Tampereen yliopisto

Tiia Kailaheimo

# SUPERSANKAREIDEN PERHE-ELÄMÄÄ STUDIOYLEISÖN EDESSÄ

## Tilannekomedian lajiin kohdistuva parodia Marvelin *WandaVision*-televisiosarjassa

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta
Kandidaatintutkielma
Marraskuu 2023

# TIIVISTELMÄ

Tiia Kailaheimo: Supersankareiden perhe-elämää studioyleisön edessä. Tilannekomedian lajiin kohdistuva parodia Marvelin *WandaVision*-televisiosarjassa.
Kandidaatintutkielma
Tampereen yliopisto
Kirjallisuustieteen tutkinto-ohjelma
Marraskuu 2023

---

Kandidaatintutkielmassani tarkastelen tilannekomedian lajiin kohdistuvaa parodiaa Marvelin *WandaVision*-televisiosarjassa. Sarjan jokainen jakso parodioi eri tilannekomediasarjoja 1950-luvulta tähän päivään. Sarja tarjoaakin oivan tutkimuskohteen siinä esiintyvien tilannekomedian lajipiirteiden ja niihin kohdistuvan metafiktiivisen parodian tarkastelulle. *WandaVision* yhdistää tilannekomedian ja Marvelin supersankarikertomusten konventioita, mikä tuo kummankin lajin tutkimukseen uusia näkökulmia.

Lähestyn tutkimuskohdettani kirjallisuustieteellisen parodian tutkimuksen kautta. Hyödynnän myös tilannekomedian tutkimusta lajin tunnusomaisia piirteitä esiin tuodessani ja niitä kohdeteoksessa analysoidessani. Tutkimuskysymykseni on: miten *WandaVision* parodioi tilannekomedian lajia? Tarkastelen myös, kuinka metafiktio toimii parodian välineenä ja miksi *WandaVision* yhdistää tilannekomediaa supersankarimaailmaansa.

Esitän, että *WandaVisionin* metafiktiivinen parodia rakentuu tilannekomedian lajikonventioiden korostamisesta ja toisaalta niistä poikkeamisesta, intertekstuaalisista silmäniskuista, katsojien odotusten kanssa leikittelystä ja *WandaVisionin* kahden maailman, tilannekomediamaailman ja Marvel-maailman, välisistä yhteentörmäyksistä. Katsojan huomio kiinnittyy myös tilannekomedian katseluperinteeseen, tuotantoon ja vastaanottoon. Osoitan, että *WandaVisionin* intertekstuaaliset viittaukset kohdistuvat tiettyyn tilannekomedian alalajiin, perhekeskeiseen tilannekomediaan.

Eriteltyäni *WandaVisionissa* esiintyvää metafiktiivistä parodiaa ja perhekeskeisen tilannekomedian piirteitä tulen siihen tulokseen, että *WandaVision* edustaa kunnioittavaa, ei pilkkaavaa parodiaa, jonka kritiikki on leikkisää, hyväntahtoista ja kummankin lajin konventioita uudistavaa. Sarja rakentaa oman tulkintansa perhekeskeisen tilannekomedian klassikkokaanonista ja tulee samalla myös vahvistaneeksi tilannekomedian lajipiirteitä. Tilannekomediaan kohdistuva metafiktiivinen parodia mahdollistaa myös *WandaVisionin* sisäisen maailman ja sen konventioiden kriittisen kommentoinnin. Sarjan voisikin nähdä vastauksena katsojien vuosien varrella esittämään kritiikkiin Marvelin supersankarikertomusten konventioita kohtaan.

*WandaVisionin* parodiassa on toisinaan myös satiirisia piirteitä, ja sarjaa voisi tutkia tarkemmin myös tästä näkökulmasta. Sarja esimerkiksi esittää nostalgista kaipuuta perinteisen television katselun aikoihin ja kritisoi nykyaikaista tapaa katsella sarjoja suoratoistopalveluista.

Avainsanat: parodia, tilannekomedia, metafiktio, lajitutkimus, Marvel, supersankarit

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

**Sisällys**


**1 Johdanto 1**

**2 Teoria ja käsitteet 3**

**2.1 Parodia ja metafiktiivinen parodia 3**

**2.3 Tilannekomedian lajipiirteet 5**

**3 Lajeilla leikittelyä 9**

**3.2 Metafiktiivinen parodia *WandaVisionissa* 10**

**3.3 Perhekeskeinen tilannekomedia 15**

**3.4 Parodian päämäärä 19**

**4 Johtopäätökset 23**

**Lähteet 25**

# 1 Johdanto

Tutkielmassani tutkin Marvelin *WandaVision*-televisiosarjassa (=WV 2021) esiintyvää tilannekomedian lajiin kohdistuvaa metafiktiivistä parodiaa ja intertekstuaalisia viittauksia. *WandaVision* ilmestyi Disney+-palveluun keväällä 2021. Sarja on ensimmäinen Marvelin Disney+-palveluun julkaisema sarja, joka sijoittuu samaan transmediaaliseen maailmaan, Marvel Cinematic Universeen, kuin Marvelin elokuvat.

Ennen *WandaVisionin* tapahtumia sarjan päähenkilö Wandan rakastettu, androidi Vision, kuolee elokuvassa *Avengers: Infinity War* (2018). Hieman aikaisemmin Wanda on menettänyt myös veljensä Pietron, ja Wandan vanhemmat ovat kuolleet tämän ollessa lapsi. *WandaVisionissa* Wanda pakenee surullista todellisuutta Westviewn pikkukaupunkiin, jonka ylle hän langettaa surunsa voimasta, itse sitä tiedostamattaan loitsun. Tässä todellisuudessa Vision on elossa, Wanda ja Vision saavat lapsia ja perheen rauhallinen esikaupunkielämä muistuttaa Wandan lapsuudessa katsomia tilannekomedioita. Sarjan ensimmäisen tuotantokauden yhdeksän jakson aikana parodioidaan eri tilannekomediasarjoja alkaen 1950-luvulta *I Love Lucysta* (1951–1957) 2010-luvun *Modern familyyn* (2009–2020). Jokaisessa jaksossa tullaan vuosikymmen kerrallaan lähemmäs nykyaikaa ja samalla Marvel-maailman todellisuutta. Melko pian ensimmäisten jaksojen jälkeen katsojalle alkaa valjeta, että *WandaVision* onkin tv-sarja katsojan katseleman tv-sarjan sisällä – tällaista sarjan sisäistä sarjaa hyödynnetään myös esimerkiksi tilannekomediassa *Friends* (1994–2004). Jakso jaksolta Wandan tiedostamattaan luoma täydellinen tilannekomediamaailma alkaa murentua, mikä tuo sarjaan metafiktiivisiä elementtejä.

Tutkielmassani tarkastelen, kuinka intertekstuaaliset viittaukset toisiin tilannekomediasarjoihin ja koko tilannekomedian lajiin ilmenevät sarjassa, luovat koomisuutta ja vaikuttavat sarjan tulkintaan. Pyrin vastaamaan tutkimuksessani kysymykseen, miten *WandaVision* parodioi tilannekomedian lajia. Tämän kysymyksen ympäriltä pohdin myös, kuinka metafiktio toimii parodian työkaluna ja miksi *WandaVision* yhdistää tilannekomediaa supersankarimaailmaansa. Tutkielmani taustalla on kirjallisuustieteellinen käsitys lajeista. Myös käyttämäni parodiaa koskevat teoriat ovat peräisin kirjallisuudentutkimuksesta, vaikka ne ottavat huomioon myös muut taiteen tai viihteen muodot. Käsitänkin tässä tutkimuksessa tekstin laajaksi käsitteeksi, joka voi

esiintyä myös esimerkiksi audiovisuaalisessa muodossa. Haasteensa tutkimukseeni tuo se, että tilannekomedian lajipiirteiden määrittely akateemisesti on todettu haastavaksi ja tilannekomediaa käsittelevä tutkimus itsessään vanhentuu nopeasti, sillä laji ja sen katselutavat muuttuvat niin ripeästi. Myös parodiaa on eri aikoina määritelty hyvin erilaisilla tavoilla.

Sarja kommentoi tilannekomediagenren lisäksi itsetietoisesti myös *WandaVisionin* sisäisiä tapahtumia ja laajemminkin Marvelin omia konventioita. Tutkimusta olisikin mahdollista laajentaa ja syventää ottamalla tarkasteluun myös sarjakuvien tarinamaailman. Aineistosta tulisi tällöin kuitenkin hyvin laaja, joten käytän kandidaatintutkielmassani suppeampaa rajausta. Marvel-tuotantoja käsittelevä tutkimus koskee yleensä transmediaalisuutta. Myös *WandaVisionia* on tutkittu tästä näkökulmasta (ks. Webster et al. 2022). Lisäksi *WandaVisionia* on tutkittu noita-adaptaatioiden (Barnette 2022) ja Marvelin naisrepresentaatioiden (Jones 2022) kautta. Näkökulmani *WandaVisioniin* tilannekomedian lajin ja parodian läpi on uusi.

Aloitan tutkimukseni esittelemällä analyysissäni hyödyntämäni käsitteet, parodian ja metafiktion sekä niiden välisen yhteyden. Sitten kerron tilannekomedian lajipiirteitä käsittelevästä tutkimuksesta ja sen haasteista. Luvussa 3 siirryn analysoimaan kohdeaineistoani ensin metafiktiivisen parodian kautta, sitten asettamalla kohdeaineistoni osaksi perhekeskeisen tilannekomedian traditiota, joka vaikuttaa mielestäni merkittävällä tavalla sarjan ja sen parodian tulkintaan. Päätän luvun pohtimalla parodian päämääriä *WandaVisionissa*. Tässä hyödynnän Linda Hutcheonin (2000/1985) parodiaa käsittelevää teoriaa. Lopuksi kertaan tutkimustuloksiani ja esittelen mahdollisia jatkotutkimusaiheita.

# 2 Teoria ja käsitteet

Tässä luvussa esittelen keskeisimpien hyödyntämieni teorioiden ja käsitteiden historiaa ja niihin liittyviä erilaisia näkökulmia, jotka luovat lähtökohdat tutkimukselleni. Etenkin parodiaa on määritelty useilla eri tavoilla, joista esittelen tässä muutaman tutkimukseni kannalta olennaisen määritelmän. Parodia ja metafiktio liittyvät vahvasti toisiinsa – joidenkin tutkijoiden mukaan jopa erottamattomasti. Myös tilannekomedialla ja parodialla vaikuttaisi niitä koskevan tutkimuksen valossa olevan paljon yhteistä.

Käsittelen ensin parodiaan liittyvää teoriaa, minkä yhteydessä esittelen myös metafiktion käsitteen. Sitten siirryn tilannekomediaa koskevaan tutkimukseen ja kerron tilannekomedian lajipiirteiden määrittelyyn liittyvistä vaikeuksista.

## 2.1 Parodia ja metafiktiivinen parodia

Parodia juontaa juurensa antiikin Kreikkaan (Dentith 2002/2000, 6), ja sitä on eri aikoina määritelty lukuisilla eri tavoilla. Usein parodia määritellään toisen teoksen muodon tai tyylin imitoimisena, jossa sisältöä muutetaan (Rose 1995/1993, 43). Parodiaan liitetään yleensä myös koomisuus (Rose 1995, 32) ja itsereflektiivisyys tai metafiktio (esim. Hutcheon 2000, 82; Rose 1995, 91).

Aiemmissa parodian teorioissa parodian on usein katsottu pilkkaavan kohdetekstiään, ja parodiaa on pidetty alhaisena ja negatiivisena kirjallisuuden muotona (Hutcheon 2000, xii, 100; Rose 1995, 49) – kuten myös televisiokomediaa (Mills 2002/2001, 61). Linda Hutcheonin (2000, xi) mukaan parodia kuitenkin muuttuu ajan ja kulttuurin myötä, eikä hän koe aiempien määritelmien istuvan moderniin parodiaan ja sen monimuotoisuuteen.

Hutcheon (2000, 6) ehdottaa parodian määritelmäksi, että se on toistoa kriittisellä etäisyydellä. Hutcheonin mukaan parodia korostaa erilaisuutta toistettavaan tekstiin, ja sen tavoitteet voivat vaihdella ironisesta leikkisään tai halveksivaan ja pilkkaavaan. Parodiaan yhdistetyn koomisuuden Hutcheon korvaisi ironialla, ja ironinen nurinkääntäminen onkin hänen mukaansa yksi parodian ominaispiirre. Parodian esittämän kritiikin ei kuitenkaan tarvitse esiintyä pilkkaavan naurun muodossa, eikä parodian kohde välttämättä ole edes parodioitu teksti vaan se voi olla jokin muu. (Mt., 6.)

Margaret A. Rose (1995, 239) kritisoi Hutcheonin määritelmää siltä osin, että se sivuuttaa parodian koomisuuden ja korostaa parodiaa kritiikin muotona. Rosen oman määritelmän mukaan parodia on aiemmin muotoillun kielellisen tai taiteellisen materiaalin koomista uudelleenkäyttöä (*refunctioning*) (mt., 52). Tässä määritelmässä Rose haluaa ottaa huomioon myös muut kuin kirjalliset taiteenmuodot (mt., 52). Hutcheonin tapaan myös Rose toteaa, että parodioijan asenne parodioituun tekstiin voi vaihdella pilkkaavasta ja halveksuvasta jopa ihailevaan, eikä koomisuus välttämättä edellytä kohdetekstin pilkkaamista (mt., 43, 47). Rose huomauttaa, että erikoisen kaksoisrakenteensa vuoksi parodian suhde kohdetekstiinsä voi edustaa useita, jopa vastakkaisia, asenteita samaan aikaan (Rose 1995, 47).

Simon Dentith (2002, 9.) kritisoi parodian määritelmiin keskittynyttä akateemista keskustelua, joka hänen mielestään on saastuttanut koko keskustelun parodiasta. Dentithin määritelmässä parodiaan kuuluu mikä tahansa kulttuurinen käytäntö, joka tarjoaa suhteellisen poleemisen, viittaavan jäljitelmän toisesta kulttuurituotannosta tai -käytännöstä. (Mt., 9.) Dentith myös liittää parodian intertekstuaalisuuteen nimittämällä sitä yhdeksi intertekstuaalisen viittaamisen muodoksi (mt., 6).

En pyri tutkielmassani määrittelemään parodiaa uudestaan, vaan hyödynnän edellä mainittuja määritelmiä siltä osin, kuin niistä on hyötyä kohdeteokseni analyysissä. *WandaVision* sisältää lukuisia intertekstuaalisia viittauksia, joten mielestäni on mielekästä ajatella parodiaa yhtenä intertekstuaalisuuden muotona. Hypoteesini myös on, että *WandaVisionin* asenne parodioimiinsa kohteisiin on jossain määrin ihaileva, eikä perinteisen tulkinnan mukaan pilkkaava. *WandaVisionia* voisi tutkia myös pastissin tai satiirin kautta, mutta nojaan niiden määritelmien osalta Hutcheonin teorioihin, joihin *WandaVision* ei mielestäni istu. Hutcheonin mukaan satiiri kohdistaa moraalisen kritiikkinsä yhteiskuntaan eikä teokseen kuten parodia (Hutcheon 2000, 16, 43) ja pastissi taas korostaa tekstien samankaltaisuutta, kun taas parodia eroavaisuutta (mt., 33, 38). Siksi jätän ne tarkasteluni ulkopuolelle. Satiirin ja pastissin käsitteet voisivat kuitenkin syventää analyysia *WandaVisionissa* esiintyvästä parodiasta.

Kirjassaan *Metafiction: The Theory and Practise of Self-Conscious Fiction* (2001/1984) Patricia Waugh toteaa metafiktion olevan termi, joka annetaan fiktiiviselle kirjoitukselle, joka itsetietoisesti ja systemaattisesti vetää huomiota asemaansa artefaktina nostaakseen esiin kysymyksiä fiktion ja todellisuuden suhteesta (mt., 2). Waughn mukaan metafiktiiviset työt rakentuvat

yleensä perustavanlaatuisen illuusion periaatteelle, ja niiden keskiössä on tuon illuusion paljastaminen. Metafiktiivinen teksti siis samanaikaisesti sekä luo fiktiota että kommentoi tuon fiktion luomista. (Mt., 6.) Vaikka Waugh puhuu kirjassaan pääosin romaaneista, käsittelee hän yhdessä alaluvussa myös muita taiteenmuotoja, kuten liikkuvaa kuvaa. Mielestäni Waughn määritelmät metafiktiosta ovat hyödynnettävissä myös muissa muodoissa oleviin fiktioihin, kuten kohdeteokseeni.

Kuten edellä mainitut teoreetikot, myös Waugh nostaa esiin parodian ja metafiktion suhteen. Hänen mukaansa metafiktio voi usein ottaa parodian muodon kommentoidakseen spesifiä työtä tai fiktiivistä moodia (Waugh 2001, 4). Waugh (mt., 74) huomauttaa, että usein metafiktio jo itsessään parodioi romaanin rakenteellisia konventioita ja motiiveja tai tämän lajin piirteitä. Parodia ja nurinkääntäminen ovat myös metafiktion strategioita, joiden avulla tekstin kehyksiä on mahdollista rikkoa (mt., 31). Waugh (mt., 67) esittää, että metafiktiivinen parodia pakottaa lukijan (tai katselijan) tarkastelemaan omia jäykkiä ennakkokäsityksiään asettamalla uudet ja aiemmat paradigmat toisiaan vasten ja sitten kumoamalla lukijan molempia koskevat odotukset. Tämä tulee lähelle tilannekomedioiden hyödyntämää ristiriitateorian varaan rakennettua komiikkaa, jossa huumoria syntyy yhteensopimattomien, sosiaalisesti opittujen diskurssien yhteentörmäyksestä (Mills 2002, 63). Tällaista komiikkaa hyödyntämällä myös tilannekomediat voivat saada katsojansa tarkastelemaan omia ennakkokäsityksiään ja asenteitaan.

## 2.3 Tilannekomedian lajipiirteet

Tilannekomedia on laji, jonka moni tunnistaa helposti muutaman minuutin katselun jälkeen, vaikka itse lajin nimi olisikin vieras. Perinteisen television avatessa kuvaruudulle saattavat ilmestyä tutut frendit, miehen puolikkaat tai modernin perheen jäsenet. Samat sarjat pyörivät televisiossa uusintoina vuodesta toiseen.

On yllättävää, että tutkijat ovat todenneet näin tunnusomaiselta vaikuttavan lajin määrittelyn vaikeaksi (Bignell 2004, 121; Mills 2009 11–12). Tilannekomedian perimmäinen tarkoitus on olla hauska. Jonathan Bignellin (2004, 121–122) mukaan tilannekomediaan voidaan yhdistää joitain pysyviä elementtejä, mutta nekään eivät ole liitettävissä pelkästään tilannekomediaan, vaan ne ovat yhteisiä muillekin komedian lajeille. Bignellin (mt., 122) mukaan tilannekomedian laji koostuu yhdistelmästä seuraavia elementtejä:

- fiktiivinen kertomus (*fictional narrative*)
- itsetietoinen esitys (*self-conscious performance*)
- vitsit ja fyysinen komedia (*jokes and physical comedy*)
- studioyleisön läsnäolo, joka välittyy naururaitoina (*the presence of a studio audience denoted by laughter on soundtrack*).

Huomionarvoinen tutkimukseni kannalta on vaatimus itsetietoisesta esityksestä, joka siis liittäisi metafiktion myös tilannekomedian ominaispiirteeksi. Bignell korostaa myös studioyleisön merkitystä siinä, kuinka kotiyleisö tulkitsee tilannekomedian tapahtumia. Naururaidat antavat televisiosta sarjaa katseleville vihiä siitä, minkä odotetaan olevan koomista, ja kannustavat nauramaan. Studioyleisölle esitettäessä lavasteet ovat teatterimaisesti auki yhdeltä sivulta, mikä korostaa tilannekomedian performanssinomaisuutta. Näyttelijät saattavat myös antaa dialogissaan yleisölle aikaa nauraa. Bignellin mukaan tämä rohkaisee kotikatsojia samastumaan studioyleisöön ja keskittymään performanssiin. Tällöin katsoja ei Bignellin tulkinnassa tuomitse normaalista poikkeavia erikoisuuksia hahmojen puheessa tai käyttäytymisessä, ja niitä voidaan käyttää luomaan komiikkaa. (Bignell 2004, 122.)

Kyseenalaistan Bignellin studioyleisölle ja naururaidoille antaman painoarvon tilannekomedioita määrittävinä tekijöinä. 2000-luvulla ilmestyneissä tilannekomedioissa, kuten *Modern family* (2009–2020) tai *How I Met Your Mother* (2005–2014) -sarjoissa, ei kuulla enää naururaitoja, ja studiot ja tapahtumaympäristöt ovat laajentuneet moniulotteisemmiksi, kun sarjoja ei näytellä enää studioyleisön edessä. Bignellkin (2004, 122) kuitenkin tiedostaa, että on välttämätöntä ottaa huomioon merkit ja muodot, jotka ovat päällekkäisiä toisten television lajien kanssa, kuin väittää, että tilannekomedian lajilla olisi jotkin uniikit tunnuspiirteet.

Myös Brett Mills (2009) tuo esiin vaikeudet tilannekomedian määrittelyssä. Hänen mukaansa usein tilannekomediaa käsittelevät tutkimukset olettavat, että kaikki – tutkijat sekä katsojat – tietävät, millainen tilannekomedian laji on. Millsin mukaan tämä toisaalta osoittaa, että tilannekomedian suoraviivaisuus on yksi sen ominaispiirteistä, mutta toisaalta johtaa siihen, että tilannekomediasta tulee tutkimuksenkohteena mielenkiintoinen vasta, kun se poikkeaa normista. (Mills 2009, 11.) Näin ollen tilannekomedian lajipiirteitä ei koskaan täysin määritellä, ja tekstit, jotka muodostavat tilannekomedian lajikaanonin ovatkin sellaisia, jotka poikkeavat huomattavasti normista, mikä on lajitutkimuksen näkökulmasta ongelmallista (mt., 12).

Mills mainitsee usein tilannekomediaan yhdistettyjä elementtejä, joiden kautta tilannekomediaa on yritetty määritellä. Näitä ovat muun muassa seuraavat:

- studioyleisön edessä kuvaamisesta aiheutuva teatraalisuus ja naururaidat (Mills 2009, 14)
- perhe- ja kotikeskeisyys (mt., 19–24)
- metataso (mt., 28)
- jakson kesto (noin puoli tuntia) (mt., 33)
- koomikkonäyttelijä (mt., 38)
- musiikki (montaasimaiset introt, *stings*) (mt., 38)
- kuvaustavat (kolme kameraa, *reaction shot*) (mt., 14, 39)
- hybridimäisyys (mt., 40–42).

Mills itse määrittelee tilannekomedian lajin tiiviisti esityksen muotona, joka korostaa koomista tarkoitusperäänsä. Mills nostaa tilannekomedian tärkeimmäksi määrittäjäksi sen koomisen sysäyksen (*comic impetus*), jota tosin myös muut television lajit voivat käyttää hyödykseen samoihin tarkoituksiin, eli naurattamiseen. Tilannekomedioihin yhdistetyt hahmotyypit ja kuvaustyylit, jakson pituus, kotiympäristö sekä muut ominaispiirteet voidaan Millsin mukaan ymmärtää konventioina, joiden avulla pääominaisuutta eli koomisuutta ilmaistaan. (Mills 2009, 49.)

Haasteensa lajipiirteiden määrittelylle tuo myös se, että television katselun trendit muuttuvat hyvin nopeasti, kuten edellä mainittu esimerkki studioyleisöjen katoamisesta tilannekomedioissa todistaa. Oikeastaan kuulostaa jopa vanhanaikaiselta puhua edes televisiotutkimuksesta, kun suoratoistopalvelut ovat häivyttäneet koko television pois sarjojen katselusta ja sarjoja voi katsoa millä tahansa laitteella. Disney+ tosin on alkanut julkaista uusia sarjojaan palveluun jakso kerrallaan viikon välein, mikä osoittaa pienoista paluuta vanhaan television katselun tapaan. Myös *WandaVision* ilmestyi suoratoistopalveluun näin, jakso kerrallaan.

Niinpä tuon tilannekomediaan yhdistettyjä elementtejä esille analyysissäni sitä mukaa, kun ne ilmenevät kohdetekstissäni. Edellä mainituista tilannekomedian ominaispiirteistä analyysini ja

*WandaVisionin* tulkinnan kannalta olennainen on etenkin tilannekomedioiden perhekeskeisyys, jota käsittelen tarkemmin luvussa 3.3.

# 3 Lajeilla leikittelyä

*WandaVision* parodioi yleisesti tilannekomedian lajiperinnettä sekä tiettyjä tilannekomediasarjoja. Tuotantokauden alkupuolella imitointi ja samankaltaisuudet näkyvät vahvempina. Ensimmäiset kaksi jaksoa ovat mustavalkoisia parodioidessaan 50–60-lukujen tilannekomediasarjoja. Yhteyksiä on löydettävissä muun muassa sarjoihin *The Dick Van Dyke Show* (1961–1966)*, I Love Lucy* (1951–1957)*, Bewitched* (1964–1972) ja *I Dream of Jeannie* (1965–1970). Myöhemmin sarjassa jopa vilautetaan kyseisten sarjojen DVD-kansia. Ensimmäinen jakso on nimetty leikkisästi ”Filmed Before a Live Studio Audience”, studioyleisön edessä kuvaamisen ollessa aikakauden tilannekomedioille tyypillistä. Konventionaalista ovat myös 30-minuuttiset jaksot, naururaidat, teatterimaisuus, montaasimaiset introt ja tunnusmusiikit, samankaltaisina pysyvät hahmot ja hahmotyypit – selkeimpänä *WandaVisionin* utelias ja avulias naapurin Agnes – sekä kodin piiriin sijoittuva tapahtumaympäristö (Mills 2009, 14–15, 28, 38).

Brett Mills (2009, 20) toteaa, että televisiossa näyttelevien ihmisten suosio perustuu heidän samankaltaisuuteensa katsojien kanssa. Katselijoiden suhde tv-tähtiin on siis hyvin erilainen kuin suhde filmitähtiin (mt., 20). Koska tilannekomediat keskittyvät kuvaamaan ihmisten perhe-elämää ja arjen ympyröitä, on loogista, että *WandaVisionin* päähenkilöt ovat Wanda Maximoff ja Vision, jotka muissa Marvelin elokuvissa ovat pienemmissä rooleissa. Nyt Vision jopa loihtii itselleen töihin lähtiessä tavallisen ihmisen kasvot androidin kasvojensa tilalle. Wanda ja Vision eivät ole Marvelin elokuvauniversumin isoja ”tähtiä”, kuten esimerkiksi Iron Man tai Captain America, eikä heille ennen *WandaVisionia* ole osoitettu omia elokuviakaan toisten Marvelin supersankareiden tavoin. Niinpä heidät on helpompi sijoittaa tilannekomedian arkisempaan maailmaan. Toisaalta Wanda pystyy manipuloimaan todellisuutta ja Vision on tekoälyllä varustettu androidi. Hahmot ovat siis kaukana arkisesta, mikä näyttäytyykin sarjassa koomisena. Kontrasti ja eroavaisuuden korostaminen onkin yksi parodian keinoista, joka luo kriittistä ironista etäisyyttä (Hutcheon 2000, 34). Tämä kontrasti tilannekomedian arkisuuden ja Marvelin supersankareiden ”superiuden” välillä on yksi merkittävimmistä parodiaa luovista keinoista *WandaVisionissa*, kuten tässä luvussa esitän.

Maria Laakso (2023) tutkii artikkelissaan ”Romantiikkagenren parodia, voice-over-kerronta ja metalepsis televisiosarjassa *Jane the Virgin*” romantiikkagenreen kohdistuvaa parodiaa. Laakson mukaan parodiaa rakentuu hänen kohdetekstissään Heidi Hanssonin käsitteiden, geneerisen

ja spesifin intertekstuaalisuuden, kautta (mt., 46–47). Vaikka Hansson ja Laakso käyttävät jaottelua spesifiin ja geneeriseen intertekstuaalisuuteen postmodernin romanssin yhteydessä (ks. Laakso 2023), samankaltaista jaottelua on käytetty myös parodian tutkimuksessa. Muun muassa Margaret A. Rose (1995, 2020/2011) ja Simon Dentith (2002) jakavat parodian geneeriseen ja spesifiin parodiaan. Rose (2020, 4) korostaa geneerisen parodian metafiktiivisyyttä. Hutcheon taas esittää, että etenkin visuaalisissa taiteissa parodia voi kohdistua yleisiin, ikonisiin konventioihin. Joskus parodian kohteena ovat konventiot ja yksittäiset tekstit samanaikaisesti. (Hutcheon 2000, 12–13.) Näin on *WandaVisionin* tapauksessa, kuten seuraavaksi esitän.

Käsittelen tässä luvussa aluksi geneerisen intertekstuaalisuuden, eli tässä yhteydessä lajiin kohdistuvien viitteiden, myötä rakentuvaa parodiaa ja metafiktiota parodian välineenä. Sitten siirryn spesifiin intertekstuaalisuuteen analysoimalla *WandaVisionissa* esiintyviä intertekstuaalisia, parodisia viittauksia tiettyihin tilannekomediasarjoihin. Esimerkkinä tällaisista viitteistä tarkastelen tarkemmin *WandaVisionin* jaksoa ”Breaking the Fourth Wall”, joka mielestäni parodioi muun muassa *Modern Family* -sarjaa (2009–2020). Samassa yhteydessä tarkastelen perhekeskeisten tilannekomedioiden merkitystä *WandaVisionissa*. Esiteltyäni erilaisia tapoja, joilla tilannekomediaan kohdistuva parodia ilmenee *WandaVisionissa*, pohdin vielä parodian päämääriä kyseisessä teoksessa.

## 3.2 Metafiktiivinen parodia *WandaVisionissa*

*WandaVisionin* tapahtumat sijoittuvat Westviewn pikkukaupunkiin, Wandan ja Visionin rauhallisessa lähiössä sijaitsevaan kotiin, joka on kaukana heidän seikkailuistaan aiemmissa Marvelin elokuvissa. Yhtä kaukana näiden elokuvien toiminnasta ovat sarjan alun tapahtumat: Vision käy päivätöissä ja Wanda hoitaa kotia kunnon kotirouvan tavoin, apunaan naapurin Agnes. Tästä tilanteesta lähdetään jakso ja vuosikymmen kerrallaan kulkemaan lähemmäs kohti nykyaikaa ja Marvel-maailman todellisuutta. Sarjan oletettu katsoja luultavasti odottaa katsovansa Marvelin aiempien elokuvien kaltaista tuotosta, ja katsojan oletetut odotukset siis kumotaan jo ensimmäisessä jaksossa. Näiden odotusten äkillinen tuhoutuminen luo Rosen (1995, 33–34) mukaan huumoria. *WandaVisionin* näennäisesti humoristista aloitusjaksoa varjostaa kuitenkin tieto Visionin hahmon kuolemasta, ja katsoja jää pikemminkin hämmentyneeksi kuin huvittuneeksi.

*WandaVisionissa* koomisuus ja huumori rakentuvat tilannekomedian konventionaalisten piirteiden korostamisella ja ylilyönneillä, jotka luovat myös Hutcheonin korostamaa kriittistä etäisyyttä. Suurimmaksi osaksi ylilyönnit, eli monet sarjan metafiktiivisistä elementeistä, näyttävät johtuvan Wandasta ja tämän supervoimista. Hän on tietämättään langettanut Westviewn pikkukaupungin ylle loitsun, jonka myötä hän ohjailee tilannekomedian käsikirjoittajan tavoin kaikkea, mitä siellä tapahtuu – usein tiedostamattaan. Toisaalta parodiaa luo myös konventioista poikkeaminen: Jaksojen pituuden vaihtelevat tilannekomedian 30 minuutista draamasarjojen 50 minuuttiin, jokaisen jakson intro on erilainen ja televisioruudun kuvasuhteet muuttuvat sen mukaan, ollaanko tapahtumahetkellä *WandaVisionin* maailmassa vai Marvelin todellisuudessa ja millä vuosikymmenellä.

Epäkonventionaalisuudelle rakentuva metafiktiivisyys ilmenee myös mahdottomuuksien kautta. Jaksossa 3. ”Now In Color” (jonka nimi viittaa sarjan muuttumiseen mustavalkoisesta värilliseksi) Wanda haaveilee perheestä ja tuleekin silmänräpäyksessä raskaaksi. Minuuteissa raskaus etenee kuudennelle kuulle, ja saman jakson aikana syntyvät jo kaksoset, Billy ja Tommy. Jaksossa 5. ”On a Very Special Episode…” pojat kasvavat hetkessä vauvoista 5-vuotiaiksi ja vielä 10-vuotiaiksi. Tapahtumat näyttäytyvät koomisina ja kiinnittävät katsojan huomion sarjan fiktiivisyyteen. Samalla *WandaVision* piikittelee tilannekomedioita siitä, että lapsihahmot saattavat monesti kasvaa tilannekomedioiden tuotantokausien välillä useita vuosia ja heidän näyttelijänsä vaihtua tiuhaankin tahtiin. Toisaalta piikittely kohdistuu Wandan supervoimiin ja sitä myötä Marvelin omiin konventioihin. Kun poikia kohtaa vastoinkäyminen ja he aikovat taas kasvattaa itseään paetakseen pahaa oloa, Wanda ironisesti toteaa, ettei saa paeta todellisuutta, kun jotain pahaa tapahtuu. Samalla hän tietysti itse tekee parhaillaan juuri samoin. Kohtauksen kritiikki kohdistuu itsereflektiivisesti *WandaVisionin* sisäiseen maailmaan.

Osa sarjan metafiktiosta on intertekstuaalisia silmäniskuja (Laakso 2023, 53; 2014, 305–306), pieniä vihjeitä, jotka eivät ole juonenkulun kannalta kaikista merkittävimpiä mutta viihdyttävät niitä katsojia, jotka ne huomaavat. Intertekstuaaliset silmäniskut voisi rinnastaa sekä tutkijoiden että fanien tuntemaan Marvel-termiin, pääsiäismuniin (*easter egg*). Pääsiäismuna on ”palanen lisätietoa, joka perinteisesti näyttäytyy palkintona uteliaille mielille” (Flanagan et al. 2016, 184 kääntänyt T. K.). Pääsiäismunaan tällainen lisätieto kytkeytyy siksi, koska katsoja joutuu yleensä metsästämään sitä kuten pääsisäismunia (mt., 184). Pääsiäismunat ja intertekstuaaliset silmäniskut toimivat siis hyvin samalla tavalla. Yksi merkittävin silmänisku tapahtuu jaksossa 5. ”On a Very Special Episode…”, kun Wandan aiemmin elokuvassa *Avengers: Age of Ultron*

(2015) kuollut veli Pietro palaa sarjaan uuden näyttelijän näyttelemänä. Oikeassa maailmassa *WandaVisionia* seuraa tällöin S.W.O.R.D:in tukikohdassa Darcy Lewis, joka toteaa jakson loppuun ”She recast Pietro?” (WV J5, 33:31) samalla kun *WandaVisionin* ”studioyleisö” hurraa sisarusten jälleennäkemiselle. Kohtauksen metafiktiivisyys liittyy näyttelijävalintaan. Aaron Taylor-Johnsonin aiemmin Marvelin elokuvauniversumissa näyttelemää Pietroa eli Quicksilveriä tulee nyt näyttelemään Evan Peters, joka on näytellyt samaa hahmoa Marvelin muusta elokuvauniversumista irrallaan olevassa X-Men-elokuvasarjassa, muun muassa elokuvassa *X-Men: Days of Future Past* (2014). ”Recasting” kiinnittää huomion myös tilannekomedioiden näyttelijöiden vaihdoksiin ja tähtivierailijoiden perinteeseen.

*WandaVisionin* metafiktiivisiä ja intertekstuaalisia silmäniskuja ilmenee muidenkin hahmo- ja näyttelijävalintojen kautta. S.W.O.R.D:in tukikohdassa Westviewtä tutkivat Darcy Lewis ja Jimmy Woo, joiden näyttelijät ovat myös tilannekomedioista aiemmin tunnettuja. Darcya esittää *2 Broke Girls* (2011–2017) -tilannekomediassa näytellyt Kat Dennings ja Jimmyä *Fresh Off the Boat* (2015–2020) -tilannekomediassa näytellyt Randall Park. Uutta Pietroa näyttelevä Evan Peters on tehnyt X-Menin ohella vierailevan roolin *WandaVisioninkin* parodioimassa *The Officessa* (2005–2013) ja sivuroolia *WandaVisionissa* näyttelevä Debra Jo Rupp tunnetaan tilannekomedia *That ’70s Showsta* (1998–2006). Jaksossa 5. ”On a Very Special Episode…” viitataan myös 80-luvun tilannekomedia *Full Houseen* (1987–1995), jossa näyttelivät Wandaa näyttelevän Elizabeth Olsenin siskot, Mary-Kate ja Ashley Olsen. *WandaVision* jopa viittaa tilannekomedioiden tuotantoon jaksossa 4. ”We Interrupt This Program”, jossa Darcy ja Jimmy selvittävät, ketkä näyttelevät mitäkin roolia *WandaVisionissa*.

Televisio-ohjelmien tuotantoa tuodaan esiin myös jaksossa 8. ”Previously On”, kun ilkeäksi noidaksi paljastunut Agatha yrittää nyhtää Wandalta tietoa tämän taikavoimista. Agatha käyttää paljon televisioon liittyvää sanastoa, kuten ”reruns” ja ”storylines”, ja paljastaa katsojalle – ja Wandalle itselleen – Wandan ja Visionin kodin olevan tilannekomediastudio kirkkaine valoineen, kameroineen ja katsomoineen. Agatha toteaa ääneen Wandan olleen lapsena tilannekomedioista hullaantunut noita (WV J8, 17:25) ja ihmettelee, mihin Wandan oma sokovialaisaksentti katoaa tilannekomedian pyöriessä, minkä voisi katsoa viittaavan satiirisesti amerikkalaisten tilannekomedioiden perinteeseen ja Wandan siihen kohdistamaan ihailuun.

*WandaVisionin* juonen kannalta merkittävimpiä metafiktion ilmentymiä ovat tällaiset illuusiota räikeimmin rikkovat tapahtumat, joita tapahtuu pitkin sarjaa. Ensimmäisen jakson ”Filmed Before a Live Studio Audience” päättyessä mustavalkoisista lopputeksteistä zoomataan ulospäin, jolloin paljastuu modernissa ympäristössä oleva televisioruutu, josta *WandaVisionia* on juuri katsottu, ja sen lopputekstit edelleen pyörivät näytöllä. Tämän jälkeen Wandan 60-luvulle sijoittuvat puutarhakutsut keskeytyvät jaksossa 2. ”Don’t Touch That Dial”, kun radiosta alkaa kuulua ”Wanda? Who’s doing this to you Wanda?” (WV J2, 15:50). Myöhemmin samassa jaksossa Wandan ja Visionin kodin läheisestä kaivosta kömpii mehiläishoitajan asuun pukeutunut hahmo, jolloin Wanda toteaa ”no” ja yhtäkkiä katsoja heitetään pikakelauksella ajassa taakse päin ja päätetään jakso sinne, jolloin tuota kohtausta ei ehdikään tapahtua *WandaVisionin* maailmassa.

Metafiktiivisyys näyttäisi sarjan juonen tasolla johtuvan Wandan supervoimista. Jaksossa 5. ”On a Very Special Episode…” Wandan ja Visionin riita aiheuttaa Wandan kykyihin kohdistuvaa ironiaa. Kaksoset ihmettelevät Wandalle, miksi isä on töissä lauantaina. Wanda koittaa ensin kiistää, että olisi lauantai. Sitten hän vastaa ”He needed a distraction.” (WV J5, 21:22) viitaten siihen, kuinka sarjan käsikirjoitus sopii hänen mielialaansa täydellisesti: Wanda ei halua nähdä Visionia, joten hän käsikirjoittaa tämän toimistolle. Jakson loppupuolella Wanda koittaa vältellä Visionin kohtaamista ja riitaa yrittämällä lopettaa jakson. Lopputekstit lähtevät pyörimään ruudussa yhtäkkiä kuvan päällä, vaikka dialogi hahmojen välillä jatkuu. Vision ei kuitenkaan anna Wandan paeta tilannetta, ja jakso jatkuu ”lopputeksteistä” huolimatta. Nämä metafiktiiviset elementit vaikuttavat korostavan Wandan supervoimien jopa naurettavaa kaikkivoipuutta, ja niiden ironinen kritiikki kohdistuu itsereflektiivisesti sarjan sisälle ja Wandan toimintaan. Tapahtuma myös kohdistaa katsojan huomiota tilannekomedian perinteeseen, jossa jokainen jakso tulee juonellisesti onnelliseen päätökseensä.

Välillä parodiaa ja metafiktiota luovat intertekstuaaliset viittaukset syntyvät jostain muusta kuin varsinaisesti tilannekomedian tai Marvel-maailman traditioista. Jaksot keskeytyvät ajanmukaisiin mainoskatkoihin, jotka sisältävät viittauksia Marvelin elokuvauniversumiin ja kiinnittävät huomiota tilannekomedioiden perinteiseen katselutapaan. Mainokset parodioivat tilannekomedioiden katseluperinnettä, eivät itse tilannekomedioita. Silti niiden esittämä kritiikki näyttäisi kohdistuvan sekä tilannekomedioiden asenteisiin että *WandaVisionin* tapahtumiin.

Mainoksia voidaan pitää omanlaisenaan genrenä, jolla on helposti tunnistettavat ominaispiirteet (McCarthy 2002, 94–95). Tämän takia mainokset ovat helposti parodioitavissa. Anna McCarthy huomauttaa, että perinteisesti mainosten kuvastossa on käytetty naisvartaloa – ei ainoastaan siksi, että ”seksi myy”, vaan myös siksi, että naisia on pidetty kotitalouksien pääasiallisina kuluttajina, joilla historiallisesti on ollut tärkeä rooli mainostapojen kehittämisessä. (Mt., 94–95.) *WandaVision* nojaa myös tähän perinteeseen, kun sama naishahmo mainostaa jaksosta toiseen muun muassa leivänpaahtimia, kylpyvaahtoa ja talouspaperia. Ensimmäiseen jaksoon sisällytetyssä mainoksessa mainostetaan leivänpaahdinta mainoslausein: ”Is your husband tired of you burning his toast?” (WV J1, 09:55) ja ”It’s the go-to for clever housewives” (WV J1, 10:02). Mainokset esittävät siis satiirista kritiikkiä naisten asemasta yhteiskunnassamme 50-luvulla – mahdollisesti ne sisältävät varoittavia kaikuja myös nyky-yhteiskuntaamme kohdistettuina. Tilannekomediat ovatkin tyypillisesti osallistuneet aikansa yhteiskunnalliseen keskusteluun. Jane Feuer (2002, 70) väittää, että yksi syy tilannekomedian pitkäikäisyydelle on sen ideologinen joustavuus. Hänen mukaansa tilannekomedia on ollut täydellinen muoto ajankohtaisten ideologisten konfliktien havainnollistamiseen samalla, kun se viihdyttää yleisöään (mt.).

Mainosten fraasit myös kommentoivat itsetietoisesti tapahtumia *WandaVisionissa*: ”Forget the past, this is your future!” (WV J1, 10:38) ja ”Escape to a world all your own, where your problems float away.”(WV J3, 10:41). Mainokset siis itsetietoisesti piikittelevät Wandaa todellisuuden pakenemisesta loitsittuun Westviewn kaupunkiin. Edellä esitellyn ensimmäisen jakson mainoksessa ironia syntyy siitä, että supersankari Wanda päättääkin elää mieluummin 50-luvun kotirouvan elämää kuin kohdata todellisuuden. Toisaalta mainokset voisi nähdä myös kaipuuna perinteiseen television katseluun, pois suoratoistopalveluiden ajasta. Tästä viestii myös se, että *WandaVision* ilmestyi Disney+-palveluun yksi jakso kerrallaan, tiettynä päivänä viikossa. Perinteisen television kulta-aikoina mainoskatkot eivät olleet katsojiensa suosiossa, ja monesti ne jätettiin katsomatta (McCarthy 2002, 94–94). Nyt suoratoistopalveluiden ja ahmimiskatselun (*binge-watching)* aikana *WandaVision* viestiikin nostalgisesta kaipuusta perinteisen television äärelle.

Vaikka jaksoissa leikitellään fiktiivisyydellä ja pyritään tuomaan sitä esiin, on *WandaVisionissa* mielenkiintoista, kuinka metafiktiivisyydellä ja immersion rikkomisella ei itse asiassa häiritä katsojan sarjaan eläytymistä. *WandaVisionin* alkuun näyttämä, tilannekomediaa imitoiva todellisuus näyttäytyy Marvelin elokuvauniversumin tuntevalle katsojalle epäuskottavana, jolloin

metafiktiiviset keskeytykset viittaavatkin *WandaVisionin* ”oikeaan” todellisuuteen, ja näin sitouttavat katsojaa enemmän siihen. Mikä näyttäytyy immersion rikkomisena Wandan luomassa tilannekomediamaailmassa onkin oikeastaan immersion rakentamista Marvelin elokuvatodellisuudessa.

Tästä ”oikeasta” todellisuudesta annetaan yllä kuvatun tapaan pikkuhiljaa vihjeitä, kunnes jaksossa 4. ”We Interrupt This Program” ensimmäisen kerran ollaan pelkästään Marvel-todellisuudessa kuvaamassa tapahtumia tv-sarjan ulkopuolelta. Tällöin katsojalle vihdoin selviää, että *WandaVision* onkin Wandan luoma irrallinen todellisuus ja tilannekomediasarja, jossa hän koittaa elää onnellisena muistoistaan henkiin herättämänsä Visionin kanssa, joka Marvelin elokuvatodellisuudessa on kuollut.

Sarjassa parodista metafiktiivisyyttä luovat siis tilannekomediaperinteeseen viittaavat jaksojen nimet, näyttelijävalinnat, tilannekomedian lajipiirteiden ja katseluperinteen korostaminen ja toisaalta lajipiirteistä poikkeaminen. Margaret A. Rose (2020, 52) huomauttaa, että metataiteellisessa parodiassa metafiktion voi katsoa olevan enemmän kuin vain itsereflektiota, sillä se esittää uudelleen tekijän pohdintoja fiktiivisen teoksen luonteesta toisen fiktion sisällä. *WandaVisonissa* itsereflektio kohdistuu Marvel-maailmaan ja *WandaVisionin* tapahtumiin, mutta sarja kommentoi parodian myötä myös tilannekomedian genreä, jota se ei itse kuitenkaan edusta. *WandaVisionissa* mielenkiintoista on myös se, että vaikka sarja hyödyntää koomisena pidettyjä tilannekomediaa ja parodiaa, se ei oikeastaan kokonaisuutena ole kovin hauska, vaan pikemminkin vakava ja jopa surullinen. *WandaVision* vaikuttaisi siis hyödyntävän parodiaa leikkisästi, kuten Rose (1995, 47) ja Hutcheon (2000, 6, 15) muotoilevat.

## 3.3 Perhekeskeinen tilannekomedia

Kuten sarjan seitsemännen jakson nimikin kuuluu, ”Breaking the Fourth Wall”, rikotaan *WandaVisionissa* ”neljättä seinää” usein, ja näin pelleillään katsojan fiktiivisyyden tajun kanssa. Kyseisessä jaksossa parodioidaan *Modern Family* -tilannekomediaa (2009–2020), joka on itsessään parodiaa tosi-tv:stä. Samaa ”mockumentary”-tyyliä (*documentary* + *mock*) edustaa esimerkiksi *The Office* (2005–2013), jonka piirteitä jaksossa on myös nähtävissä. Kyseisissä sarjoissa hyödynnetään tosi-tv:n ja dokumenttien tunnustustyyliä (*confessional*) (Shattuc 2002, 84), jossa hahmot kertovat suoraan kameralle tuntemuksistaan, sekä dokumentinomaista kuvaustapaa, jossa kamerat kulkevat hahmojen perässä ja kuvaruutua zoomaillaan ja käännellään,

kuin kuvausryhmä olisi kuvaamassa hahmojen arkielämää katsojan todellisuudessa. Jaksossa Wandaa seurataan yläkerrasta rappusia pitkin alakertaan, kurkataan olan yli mitä hän ottaa jääkaapista ja jäädään seuraamaan aamupalan laittoa ja murojen syöntiä keittiössä, joka muistuttaa *Modern Familystä* tuttua Dunphyn perheen keittiötä. Wandan ja Visionin koti on muutenkin sisustettu Dunphyen kodin tyyliin, ja taustamusiikin rummutus tuo mieleen *Modern Familyn* intron.

*WandaVisionin* kyseisen jakson intro päättyy mustalla taustalla olevaan valkoiseen ja oranssiin ”WandaVision”-tekstiin, joka taas muistuttaa *Modern Familyn* intron tekstiä fonttia myöten. Jaksossa Wanda muistuttaa hieman *Modern Familyn* Claire Dunphya. Claire on hieman neuroottinen hahmo, joka samalla hoitaa yritystä ja pitää huolta perheestään. *WandaVisionin* kyseisessä jaksossa Wanda muistuttaa Clairea repliikeiltään, ilmeiltään ja eleiltään, mutta ominaisuudet viedään hieman liian pitkälle. Tämä ylikorostaminen synnyttää näennäistä koomisuutta, joka kuitenkin tässä vaiheessa sarjaa alkaa muuttua kieroutuneemmaksi ja synkemmäksi. Wandan oudon käytöksen vuoksi pojat menevät päiväksi hoitoon naapurin Agnesille, joka sanoo pojille Wandan olevan ”supermom” (WV J7, 15:50). Tämä viittaa Clairen hahmoon mutta ironisesti myös Wandan supervoimiin.

Kun Wanda yhden jakson tunnustuskohtauksen aikana kertoo nojatuolissa istuessaan ahdistuksestaan kameralle, kommentoi kameramies epäkonventionaalisesti: ”Do you think maybe this is what you deserve?” (WV J7, 13:56). Wanda näyttää hämmästyneeltä ja vastaa: ”What? You’re not supposed to talk?” (WV J7, 14:05). Kommentti syyllistää Wandaa todellisuuden pakenemisesta ja Westviewn loihtimisesta. Wandan vastaus osoittaa, että Wanda on tietoinen luomansa sarjan lajikonventioista, ja kohtaus kielii Wandan otteen lipsumisesta maailmaansa ja sen tapahtumiin. Kuvaustyylien matkiminen ja kuvaajan epäkonventionaalinen kommentti korostavat katsojalle tilannekomedian lajin, ja tässä tapauksessa myös *Modern Family* -sarjan, rakennuspalikoita. Samassa jaksossa toisaalla Vision koittaa päästä Wandan luo kuultuaan Darcylta totuuden Westviewstä ja omasta aiemmasta kuolemastaan. Vision kertoo tapahtumista kameralle omassa tunnustuskohtauksessaan ja havahtuu pian konvention älyttömyyteen: ”What am I doing here, sitting, talking to you when I should… This is… This is absurd. I need to get to my wife.” (WV J7, 25:59) Samalla Vision irrottaa rintamuksestaan pienen mikrofonin, nousee tuolistaan ja törmää matkalla yläpuolellaan keikkuvaan mikrofoniin. Kohtaus on metafiktiivinen kahdella tasolla: suoraan kameralle puhuminen rikkoo sarjan luomaa illuusiota, ja sitten tämän jo itsessään metafiktiivisen konvention kyseenalaistaminen rikkoo katsojan odotukset

siitä, kuinka tunnustuskohtauksen olisi tarkoitus mennä. Myös kohtauksen parodinen kritiikki toimii useammalla tasolla, sillä *Modern Family* on jo itsessään parodiaa tosi-tv:stä.

Miksi *WandaVisioniin* on valikoitunut juuri tilannekomedioita ja *Modern Familyn* tyylisiä perhesuhteisiin keskittyneitä sellaisia? Jaksossa 8. ”Previously On” selviää, että tilannekomediat olivat Wandan lapsuuden suosikkeja, joita hän on katsellut läpi elämänsä vaikeiden hetkien tullen. Maximoffien sokovialaisperheellä oli tapana katsoa yhdessä *The Dick Van Dyke Showta* ja muita tilannekomedioita ja opetella niiden avulla englantia. Paluu lapsuudesta tuttuihin tilannekomediasarjoihin tuo Wandalle turvallisuuden tunnetta, johon tuudittautua menetyksen keskellä. Sen takia hän sijoittaa menetetyt rakkaansa supervoimiensa avulla tilannekomedialle tyypilliseen esikaupunkiin.

Perhekeskeiset tilannekomediat (*family sitcom* tai *domestic sitcom*) ovat yksi tilannekomedian alalaji (esim. Hartley 2002; Mills 2009). John Hartley (2000, 6) kirjoittaa, että perhekeskeiset tilannekomediat keskittyvät perhesuhteista muodostuvaan draamaan. Ne fokusoituvat erityisesti perheenjäsenten välisiin rooleihin ja suhteisiin, yleensä vanhempiin, lapsiin ja sisaruksiin. Tilannekomedian perhe voi olla perinteinen verisiteen yhdistämä perhe, uusioperhe tai metaforinen perhe. Hartleyn mukaan saippuaoopperat taas keskittyvät naapurisuhteista syntyvään draamaan, mutta joskus tilannekomediat ja saippuaoopperat saattavat ottaa toisiltaan tässä suhteessa vaikutteita. (Mt., 6.) *WandaVision* keskittyy intertekstuaalisissa viittauksissaan selkeästi perhekeskeiseen tilannekomediaan. Myös naapurisuhteet – etenkin naapurin Agnes, joka lopussa paljastuu ilkeäksi noidaksi – ovat *WandaVisionissa* merkittävästi esillä. Sarjan voisi siis katsoa olevan Hartleyn mainitsema saippuaoopperastakin vaikutteita saava tilannekomediahybridi. Intertekstuaalisten viittausten lisäksi *WandaVision* (sarjan sisäisenä sarjana) edustaa myös itse perhekeskeistä tilannekomediaa. Sarja keskittyy Wandaan, tämän aviopuolisoon Visioniin (Wanda ja Vision eivät edes muista, koska ovat menneet naimisiin, mutta pitävät toisiaan automaattisesti aviopuolisoina) ja heidän lapsiinsa, Billyyn ja Tommyyn. Myös Wandan veli Pietro sopii kuvaan. Tapahtumapaikkana on usein Wandan ja Visionin koti, kuten perhekeskeisissä tilannekomedioissa yleensä (Hartley 2002, 66; Mills 2009, 21). Toisaalta välillä seurataan Visionin työpäiviä toimistolla, jossa kukaan ei tunnu oikeastaan tekevän mitään. Tämä viittaa toiseen tilannekomedian muotoon, joka sijoittuu työpaikalle. Hartley (2002, 66) väittää, että tilannekomedia jakautuukin vain näihin kahteen luokkaan, mikä mielestäni on jo vanhentunut ja hyvin suppea näkökulma tilannekomedian lajiin. Työpaikalle sijoittuva tilannekomediakin on silti selkeästi yksi tilannekomedian muoto, jota *WandaVisionkaan* ei unohda.

Perhe ja koti ovat liittyneet tilannekomedioihin jo lajin, ja koko television, alkutaipaleelta saakka (Hartley 2002, 66; Mills 2009, 19). Brett Millsin (2009, 19) mukaan tämä johtuu siitä, että televisio-ohjelmien täytyi reflektoida kodin ja perheen asioita, sillä televisiota katseltiin pääosin kotona, ja koti- ja perhe-elämä koskettivat useita katsojia. Millsin (2009, 20–21) mukaan tästä johtuu myös aiemmin mainittu erilaisuus televisiolla ja valkokankailla nähtyjen näyttelijöiden eroavaisuuksissa. Hartley (2002, 66) kutsuu perhekeskeistä tilannekomediaa jopa televisiolähetysten perustaksi. Hänen mukaansa ihmiset kasvoivat aikuisiksi tilannekomedioiden parissa. Sarjat opettivat lempeästi ja huvittavasti kahta tärkeää taitoa: medialukutaitoa sekä sitä, kuinka elää perheissä, ”suhtautua perheenjäseniin suvaitsevasti, keskustella, ei tapella” (mt., 66 kääntänyt T. K.).

Myös Wanda sopii Hartleyn kuvailemaan, tilannekomedian parissa kasvaneiden joukkoon. Wandan tilannekomediaan kohdistamasta ihailusta huolimatta *WandaVision* esittää myös kritiikkiä tilannekomedian perinteitä kohtaan. Perhekeskeiset tilannekomediat, etenkin vanhemmat sellaiset, esittävät hahmonsa usein suppeiden ja kärjistettyjen roolien ja asenteiden kautta, ja ne myös ylläpitävät tietynlaisen, perinteisiä arvoja korostavan elämän ihannetta, jossa pariskunnat menevät naimisiin, muuttavat kotoisaan lähiöön, äidit ovat kotona pysytteleviä superkotiäitejä ja isät käyvät töissä. Tilannekomedioiden esittämä ihanne-elämä on selkeästi pureutunut syvälle lajin parissa kasvaneen Wandan alitajuntaan, sillä Wanda luo itselleen tällaisen tilannekomedian ihannemaailman, joka häneltä tosielämässä puuttuu. Toisaalta Hartley (2002, 66) tuo esille, että perhekeskeisten tilannekomedioiden esittämä perhe harvoin on perinteinen ydinperhe. Perhe saattaa koostua esimerkiksi yksinhuoltajaisästä ja lapsista, uusioperheestä, olla yliluonnollinen tai kuten aiemmin mainittu metaforinen (mt., 66), eli esimerkiksi joukko ystävyksiä voi edustaa perhettä kuten sarjassa *Friends* (1994–2004). Yliluonnollisia perheitä tavataan muun muassa tilannekomedioissa *Addams Family* (1964–1966) ja *Bewitched* (1964–1972), joiden jatkumoksi *WandaVisionkin* ehdottomasti asettuu. Perhekeskeiset tilannekomediat myös usein kuvaavat perhe-elämän epätäydellisyyttä (mt., 66), mikä tekee niistä sattumuksineen ja draamoineen monelle katsojalle samastuttavampia. Hartley (mt., 66) kuvailee tätä epätäydellisyyttä termillä *not-quiteness*. Tilannekomedioiden hahmot ja perheet kommelluksineen ovat vähän sinne päin – ne eivät ole kuvauksia täydellisestä perheestä.

Toinen tilannekomedian perinne, jonka kaikuja *WandaVision* toistaa, on kurittomien naisten (*unruly women*) tilannekomedia (Feuer 2002, 68–69; Mills 2009, 22). Tämä perhekeskeisen

tilannekomedian tyyppi kuvaa groteskia naisikonia, jonka ylilyönnit rikkovat sosiaalisia rajoja (Feuer 2002, 68). *WandaVisioninkin* parodioiman *I Love Lucy* -sarjan (1951–1957) Lucy edustaa Feuerin mukaan tätä hahmotyyppiä. Feuer (mt.) katsoo Lucyn rikkovan 50-luvun sosiaalisia normeja etsimällä jatkuvasti ulospääsyä kotielämästä ja epäonnistumalla koomisesti kotiaskareissaan. Samaan tapaan *WandaVisionin* 50-luvulle sijoittuvassa ensimmäisessä jaksossa Wanda yrittää järjestää kunnon kotirouvan tavoin, tosin taikavoimiensa avittamana, illallista Visionin pomolle ja tämän vaimolle, mutta epäonnistuu, ja tarjoilee lopulta aamiaista illalliseksi. Brett Mills (2009, 22) huomauttaa, että vaikka kurittoman naisen tilannekomedia kritisoi naisen roolia perheessä ja kotona, se silti sijoittaa kurittomat naisensa juuri näihin samoihin ympyröihin ja näin ollen ylläpitää kritisoimiansa asenteita. *WandaVisionin* tulkinnassa merkittävää mielestäni on, miksi Wanda haluaa tietoisesti asettaa itsensä tähän rooliin ja ympäristöön, mitä käsittelenkin seuraavassa luvussa.

## 3.4 Parodian päämäärä

Ensin haluan pohtia, onko *WandaVisionia* mahdollista katsoa ja ymmärtää parodinen kommentointi ohittaen. Laakso (2014, 317) pohtii samaa kysymystä lastenkirjallisuuden ja kaksoisyleisön kautta. Hän tulee siihen tulokseen, että lastenkirjallisuudessa esiintyvää parodiaa on mahdollista lukea myös parodinen taso ohittaen, sillä voidaan olettaa, ettei lapsilukija tavoita tekstissä esiintyvää parodiaa (Laakso 2014, 317). *WandaVisionin* kohdalla taas voisi olettaa, etteivät sarjan nuorimmat katselijat välttämättä tunnista 50–60-lukujen tilannekomedioihin kohdistuvia viittauksia. Näin ollen osa parodiasta menee joiltain yleisöiltä ohi, sillä parodia vaatii katsojaltaan tuntemusta myös alkuperäistekstistä (mm. Hutcheon 2000, 93). Margaret A. Rose (1995, 37–39) kuitenkin väittää, että alkutekstin tunteminen antaa lukijalle tai katsojalle toki etumatkaa, mutta lukija voi myös tutustua etu- ja taka-alaistetun tekstin suhteeseen parodian itsensä kautta, sillä parodia antaa itsestään signaaleja. Rose (mt., 39) tuo myös esiin parodian mahdollisesti hyödyntämän fiktiivisen lukijan, jollainen *WandaVisionistakin* mielestäni löytyy.

Rosen (1995, 38–39) mukaan fiktiivinen lukija toimii peilinä fiktion ulkopuoliselle lukijalle – hieman kuten tilannekomedian studioyleisö toimii kotikatsojalle. Fiktiivisen lukijan rakentumisessa hyödynnetään parodian omia sisäisiä mielikuvia lukijan odotuksista (mt., 38). *WandaVisionin* fiktiivinen katselija on mielestäni Darcy Lewis, joka seuraa *WandaVisionin* (sarjan sisäisenä sarjana) tapahtumia Westviewn ulkopuolella sijaitsevassa tukikohdassa. Darcy on ensimmäinen hahmo, joka huomaa Wandan lähetyksen ja yhdistää sen tilannekomedian lajiin.

Lisäksi Darcy huomauttelee parodisista elementeistä, kuten Pietron näyttelijän vaihtumisesta. Darcy edustaa myös Marvelin fanikuntaa ”shippaus”-kulttuureineen sanoessaan Visionille, että tämä ja Wanda kuuluvat yhteen (WV J7, 22:53). Darcyn hahmon lisäksi *WandaVision* auttaa katsojiaan sarjan tulkinnassa paljastamalla tilannekomedioiden yhteyden Wandan lapsuuteen. Jaksossa 8. ”Previously On” näytetään eri tilannekomediasarjojen DVD-kansia sisältävä laatikko Wandan lapsuudesta sekä pätkiä eri tilannekomediasarjoista, joita Wanda katselee elämänsä eri vaiheissa. Katsoja saa siis hyvän käsityksen sarjan parodian kohteista, vaikkei tuntisikaan niitä etukäteen. Samalla *WandaVision* kutsuu katsojiaan tilannekomedian ja viittaamiensa sarjojen maailmaan. Se tuntuu viestivän, että näitä sarjoja kannattaa katsoa, mikäli haluaa saada kyseisestä sarjasta enemmän irti.

Toisaalta edellä intertekstuaalisiksi silmäniskuiksi laskemani viittaukset, pääsisäismunat, ovat yksi Marvelin yleisesti käyttämistä strategioista, joilla se sitouttaa fanejaan (Flanagan et al. 2016, 185). Yleensä Marvelin pääsiäismunat esiintyvät lopputekstien jälkeen tai välissä näytettävinä kohtauksina, jotka vihjailevat Marvel-maailman tulevista tapahtumista. Pääsiäismunan huomaaminen aiheuttaa mielihyvää, kuten intertekstuaalisen tai parodisen viitteen tai silmäniskunkin huomaaminen (Hutcheon 2000, 94–95). Ei siis ole yllättävää, että *WandaVision* hyödyntää myös muita intertekstuaalisia viittauksia, vaikka kaikki katsojat eivät niitä heti tunnistaisikaan.

*WandaVisionin* tilannekomediaan kohdistuva parodia sisältää edellä esitetyn mukaisesti tilannekomedian lajiin kohdistuvaa kritiikkiä. Mutta kuten Laakso esittää artikkelissaan, parodioimalla romanssigenreä hänen tutkimansa *Jane the Virgin* (2014–2019) ei ainoastaan murra lajin konventioita, vaan vahvistaa niitä ”olettamalla tunnetuksi laajan teosjoukon muodostaman romanssikaanonin” (Laakso 2023, 50). Sama pätee mielestäni myös *WandaVisionin* kohdalla. Parodioimalla tilannekomedian lajia *WandaVision* samalla ylläpitää ja vahvistaa tilannekomedian lajiperinnettä. *WandaVision* ei kuitenkaan itse edusta parodioimaansa lajia. Näin ollen merkitykselliseksi nousee, mitä *WandaVisionin* luoma lajikaanon jättää ulkopuolelleen. *WandaVision* viittaa toki moniin klassikkoina pidettyihin tilannekomedioihin – antaa klassikon aseman joillekin uudemmillekin tilannekomedioille kuten *Modern Familylle* – mutta monet rakastetut klassikot jäävät ulkopuolelle: muun muassa brittisarja *On The Buses* (1969–1973), koomikon ympärille rakennettu *Seinfeld* (1989–1998) ja New Yorkissa asuvista ystävyksistä kertova *Friends* (1994–2004). *WandaVisionissa* esille nousevat siis tietynlaiset tilannekomediat:

perhesuhteisiin keskittyvät, amerikkalaiset tilannekomediasarjat. Vanhojen amerikkalaisten tilannekomediasarjojen esittämää naisten asemaa tai Wandan vaihtelevaa aksenttia (ja sen kautta maahanmuuttajaidentiteettiä) esiin nostamalla *WandaVisionin* voisi katsoa kriittisesti kommentoivan sarjan tekoajankohtana Yhdysvalloissa vallinnutta poliittista ilmapiiriä. Näin sarjan parodia saa myös satiirisia piirteitä.

Merkityksellisin palanen *WandaVisionin* parodian tulkinnan kannalta on mielestäni kuitenkin perheteema. Jane Feuer (2002, 69) esittää, että tilannekomedia puhuttelee katsojaansa aina ikään kuin perheenjäsenenä. *WandaVisionissa* tilannekomedian maailma tarjoaa Wandalle perheen, joka häneltä puuttuu. Wanda on menettänyt kaikki perheenjäsenensä Marvelin ”oikeassa” todellisuudessa ja hakee lohtua ja yhteenkuuluvuutta tuttujen tilannekomedioiden kautta. Samalla Wanda kaipaa ehkä pois supersankarielämästään tavallisemman arjen pariin. Vaihtuvine vuosikymmenineen sarja voisi kuvata myös Wandan surun käsittelyn vaiheita. Surun ollessa kovimmillaan, hän pakenee mahdollisimman kauas nykyhetkestä 50-luvulle, josta hän lähtee vuosikymmen kerrallaan tulemaan lähemmäs todellisuutta. Joka jaksossa tilannekomediailluusio särkyy metafiktiivisen parodian kautta hieman lisää, ja Wandan on pakko käsitellä tunteitaan enemmän. Hän tosin koittaa kovasti pistää vastaan aiheuttaen samalla Westviewn vangituille asukkaille huomaamattaan kärsimystä, mutta tajuaa viimein, että hänen on lopetettava ja palattava omaan todellisuuteensa. Viimeisessä jaksossa Wanda jättää hyvästit muistojensa Visionille ja heidän kaksosilleen ja lopettaa loitsun, jonka on asettanut Westviewn päälle. *WandaVision* tulee samalla kuvanneeksi sitä, kuinka tuhoisat seuraukset todellisuuden pakenemisella voi olla ja sitä, ettei surun naamioiminen huumorilla lopulta auta.

Kuvatessaan tilannekomedioiden Wandalle tarjoamaa metaforista perhettä *WandaVision* ehdottaa, että katsojakin voi löytää oman vaihtoehtoisen perheensä tilannekomedioiden katselun kautta. Tilannekomediassa, kuten perheessäkin, on omat puutteensa, mutta silti sitä rakastaa. Näin ollen tulen siihen lopputulokseen, että *WandaVision* edustaa Hutcheonin (2000, 60–62) luettelemista parodian eetoksista kunnioittavaa, jopa ihailevaa parodiaa. Sarja hyödyntää myös leikkisää parodiaa ja Hutcheonin siihen liittämää kevyttä, kriittistä etäisyyttä luovaa ironiaa (mt., 60). *WandaVision* esittää tilannekomedian lajin yliampuvasti sen lajipiirteille nauraen, mutta ironia on hyväntahtoista. *WandaVision* siis oikeastaan ylistää ja elvyttää kuolleeksi genreksikin nimitettyä (Mills, 2009: 3) tilannekomedian lajia.

Hutcheon (2000, 35) tuo esiin myös parodian luonteen lajeja uudistavana voimana, jollaisena venäläiset formalistit sen näkivät. Formalistien näkemyksen mukaan parodialla on merkittävä tehtävä kirjallisuushistoriallisten lajien jatkuvuudelle. Parodian tehtävä on kiinnittää lukijan tai katsojan huomio lajin konventioihin ja siten uudistaa niitä. (Hutcheon 2000, 35.) *WandaVisionin* tilannekomediaan kohdistaman kritiikin voisi nähdä myös tällaisena lajin asenteita uudistavana ja lajin säilyvyyttä tukevana. Oman osansa *WandaVisionin* metafiktiivisestä itsereflektiosta saa myös Marvel-maailma ja *WandaVision* itse. Hutcheonin (2000, 10) mukaan tällaista parodiaa, joka ei kyseenalaista pelkästään viittaamiensa tekstien konventioita vaan myös omaa identiteettiään, voisi melkein kutsua itseparodiaksi. Toisaalta sen voisi väittää olevan vain itseironista metafiktiota – etenkin, kun *WandaVisionin* sisäiseen maailmaan kohdistuvat viittaukset tuntuvat pikemminkin surkuhupaisilta kuin aidon koomisilta, eli niiltä puuttuu tämä Rosen ehdottomasti parodiaan yhdistävä piirre (koomisuus).

Tilannekomedian ja Marvel-maailman yhdistäminen mahdollistaa tutuilla Marvel-hahmoilla leikittelyn ja revittelyn muuten niin konventionaalisessa Marvelin elokuvauniversumissa. Totutussa kontekstissa aiemmin nähdyt hahmot nähdään *WandaVisionissa* uudessa valossa, ja hahmoista tulee esiin katsojalle aivan uudenlaisia piirteitä. Samalla sarja kykenee parodian ja tilannekomedian luoman etäisyyden myötä itsereflektoimaan omia, ja yleisesti Marvel-maailman sisäisiä, konventioitaan.

# 4 Johtopäätökset

Kuten edellä olen esittänyt, *WandaVisionin* metafiktiivinen parodia rakentuu perhekeskeisen tilannekomedian lajikonventioiden korostamisesta ja toisaalta niiden rikkomisesta, intertekstuaalisista silmäniskuista, katsojien odotusten kanssa leikittelystä sekä *WandaVisionin* kahden maailman, tilannekomediamaailman ja Marvel-maailman, välisistä yhteentörmäyksistä. Juonellisesti metafiktio selittyy Wandan supervoimilla. Katsojan huomiota kiinnitetään myös tilannekomedian ympärille, sen katseluperinteeseen, tuotantoon ja vastaanottoon.

*WandaVisionin* parodian kohteita ovat tilannekomedian laji sekä yksittäiset tilannekomediasarjat. Sarja kommentoi itsereflektiivisesti myös itseään ja omia konventioitaan. *WandaVisionin* parodia esittää kritiikkiä ja uudistaa sekä tilannekomedian lajia että Marvelin omia konventioita. Tämä ironian kautta esitetty kritiikki on kuitenkin pikemminkin leikkisää kuin pilkkaavaa, kuten Hutcheon (2000, 32–33) osoittaa sen voivan olla. Linda Hutcheonin (2000, 55–62) esittämistä erilaisista parodian eetoksista *WandaVision* edustaa tulkintani mukaan kunnioittavaa, jopa ihailevaa parodiaa. Parodioimalla tilannekomedian lajia *WandaVision* samalla vahvistaa sen piirteitä. *WandaVision* esittää omanlaisensa perhekeskeisen tilannekomedian klassikkokaanonin ja kutsuu katsojaa esittämiensä sarjojen pariin. Näin sarja elvyttää tilannekomedian lajiperinnettä. *WandaVision* viestii, että tilannekomedian ei tarvitse olla täydellinen ollakseen merkityksellinen, kuten ei perheenkään. Tilannekomedia edustaa siis metaforista perhettä. *WandaVisionin* tilannekomediaan kohdistama ihailu välittää myös nostalgista kaipuuta perinteisen television katselun aikoihin. Tästä näkökulmasta sarjaa voisi tarkastella myös satiirina nykyaikaiselle, suoratoistopalveluiden määräämälle tavalle katsella sarjoja. Satiirisia, yhteiskuntakriittisiä piirteitä *WandaVisionin* parodia saa myös sivutessaan naisten asemaa ja Wandan maahanmuuttajaidentiteettiä.

Marvelin elokuvauniversumi koostuu vaiheista (*phase*) ja saagoista (*saga*). *WandaVisionin* aloittama Multiverse-saaga, jossa leikitellään ajatuksella rinnakkaisista todellisuuksista ja aikajanoista, tarjoaa juonellisesti hyvän tilaisuuden metafiktiiviselle leikittelylle: miksei vaihtoehtoisten todellisuuksien rinnalle otettaisi myös katsojien omaa todellisuutta? Vielä *WandaVisionia* hurjemmin neljättä seinää rikkoo *WandaVisionin* jälkeen vuonna 2022 ilmestynyt Marvelin *She-Hulk: Attorney At Law* -sarja, jossa sarjan päähenkilö kyseenalaistaa *She-Hulkin* käsikirjoitusta ja menee tapaamaan sarjansa käsikirjoittajia. *WandaVisionin* ja *She-Hulkin* kaltais-

ten metafiktiivisten Marvel-sarjojen voisi nähdä vastaavan katsojien vuosien varrella esittämään kritiikkiin Marvelin konventioita kohtaan. Tilannekomedian rooli *WandaVisionissa* on mahdollistaa tämä katsojien ja tuotannon välinen vuoropuhelu. Tilannekomedia tuo tutut hahmot lähemmäs katsojaa arkisemmalle tasolle. Metafiktiivinen parodia taas tarjoaa väylän itsereflektiiviselle Marvelin konventioiden kommentoinnille. Aihetta olisi mahdollista tutkia lisää ottamalla *WandaVisionin* kautta tarkasteluun Marvelin maailmojen rakennuksen strategiat ja parodian kohteeksi myös Marvelin elokuva- ja sarjakuvamaailmat konventioineen. Tässä yhteydessä voisi olla mielekästä tutkia Marvelin fanikuntaa vuoropuhelun toisena osapuolena. *WandaVision* tarjoaa tutkimuskohteen myös Thonin (2019) määrittelemien transmediaalisten hahmojen tarkasteluun esimerkiksi Wandan hahmon kautta.

# Lähteet


### Kohdeaineisto

*WandaVision*, jakso 1, Filmed Before a Live Studio Audience. 2021. Ohjannut Matt Shakman. Käsikirjoittanut Jac Schaeffer. USA: Marvel Studios. Disney+.

*WandaVision*, jakso 2, Don't Touch That Dial. 2021. Ohjannut Matt Shakman. Käsikirjoittanut Gretchen Enders. USA: Marvel Studios. Disney+.

*WandaVision*, jakso 3, Now in Color. 2021. Ohjannut Matt Shakman. Käsikirjoittanut Megan McDonnell. USA: Marvel Studios. Disney+.

*WandaVision*, jakso 4, We Interrupt This Program. 2021. Ohjannut Matt Shakman. Käsikirjoittanut Bobak Esfarjani ja Megan McDonnell. USA: Marvel Studios. Disney+.

*WandaVision*, jakso 5, On a Very Special Episode... 2021. Ohjannut Matt Shakman. Käsikirjoittanut Peter Cameron ja Mackenzie Dohr. USA: Marvel Studios. Disney+.

*WandaVision*, jakso 7, Breaking the Fourth Wall. 2021. Ohjannut Matt Shakman. Käsikirjoittanut Cameron Squires. USA: Marvel Studios. Disney+.

*WandaVision*, jakso 8, Previously On. 2021. Ohjannut Matt Shakman. Käsikirjoittanut Laura Donney. USA: Marvel Studios. Disney+.

*WandaVision*, jakso 9, The Series Finale. 2021. Ohjannut Matt Shakman. Käsikirjoittanut Jac Schaeffer. USA: Marvel Studios. Disney+.

### Muu aineisto

*2 Broke Girls*. 2011–2017. Televisiosarja. Kehittäneet Michael Patrick King & Whitney Cummings. USA: CBS.

*Avengers: Age of Ultron*. 2015. Elokuva. Ohjannut ja käsikirjoittanut Joss Whedon. USA: Marvel Studios.

*Avengers: Infinity war*. 2018. Elokuva. Ohjanneet Anthony Russo & Joe Russo. Käsikirjoittaneet Christopher Markus & Stephen McFeely. USA: Marvel Studios.

*Bewitched*. 1964–1972. Televisiosarja. Kehittänyt Sol Saks. USA: ABC.

*Fresh Off the Boat*. 2015–2020. Televisiosarja. Kehittänyt Nahnatchka Khan. USA: ABC.

*Friends* 1994–2004. Televisiosarja. Kehittäneet David Crane & Marta Kauffman. USA: NBC.

*Full House*. 1987–1995. Televisiosarja. Kehittänyt Jeff Franklin. USA: ABC.

*How I Met Your Mother*. 2005–2014. Televisiosarja. Kehittäneet Carter Bays & Craig Thomas. USA: CBS.

*I Dream of Jeannie*. 1965–1970. Televisiosarja. Kehittänyt Sidney Sheldon. USA: NBC.

*I Love Lucy* 1951–1957. Televisiosarja. USA: CBS.

*Modern Family* 2009–2020. Televisiosarja. Kehittäneet: Steven Levitan & Christopher Lloyd. USA: ABC.

*On the Buses*. 1969–1973. Televisiosarja. Kehittäneet Ronald Chesney & Ronald Wolfe. UK: ITV.

*Seinfeld*. 1989–1998. Televisiosarja. Kehittäneet Larry David & Jerry Seinfeld. USA: NBC.

*She-Hulk: Attorney at Law* 2022. Televisiosarja. Kehittänyt Jessica Gao. USA: Marvel Studios. Disney+.

*That ’70s Show*. 1998–2006. Televisiosarja. Kehittäneet Bonnie Turner, Terry Turner & Mark Brazill. USA: Fox.

*The Addams Family*. 1964–1966. Televisiosarja. Adaptaation kehittänyt David Levy. USA: ABC.

*The Dick Van Dyke Show*. 1961-1966. Televisiosarja. Kehittänyt Carl Reiner. USA: CBS.

*The Office*. 2005–2013. Televisiosarja. Adaptaation kehittänyt Greg Daniels. USA: NBC.

*X-Men. Days of Future Past*. 2014. Elokuva. Ohjannut Bryan Singer. Käsikirjoittaneet Simon Kinberg, Matthew Vaughn & Jane Goldman. USA: Marvel Entertainment, Bad Hat Harry Productions, Donners' Company & TSG Entertainment.

**Tutkimuskirjallisuus**

Barnette, Jane 2022. What Is Wanda but Witches Persevering? Palimpsests of American Witches in WandaVision. *Theatre journal* (Washington, D.C.). 2022, Vol.74 (1), p.41−57.

Bignell, Jonathan 2004. *An Introduction to Television Studies*. London and New York: Routledge.

Dentith, Simon 2002 (2000). *Parody*. London and New York: Routledge.

Feuer, Jane 2002 (2001). Situation Comedy, Part 2 (The Unruly Woman Sitcom: *I Love Lucy, Roseanne, Absolutely Fabulous*). *The Television Genre Book*. Toimittanut Glen Creeber. London: British Film Institute, 67−70.

Flanagan, Martin; McKenny, Mike & Livingstone, Andy. 2016. *The Marvel Studios phenomenon: inside a transmedia universe*. London and New York: Bloomsbury Academic.

Hartley, John 2002 (2001). Situation Comedy, Part 1. *The Television Genre Book*. Toimittanut Glen Creeber. London: British Film Institute, 65−67.

Hutcheon, Linda. 2000 (1985). *Theory of parody: The Teachings of The Twentieth-Century Art Forms.* Urbana: University of Illinois Press.

Jones, Benjamin 2022. The Evolving Portrayal of Female Emotions in the Marvel Cinematic Universe. *Journal of feminist family therapy*. 2022, Vol.34 (1–2), 196–202.

Laakso, Maria 2014. *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa*. Akateeminen väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.

Laakso, Maria 2023. Romantiikkagenren parodia, voice-over-kerronta ja metalepsis televisiosarjassa Jane the Virgin. *Lähikuva – Audiovisuaalisen Kulttuurin Tieteellinen Julkaisu*, *36*(2), 43–59. https://doi.org/10.23994/lk.136794

McCarthy, Anna 2002 (2001). Advertising. *The Television Genre Book*. Toimittanut Glen Creeber. London: British Film Institute, 94−95.

Mills, Brett 2002 (2001). Studying Comedy (Humor Theory). *The Television Genre Book*. Toimittanut Glen Creeber. London: British Film Institute, 61−63.

Mills, Brett. 2009. *The Sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Rose, Margaret A. 1995 (1993). *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rose, Margaret A. 2020 (2011). *Pictorial Irony, Parody, and Pastiche: Comic interpictoriality in the arts of the 19th and 20th centuries*. Berlin: Aisthesis Verlag.

Shattuc, Jane 2002 (2001). The Confessional Talk Show. *The Television Genre Book*. Toimittanut Glen Creeber. London: British Film Institute, 84−86.

Waugh, Patricia 2001 (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.

Webster, Luke; Leaver, Tama; Sandry, Eleanor 2022. Transmedia storytelling during the COVID-19 pandemic: Marvel's WandaVision and Zack Snyder's Justice League. *First Monday*. 2022, Vol.27 (7).