puhuvat epäselvästi (B, 63), *Kalavaleessa* viihdeteollisen työn kuluttama Oona kulkee aina pitkähihaisessa paidassa, jotteivät kyynärtaipeessa olevat neulanjäljet näkyisi.

Oona söi pelkkää salaattia. Se pelkäsi lihomista. Huolta ei näkynyt olevan. Sillä oli kireä paita, joka istui rintojen päällä kuin joutsen joella. Lyhythihaista paitaa Oona ei enää käyttänyt, ei ees helteisinä päivinä. (K, 239.)

Oona on hahmo, joka ilmentää monin tavoin kulutuskulttuurin ruumiskuvaa. Hän antaa itsestään kauniin tai ainakin oikeanlaisen kuvan ulkopuolisille, eikä sillä ole suurtakaan merkitystä, miten hän tämän kaiken itse kokee. *Kalavaleen* muutamissa katkelmissa Oonan inhimillisyyks ja tunteva puoli tulevat esille.

Mä nouse hiljaa sängystä ylös ja meen ikkunaan itkee ja kattoo taivaalle ku siel ei oo mitään. Mä pidän korvasta kii vaikkei siihen paljoon satu. Mä oon varmaan ihan samannäkönen



kummitus ku se alakerran muija, paitsi et sil ei oo enää mitää nyyhkittävää. Hetken mä mietin, et mäkään en enää itke, mutta sitte mä annan tulla oikeen vitusti. Se tuntuu jotenki hyvältä, tuntuu jotenki hyvältä tajuu et sentään pystyy itkee. Mun tekis mieli mennä sanoo sille alakerran muijalle, et spiidaa säki joskus, spiidaa niin vitusti, se saattas auttaa sua, ja naapurit tietäs et kumpi on sun naama ja kumpi verho. (K, 111.)

Oonan fyysisyys ja taivaan aineeton tyhjiys asettuvat katkelmassa vastakkain. Taivaalla ei ole mitään, eikä naapurin naisen kasvoilla ole minkäänlaista ilmettä (K, 8), mutta Oona ei ole pelkkä kuori, vaikka hänen ruumiinsa on myyntituote. Itku on murtuma Oonan kulutuskulttuurin muokkaamassa ruumiissa.

Mä haen keittiöstä tuolin ja kiipeen eteisen yläkaapista ottaa mun vanhan kukon. Mä sain sen mummolta kun mä olin pieni. Siin on ihanan pehme kangas ja pehme sisus. Mä käyn sohvalle makaa ja halaa mun kukkoo. Vähän mä spiidaan vieläki. Kukko imee mun poskilta kaiken märän. (K, 189.)

Kyyneleet rikkovat hetkellisesti sen ruumiin pinnan, jonka Oona yleensä pyrkii pitämään kauniina ja ehjänä. Kun Oona itkee pelätessään perinnön menettämistä, hän kaivaa esiin vanhan pehmolelunsa, joka kuivaa kyyneleet.

Useimmiten Oona ei kuitenkaan itse myönnä tai mahdollisesti tiedosta tilannettaan. Hän on alituisesti dieetillä, käyttää huumeita, myy itseään, ja kieltää tämän kaiken. Voisi sanoa, että Oona on itse itsestään vieraantunut tuote uusliberalistisen viihdeteollisuuden markkinoilla.

#### 4.2. ”Kamera käy” – tieto ja valta

Kuten Quart teoksessaan *Brändätyt* huomauttaa, markkinointi, kulutuksen kutsuhuuto, vaatii onnistuakseen myös tietoa kohteesta (Quart 2003, 78–79). Foucault kirjoittaa tiedon ja vallan kytköksistä teoksessaan *Tarkkailla ja rangaista* (2001) sekä kolmiosaisen *Seksuaalisuuden historian* ensimmäisessä osassa *Tiedontahto* (1976/1998). Yhteiskunnan koneisto ulottaa hallintansa yhteiskunnan jäseniin tuottamalla näistä tietoa (Foucault 2001, 44); samalla tavoin Hotakaisen romaanissa *Keskusta* pitää Joutomaata tarkkailunsa alaisena. *Bronksissa* Miensivelijät koettavat saada joutomaalaiset symbolisesti hallintaansa luomalla näistä tiedostoja: ”Käytössämme on Raimo Kallion perheen tiedosto” (B, 21). Puhuttelun kohdentaminen on helpompaa, kun ideologisella valtiokoneistolla on tarkka tieto siitä, kenelle se puhuu.

Matti Häyry (2000, 127) toteaa, että Foucault'n mukaan läntisessä kulttuurissa esiintyvä valta on voimankäyttöä, joka perustuu tietoon sekä yksilöiden ominaisuuksista että kokonaisten väistöryhmien käyttäytymisestä. *Bronksissa* Joutomaalaisia valvotaan ja heistä kerätään tietoa: ”Helikopteri säksättää matalalla alueen yli, sen toisessa jalaksessa kamera käy” (B, 9). Kun projektipäällikkö Jani Lagerfeltin tilalle siirron suunnittelussa tulee Kalevi Martikainen<sup>3</sup>, alkaa tiivis tiedonkeruu (B, 140). Joutomaa otetaan siis haltuun tiedontuoton tasolla, ja sen asukkaista kerrotaan totuuksia joiden myötä heidät samalla kahlitaan (vrt. Foucault 1998, 44).

Peter Miller ja Nikolas Rose huomauttavat artikkelissaan ”Köyhiä ohjelmoimassa: köyhyyslaskelma ja asiantuntijatieto”, että uusliberalismi on tulkittavissa hallinnoimisen mentaliteettina; se on järjestelmä, joka tuottaa yksilön tiedon subjektiksi ja samalla asettaa tämän itsensä vastuuseen hyvinvoinnistaan (Miller & Rose 1997, 136–137). *Bronksissa* on näkyvissä tämänkaltainen kahtalainen tekniikka. Joutomaalaisia puhutellaan joutomaalaisina, sinutellaan josubjekteina, ja tästä puhuttelusta he tunnistavat itsensä (vrt. Althusser 1984, 128–129), mutta samalla heidät asetetaan valmiiksi alisteiseen suhteeseen. Tällainen tiedon ja hallinnan teknologia näkyy Taisto Rautapohjan ”ideologisessa puhuttelussa”, joka on *Bronksissa* nähtävissä mikrotason esimerkiksi yhteiskunnallisesta hallinnasta. Ensin kerätään tieto, sitten asetetaan valmis subjektipositio.

- Huomaan ilokseni kylväneeni sanani hedelmälliseen maaperään. Te siellä, mikä teidän nimenne on? Lagerfelt osoitti kysymyksensä Taistolle, joka hätkähti.  
[--] Fyysinen Taisto Rautapohja on haalistunut ja jättänyt taulun. Tästähan olemme yhtä mieltä? Entä mitä konkreettista käyttöä meillä teille olisi? (B, 99–100.)

Taisto saadaan uskomaan siinä määrin osaansa järjestelmässä, että hänestä tulee Siirtäjä. Hän päätyy tuhoamaan Joutomaata, entistä kotiseutuaan. ”Taisto Rautapohja käynnisti jyrisevän dieselmoottorin ja rusautti ykkösvaihteen päälle. Hän vapautti vasemman jalkansa kaasulta ja omantunnon tuskilta.” (B, 128.)

Ihmisten luokittelu nimeämällä on niin ikään (foucault'lainen) vallan käytäntö (ks. esim. Foucault 2001, 263). *Bronksissa* ihmiset luokitellaan heidän tehtäviensä mukaan: on Toistaitoisia, Työttömiä, Panijoita, Siirtäjiä. Nimeäminen on paitsi tiedonkeruuseen ja hallintaan liittyvä käytäntö myös ihmistä yksipuolistava mekanismi. Markkinoiden logiikka määrää. Ihmiset

---

<sup>3</sup> Syy Lagerfeltin sivuuttamiseen on hänen radikaali muutoksensa: Lagerfelt näkee mielensivelyn abstraktiuden, ”jauhannan ja hinkkaamisen”, vaatii uusia toimia ja muuttuu samalla itsekin. Joutomaan tuho vaatii verta, ja Lagerfelt on ensimmäinen, joka sanoo tämän ääneen. Ilmeisesti rehellisyydessä piilee vaara – Lagerfelt siirretään ”Luontosektorille”. (B, 134 - 140.)

nimetään sen mukaan, millä tavoin he ovat tuottavia talouden kannalta. Toisaalta kyse on siitä, että yhteiskunta vaatii yksilöä määrittymään – siis kysyy, kuka tämä on (vrt. Hänninen & Karjalainen 1997, 17).

Foucault'n (2001, 260–261) näkemyksen mukaan tilastointi, taulukointi ja sarakkeisiin sijoittaminen ovat kontrolloinnin keinoja. *Bronksissa* Raimolle näytetään, millaisia tilastoja Keskustassa on joutomaalaisista tehty (B, 147). Tämänkaltaisen taulukoinnin avulla joutomaalaiset koetetaan saattaa hallinnan alaisiksi. Merkilläpantavaa on, että Joutomaan tilalle aiotaan rakentaa Henkisiä Kokonaihoitoloita ja Keskittymis-Senttereitä (B, 148). Niiden tarkoituksena on paitsi tarjota hyvin toimeentuleville monenlaisia palveluita myös pitää kuria yllä. Henkistä hoitoa ei nimittäin ole tarkoitettu mielenterveysongelmallisille vaan kaikille niille, jotka häiritsevällä tavalla poikkeavat yhteiskunnallisesta normista. Jako normaaliin ja sairaaseen ovat kurinpidollisia menetelmiä (Foucault 2001, 272).

*Bronksissa* väläytetään kuitenkin vaihtoehdon mahdollisuutta. Vaikka joutomaalaiset suurimmaksi osaksi taipuvat Keskustan Mielensiveliäjöiden puhutteluihin ja näkevät oman elämäntilanteensa mahdottomuuden, heissä viriää myös vastustava voima. Raimo Kallio kirjoittaa ykstitoisesti Miensiveliäjöille: ”Teemme siis näin. Sinä pidät maailmasi, minä pidän omani.” (B, 109.) Althusserin luonnehtiman interpellaation mekanismin näkökulmasta Raimon kieltäytyminenkin on nähtävissä kaksitahoisena prosessina. Kirjoittaminen on ideologinen tunnistautumiserituaali, jossa yksilö jo asettuu subjektin rooliin (Althusser 1984, 128).

Vaikka et siellä torilla minulta kysynykään, vastaan että en tule enkä muutu. Olen syntynyt ja elänyt Joutomaalla koko pienen ja vähäpätöisen elämäni. Haluan myös päättää sen täällä. Keskustaan on täältä vain kahdeksan kilometriä, mutta minä en jaksata ajatella tuota matkaa, koska tiedän, että perillä joutuisin ryömimään jonkun toisen nahkoihin. Tehän haluatte muuttaa meitä. Minä olen kiinteä ja vaikea. (B, 107.)

Raimon kirje on siis samalla kertaa sekä tietyn subjektin tunnistautumista että kieltäytymistä tarjotusta positiosta. Jonkin määritelmän piiriin hänen on kuuluttava joka tapauksessa. Vaikka Raimo julistautuu vaikeaksi, hän antaa kirjeessään Miensiveliäjöille ja Siirtäjille tärkeitä tietoja itsestään. Myöhemmin tästä on heille hyötyä.

Tiedon ja vallan kytköksessä kiteytyy myös jo edellä käsitelty luokkajako. Tietoa keräävä ja valvova luokka on hallitseva luokka, joka omistaa tiedon. Kyse on samalla uudeltaisesta pääomasta ja toiseltaisesta kapitalistisesta järjestelmästä kuin perinteisessä kapitalismissa, jossa

työläinen omalla työvoimallaan tuottaa lisäarvoa omistavalle luokalle. Bourdieulaisessa mielessä Keskustalla on hallussaan symbolinen pääoma. *Bronksissa* on siirrytty kapitalismin kulttuuriseen vaiheeseen, jossa tehtaas korvaa tajuntateollisuus. ”Uusin tieto ja teknologia tekee ruumiillisen työn tarpeettomaksi ja ihminen voi keskittyä henkisen elämänsä laajentamiseen”, kertoo Jani Lagerfelt (B, 98). Pääoma on porvarien hallussa ilman konkreettista omistamistakin.

*Kalavaleessa* ratkaisevaa on, että tuotantoon eli tosi-TV-ohjelmaan valittavista henkilöistä on saatavilla oikeanlaista tietoa. Vain sen avulla saadaan synnytyksi tuote, joka todella myy. Lisäksi Kasperin puhuu toistuvasti Auschwitzista kokeena, aivan kuin tarkoituksena olisi kerätä tietoa, jotta voitaisiin selvittää, minkä kaiken ”ne” ovat valmiita nielemään.

Myös katsojista tulee olla tietoa: on tiedettävä, mikä käy kaupaksi. Oli miten oli, tuotto kartuttaa televisiosarjan tekijöiden tiliä. ”Niitä kiinnostaa tällainen yhteiskunnallinen kokeilu. Ne ei moralisoi, ne haluaa tätä. Mä olen tänä aamuna jäsentänyt katsojasegmentit asenneavaruudessa.” (K, 79.) Tässä tiedontahto, valta ja luokkajako kytkeytyvät vahvasti toisiinsa.

Auschwitzin tuotannossa olennaista on myös se, millaisista oloista kilpailijat tulevat. Hallinta ilmenee tositelevisiossa ainakin kahdella tavalla: kilpailijoiden tarkalla etukäteiskarsinnalla, joka varmistaa suosion, sekä kilpailijoiden jatkuvalla tarkkailemisella, joka muokkaa heidän käytöstään. ”Kilpailijoiden eli vankien hankinnasta kaikki alkaa. Se tehdään huolellisesti. Annetaan se head hunttereille. Vankien pitää olla psykografiselta ja demografiselta statukseltaan alemmaa kastia.” (K, 79.) Kiinnostavaa Kasperin puheissa on sekin, että hän puhuu jo etukäteen kaikista kilpailijoista vankeina, vaikka osasta kilpailijoita tulee tositelevisio-ohjelmassa vartijoita. Tositelevisio-Auschwitzissa vartijan valta on kyseenalaista. Tuotanto kameroineen on viime kädessä kaikkia tapahtumia ja tekoja hallitseva osapuoli.

Hanskin ja Oonan muodostamassa pienoisyhteiskunnassa lienee selvää, kenellä on tieto ja valta, vaikkakin tämän pariskunnan – jonka tulkitsen olevan jonkinlainen yhteiskunnan allegoria – valta-asetelmien todellinen muoto selviää vasta aivan *Kalavaleen* lopussa. Hanski on uskotellut Oonalle jättävänsä tälle runsaan perinnön. Oona uskoo. Välillä Oona tuntuu itsekin uskovan, ettei ole Hanskin kanssa tämän rahojen vuoksi, ja Hanski on uskovinaan.

Hanskilla on Oonasta tietoa, jonka avulla hän pystyy saamaan iltapäivälehdet kiinnostumaan tästä tositelevisiosarjan uhmakkaasta juontajasta. Yhdellä puhelinsoitolla Hanski tuottaa

viihdeteollisuudelle uutta materiaalia ja Auschwitz saa jälleen lisää huomiota. Ensin tiedotusvälineille paljastetaan Oonan taannoin saama pahoinpitelysyyte, ja kun Auschwitzin suosio hetkeksi hiljenee, Hanski itse kertoo luottotoimittajalleen Oonan pettävän häntä.

Viikkoa ennen ensi-iltaa oli Seiskan vuoro. Ne olivat kaivaneet poliisin arkistoista vanhat kuulustelupöytäkirjat, joissa oli kaikki yksityiskohdat takavuosien sekoilusta Mellunmäen metroasemalla. Oona oli silloin saanut ehdollisen tuomion törkeästä pahoinpitelystä. (K, 145.)

Tuotannon näkökulmasta on tärkeätä, että Oonasta saadaan hyödynnettävissä olevaa tietoa. Valta-analytiikan kannalta ajateltuna tämä hyödyntäminen muistuttaa myös sitä samaa köyhyyden hallintaa, joka nousee esille *Bronksissa*. Kun Oonasta julkaistaan arkaluontoista tietoa iltapäivälehdissä, hänet samalla asetetaan tiettyyn positioon, josta on vaikeata käydä tekemään vastarintaa. Oona ei itse ymmärrä, että hänen tekemänsä virheet ovat myyntivaltti, vaan kuvittelee pilanneensa koko ohjelman.

– Meneeks Ausvitsi nyt pilalle mun takii?  
– Päänvastoin, minä sanoin. (K, 146.)

Oona ilmeisesti uskoo olevansa Hanskille kiitollisuudenvelassa, mikä sitouttaa hänet vielä vahvemmin ohjelman tuotantoon ja siihen liittyviin vaatimuksiin. Oona on Hanskin ja samalla koko tuotantoyhtiön hallinnan alainen ja samalla mitä arvokkainta kauppatavaraa.

#### **4.3. ”Siitä kärsii koko ruumis” – biovallan ulottuvuudet**

Foucault käyttää termiä ’biovalta’ puhuessaan vallasta, jonka ihminen sisäistää (ks. Siivonen 1996, 86). Edellä puhuin tarkkailusta ja tiedon tuottamisesta vallan mekanismeina. Miten *Bronksissa* ja *Kalavaleessa* ilmenee ihmiseen ja etenkin ruumiiseen erilaisina teknologioina ulottuva valta, biovalta?

On syytä huomata, ettei Foucault’n (2001, 42) käsitys vallasta merkitse alistavaa valtaa, vaan erilaisia mekanismeja ja verkostoja, jotka vaikuttavat paitsi yhteiskunnallisella tasolla myös pienemmissä järjestelmissä. Foucault’n valta-analytiikassa voi nähdä yhteyksiä althusserilaiseen ideologian toiminnan ajatukseen: kyse ei ole sortovallasta vaan tuottavasta vallasta, joka on sillä tavoin syvällä ihmisen elämässä, ettei suoranaisestä alistamisesta puhuminen välttämättä ole kohdallaan. Valta on toimintaa, ei staattinen tila (Virtanen 2006, 39). Foucault (2001, 41) itse kirjoittaa, että kyseessä on ennemminkin vallan käyttö kuin sen omistaminen.

Käsittelemieni teosten ymmärtämisessä foucault'laisen valta-analytiikan anti on siinä, että niissä valta ulottuu ihmiselämään. Vielä täsmällisemmin ilmaistuna valta toteutuu tai ilmenee ihmiselämän käytännöissä, sillä ulottuminenhan viittaisi oikeastaan siihen, että valta selkeästi tulisi jostakin ylempää ja ulkoapäin. Foucault'n teorian hankaluus on siinä, että jos valta määritellään liian epämääräisesti vaihtelevaiseksi toiminnaksi, jota on erilaisissa verkostoissa siellä sun täällä, sen analysoiminen ei välttämättä tunnu järin hedelmälliseltä. Kuten Jussi Ojajärvi toteaa, vallan verkostomaisen luonteen korostaminen voi johtaa sen kontrolloivan ja alistavan puolen ohittamiseen (Ojajärvi 2006, 87). Foucault tosin huomauttaa itsekkin, että vaikka toisinaan on vaikea sanoa, kenellä valta on, on usein selvää, keneltä se puuttuu (Deleuze & Foucault 1992/1972, 98). Omassa analyysissäni painotan foucault'laisen valta-analytiikan ajatusta siitä, että valta tulee sisäistetyksi ja siten vaikuttaa ihmisen käyttäytymiseen.

Vankilan historiaa käsittelevässä teoksessaan *Tarkkailla ja rangaista* Foucault käyttää vankilaa nykyaikaisen kurinpitoyhteiskunnan symbolina. Sisäistetyn vallan ja kurinpidon mekanismin Foucault selittää englantilaisen Jeremy Benthamin vankilasuunnitelman, Panopticonin avulla. Panopticon on vankilamalli, jossa vartijat näkevät rakennuksen keskellä olevasta valvontatornista kaikkiin selleihin, mutta vangit eivät näe, kuka heitä valvoo ja milloin. He kuitenkin tietävät olevansa tarkkailun alaisia, minkä seurauksena he alkavat kontrolloida itse itseään. Tämän mekanismin Foucault näkee toimivan koko yhteiskunnassa. (Foucault 2001, 292; ks. myös Sulkunen 1998, 89.)

*Kalavaleen* tositelevisiovankilan niin kuin yleensäkin esimerkiksi *Big Brotherin* kaltaisten tositelevisioiden valtamekanismeissa kamerat toimittavat valvontatornin tehtävää. Tositelevision kilpailija tietää olevansa tarkkailtavana, mutta sen sijaan että hän pelkäisi saavansa rangaistuksen, hän pelkää putoavansa kilpailusta, jos ei toimi, kuten olettaa kameroiden – siis katsojien – haluavan hänen toimia. Kilpailija on näennäisesti vapaa subjekti, mutta jo pelkällä osanotollaan hän on marxilaista ilmaisutapaa käyttäen orjuutettu; hän on markkinoiden tuote ja toimii sen mukaisesti. Kun *Kalavaleen* päähenkilöt suunnittelevat tositelevisio-ohjelman toteuttamista, he tekevät selväksi, että kilpailijoiden on tehtävä mitä on sovittu. Samalla kilpailijoille on uskoteltava, että he ovat hakeneet ohjelmaan vapaaehtoisesti (K, 81).

*Kalavaleen* vallan asetelmien monimutkaisuutta tosin lisää esimerkiksi se, että Kasperin ja Hansin joutuvat myöntämään Auschwitzin menestyksen olevan riippuvainen yhden tai kahden ihmisen

riittävän kiinnostavasta persoonasta. Televisiotuottajatkin ovat näin ollen ikään kuin järjestelmän armoilla, vaikka he ovat se taho, joka kerää tuoton itselleen.

Valta ei foucault'laisittain ymmärrettynä ole varsinaisesti tai etupäässä alistavaa vaan tuottavaa. *Bronksissakin* voi nähdä viittauksia eräänlaiseen tuottavaan biovaltaan. Markkinatalous imeytyy siinä haluna ihmisen ruumiiseen.

Kun katsoin tarjolla olevia palveluita, vakuutuin siitä, että isäni oli puhunut osittain totta: ”ne tilkisevät jokaisen kolosi, ne silittävät ja parantavat, ne myyvät sinut täyteen, kunnes olet pallo, joka tahdottomana vierii kaupasta toiseen ja jonka suusta tulee kyltymättömän lapsen korvat särkevää vaikerrusta: vielä yks tikkari, sokeria, siirappia, valakaa minut pronssiin, polttakaa lompakko, muuten en pysähdy!” (B, 190.)

Biovalta on vallan käytäntö, jonka ihminen sisäistää. Sisäistäessään markkinoiden logiikan ihminen *Bronksissa* ikään kuin täyttyy tyhjällä, menettää arpensa ja inhimillisen lämpönsä. Mielenkiintoista tässä on se, ettei ”sorrettu” olekaan nyt ainakaan yksinomaan työläinen vaan se, johon uusliberalistinen kulttuuriteollisuus ulottuu. Juuri näin käy *Bronksissa* Niilo Kemppeelle ja Reijo Kalliolle, joka saadaan houkuteltua Erääseen Laitokseen. Muutos tapahtuu konkreettisesta abstraktiin, koetusta työruumiista veltoon puheeseen.

Entisestä riuskasta ulkoilmamihimisestä oli muutamassa kuukaudessa sukeutunut veltto, jokaista liikettään harkitseva pösilö, jossa oli kaksi uutta, inhottavan hallitsevaa piirrettä: hän imarteli meitä monisanaisesti ja puhui itsestään henkisessä mielessä. (B, 93.)

Siivonen (1996, 86) kirjoittaa siitä, miten biovalta muokkaa ruumiista, ihmislajista, markkinatalouden muoteja kuluttavan yksilön. Virtaviivainen, hyvin pukeutuva Mielensivelijä on juuri tällainen uusliberalismin muokkaama subjekti. Toisaalta myös Raimo Kallion konemaisuus viittaa ruumiiseen ulottuvaan valtaan. ”Varmistaakseen käsien toimimisen kaikissa olosuhteissa hän on kiinnittänyt ne pulteilla hartioiden lihasmassaan” (B, 11). Raimon kohdalla kyse on teollisesta ajasta – Mielensivelijöiden aika on toinen, eikä työtätekevää, konkreettista ruumista enää tarvita. Tämä abstraktius kauhistuttaa hajonnutta Raimoa.

Ja koko ajan kädet lojusivat toimettona sivuilla ja muuttuisivat pehmeiksi, pulleiksi tartuntavälineiksi, ottimiksi joista ei kohta olisi mihinkään, ne roikkuisivat minusta kuin muistona elämästä, jossa sattui ja tapahtui. (B, 157.)

Molemmissa tapauksissa, sekä joutomaalaisen että nykyaikaisen keskustalaisen kohdalla, voitaneen puhua biovallasta. Keskustan tapauksessa biovalta on menneestä irroneen maailman hahmotonta hallintaa, joutomaalaisten ruumiit ovat kiinni teollisessa tuotannossa.

*Bronksissa* markkinatalous on jälkiteollisen ajan kapitalismia, joka juontaa juurensa vanhasta luokkajaosta. Hallitsevan luokan pääoma on nyt symbolista. Asetelma on vallan mekanismien kannalta mielenkiintoinen. Sorretun luokan vastahegemoninen kamppailu ilmenee *Bronksin* päähenkilön, Raimo Kallion, toiminnassa: hän vastustaa ”Mielensivelijä-kapitalismia” pulttaamalla kehoonsa mekaanisia osia ja kaivautumalla maahan. Raimo myös kieltäytyy hänelle tarjotusta subjektiposiitiosta. Sekä valta että sitä vastustavat voimat edustavat näin juuri biovaltaa.

Hotakaisen teoksessa viitataan jälkimoderniin teollisuuteen myös rinnastamalla Mielensivelijän aineeton tajuntatuotanto tietotekniikan kehitykseen. Viittaus on yksittäinen ja irrallinen, mutta tematisoi osaltaan uusliberalistisen vapauden paradoksaalisuutta. Toimiakseen yhteiskunnallisesti ihanteellisella tavalla vapaan yksilön on hallittava sanat kuin kone ja suollettava näitä kuin printteri. Kysehän on nytkin vallan mekanismien ulottumisesta yksilön tekniikoihin: myös tajuntatuotanto on säädeltyä siten, että sen on oltava tuottavaa ja tulosvastuullista, vaikka – näennäisesti – Mielensivelijä on irrallaan yhteiskunnallisen hallinnan mekanismeista (vrt. Sennett 2002, 60; Karkama 1998, 152).

Uusin tieto ja teknologia tekee ruumiillisen työn tarpeettomaksi ja ihminen voi keskittyä henkisen elämänsä laajentamiseen. [--] [P]uhe muistuttaa kuukausien harjoittelun jälkeen mikrotietokoneen hurinaa ja tulee kurkuistanne kuin laserkirjoittimesta. (B, 98.)

Myös tulosvastuuseen viitataan samassa *Bronksin* kohtauksessa. Uusliberalistinen ”vapaa yksilö” on viime kädessä yksilönä myös vastuullinen, ja täten (bio)vallan ulottuvilla.

*Bronksissa* kerrotaan sortavasta ruumiiseen ulottuvasta vallasta: maahanpoljetuista ja siirretyistä. Tässä dystopiassa etenkin Toistaitoiset – tuottamattomat – halutaan hävittää Keskustan kasvun tieltä. Asetelma on traaginen: sopeudu tai tuhoudu. Keskustan Mielensivelijät eivät halua katsoa menneeseen ja maahan – poljetut siis unohdetaan. ”Siirrettäviä on paljon. Monet Työssäkäyvät ovat muuttuneet Toistaitoisiksi, vaikka he eivät sitä itse tunnusta. [--] Tämän ovat tunteettomat, objektiiviset tutkimukset osoittaneet.” (B, 63.)

Pakottaako yhteiskunnan rakenne polkemaan Toistaitoiset maahan? Jälkiteollisen yhteiskunnan kapitalismia luonnehtii rakenteellisten ongelmien selittäminen yksilöllisillä vioilla. Rankkojen poliittisten ratkaisujen – kuten *Bronksissa* kokonaisen kaupunginosan, Joutomaan tuhoaminen – ei pidä antaa koitua vaaraksi yhteiskunnalle, mutta yksilöä ne vahingoittavat. Kuten Marcuse lakonisesti toteaa, mielisairaalat hoitavat häiriöt (Marcuse 1969, 98).



Yksilöllinen (tulos)vastuu korostuu siis yhteisöllisyyden kustannuksella (Bourdieu 1999/1998, 128.). *Bronksissakin* Kallion perhe ja joutomaalaisten yhteisö halutaan hajottaa. Toistaitoinen ivaa siirron edessä yksilöllisyyden korostamista samalla, kun sitoutuu itse vahvasti yhteisöön:

Eläimet olivat löytäneet kadoksissa olleen yhteisen sävelen; ilmassa leijuivat suuresta sävellyksestä irronneet mollinriekaleet. [--] Suurikokoinen Toistaitoinen mälisi kukkulan laelta:

- Rutisiko, kuulinko jostain yksilöllisen hädän ääniä, hä! (B, 127–128.)

”Yksilönvapauteen vetoavan taloudellisen järjestyksen viimekätinen perusta on itse asiassa *rakenteellinen väkivalta*”, kirjoittaa Bourdieu (1999, 129). Maahan polkeminen ja siirrot ovat *Bronksissa* tällaisen väkivallan ilmentymiä. ”Meidän on lähestyttävä kohteita raskaasti aseistettuina” (B, 67).

Myös Raimo Kallion konkreettinen osiksi hajoaminen kuvastaa *Bronksissa* biovaltaa. Raimo hajotetaan näyttämällä hänelle lavastettuja valokuvia, joissa hänen läheisilleen tehdään pahaa. Tarkoituksena on tehdä Raimosta siirtäjä, mutta sopeutumisen ja muuttumisen sijaan tämä hajoaa palasiksi.

Istuin alas. En tiennyt, mitä tehdä osiksi pirstoutuneella miehellä ja elämälläni, jolla oli tähän mennessä ollut suunta ja tarkoitus. Tuntui kuin olisin itse joutunut myrskyn silmään, jota tuijottamaan olin ollut palkkaamassa Raimo Kalliota. (B, 155.)

Raimo ei suostu asettumaan hänelle tarjottuun subjektin asemaan, osaksi aineettoman tuotannon koneistoa.

Mihin ne yrittivät minut palkata? Siirtämään ihmisiä pois ja siirtymään itse ajattelutöihin. Että istuisin kallollani toimistossa ja ajattelisin asioita. Panisin niitä paperille, veisin paperin viereiseen huoneeseen, jossa se muuttuisi rahaksi ja sillä rahalla ostettaisiin viereisestä rakennuksesta toinen ajatus jossa... (B, 157.)

Ainoa keino koota Kallio on ruuvata hänen jäsenensä paikoilleen ja hieroa selkärankaan piilotettua sinistä laattaa (B, 168). Sinisen metallilevyn hierominen on kaikessa konkreettisuudessaan vastakohta Keskustan tavarastuneille ihmissuhteille, jossa raha toimii liimana ihmisten välissä. Raimon kokoaminen vaatii inhimillistä lämpöä, ja laatan hierominen muistuttaa hieman satuperinteestä tuttua henkiinherättävää suudelmaa.

Salmisen teoksessa Oonan henkilöahmo ilmentää monella tapaa ruumiiseen ulottuvia vallan käytäntöjä. Siinä missä *Bronksin* kohdalla puhutaan hyvin pukeutuneesta Mielensivelijästä, *Kalavaleessa* kuvataan seksikästä Oonaa, joka on – tietämättäänkin – viimeistä piiruaan myöten täydellinen markkinoiden tuote.

Kolme viikkoa ennen Auschwitzin alkua Ilta-Sanomiin alkoi ilmestyä juttuja sarjasta. Viikonvaihteen numeron keskiaukeamalle Oona pääsi esittelemään alusasuja. Kannessakin oli Oonan kuva isolla. Se hymyili julmasti ja näytti tissivakoa koko matkalta. Kuvan alla luki: Auschwitzin Oona on PAHA PAHA PAHA. (K, 145.)

*Kalavaleen* tosi-TV –kilpailijat ja heistä erityisesti finaaliin selviävät Herlevi ja Saunakukka ovat teoksen kenties räikein esimerkki ruumiiseen ulottuvasta vallasta. Televisiosarjan groteskissa loppuhuipennuksessa nämä kaksi kilpailijaa asettuvat sähkötuoliin. Kilpailijoille uskotellaan, että voittaja on se, joka kestää isomman ampeerimäärän. Näin heidän tulee laittaa koko ruumiinsa likoon rahojen vuoksi.

Virta sai Herlevin kouristelemaan holtittomasti. Se oli kuin isännänviiri rajumyrskyssä. Jalat potkivat korkealle ilmaan, takapuoli nousi penkistä, sydän jytisti epätahdissa. Pakkoliikkeistä huolimatta kämmenet pysyivät kahvoissa kuin naulattuna. Nyrkkien sisästä nousi savukiehkuroita.

Mielenkiintoinen yksityiskohta on, että Herlevi ja Saunakukka saavat itse päättää, kuinka suuri sähkövirta heidän lävitseen lasketaan. Heilläkin on Oonan tavoin näennäinen valinnanvapaus. Ohjelman tekijöille kilpailijoiden kiduttaminen on keino lisätä tuottavuutta; kilpailijat on valjastettu sisuskalujaan myöten viihdeteollisuudelle ja markkinavoimille.

- Haluatko sä varmasti tätä, kysyi lääkäri.
- Haluun, ihan varmasti haluun, Saunakukka sanoi. Kyyneleet nousivat huulilta kuplina kun se puhui.
- Äiti, äiti... mä rakastan sua...
- Tää on kuin taivaasta, Kasperin sanoi. – Mahtavaa matskua. Tää on psykodraamaa, tää on tragediaa, tää on kaikkea. Eiks niin. (K, 218.)

Kasperin ”eiks niin” toistuu lukuisissa kohdissa *Kalavaleessa* (ks. esim. K, 26, 41, 98, 124, 159, 218). Se on vallankäytön ja toisaalta ideologisen kutsuhuudon kannalta mielenkiintoinen ilmaus. Kasperin puheissa ”eiks niin” ei koskaan pääty kysymysmerkkiin, eikä sen tarkoituksena ole saada keskustelukumppanin vahvistusta mielipiteille vaan ainoastaan luoda kuvitelma siitä, että toisella keskustelijalla – tai Kasperin puhetta kuuntelevalla – olisi mahdollisuus myös kieltää se, mitä Kasperin juuri on sanonut. Kasperin ei kysy vaan toteaa. Näin hän omalla tulkinnallaan nitistää jo ennalta mahdollisen vastarinnan. Samalla hän tuntuu vakuuttelevan myös itselleen, että toimii oikein toimiessaan kapitalistisen talouden ehdoilla ja puhuessaan moraalisesti arveluttavista myynninedistämisen keinoista. ”Me ollaan kuitenkin ihmisyyden asialla. Eiks niin.” (K, 41.)

Auschwitzin sähkötuoli on *Kalavaleen* johtomotiivi, joka kokoaa yhteen teoksen teemoja. Se on olennainen osa viihdeohjelmaa ja suuren kansainvälisen yhtiön sponsoroima ja rakentama kidutusväline, joka aiheuttaa yksityisen ihmisen hätää mutta herättää massojen mielenkiinnon. Sen

kautta näkymätön vallankäyttö konkretisoituu: valta muuttuu palaneen käryksi ja tuntuu kipuna ihmisen ruumiissa.

#### 4.4. ”Perusteiden rutinaa ja yksityistä hätää” – dystopiat ja valhe

*Kalavaleen* alaotsikko *kansalliseepos* on samalla kertaa sekä groteskiuteen asti ironinen että kriittinen. Tositelevisio pitäisi nimensä mukaisesti vastata todellisuutta, näyttää ihminen sellaisena kuin hän on. Kansalliseepoksen puolestaan tulisi ilmentää oman kansamme luonnetta ja kuvata sen syntyhistoriaa. Jos *Kalavaleen* tositelevisio-ohjelma on aikamme kansalliseepos, minkälainen on tämän päivän suomalainen? Selväksi käy ainakin se, että raha pyörittää järjestelmää, ja ihminen on vain väline pääoman tavoittelemisessa.

*Bronksissa* Keskustan ideologinen toiminta muuntuu sortavaksi koneistoksi (vrt. Althusser 1984, 106). Joutomaan työläiset vastustavat jääräpäisesti hegemonisen ideologian kutsua, mikä *Bronksissa* johtaa äärimmäisiin keinoihin. Ideologinen kamppailu muuttuu väkivallaksi, kun henkisen sivistyneet tekijät sortuvat ruumiilliseen sotaan. Kauniit sanat eivät riitä vastaamaan ihmisten todelliseen hätään. *Kalavaleessa* aineettomalta tajuntateollisuudelta vaikuttava televisiotuotanto puolestaan on niin raakaa, että se ulottaa itsensä palovammoina ihmisen kehoon. ”Maailma on kuitenkin olemassa, ja suuren uusliberalistisen utopian täytöntöönpanon seuraukset ovat siinä välittömästi nähtävissä”, kirjoittaa Pierre Bourdieu (1999, 133). Tämänkaltaiset utopian seuraukset ovat *Bronksin* ja *Kalavaleen* kantavia teemoja, ja tämän vuoksi ne eivät hahmottele utopioita vaan kuvaavat dystopioita.

*Bronksissa* sosiologi Jarmo Kaltio koettaa aluksi vedota joutomaalaiseen puheen voimalla: ”Olen sosiologi. Tiedän miltä teistä tuntuu. [--] Mikään yhteiskunnallinen muutos ei ole koskaan tapahtunut ilman perusteiden rutinaa ja yksityistä hätää...” (B, 127). Katkelman viittaukset marxilaisen sosiologian perinteeseen – sosiologi, yhteiskunta, perusteet - eivät liene sattumaa. Huomattava on, että markkinataloudessa rakenteelliset ongelmat usein selitetään juuri yksilön ongelmilla, yksityisellä hädällä. Rakenteissa ei nähdä vikoja kun yksilö kärsii (vrt. Miller & Rose 1997, 141).

Kuvaamansa dystopian kautta *Bronks* tematisoi sokeana etenevän uusliberalistisen kulutuskulttuurin potentiaalisia seurauksia. Teoksen maailmassa markkinatalous alkaa elää omassa sfäärissään ja kulkea kuin kone ilman ohjausta. Markkinoiden logiikka on pääoman kiertoon tähtäävä logiikka: tarkoitus on tuottaa haluja, jotta kulutettaisiin ja tuotettaisiin yhä uusia haluja, jotta tuotettaisiin lisää pääomaa. Se, mitä myydään ja ostetaan, on tajuntaa. Tämän kapitalistisen tajuntateollisuuskoneen vertauskuvana *Bronksissa* on maansiirtokone Pertti 4400.

Pertti 4400 poukkoilee väkijoukossa, kukaan ei enää ohjaa tilannetta, kaikki tapahtuu suunnittelemattomasti ja summittaisesti. Tämä on juuri se tilanne, josta olen yrittänyt aina puhua: emme saa lähteä siitä, että yhteiskunta kehittyy itsekseen johonkin suuntaan, täytyy olla tahto joka sitä ohjaa, ilman suunnitelmaa saamme aikaan vain sekasortoa. [-] Emme olisi koskaan lähteneet tälle tielle, jos ihmiset olisivat kuunnelleet järjen ääntä. (B, 129–130.)

Dystopia päättyy vertauskuvalliseen tuhon kuvaan. Vieraantuneessa tyhjyydessään kone on alati nälkäinen ja tahtoo kuluttaa yhä lisää. Se muistuttaa mainospuheen, ideologisen kutsuhuudon kuullutta ihmistä, joka haluaa tulla osaksi kuluttajuutta ja asettua porvarillisen kuluttajan subjektipositioon. Se haluaa osaksi kaikkea keskiluokkaista kivaa – peliä, hattaroita ja muuta ilonpitoa. Yhteiskunnan rakenne ei kuitenkaan kestä tätä ahnetta, ohjaamatonta konetta, vaan romahtaa. Romahduksen ääneen viittaa jo teoksen nimikin: BRONKS.

Puinen kehikko natisee, huojuu, vahva lankku antaa koneen painolle periksi ja sälähtää paskaksi, ensin vasemman etu- sitten takapyötän kohdalta, ja kolme tonnia terästä syöksyy laakson syvimmissä kohdassa läpi ja sen niskaan sataa puuta, nauloja, lettipäisten kiljahduksia, perhekuntien yhteiskirkunaa, hattaroita, kolmihenken perheen viikonloppukivaa yhdessäoloa, pelimerkkejä, jättitötteröitä, aurinkoa, tuulta, lintujen sirkutusta, sitä maailmaa, jota jokainen ruttuinen yksineläjä haluaisi maistaa ja jonka osaksi tämä kone yritti päästä. (B, 207.)

*Kalavaleessakin* ajetaan huvipuiston vuoristoradalla. Tunnelma on riemukkaan sijasta pikemminkin uhkaava. Oona istuu vaunussa sekaisen sisarensa Mintun kanssa.

Ylhäältä näkee pitkälle ku on kirkas päivä. Kauaa ei ehdi katella. Juna kääntyy jyrkästi ja rupee syöksyä mäkeä alas. Jengi huutaa sairaasti, meki huudetaan. Juna hakkaa ja huojuu ihan saatanasti, tissit heiluu nii et tekee kipeetä. Juna nousee uudestaan huipulle. Minttu on taas normaalin näkönen. Rundin lopussa juna painuu kovaa vauhtia pimeeseen tunneliin. (K, 87.)

Vuoristoradan junanvaunussa istuva ei kykene millään tavoin hallitsemaan tapahtumia. Ylhäällä näkymä on kaunis, mutta vaihtuu nopeasti pimeäksi tunneliksi. Oonan olemisessa on samanlaista hallitsemattomuutta kautta teoksen. Hänen toimintaansa määräävät Hanskin ja Kasperin teot, Auschwitzin tuotannon tarpeet ja iltapäivälehtien kirjoitukset enemmän kuin hänen oma tahtonsa. Myös *Kalavaleen* vuoristorata kuvastaa markkinoiden nousua ja romahdusta, mutta ennen kaikkea sitä, kuinka vähän yksittäinen ihminen pystyy näihin nousuihin ja laskuihin vaikuttamaan.

Hotakaisen teoksen onomatopoeettinen nimi symboloi romahdusta ja Salmisen teoksessa kaikki paljastuu valheeksi niin kuin teoksen nimi enteilee. Teoksen markkinoilla voittaja saa kaiken, mutta voittajaksi paljastuu viime hetkellä eri henkilö kuin on ajateltu. Kasperin saa perinnön, Saunakukka voittaa tositelevisiokilpailun, ja häviäjät saavat vain lohdutuspalkinnot, joiden arvo on mitätön. ”Kansalliseepoksen” kanteleensoittaja Hanski menettää lopussa henkensä, mutta on silti onnistunut pitämään tarinan langat käsissään ja saanut huijattua kaikkia.

Hanski oli mun tuntemistani ihmisistä kieroin. Sillä oli oma sokkeloinen kielioppinsa, jonka syvärakenteisiin oli piilotettu valheista suurin: sanat eivät tarkoittaneet mitään. Siksi Hanskia ei kannattanut kuunnella. Hanski oli kansanrunoutta, sitä piti osata lukea. (K, 246.)

*Kalavaleessa* valheeseen perustuva tositelevisio on aikamme kansallisrunoutta. Auschwitz on silkan oman edun tavoittelun varaan rakentuva kilpailu, jossa moraalille tai edes inhimillisyydelle ei juurikaan ole sijaa. Kasperin puhuu uudesta laista, ravintoketjun laista (K, 238).

– Mun jutut kuulostaa karmeilta, Kasperin sanoi, – koska ne on karkeit. Maailma on menossa väärään suuntaan. Mutta luuletko sä, että asiat sillä paranee jos me annetaan bisneksen näivettyä. Meidän yhtiö pyrkii eturintamaan. (K, 238.)

Kasperin tulevaisuudenkuvista on vaikea saada selkoa hänen käyttämänsä kielen epäselvän abstraktisuuden vuoksi. ”Me mallinetaan arvoverkosta geneettisillä algoritmeilla”, Kasperin toteaa (K, 237). Se käy kuitenkin selväksi, että kilpailu kovenee. Jos maailma menee väärään suuntaan, on myös sen, joka haluaa siinä pärjätä, mentävä väärään suuntaan.

– Uusi yhteiskunta syntyy. Kaikki arvot käännetään pääläelleen, plus- ja miinusnavat menee sekaisin. Syntyy uutta virtaa, vahvaa virtaa, pelottavan vahvaa. Siksi me tarvitaan Herleviä, me tarvitaan sulaketta.  
– Sulake paloi, minä sanoin.  
– Mitä silloin tehdään?  
– Vaihdetaan uusi proppu tilalle.  
– Oikein, Kasperin sanoi. (K, 239.)

Kasperin mielestä on siis oikein, että uusliberalistisen viihdeteollisuuden ”työläinen” poltetaan loppuun ja tilalle vaihdetaan uusi.

Työni johdannossa kysyin, onko kapitalismikriittikillä muuta vaihtoehtoa kuin dystopia. Markkinatalouden lakien säätelemä maailma ei ole reilu eikä tasa-arvoinen. Uusliberalismin ajatus on, että vapaa yksityisomistusoikeus ja vapaat markkinat edistävät parhaiten ihmisten vapautta. Tämän voisi kuvitella kapitalismikriittikin sijaan synnyttävän utopistisia haaveita vapaista yksilöistä. Näyttää kuitenkin siltä, että juuri vapaassa markkinataloudessa joudutaan tilanteeseen, jossa ihminen unohtuu. Kuten Pertti Karkama (1998, 117) kirjoittaa, liberalismin klassikkojen mukaan demokratia saattaa jopa häiritä vapauden toteutumista.

*Bronksissa* tuottamaton syrjäseutu tuhotaan kasvun tieltä. Syrjäytyminen on siinä konkreettista: puskutraktori raivaa tuottamattomat Toistaitoiset syrjään, jotta taloudellinen kasvu ja menestyjät saisivat lisää tilaa. *Kalavaleessa* vähävaraiset vangitaan tositelevisioon tuottamaan viihdettä. Rikkaat pysyvät pinnalla muiden tekemän työn tuottaman lisäarvon varassa, eikä kahtiajako kahden luokan välillä näytä olevan katoamassa mihinkään. ”Parkkipaikalla oli kalliita autoja, vain harvalla oli niihin varaa. Markkinoiden näkymätön käsi piti omiensa puolta.” (K, 240.) Uusliberalismin ja markkinatalouden vapaus ei ole kaikkien ihmisten vapautta. Se vapauttaa korkeintaan ne, joilla on ollut valta jo ennestään.

## 5. LOPUKSI

Kari Hotakaisen *Bronksin* ja Arto Salmisen *Kalavaleen* kapitalismin, ruumiillisuuden ja vallan teemat kietoutuvat tiiviisti toisiinsa. Niiden sinänsä välttämätön eritteleminen tuntui tästä syystä ajoittain hieman vaikealta, eikä toistoa aina oikein kyennyt välttämään. Erityisesti tavaraistuminen tuntui olevan ilmiö, joka tavalla tai toisella kytkeytyi kaikkiin käsittelemiini teosten teemoihin. Näkökulman valinta itsessään ei tuottanut ongelmia. Kuten jo johdannossa kirjoitin, oman näkemykseni mukaan kaunokirjallisuuden tutkimuksessa yhteiskunnallisia aspekteja ei pidä unohtaa. Tällaiseen näkemykseen voi tietenkin ajatella sisältyvän riskin siitä, että tutkija liian itsepintaisesti näkee teksteissä mitä haluaa, tässä tapauksessa siis – hieman kärjistäen – sortoa, riistoa ja uhkakuvia. Itse ajattelen, että suurempi virhe olisi jättää tällaiset aiheet käsittelemättä varsinkin silloin, kun ne selvästi ovat teosten keskeisiä teemoja.

Halusin työssäni tutkia erityisesti sitä, kuinka käsittelemissäni teoksissa markkinatalous ja viihdeteollisuus näkyvät ihmisen elämässä ja ihmissuhteissa. Luokkajakoa käsittelemällä etupäässä Pierre Bourdieun käsitteiden avulla, jolloin painopiste oli siinä, kuinka Hotakaisen ja Salmisen teosten miljööt ja henkilöhahmojen elämäntavat kuvastavat luokkajakoa. Sekä *Bronksissa* että *Kalavaleessa* on erotettavissa selkeä jako työväenluokan ja yläluokan välillä. Teokset osoittavat, että paremmin toimeentulevalla luokalla on varaa tuotemerkeillä ja kulutustottumuksilla erottautua rahvaasta. Köyhältä tämä etu puuttuu.

Ideologian ilmentymistä pohdin Louis Althusserin interpellaation käsitteen avulla. *Kalavaleessa* ja *Bronksissa* ihminen saadaan ideologisen kutsuhuudon avulla uskomaan osaansa kulutusyhteiskunnassa ja televisiotuotannossa. Kutsuhuutoon vastaamisella voi ansaita olemassaolonsa ja saada subjektin aseman, mutta samalla tulee asettuneeksi valmiiseen positioon, jonka merkitys on viime kädessä auttaa ideologisten valtiokoneistojen toimintaa. *Kalavaleen* televisiotuotanto toimii, koska ihmiset uskovat osaansa siinä; *Bronksissa* Keskustan mainospuhe houkuttelee ostamalla osallistumaan yhteiskuntaan.

Marxilaisen tavaraistumisen käsitteen avulla tutkin sitä, millä tavoin teokset representoivat ihmisen muuttumista kauppatavaraksi uudessa kapitalismissa. Teokset tematisoivat tavaraistumista kuvaamalla sitä, kuinka markkinoille tuodaan yhä lisää ja lisää uusia myytävissä olevia tuotteita. Kaupankäynnin logiikka leviää myös ihmissuhteisiin, ja voittoa tavoitellessa näyttävät kaikki keinot olevan sallittuja.

Uusliberalistisen viihdeteollisuuden kysymyksiin paneutuminen tuntui luontevalta näiden teosten kohdalla, koska *Kalavaleen* aiheena on tositelevisio ja viihdemailma yleisemminkin. *Bronksissakin* viitataan siihen, kuinka väkivalta viihdyttää ihmisiä ja televisiolähetysten jatkuva kajo turruttaa mielen. Teosten representaatioissa uusliberalistisen aikakauden ihminen haluaa viihteeltään seksiä ja väkivaltaa, ja uuden markkinatalouden mediayhtiöt ovat valmiita tarjoamaan tälle ihmiselle melkein mitä vain viihteen nimissä. Lisää pääomaa tuottavaa viihdettä tehdäkseen on yhtiöiden ja yksittäisten ihmisten unohdettava eettiset periaatteet.

*Kalavaleen* ja *Bronksin* ruumiillisuuden teemoja pohdin työni neljännessä luvussa. Esitin ajatuksen siitä, että käsittelemissäni teoksissa ruumiista on kulutuskulttuurissa tullut eräänlainen tuote, joka pitää saada näyttämään hyvältä. Fyysinen työ muokkaa ruumiita ja kuluttaa niitä, mutta myös viihdeteollisuus vaatii muokkaamaan kehoa. Ruumiin pinnasta tulee tuote, josta ihminen saattaa vieraantua, kuten marxilaisen ajatuksen mukaan työntekijä vieraantuu työnsä tuloksesta.

Vallan kysymykset kytkeytyvät osittain ruumiillisuuden kysymyksiin, sillä biovalta on lyhyesti määriteltynä ruumiiseen ulottuvaa, sisäistettyä valtaa. *Kalavaleen* Auschwitz-ohjelman kilpailijat ovat vankilassa jatkuvan tarkkailun alaisena, mikä säätelee heidän käyttäytymistään. Toiminnan televisiovankilassa tulee olla sellaista, että se käy kaupaksi ja sellaista, että kilpailija menestyy; tarkkailu tuottaa määrätynlaista toimintaa.

Viimeisessä aluvussa käsittelin *Bronksin* ja *Kalavaleen* dystooppisuutta. Luvun tarkoitus oli osaltaan myös koota yhteen teosten teemoja. Näiden teosten tulevaisuuskuva on synkkä. Luokkakajo on ja pysyy, ihmisen voi ostaa ja kaupankäynti valtaa yhä lisää tilaa.

Maaliskuussa 2010 ranskalainen televisiokanava esitti Christophe Nickin dokumentin Kuoleman peli (*Le jeu de la mort*). Dokumentissa 80 vapaaehtoista osallistuu tositelevisiovisailun pilottijaksoon, jossa heidän tulee antaa vastapelurilleen sähköiskuja tämän vastatessa väärin. Valtaosa – peräti 81 prosenttia – vapaaehtoisista antoi kilpailijalle kuolettavan määrän sähköä, vaikka he näkivät kansakilpailijan kivunkouristukset ja kuulivat tämän armonanelut. Todellisuudessa nämä vastapelurit olivat näyttelijöitä. (Lehtinen, 23.3.2010.) Kuriositeettina mainittakoon, että yksi kidutukseen osallistuneista vapaaehtoisista oli henkilö, jonka juutalaiset isovanhemmat olivat joutuneet natsien vainon kohteeksi toisessa maailmansodassa (Uusisuomi.fi). Kuoleman pelin erottaa 1960-luvun sosiaalipsykologisesta Milgramin kokeesta<sup>4</sup> se, että vuoden 2010 versio tapahtuu tositelevisioformaattissa.

Kun Saunakukka *Kalavaleessa* valmistautuu itkien saamaan sähköä, Kasperintoutuu. ”Mahtavaa matskua. Tää on psykodraamaa, tää on tragediaa, tää on kaikkea. Eiks niin.” (K, 218.) *Kalavaleen* Auschwitzin ja Kuoleman pelin rinnastaminen tuntuu ehkä groteskilta, mutta mitä se kertoo uusliberalistisesta televisiovihteestä, ihmisestä ja yhteiskunnastamme? Neil Postman (1987, 85) kirjoittaa, että televisiossa esitetty maailma näyttää meille luonnolliselta, ei oudolta. Tämä outouden tajun menetys tarkoittaa sopeutumista. Olemmeko hyväksyneet televisiovisailujen kahtiajaot, ihmisten viihteellisen kiduttamisen ja ne yhteiskunnalliset epäkohdat, joita nämä ilmiöt heijastelevat?

En halua uskoa siihen, että suomalaisessa kaunokirjallisuudessa jätettäisiin yhteiskunnalliset asiat huomiotta tulevaisuudessakaan. Vallitseva taloudellinen taantuma, sosiaalinen eriarvoisuus, kenties yhä edelleen raastuva viihdeteollisuus, markkinoiden valta ja moraaliton turnajaistalous ovat esimerkkejä ilmiöistä, joiden olisi syytä herättää keskustelua. Marxilainen kirjallisuudentutkimus ja kaunokirjallisuuden kapitalismitematisoinnit ovat varteenotettavia tapoja ottaa osaa tällaiseen keskusteluun. Pro gradu -työni voi myös omalta osaltaan muistuttaa siitä, että monet marxilaisen tutkimuksen peruskäsitteet ovat edelleen käyttökelpoisia ja hedelmällisiä.

---

<sup>4</sup> Milgramin tottelevaisuuskoe oli koesarja, joka järjestettiin Yalen yliopistossa 1960-luvun alkupuolella. Sen tarkoituksena oli selvittää ihmisten auktoriteettiä. Milgramin kokeessa 61,5 prosenttia osallistui sähkön antamiseen, Kuoleman pelissä 81 prosenttia. (Lehtinen 23.3.2010; Aamulehti.fi.)



Yksi Salmisen teoksen kiinnostava piirre on, että sen henkilöahmot eivät ole selkeitä tai yksiulotteisia. Sen sijaan ne ovat viimeiseen asti epäluotettavia, silloinkin kun ne toimivat kertojina. Epärehellisyys onkin ikään kuin yksi *Kalavaleen* teemoista; on koko ajan muistettava, että mitä ikinä sen henkilöahmot kertovatkin, he eivät välttämättä puhu totta. Menestyminen on näille ihmisille totuutta tärkeämpi arvo, ja halu pärjätä tekee heistä valehtelijoita. Valhe ja siihen liittyvä raha myös etäännyttävät ihmiset toisistaan. Hanski on jäänyt Munkkiniemeen yksin rahojensa kanssa (K, 69) ja tositelevisiokilpailusta pudonneet hylätään teollisuusalueelle räntäsateeseen (K, 160).

*Bronksin* kapitalismikritiikki on varsin erilaista kuin *Kalavaleen*. Hotakaisen teoksen viehättävimpiä piirteitä on sen sadunomaisuus ja eräänlainen nostalginen luonnonläheisyys. Maa, menneisyys, puut, linnut ja muut eläimet ovat siinä hyvien puolella, ja tässä miltei naiivissa kahtiajaossa – sadulle tyypillisessä – kaupungin kerrostalot, pinnalliset ihmissuhteet ja toimistotyöläisten mainospuheet ovat pahojen puolella. Tämä satu ei kuitenkaan pääty siihen, että sen maailmassa eletäisiin onnellisena elämän loppuun asti. Puskutraktorit ja kasvava markkina-alue repivät tieltään puut, eläimet ja joutomaalaisten yhteisöllisen hyminän. Tilalle jäävät vain aineeton tajuntatuotanto ja toimistotyöläisten tavarastuneet suhteet. Lopussa ”juna painuu kovaa vauhtii pimeeseen tunneliin” (K, 87) sekä *Bronksin* että *Kalavaleen* vuoristoradoissa, ja jokainen istuu vaunussa yksin.

# LÄHTEET

## Tutkimuskohteet

HOTAKAINEN, KARI 1993. *Bronks*. Helsinki – Juva: WSOY.

SALMINEN, ARTO 2005. *Kalavale. Kansalliseepos*. Helsinki – Juva: WSOY.

## Muut lähteet

### Painetut lähteet

ADORNO, THEODOR W 1991. *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge.

ALTHUSSER, LOUIS 1984/1976. *Ideologiset valtiokoneistot*. Suom. Leevi Lehto ja Hannu Sivenius. Jyväskylä: Vastapaino.

BERMAN, MARSHALL 1982. *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience on Modernity*. New York: Simon and Schuster.

BOURDIEU, PIERRE 1984/1979. *Distinction. A Social Critique on the Judgement of Taste*. Transl. Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press.

BOURDIEU, PIERRE 1987. *Sosiologian kysymyksiä*. Suom. J.P. Roos. Tampere: Vastapaino.

BOURDIEU, PIERRE 1999/1998. *Vastatulet. Ohjeita uusliberalismin vastaiseen taisteluun*. Suom. Tiina Arppe. Keuruu: Otava.

BURKITT, IAN 1999. *Bodies of Thought. Embodiment, Identity & Modernity*. London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE Publications.

DELEUZE, GILLES & FOUCAULT, MICHEL 1992/1972. Intellektuellit ja valta. Keskustelu Michel Foucault'n ja Gilles Deleuzen välillä. Teoksessa Deleuze, Gilles 1992. *Autiomaa. Kirjoituksia vuosilta 1967-1986*. Toim. Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus.

ENGELS, FRIEDRICH & MARX, KARL 1998/1848. *Kommunistinen manifesti*. Suom. Juha Koivisto, Markku Mäki ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.

ESKOLA, KATARIINA 1991. Kulttuurituotteiden vastaanotto taiteensosiologian näkökulmasta. Teoksessa *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredrik Jamesoniin*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus.

FEATHERSTONE, MIKE 1991a. The Body in Consumer Culture. Teoksessa Featherstone, Mike – Hepworth, Mike – Turner, Bryan S. (eds.). *The Body. Social Process and Cultural Theory*. London – Newbury Park – New Delhi: Sage Publications.

FEATHERSTONE, MIKE 1991b. *Consumer Culture & Postmodernism*. London – Newbury Park – New Delhi: Sage Publications.

FOUCAULT, MICHEL 2001/1975. *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.

FOUCAULT, MICHEL 1998/1976. Tiedontahto. Teoksessa *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Sivenius. Tampere: Gaudeamus.

HANCOCK, PHILIP – TYLER, MELISSA 2000. Working Bodies. Teoksessa *The Body, Culture and Society. An Introduction*. Hancock, Philip – Hughes, Bill – Jagger, Elizabeth – Paterson, Kevin – Russell, Rachel – Tulle-Winton Emmanuelle – Tyler, Melissa (eds.). Buckingham – Philadelphia: Open University Press.

HELÉN, ILPO 2001. Yksilöivä kuri. Saatesanat teoksessa Foucault Michel 1975/2001 *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

HÄNNINEN, SAKARI & KARJALAINEN, JOUKO 1997. Johdanto: Foucault ja hallinnoimisen ongelma. Teoksessa *Biovallan kysymyksiä. Kirjoituksia köyhyyden ja sosiaalisten uhkien hallinnoimisesta*. Toim. Sakari Hänninen ja Jouko Karjalainen. Tampere: Gaudeamus.

HÄYRY, MATTI 2000. Biovalta. Teoksessa *Mitä on valta?* Toim. Juha Räikkä ja Mikko Wennberg. Kuopio: Oy Unipress Ab.

JAGGER, ELIZABETH 2000. Consumer Bodies. Teoksessa *The Body, Culture and Society. An Introduction*. Hancock, Philip – Hughes, Bill – Jagger, Elizabeth – Paterson, Kevin – Russell, Rachel – Tulle-Winton Emmanuelle – Tyler, Melissa (eds.). Buckingham – Philadelphia: Open University Press.

JAMESON, FREDRIK 1989/1984. Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa. Suom. Erkki Vainikkala, Kimmo Jokinen, Jukka Laari ja Kaarlo Laine. Teoksessa *Moderni / Postmoderni*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Jyväskylä: Gummerus.

KANTOKORPI, MERVI 1998. Proosan runousoppia. Teoksessa *Runousopin perusteet*. Toim. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen ja Auli Viikari. Helsinki: Helsingin yliopisto. Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

KARKAMA, PERTTI 1994. *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendessejä*. Helsinki: SKS.

KARKAMA, PERTTI 1998. *Kulttuuri ja demokratia*. Helsinki: SKS.

KELLNER, DOUGLAS 1998. *Mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.

KIVINEN, MARKKU 2002. Luokkateoria ja yhteiskunnalliset jaot. Teoksessa *Yhteiskunnalliset jaot. 1990-luvun perintö?* Toim. Timo Piirainen ja Juho Saari. Helsinki: Gaudeamus.

KOHONEN, JUHANI & RANTALA, RISTO 2004. *Suomalaisia kirjailijoita*. Helsinki: Otava.

KOSKELA, LASSE & ROJOLA, LEA 2000. *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: SKS.

KUNELIUS, RISTO 2003. *Viestinnän vallassa. Johdatus joukkoviestinnän kysymyksiin*. Helsinki: WSOY.

LEHTINEN, AKI PETTERI Kidutus teki tv-katsojista koekaniineita. Helsingin Sanomat 23.3.2010

MAKKONEN, ANNA 1991. *Romaani katsoo peiliin*. Helsinki: SKS.

MARCUSE, HERBERT 1969/1964. *Yksiulotteinen ihminen. Teollisen yhteiskunnan tarkastelua*. Suom. Markku Lahtela. Helsinki: Weilin+Göös.

MARCUSE, HERBERT 1991/1955. Viettirakenne ja vapaus. Teoksessa Theodor Adorno, Max Horkheimer & Herbert Marcuse. *Järjen kritiikki*. Suom. Jussi Kotkavirta. Tampere: Vastapaino.

MILLER, PETER & ROSE, NIKOLAS 1997. Köyhiä ohjelmoimassa. Köyhyyslaskelma ja asiantuntijatieto. Teoksessa *Biovallan kysymyksiä. Kirjoituksia köyhyyden ja sosiaalisten uhkien hallinomisesta*. Toim. Sakari Hänninen ja Jouko Karjalainen. Tampere: Gaudeamus.

NUMMI, JYRKI 1997. BRON-KS! Kari Hotakainen murtaa proosaa. Teoksessa *Muodotonta menoa. Kirjoituksia Nykykirjallisuudesta*. Toim. Mervi Kantokorpi. Juva: WSOY.

OJAJÄRVI, JUSSI 2006. *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Helsinki: SKS

POSTMAN, NEIL 1987/1985. *Huvitamme itsemme hengiltä*. Suom. Ilkka Rekiäho. Juva: WSOY.

QUART, ALISSA 2003. *Brändätyt. Ostetaan ja myydään nuoria*. Suom. Taina Juvala. Helsinki: LIKE.

ROTH, SEPPO Miksi kirjailija Arto Salmisen arvo nousee? Aamulehti 4.3.2009

SALMINEN, ARTO 2001. *Paskateoria*. Helsinki – Juva: WSOY.

SENNETT, RICHARD 2002. *Työn uusi järjestys. Miten uusi kapitalismi kuluttaa ihmisen luonnetta*. Suom. Eina Kivinen ja David Kivinen. Tampere: Vastapaino.

SIIVONEN, TIMO 1996. *Kyborgi. Koneen ja ruumiin niveltyä subjektissa*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, Jyväskylän yliopisto.

SILTALA, JUHA 2004. *Työelämän huonontumisen lyhyt historia. Muutokset hyvinvointivaltioiden ajasta globaaliin hyperkilpailuun*. Helsinki: Otava.

VAINIKKALA, ERKKI 1991. Marxisin paradoksi ja Fredrik Jameson. Teoksessa *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredrik Jamesoniin*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus.

VAINIKKALA, ERKKI 1989. Fredrik Jameson –esittelu. Teoksessa *Moderni / Postmoderni*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Helsinki: Tutkijaliiton julkaisusarja 44.

VIRTANEN, AKSELI 2006. *Biopoliittisen talouden kritiikki*. Helsinki: Tutkijaliitto.

WILLIAMS, RAYMOND 1988/1977. *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Suom. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.

### **Internet-lähteet**

Aamulehti.fi = <http://www.aamulehti.fi/uutiset/ulkomaat/ranskalaiskoe-todistaa-ihmiset-eivat-ole-kehittyneet-yhtaan-sitten-1960-luvun/173549> (tieto haettu 29.3.2010)

ERKKILÄ, JORMA 2003. <http://www2.hs.fi/uutiset/juttu.asp?id=20030320KA4> (tieto haettu 7.12.2009)

HIRVASNORO, KAI 2005. <http://hirvasnoro.blogspot.com/2005/09/arto-salmisen-tosi-tv-ei-shk-sstele.html> (tieto haettu 21.10.2009)

Kansallisteatteri.fi =

[http://www.kansallisteatteri.fi/historia/ohjelmistosta\\_poistuneet.php?we\\_objectID=160](http://www.kansallisteatteri.fi/historia/ohjelmistosta_poistuneet.php?we_objectID=160) (tieto haettu 26.1.2010)

KOM-teatteri.fi = [http://www.kom-teatteri.fi/naytelmat\\_kalavale.htm](http://www.kom-teatteri.fi/naytelmat_kalavale.htm) (tieto haettu 26.01.2010)

Prisonexp.org = <http://www.prisonexp.org/> (tieto haettu 18.3.2010)

RUOTSALO, JUHANI. <http://dbgw.finlit.fi/fili/fi/kirjailijat/kh.html> (tieto haettu 25.4.2006)

Sanoma.com = <http://www.sanoma.com/content.aspx?f=2182> (tieto haettu 14.12.2009)

Tampereenteatteri.fi A = <http://www.tampereenteatteri.fi/productions/produktio.php?id=26> (tieto haettu 26.1.2010)

Tampereenteatteri.fi B = <http://www.tampereenteatteri.fi/productions/produktio.php?id=36> (tieto haettu 26.1.2010)

Uusisuomi.fi = <http://www.uusisuomi.fi/ulkomaat/87583-raaka-tv-visailu-olikin-testi-tulos-yllatti> (tieto haettu 26.3.2010)

### **Muut painamattomat lähteet**

Big Brother 2009. Televisiosarja. Subtv Oy.

SÄTERI, MIKA 2005 ”Mitä mä siitä hyödyn?” Ei-kuoren ja muiden Arto Salmisen romaanien analyysiä uusliberalistisen kapitalismin kontekstissa. Suomen kirjallisuuden pro gradu –työ. Tampereen yliopisto, taideaineiden laitos. (<http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu00790.pdf>)