

TAMPEREEN YLIOPISTO

Salla Tuomola

RUUDUSTA KULTTUURIN TULKIKSI

Turun Sanomien sarjakuvapolitiikan kehitys
vuodesta 1954 vuoteen 2003 postmodernin teorian valossa

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2003

TAMPEREEN YLIOPISTO

Tiedotusopin laitos

TUOMOLA, SALLA

Pro gradu -tutkielma, 122 s., 11 liites.

Tiedotusoppi

Toukokuu 2003

Tutkielma käsittelee Turun Sanomien sarjakuvapolitiikan vaiheittaista kehitystä postmodernistiseksi. Tutkielmassa selvitetään, miten yhteiskunnan väitetty muutos postmoderniksi näkyy Turun Sanomien sarjakuvissa. Tutkimusaineistoon on valittu sarjakuvanäytteet vuosilta 1954 - 1955, 1979 - 1980 ja 2003. Tutkimuksen tarkoituksena on osoittaa, miten sarjakuvat osana sanomalehteä voivat toimia kulttuurin tulkkeina, heijastaa yhteiskunnallisia kehityssuuntia sekä tarjota lukijoilleen mahdollisuuden ymmärtää ympäröivää kulttuuria ja hallita omaa elämäänsä paremmin.

Tutkimus perustuu postmodernista kirjoitettuihin teorioihin. Teoriaosuudessa käsitellään laajalti postmoderniksi määritellyn yhteiskunnan ja kulttuurin luonnetta sekä postmodernin vaikutusta kulttuurituotteissa. Teorian pohjalta on laadittu postmodernin määreitä kuvaava luokitusrunko, jonka avulla tarkastellaan sarjakuvien sisällöllistä kehitystä ja sarjakuvapolitiikan mahdollista postmodernisoitumista. Varsinainen analyysi on tehty teoriaan ja luokitusrunkoon nojautuen.

Luokitusrunko osoittautui hyödylliseksi tutkimusvälineeksi, jonka avulla Turun Sanomien nykyisestä sarjakuvavalikoimasta on määriteltävissä lukuisia postmoderniksi katsottuja piirteitä. Analyysin perusteella myös lehden sarjakuvapolitiikan voi sanoa kehittyneen lähes 50 vuoden aikana postmoderniin suuntaan.

Tutkimustulosten perusteella Turun Sanomien sarjakuvien voi sanoa heijastavan laajalti nyky-yhteiskunnan kehitystä, kommentoivan sen tapahtumia ja mukautuvan 'ajan henkeen'. Koska lehden sarjakuvat keräävät laajan ja monimuotoisen lukijakunnan, joka antaa runsaasti palautetta ja reagoi valikoiman muutoksiin, sanomalehden tulisi kiinnittää sarjakuvapolitiikkaansa tulevaisuudessa nykyistä enemmän huomiota. Sarjakuvien voima yhteiskunnan jäseniä yhdistävänä tekijänä pitäisi ottaa huomioon, eikä sarjakuvien merkitystä populaarikulttuurin kentällä tulisi vähäksyä.

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	6
2 MODERNI VS. POSTMODERNI.....	9
2.1 Teoriaa modernista.....	10
2.1.1 Modernismi.....	11
2.2 Teoriaa postmodernista.....	13
2.2.1 Uuden ajan terminologiaa.....	14
2.2.2 Metakertomusten kuolema.....	15
2.2.3 Täysin kehittynyt moderni?.....	16
2.2.4 Postmodernismi.....	18
2.3 Postmoderni globaalissa myöhäiskapitalismissa.....	18
2.3.1 Talous globalisoituu.....	19
2.3.2 Talous ja kulttuuri luhistuvat toisiinsa.....	20
3 POSTMODERNI YHTEISKUNTA JA KULTTUURI.....	24
3.1 Yhteiskunnan rakentuminen postmoderniksi.....	24
3.1.1 Universaalista globaaliksi maailmankulttuuriksi.....	25
3.2 Postmodernistisen kulttuurin olemus.....	27
3.2.1 Binaaristen vastakohtaparien merkitys.....	28
3.3 Postmodernin arvomaailma ja elämänpolitiikka.....	29
3.3.1 Valintojen ja vastuun politiikka.....	30
3.3.2 Valinnanvaikeus ja identiteettien loputon virta.....	32
3.3.3 Yksilöiden yhteiskunta.....	34
3.3.4 Sukupuolten tasa-arvotaistelu.....	36
3.3.5 Erilaisuuden politiikka.....	38
3.3.5.1 Postmoderni feminismi.....	39
3.3.5.2 Nuorisokulttuurit.....	40
3.3.5.3 Fanikulttuurit.....	42

4 POSTMODERNI KULTTUURITUOTTEISSA.....	45
4.1 Populaarin terminologia ja kulttuuri.....	46
4.2 Pastissi korvaa parodian.....	47
4.3 Historiattomuuden tiellä.....	49
4.4 Sirpaloituminen.....	50
4.5 Syvyydettömyys.....	51
4.6 Tuotteistuminen.....	52
5 SARJAKUVIEN KIEHTOVA MAAILMA.....	54
5.1 Sarjakuvat kulttuurituotteena.....	54
5.1.1 Sanomalehtisarjakuva eli strippisarjakuva.....	55
5.1.2 Sarjakuvan kulttuuripolitiikka Suomessa.....	57
5.1.3 Suomalainen sarjakuva nyt ja tulevaisuudessa.....	59
5.2 Sarjakuvat tutkimuskohteena.....	60
5.2.1 Sarjakuvatutkimuksen mielekkyys.....	61
5.2.2 Sarjakuvat ja yhteiskunta.....	63
5.2.3 Sarjakuvat tunnustettuna taiteenlajina.....	65
5.2.4 Sarjakuvatyyppien luokituksia.....	66
6 TUTKIMUS KÄYTÄNNÖSSÄ.....	67
6.1 Tutkimusaineisto.....	67
6.1.1 Turun Sanomien sarjakuvahistoria.....	67
6.1.2 Turun Sanomien nykyinen sarjakuvapolitiikka.....	70
6.1.3 Turun Sanomien sarjakuvien säännölliset lukijat.....	71
6.2 Tutkimuskysymyksen asettelu ja perustelut.....	72
6.3 Tutkimusmenetelmä.....	73
6.3.1 Sisällönanalyysi ja sisällön erittely.....	73
6.3.2 Luokittelu analysoinnin välineenä.....	75

7 TS:N SARJAKUVIEN JA SARJAKUVAPOLITIIKAN	
ANALYYSIVÄLINEET.....	76
7.1 Sarjakuvan postmoderni luonne.....	76
7.2 Postmodernisoitumista määrittävät luokat.....	78
7.2.1 Postmodernin arvot ja elämänpolitiikka.....	79
7.2.1.1 Perheen kriisi.....	80
7.2.1.2 Kulutuskeskeisen elämäntavan pyörteissä.....	81
7.2.1.3 Globalisaation vaikutukset suomalaisiin.....	82
7.2.2 Kulttuurimuotojen rajojen hämärtyminen.....	83
7.2.2.1 Populaari- ja korkeakulttuurin sekoittuminen.....	83
7.2.2.2 Faktan ja fiktion sekoittuminen.....	84
7.2.3 Tuotteistuminen.....	85
7.2.4 Historiattomuus.....	86
7.2.5 Sirpaloituminen.....	87
7.2.5.1 Postmoderni feminismi.....	88
7.2.5.2 Nuorisokulttuurit.....	89
8 TS:N SARJAKUVAT JA SARJAKUVAPOLITIikka 1950-, 1970- JA	
2000-LUVUILLA.....	90
8.1 1950-luvun valtakulttuurin pönkittäjät.....	90
8.1.1 Naisten paikka miesten maailmassa.....	92
8.2 Moderni Touhulan perhe.....	94
8.3 1970-luvun lopun orastava postmodernisoituminen.....	96
8.4 'Ajan henkeä' mukaileva nykyinen tarjonta.....	101
8.5 Postmodernin lipunkantajat Viivi ja Wagner.....	106
9 JOHTOPÄÄTÖKSET.....	113
LÄHTEET.....	117
LIITTEET.....	123

1 JOHDANTO

Sanomalehtisarjakuvia on tutkittu Suomessa verrattain vähän niiden lähes satavuotisesta historiasta huolimatta. Populaarikulttuurin tuotteena sarjakuviin on suhtauduttu useimmiten väheksyen lapsellisina ja toisarvoisina viestintävälineinä. 1900-luvun lopussa sarjakuvan arvo nousi, ja populaarikulttuurin teoreetikot näkivät niissä jopa yhteiskunnallisen vastarinnan aineksia. Tämän vuoksi mielestäni on kiehtovaa syventyä tutkimaan sanomalehtisarjakuvien vaiheittaista kehitystä viihteellisistä jatkokertomuksista ytimekkäiksi kulttuurin tulkeiksi ja kansan ääniksi. Lisäksi aiheeni kiinnostaa minua sen vuoksi, että olen aina karsastanut valtaapitävien tapaa jäsentää asiat mustavalkoisesti vastakohtapareiksi ja arvottaa ne toisiinsa nähden paremmiksi tai huonommiksi. Tällä viittaan siihen, että vähäpätöiseksi katsotussa sarjakuvassakin voi piillä arvaamaton voima.

Idea tutkielmastani syntyi loppukesästä 2002, kun työskentelin Turun Sanomien Sunnuntaiosastolla kesätoimittajana. Esimieheni Timo Korpinen ehdotti, että tekisin pro gradu -tutkielmani TS:n sarjakuvien kehityksestä ja muutoksista vuosikymmenien aikana. TS:n sarjakuvista ei ole aikaisemmin tehty minkäänlaista tutkimusta tai tilastointia. Tämän vuoksi katson aiheeni tärkeäksi. Työni edetessä minulle selvisi, että TS:n sarjakuvapolitiikan historia on suomalaisessa sanomalehdistössä ainutlaatuinen ja erikoinen. Tämä seikka tukee ajatustani siitä, että tutkielmani aihe on riittävän perusteltu akateemiseksi lopputyöksi. Varsinaisen muotonsa tutkimukseni aihe sai professori Veikko Pietilän ohjaamana, kun hän ehdotti, että tutkisin sarjakuvien kehitystä erityisesti postmodernin teoriaan nojautuen. Tutkielmani käsittelee siis TS:n sarjakuvapolitiikan vaiheittaista kehitystä postmoderniin suuntaan. Tarkastelen tutkimuksessani TS:n sarjakuvia 1950-luvulta, 1970- ja 1980-lukujen taitteesta sekä 2000-luvulta. Tavoitteenani on vastata, minkälainen on postmoderniksi määriteltävissä oleva sarjakuva, onko TS:n nykyisten sarjakuvien mahdollista sanoa edustavan postmoderniksi väitettyä 'ajan henkeä', ja voiko TS:n sarjakuvapolitiikan katsoa kehittyneen postmoderniin suuntaan.

Olen luonut tutkimukseni teoreettisen taustan postmodernista ja postmodernisoitumisesta kirjoitettuun aineistoon nojautuen. Perustelen valintaani perehtyä yhteiskunnan kehitykseen ja muutoksiin juuri postmodernista ammentavien teorioiden näkökulmasta sillä, että postmodernismin on väitetty tunkeutuvan yhä laajemmille alueille ja syvempiin kerroksiin

yhteiskunnassa. Tämän vuoksi katson, että myös sarjakuvat kuuluvat postmoderniksi väitetyn vaikutuksen piiriin. Teoriaosuutta koostaessa ongelmaksi koitui lähinnä se, että teoreetikoiden näkemykset yhteiskunnan kehityksestä postmoderniksi ovat hajanaisia ja keskenään hyvinkin ristiriitaisia. Kaikki eivät edes ole vakuuttuneita siitä, onko mitään postmodernia ylipäättään olemassa. Tämän vuoksi nojauduin pääasiassa postmodernin puolestapuhujien, amerikkalaisen Fredric Jamesonin ja puolalaisen Zygmunt Baumanin pohdintoihin. Tutkielmani teoriaosuus on melko laaja, ja esittelen siinä postmodernia koskevia ajatuksia ja näkökohtia verrattain monipuolisesti. Katson tämän tarpeelliseksi viitaten erityisesti teorian sisäiseen hajanaisuuteen ja epäjohtonmukaisuuksiin.

Tutkielmani ensimmäisessä varsinaisessa luvussa tarkastelen modernin ja postmodernin teorian eroavaisuuksia, sillä postmodernia on miltei mahdotonta ymmärtää irrallisena käsitteenä. Otan huomioon myös postmodernin ja postmodernismin käsitteiden eroavaisuudet. Tämän jälkeen pohdin postmodernia globaalin talouden kannalta, sillä myöhäiskapitalistisissa yhteiskunnissa talouden on sanottu ulottaneen vaikutuksensa kulttuurin jokaiselle tasolle. Toisessa luvussa esittelen postmodernia yhteiskuntaa ja kulttuuria käsitteleviä näkökulmia. Suuren osan luvusta vie postmodernin arvomaailmaa ja elämänpolitiikkaa tarkasteleva jakso. Katson sen laajuuden tarpeelliseksi, sillä luvun konkreettiset esimerkit tekevät melko vaikeatajuisen teorian ymmärrettävämmäksi. Luvusta on runsaasti hyötyä myös varsinaisessa analyysissäni, sillä se tarjoaa keinot tehdä huomioita asioista erityisesti nykyisessä 'ajan hengessä'. Suuri merkitys tutkimukseni teoreettisessa osassa on erityisesti postmodernin kulttuurituotteita, niiden kehitystä ja muutoksia tarkastelevalla luvulla, sillä sarjakuvat ovat kiistatta populaarikulttuurin tuote ja näin ollen myös postmodernin näkökulmasta määriteltävissä. Katson tarpeelliseksi perehtyä myös sarjakuvasta kirjoitettuihin teoksiin, sillä aikaisemmat tutkimukset hahmottavat omaa aiheitani tarkemmaksi ja helpottavat oman tutkielmani sijoittamista sarjakuvatutkimuksen kentälle. Sarjakuvaluvussa esittelen ensiksi sarjakuvaa kulttuurituotteena, jonka jälkeen seuraa sarjakuvaa tutkimuskohteena tarkasteleva osuus.

Tutkimusmenetelmäni perustuu pääosin sisällönanalyysiin. Postmodernin teorian pohjalta olen laatinut viidestä luokasta koostuvan luokitusrunгон, jota käytän apuvälineenä varsinaisessa analyysissäni. Pyrin siis määrittelemään luokitusrungon esiintyviä postmodernin piirteitä tutkimusaineistostani. Aineistoni koostuu TS:n sarjakuvanäytteistä,

jotka olen valinnut vuosilta 1954 - 1955, 1979 - 1980 ja 2003. Tutustuin aineistooni käytännössä siten, että kävin kirjastossa lukemassa sarjakuvia mikrofilmeille kuvatuista sanomalehdistä. Uusimmat sarjakuvat luin painetuista sanomalehdistä. Mikrofilmien kopioimisesta johtuen tutkielmani lopussa olevan sarjakuvaliitteen vanhemmat sarjakuvat ovat melko suttuisia ja vaikeasti luettavissa. Analyysiluvussani pohdin ensin sarjakuvan postmodernistiseksi määriteltävissä olevaa luonnetta, jotta sen välineelliset ominaisuudet eivät sekoittuisi luokitusrungossa esiintyviin määreisiin. Tämän jälkeen esittelen varsinaisen luokitusrunkoni, jota olen havainnollistanut Viivi ja Wagner -sarjakuvasta tekemäni koeanalyysin avulla. Varsinaisen analyysini esitän kronologisessa järjestyksessä alkaen 1950-luvun sarjakuvista ja päättyen nykyään julkaistaviin sarjakuviin. Lopuksi esitän analyysini pohjalta tekemäni johtopäätökset ja yhteenvedon.

Tutkielmani osoittautui haasteelliseksi erityisesti vaikeatajuisen teoriansa vuoksi. Toisinaan minun oli koottava ajatukseni ja mietittävä perin pohjin, mitä oikeastaan olinkaan tutkimassa. Työ herätti kuitenkin kiinnostukseni tieteellistä tutkimusta kohtaan, enkä sulje pois mahdollisuutta ryhtyä kenties myöhemmin jatkotutkimukseen. Tosin aikaa ja kärsivällisyyttä tulee tuolloin varata huomattavasti enemmän. Lopuksi haluan kiittää professori Veikko Pietilää loputtomasta ammattitaidosta ja ytimekkäistä mielipiteistä, joita ilman tätä tutkielmaa tuskin olisi syntynyt. Kiitoksen ansaitsevat myös vanhempani, joiden ihailtava pitkäjänteisyys kesti koko kevään ajan nauttiessani heidän täysihoidostaan ja tarjoamastaan mahdollisuudesta käyttää aikani päätoimiseen tutkielman tekemiseen. Viimeiseksi osoitan kiitokseni isoveljilleni, joista toinen neuvoi kärsimättömästi tietokoneen aiheuttamissa ongelmatilanteissa, ja toinen piirtää omasta mielestäni maailman hauskinta ja työni kannalta hedelmällisintä sarjakuvaa.

2 MODERNI VS. POSTMODERNI

Postmodernin käsite on ristiriitainen ja kauttaaltaan hajanainen. Käsitteen ongelmallisuus johtuu osittain siitä, että kaikki yhteiskuntateoreetikot eivät ole päässeet yhteisymmärrykseen, onko mitään postmodernia edes olemassa. Keskityn tarkastelemaan tutkielmani teoreettisessa luvussa ensin postmodernin teorian määritelmiä, jotta käsite selkiytyisi edes hieman omaa analyysiäni ajatellen.

Dramaattiset muutokset kulttuurissa ja yhteiskunnassa koetaan usein voimakkaana kriisinä. Vakaiden yhteiskunnallisten sääntöjen yhtäkkinen katkeaminen herättää laajalti epäjärjestystä, kaaosta, sirpaloitumista ja sekavuutta. Seurauksena tästä ovat yleensä epätoivo ja pessimismi, paniikki ja epätoivoiset yritykset ratkaista kriisi. (Best & Kellner 1991, iix) Median räjähdysmäisen kasvun, tietokoneiden ja uuden teknologian, kapitalismin uudelleenrakentumisen, poliittisten mullistuksien ja uusien kulttuurimallien dramaattinen kehitys vaikutti kaikkeen kulttuurin ja yhteiskunnan sisällä. Nykyajan postmodernin teoriaa koskevat kiistat voidaankin selittää osittain etenevänä, laajamittaisten kriisien sarjana, joka juontuu modernin ajan ja yhteiskuntajärjestelmän katkeamisesta ja uuden, postmodernin ajanjakson astumisesta tilalle. (emt. ix)

Postmodernin käsitettä on miltei mahdotonta pohtia irrallaan edeltäjästään modernista, sillä käsite itsessään on perin juurin häilyvä: joidenkin teoreetikkojen mukaan postmodernin aikakautta ei ole olemassakaan, toiset puolestaan puhuvat sen mahdollisuuksista kulttuurisena ilmiönä ja uudenlaisena tietoisuutena. Edes postmodernin nousu muotiin yhteiskuntateorian piirissä 1980-luvulla ei tuottanut yhtenäistä teoriaa saati näkökantoja. Päinvastoin, postmoderneiksi nimetyissä teorioissa huomiota kiinnittää edelleen niiden ristiriitaisuus. (Best & Kellner 1991, 2; Pietilä 1997, 348)

Paul Valéry (1962) kiteyttää osuvasti nykymaailmalle ominaisimmat piirteet ja kehityssuunnat Zygmunt Baumanin kirjassa *Notkea moderni* (2002, 7; ks. myös 2000, 1).

"Keskeytyminen, sekasorto, yllätyksellisyys ovat tuttuja asioita elämässämme. Niistä on jopa tullut todellisia tarpeita monille ihmisille, joiden ajatuksia ei enää ruoki (...) mikään muu kuin nopeat muutokset ja toistuvat ärsykkeet (...) Emme enää kykene sietämään mitään kestäväää. Emme enää tiedä, miten saada

tylsistyminen kantamaan hedelmää. Koko kysymys voidaan kiteyttää näin: Kykeneekö ihmismieli hallitsemaan ihmismielen aikaansaannokset?"

Postmoderni tarjoaa osaltaan vapautumiskeinon tietyistä modernille ajanjaksolle ominaisista myyteistä, ja näyttää nuo uskonkappaleet uudessa valossa. Postmoderni voidaankin ymmärtää uutena tietoisuutena modernista, 'toisena modernina'. Jotta ero modernin ja postmodernin teorian välillä kävisi selväksi, perehdyn aluksi teoreetikkojen pohdintoihin modernista yhteiskunnasta.

2.1 Teoriaa modernista

Moderni on monimerkityksinen ja monitasoinen käsite. Sillä voidaan viitata lähes mihin tahansa erilaisten historiallisten periodisointien ja poliittisten oppimisprosessien, uskonto- ja metafysiikkakritiikin, yhteiskuntateorian ja esteettisten virtausten välillä. Sama monimerkityksisyys siirtyy postmoderniin, silloinkin, kun se ei jännevimmillään ole mitä tahansa, vaan juuri reaktiota moderniin tai joihinkin sen piirteisiin. (Kotkavirta & Sironen 1989, 23 - 24)

Modernista aikakautena voidaan puhua 1600-luvulta alkaen. Se lankeaa yhteen modernin porvarillis-kapitalistisen yhteiskuntamuodon kehityshistorian - teollisen vallankumouksen ja urbanisoitumisen - kanssa, jonka postmodernin teoreetikot katsovat tulleen tiensä päähän 1900-luvun jälkipuoliskolla. Moderni syntyi valistuksen henkisessä ilmapiirissä, ja sen ominaisimmat ajatusmuodot kytkeytyivät porvarillisen maailman haluun tehdä totta kapitalistisen modernin synnyttämistä odotuksista ja utopioista. Uuden historia- ja aikatietoisuuden luonutta modernin projektia leimaa suoraviivainen edistysusko. Modernin on väitetty vastoin alkuperäistä tarkoitustaan tuottaneen kaukana järkiperäisestä olevan yhteiskunnan, jossa ihmisten käsistä karanneet yhteiskuntasuhteet hallitsevat heitä 'toisena luontona'. (Kotkavirta & Sironen 1989, 13; Pietilä, 1997, 349 - 350, 352; ks. myös Boyne & Rattansi 1990, 3 - 4)

Jürgen Habermasin mukaan historiallisessa kehityksessä alkoi 1700-luvulla laadullisesti uusi vaihe. Syntyi moderni yhteiskunta, jossa markkinataloudellinen kansalaisyhteiskunta ja valtapoliittinen valtio itsenäistyivät ennennäkemättömällä teholla hoitamaan järjestyksellisiä

tehtäviään. (Eräsaari & Kotkavirta 1989, 91 - 92; ks. myös Kumar 1995, 174 - 175) Jean-Francois Lyotardille moderni merkitsi valistukseen ja sivistykseen liittyvää, tiedon, taidon ja tekniikan kehittymisen avulla vapautettuun ihmiskuntaan tosissaan tähtäävää projektia. (Pulkkinen 1989, 139)

Modernin aikakautena uskottiin valistuksen kaikkivoipaan mahtiin. Moderni pyrki kiivaasti yhteiskunnan ja yksilöiden toiminnan rationalisoimiseen, edistysellisyyteen sekä historiallisuuden korostamiseen. (Bauman 1996, 27) Modernin uskonkappaleita olivat totuus ja tieto, järjestys ja varmuus, yhdenmukaisuus ja suunnitelmallisuus, yksilöllistyminen ja maallistuminen sekä urbanisoituminen ja byrokratisoituminen. Modernin järjestelmä tuotti tuskaa ja kärsimystä uhreilleen, köyhälistölle, maatyöläisille ja käsityöläisille kapitalistisen teollistumisen ja imperialistisen kolonisaation myötä. (emt. 25; Best & Kellner 1991, 2 - 3; ks. myös Bauman 2002, 10 - 11; 2000, 3 - 4)

Modernille mentaliteetille tyypillinen tavoitteiden loputon joustavuus perustui järkkymättömään uskoon siitä, että suunnitelmilla oli puolellaan historia ja vankkumaton järki. Uskottiin, että lopullinen menestys oli taattu jo etukäteen. Vakaumusta tukivat kaikki yhteiskunnalliset, taloudelliset ja poliittiset realiteetit, jotka pragmatistisen kompromissin uskottavuudella antoivat toiveita löytää ratkaisevan todisteen länsimaisen tieteen, moraalin ja estetiikan yli rajojen ulottuvasta pätevydestä. (Bauman 1996, 101 - 102)

Modernin teoriaa on kritisoitu sen tavoittelemien puhtaan tiedon etsimisestä, universaloinnista ja totalisoinnista sekä sen kaikenkattavasta järkipäistämisestä. Modernin teorian puolustajat ovat puolestaan hyökänneet postmodernin relativismia, irrationaalisuutta ja nihilismia vastaan. (Best & Kellner 1991, 4)

2.1.1 Modernismi

Oman tutkimukseni kannalta on aiheellista ottaa lähilukuun myös modernin ja postmodernin ajan kulttuuriset dominantit, modernismi ja postmodernismi, sillä tutkimusaineistoni eli sanomalehtisarjakuvat kuuluvat kiistatta kulttuurituotannon alueeseen. Seuraavassa tarkastelen ensin modernismin määrettä.

Fredric Jameson luokittelee modernin ajan alusta 1980-luvun loppuun kestävästä jaksosta

kolme kulttuurin dominanttia: realismin, modernismin ja postmodernismin. Kulttuurinen dominantti tarkoittaa oman aikansa luonteenomaisinta, joskaan ei välttämättä hallitsevinta kulttuurimuotoa. (Jameson 1989, 264 - 265, Pietilä 1997, 352) Teollista vallankumousta voidaan Jamesonin mukaan pitää tärkeänä rajapyykkinä esteettisen modernismin kukoistuskauden alulle. Modernistisen taiteen ensimmäinen pitkä kausi 1800-luvun loppupuolella rakentui elollisten mallien ympärille ja oli etuoikeutetusti esimerkkinä symbolismille. Toinen vaihe ajoittui vuosisadan vaihteeseen, ja modernismin luonne muuttui teknologian koneellistumisen myötä avantgardistiseksi. Jameson kiteyttää modernismin jättiläismäisten ja legendaaristen voimien ajaksi, joka ei ole enää nykyihmisen tavoitettavissa. (Jameson 1991, 305)

Modernismin on sanottu olevan luonteeltaan avantgardistista. Modernismin voittokulku alkoi Euroopassa 1800-luvun jälkipuoliskolla ja jatkui aina 1900-luvun puoliväliin asti. Tuolloin modernin merkitystä leimasi modernistien mielestä ohimenevyys. Huomionarvoista on, että sittemmin ohimenevyyden, transitorisuuden, on katsottu olevan tyypillinen postmodernin aikakauden piirre. Näin ollen jo modernin ajan sisäisesti ristiriitaisten ilmiöiden voi nähdä sotivan sitä ajatusta vastaan, että modernin ja postmodernin välillä olisi jyrkkä katkos. (Pietilä 1997, 352) Esteettinen modernismi syntyikin juuri uudenlaisissa avantgardistisissa liikkeissä ja boheemeissa alakulttuureissa, jotka taistelivat teollistumista ja kaiken järkipäristämistä vastaan. Modernismi astui jokapäiväiseen elämään modernin taiteen, kulutusyhteiskunnan tuotteiden, uuden teknologian, kuljetusmuotojen ja kommunikaation välityksellä. (Best & Kellner 1991, 2 - 3)

Vastoin modernin aikakauden luonnetta, modernistista taidetta ja kulttuurituotteita leimasi heterogeenisyys. Modernistisessa musiikissa, kirjallisuudessa ja esteettisissä taiteissa oli kussakin omaleimaiset piirteensä, minkä vuoksi katsottiin olevan vaikeaa määritellä modernistisia taiteita yhdistäviä tekijöitä. Samankaltaisuuksia on teoretikkojen mielestä miltei mahdoton nimetä modernististen taiteenlajien välillä, esimerkiksi vastaako musiikin atonaalisuus maalaustaiteiden surrealismia ja kubismia. (Boyne & Rattansi 1990, 6) On kuitenkin määritelty muutamia avainstrategioita, jotka heijastavat modernistista projektia eri taiteenlajien rakenteissa ja olemuksissa. Yhtäläisyyksiä voi pohtia esimerkiksi modernististen teosten motiivien osalta. Ensinnäkin modernin ajan taiteilijoiden teoksia on katsottu leimaavan esteettisen itserefleksiivisyyden, mikä tekee luomuksista taiteilijoiden perimmäistä ideaa ja

merkitystä todellisuudesta esittäviä teoksia. Toiseksi modernistisissa taideteoksissa voi nähdä erilaisten perspektiivien ja elementtien samanaikaisen simultaanisuuden: teokset ilmentävät yhtä aikaa monta eri asiaa monella eri tekniikalla. Kolmanneksi modernistisille taiteille on ominaista paradoksaalisuus, monimuotoisuus ja epävarmuus. (emt. 6 - 7)

Edellä kuvatuista modernismin piirteistä käy ilmi, että vaikka modernismi olikin modernin ajan etuoikeutettu kulttuurinen dominantti, se ilmaisi samanaikaisesti myös ilmiselvää kritiikkiä modernin järkkymätöntä tieteen ja teknologian ihannoitua, positivismiin ja yksilöllisen subjektin ideaa sekä kapitalistisen ja yhteiskunnallisen modernin version juhlimia suuria kertomuksia kohtaan. Modernismin voisi näin ollen ymmärtää eräänlaiseksi postmodernin teorian esiasteeksi, ja yhdistävänä tekijänä olisi juuri kritiikki modernin projektia kohtaan. (emt. 8 - 11)

Modernismille oli leimallista innovaation ja uutuuden korostaminen. (Jameson 1984, 38; Pietilä 1997, 353) Tästä johtuen modernismi pyrki osoittamaan, että ulkoisesti havaittavan todellisuuden 'takana' on sisäinen todellisuus, jossa ulkoisen todellisuuden muodot selittyvät. (Pietilä 1997, 353) Marxin kapitalismikritiikin ja Freudin psykoanalyysin edustaman tieteellisen ajattelun tavoin modernismi pyrki löytämään piilossa olevan olemustotuuden näkyvässä olevan ilmiöpinnan takaa. (Morley 1996, 59)

2.2 Teoriaa postmodernista

Useiden postmodernin teoreetikkojen mukaan yhteiskunta on muuttunut 1900-luvun loppupuolella jälkiteolliseksi järjestelmäksi, jota tuotannon sijaan hallitsee tieto. (Morley 1996, 53 - 54, Pietilä 1997, 350; ks. myös Lyotard 1985, 7) Tuotannon informationalisoitumisen ja tietokoneistumisen on katsottu virittäneen laajemmin koko yhteiskuntaa ja aikakautta mullistavia kehityskulkuja. Yhtäältä yhteiskuntarakenteen on nähty yhdentyneen, kun teollisille yhteiskunnille ominaiset luokkaerot rapautuivat työn uudelleenjärjestymisen myötä. Toisaalta yhteiskunta on samanaikaisesti eriytynyt jatkuvan sirpaloitumisen ja erilaistumisen vuoksi. Juuri tämän samanaikaisen eriytymisen ja yhdentymisen on katsottu luonnehtivan kokonaisvaltaisesti postmodernina käsitettyä aikakautta. (Morley 1996, 56; Pietilä 1997, 350)

Useiden teoreetikkojen mielestä puhe jälkiteollisesta ja postmodernista on toistaiseksi perusteetonta ja ennen aikaista. Modernin katkosta ja muutosta postmoderniksi on kritisoitu rankastikin, sillä modernin projektin on katsottu olevan yhä kesken. Esimerkiksi Habermas korostaa, että modernin hylkääminen postmodernia ylistämällä merkitsisi luopumista kokonaan valistuksen ajan uskonkappaleista: järjestä, demokratiasta ja vapaudesta. Tältä kannalta modernia olisikin kritisoitava vain sen täyttämättä jättämistä lupauksista. (Pietilä 1997, 364)

Perehdyn omaan tutkimukseeni aineistooni ensisijaisesti postmodernin teorian pohjalta. Tämän vuoksi pyrin sivuuttamaan postmodernin kriitikot ja lainaamaan sen puolestapuhujia melko kriitikittömästi, sillä katson postmodernin teorian olevan varsin ristiriitainen ja ongelmallinen ja oman kykyni ryhtyä teoretisoimaan perin puutteellinen. Toki terve päättelykyky nostaa päätään muutamassa kohdassa, kun teoreetikkojen ajatuksenlento nousee suorastaan päätähuimaavaksi.

2.2.1 Uuden ajan terminologiaa

Muuttuvaa aikaa on kuvattu monin eri termein. Tämän vuoksi esittelen käsillä olevan ajan terminologiaa, jolla on pyritty kuvaamaan nyky-yhteiskunnan piirteitä. Hall (1992, 47) nimeää uutta aikaa esimerkeiksi 'jälkiteollisen', 'jätkifordistisen', 'subjektin vallankumouksen' ja 'postmodernismin' termein. (ks. myös Bauman 2002, 13; 2000, 6) Mikään näistä ei ole Hallin mielestä kuitenkaan täysin tyydyttävä, sillä jokainen käsite ilmentää tarkemmin sitä, mitä jätetään taakse, kuin sitä, mihin ollaan menossa. 'Jälkiteolliset' kirjoittajat aloittavat analyysinsä kapitalistisen teollisen tuotannon teknisessä organisaatiossa tapahtuneista muutoksista, 'klassisista', laajamittaisista työprosesseista, työnjaosta ja luokkakonflikteista. He ennakoivat, että muutos johtaa uusiin tuotannollisiin järjestelmiin ja hallitsemistapoihin, jotka vaikuttavat yhteiskunnan rakenteeseen ja politiikkaan. (ks. myös Boyne & Rattansi 1990, 13 - 15)

'Jätkifordismi' viittaa uuteen massatuotannosta eroavaan ajanjaksoon. (Hall 1992, 48 - 49) Tuolle vaiheelle on sanottu olevan ominaista esimerkiksi uusien informaatioteknologioiden käyttöönotto, toimintojen ja palveluiden hajauttaminen, ylikansallisten yritysten hallitseva asema taloudessa, valinnan ja erilaistumisen painottaminen tuotteiden markkinoinnissa ja suunnittelussa siten, että kuluttajaryhmät 'kohdennetaan' yhteiskuntaluokan sijaan

elämäntyylin, maun ja kulttuurin maun mukaisesti, sekä rahamarkkinoiden globalisoituminen yhdistyneenä tiedonvälityksen vallankumoukseen. Jälkifordismi on yhdistetty myös kasvavaan fragmentoitumiseen ja pluralisoitumiseen, ryhmäidentiteetin heikkenemiseen sekä yksilöllisten valinnanmahdollisuuksien maksimointiin kulutustottumuksissa.

'Postmodernismi' kuvaa Hallin (emt. 50) mukaan puolestaan arkielämän estetisoitumista ja populaarikulttuurin voittoa korkeakulttuurista. Uusi aika olisi näin ollen sekä yksilöiden 'ulkopuolella' muuttamassa heidän elämänsä ehtoja että yksilöiden 'sisällä' vaikuttamassa heihin. (emt. 49)

Best ja Kellner (1991) huomauttavat, että käsite postmoderni sisältää yhtäältä ajatuksen katkoksesta moderniin, sen ideologiaan ja käytäntöihin. Toisaalta termi 'post' voidaan ymmärtää jatkumona, sen täydentävyytenä edeltävälle ajanjaksolle, 'hypermodernina', modernin uusina kasvoina, modernin kehittyneempänä versiona. (emt. 29 - 30)

2.2.2 Metakertomusten kuolema

Edellä kuvatut kehityskulut ovat monien postmodernin teoreetikkojen mielestä johtaneet tilanteeseen, johon modernin aikakauden uskonkappaleet eivät enää päde. Tätä näkökulmaa puoltaa Jean-Francois Lyotardin ajatus tietoa ja tieteenharjoitusta oikeuttavien suurten kertomusten kuolemista modernin aikakauden mukana. (Pietilä 1997, 350 - 351) Suurilla kertomuksilla Lyotard viittaa modernin ajan filosofisiin diskursseihin, kuten Hengen dialektiikkaan, merkityksen hermeneutiikkaan, järjellisen tai työtätekevän subjektin vapautukseen ja rikkauden kasvuun. (Lyotard 1985, 7, 50 - 52, 60)

Lyotardin mukaan postmodernin määreiden yhteinen lähtökohta on, että on olemassa moderni, joka voidaan liittää valistukseen, ja joka on nyt ohi. Postmoderni ei ole Lyotardille kuitenkaan pelkästään surua toteutumattomasta modernista, vaan tila, jossa ei enää uskota suuriin kertomuksiin ihmiskunnan historiasta sen enempää kuin suureen haaveeseen yhdestä selvästä kielestä. Postmodernin voikin Lyotardin mukaan ymmärtää suuriin metakertomuksiin kohdistuvana epäluottamuksena, joka on seurausta tieteiden kehityksestä. (Pulkinen, 139 - 141; ks. myös Lyotard 1985, 7 ja Boyne & Rattansi 1990, 13 - 14, 16) Metakertomuksilla Lyotard tarkoittaa ihmiskunnan kohtaloita viitoittavia ja perustelevia käsityksiä ja uskomuksia kuten kristinuskoa, valistusta tai marxismia vapautus- ja sovitusoppeineen. Kun modernille

yhteiskunnalle oli ominaista totalisoiva ajattelu, niin postmodernissa yhteiskunnassa tieto päinvastoin atomisoituu. Lyotardin mukaan postmoderni tieto perustuu juuri monimuotoisuuksille ja eroavaisuuksille, jopa ristiriitaisuuksille. (Sarje 1989, 168; ks. myös Lyotard 1985, 7) Lyotard (1985, 33 - 34) muistuttaa, että tieto ei ole yhtä kuin tiede, etenkin nykyaikaisessa muodossaan, sillä tieto ei ole palautettavissa tieteeseen eikä edes tietämykseen. Tiede on näin ollen yksi tietämyksen osa.

Useat teoreetikot katsovat, että myöhäiskapitalistista yhteiskuntaa hallitsee tuotannon asemesta tieto. Mielestäni tämä on verrattain tärkeä seikka oman tutkimukseni kokonaisuutta ajatellen, joten tarkastelen hetken kyseisen tiedon luonnetta. Lyotard (1985, 10 - 11) korostaa, että postmodernin kulttuurin kaudella yhteiskuntien muuttuessa jälki- tai myöhäisteollisiksi, tiedon luonne ja asema muuttuvat. Muutos on ollut käymistilassa 1950-luvun lopulta lähtien, ja siihen ovat omalta osaltaan vaikuttaneet teknologian kehitys ja tiedon muutos. Tähän tiedon muuttuneeseen luonteeseen ovat johtaneet yhteiskunnan globalisoituminen, tuotannon ja talouden monikansallistuminen sekä tietokoneistumisen mukanaan tuoma uusi logiikka.

Tieto on omaksunut kapitalismin ylistämän tavaran muodon ja arvon, ja informaatiosta onkin tullut yksi tärkeimmistä tuotantovoimista. Näin ollen postmodernistisia yhteiskuntia voidaan kutsua tuotannon asemesta tiedon hallitsemiksi. Tämän suuntainen kehitys kasvattaa entisestään kuilua kehittyneiden ja kehitysmaiden välillä. Tiedon mahti ulottuu postmodernin aikakaudella jokaiselle yhteiskunnalliselle tasolle ja alueelle: se alkaa hallita niin taloutta, tuotantoa, politiikkaa kuin koko maailmanlaajuisia valtataisteluakin. (emt. 12 - 15)

2.2.3 Täysin kehittynyt moderni?

Puolalaisen postmodernin teoreetikon Zygmunt Baumanin mukaan postmodernissa moderni tulee tietoiseksi itsestään - ja samalla omasta mahdottomuudestaan. Kun moderni tavoitteli intohimoisesti järkipäistä tietoisuutta, samanaikaisesti se Baumanin mielestä unohti inhimillisen ulottuvuuden merkittävyyden, joka nyt vaatii näkyväksi tulemistaan. Postmodernin aikakautena moderni voisi näin ollen vihdoinkin unohtaa rationaalisuuden ja universaalisuuden epäonnistuneet ideansa. (Ahponen & Cantell 1996, 7 - 11, 16) Samanaikaisesti perinteiden vaaliman yhteisöllisyyden voisi olettaa purkaantuvan epävarmuudeksi ja arvojen ambivalenssiksi. Näin ihmiset tottuisivat sirpaloituneeseen yhteiskuntaan ja olisivat entistä valmiimpia sitoutumaan hetkellisesti eriytyneeseen

mielikuvayhteisöjen maailmaan. (emt. 11 - 12) Postmodernissa järjestelmässä ei siis ole teoreetikkojen mukaan nähtävissä enää edeltäjänsä kaltaista yhtenäisyyttä. Pikemminkin sille on katsottu tyypilliseksi kaiken kokonaisvaltaisuuden torjunta sekä yhteiskunnan hajautuminen ja tilannekohtaisuus. (Pietilä 1997, 351; Best & Kellner 1991, 165)

Postmoderni voidaan tulkita täysin kehittyneeksi moderniksi, joka ottaa selkoa historiallisten tekojensa oletetuista seurauksista. Moderni yhteiskunta on nostanut yhä useammin esiin postmodernin tilan leimallisimmat piirteet: institutionalisoidun pluralismin, kontingessin, monimuotoisuuden ja ambivalenssin. Näitä piirteitä pidettiin kuitenkin pikemminkin merkkeinä epäonnistumisesta, koska elettiin aikaa, jolloin modernin instituutiot nimenomaisesti kamppailivat universaalisuuden, yhdenmukaisuuden, monotonisuuden ja selkeyden puolesta. Postmodernia tilannetta voidaan siksi kutsua yhtäältä moderniksi, joka on onnistunut vapautumaan väärästä tietoisuudesta, ja toisaalta uudenlaiseksi yhteiskunnalliseksi tilanteeksi, josta moderni pyrki suunnitelmissaan ja johtamiskäytännöissään pääsemään eroon. Postmoderni ei näin ollen olisi väliaikainen poikkeama modernista, vaan itseään tuottava ja ylläpitävä loogisesti sosiaalinen tila, jota luonnehtivat sen omat erityispiirteet. (Bauman 1996, 192 - 193; ks. myös Kumar 1995, 102 - 103)

Jameson (1991, xi) katsoo, että postmodernin teorian ongelmallisuus ja ristiriitaisuus johtuvat siitä, että se yrittää luonnehtia aikakautta, jonka kuvaamiseen sillä ei ole oikeita välineitä eikä edes varmuutta siitä, onko olemassa yhtenäistä kokonaisuutta, jota voisi käsitellä aikakautena. Kaikki teoreetikot eivät ole edes yhtä mieltä siitä, onko moderni aikakausi päättynyt vai ainoastaan siirtynyt myöhempään ja kypsempään vaiheeseensa. (emt. 55) Postmoderni teoria onkin Jamesonin mukaan itsessään epätäydellinen, sillä täysin uudenlainen kulttuurinen aikakausi voisi syntyä ainoastaan kollektiivisen kamppailun myötä. (emt. xii) Jo pelkästään postmodernia tarkoittava sanasto on ristiriitainen ja hajanainen. Heidegger ja Derrida puhuvat esimerkiksi läntisen metafysiikan lopusta, kun toiset väittävät uuden ajan viittaavan jälkiteollisen yhteiskunnan syntyyn. (emt. 56) Postmoderni näyttää tästä huolimatta olevan Jamesonin mielestä tervetullut käsite, joka kattaa kaikki jokapäiväisen elämän alueet. Se selittää taloustuotannon ja markkinat uudella tavalla ja järjestää kulttuuriset arvot ja normit omanlaisiksi kategorioikseen. Postmoderni kirjoittaa uusiksi modernin järjestelmän, jossa se itsekin edelleen väistämättä operoi. (emt. xiv; ks. myös Boyne & Rattansi 1990, 9)

2.2.4 Postmodernismi

Ero postmodernin ja postmodernismin käsitteiden välillä on lähinnä terminologinen. Postmoderni on epookkikäsite vaiheelle, joka seuraa modernia ajanjaksoa. Postmodernismi kuvaa kulttuurin ilmentymiä ja ihmisen aikaansaannoksia, jotka voi erottaa modernismin liikkeistä, teksteistä ja käytännöistä. (Best & Kellner 1991, 4 - 5; Boyne & Rattansi 1990, 9)

Postmodernismi, eli postmodernin yhteiskunnan kulttuurinen tila on Jamesonin mukaan reaktio 1950-luvun lopulla vallitsevaksi tulleeseen modernismin akatemisoitumiseen. Perimmäisenä syynä tähän on se, että esteettinen tuotanto on yhdentynyt tavaratuotantoon ja toimii nyt sen periaattein. Postmodernismi on siis Jamesonin sanoin myöhäiskapitalistisen yhteiskunnan kulttuuria. Näin perustellen hän liittyy postmodernismin teknologian kolmanteen vallankumoukseen sekä elektroniikan ja ydinvoiman aikaan. Muutosta selittää perimmiltään kuitenkin teknologiaa tuottava monikansallinen pääoma, ei pelkästään teknologia sinänsä. Postmodernistinen kulttuuri eroaa Jamesonin mukaan edeltäjistään myös läpituokevuudellaan. Se ulottaa otteensa koko sosiaaliseen todellisuuteen ja muuttaa kaiken taloudellisista ja poliittisista arvoista psykologiseen kokemusmaailmaan 'kulttuuriseksi'. (Vainikkala 1989, 222; Jameson 1989, 231, 271; 1991, 4 - 5) Toisin kuin modernismin, joka suosi edistyksellisyyttä, valistusta ja järkeä, postmodernismin on väitetty ajavan irrationaalisuuden, anarkian ja päämäärättömyyden ideoita.

2.3. Postmoderni globaalissa myöhäiskapitalismissa

Talouden on väitetty vallanneen kaikki myöhäiskapitalististen yhteiskuntien kulttuuriset alueet, sellaisetkin, joiden on aikaisemmin katsottu toimivan omien sääntöjensä määrääminä. Tämän perusteella myös sanomalehtisarjakuvat kulttuurituotteina kuuluvat talouden määräysvaltaan, ja seuraavaksi pohdinkin postmoderniksi määriteltyä ajanjaksoa erityisesti talouden näkökulmasta.

Taloudellinen valmistautuminen postmoderniksi määriteltyyn aikakauteen tai myöhäiskapitalismiin alkoi 1950-luvulla, kun kulutustuotteet keksittiin sotien jälkeen, ja uudet teknologiat ja tuotannot alkoivat vallata alaa markkinoiden alueella. (Jameson 1991, xx) Bauman tosin huomauttaa, että postmodernista aikakaudesta puhuttaessa tulee muistaa, että postmodernismi on ainoastaan maailman etuoikeutettujen valtioiden kulttuuria, jota luonnehtii

suuri varallisuus ja hyvinvointi sekä runsas kulutus. Postmoderni on maantieteellisesti rajallinen ilmiö, joka koskee maailman vauraita maita. Taloudellinen hallinto on kuitenkin voimakkaampi ja irtautuu kansallisvaltiosta talouden globalisoitumisen myötä. Kansallisvaltio ei näin ollen ole enää itseriittoinen ja omavarainen taloudellinen yksikkö. (Bauman 1996, 297)

Termi myöhäiskapitalismi, eli kapitalismin kolmas kehitysvaihe puoltaa Jamesonin mukaan paikkaansa, sillä postmodernin aikakauden yhteiskuntamuoto ei ole kokonaan muuttunut uudeksi, ja tästä johtuen jälkiteollisen tai monikansallisen speaktaakkeliyhteiskunnan käsitteet tulisi unohtaa. (Jameson 1991, xviii) Termi myöhäiskapitalismi yleistyi Frankfurtin koulukunnan ansiosta. Alkuperäisestä merkityksestään byrokratian kuvaajana se on jalostunut merkitsemään 'luonnollista' maailmantilaa. Globaalille myöhäiskapitalismille ovat ominaisia kaikkien muiden yhteiskunnallisten seurausten ohella ylikansalliset bisnesorganisaatiot, dynaamiset pankki- ja osakemarkkinat, median keskinäisten riippuvuussuhteiden lisääntyminen, kansainvälinen työnjako, tietokoneet ja automaatio sekä tuotannon siirtyminen kolmannen maailman maihin. (emt. xix)

2.3.1 Talous globalisoituu

Myöhäiskapitalistisessa yhteiskunnassa talouden voidaan sanoa globalisoituneen, sillä yksinomaan 1980-luvulla maailmankaupan volyymi nousi 50 prosentilla ja rahallinen arvo 75 prosentilla. (Bauman 1996, 175) Talouden globalisoitumisen lisäksi myös informaatio monikansallistuu, ja viestintä kasvaa maailmanlaajuiseksi. Uusi postmodernin aikakauden media ei piittaa valtioiden rajoista, vaan se leviää reaalinopeudella joka puolelle maailmaa. (emt. 175) Bauman kuitenkin väittää, että ennustukset globaalista kulttuurista eivät toteudu yhtään sen todennäköisemmin, kuin povaukset yhtenäisestä massakulttuurista. Näin ollen kulttuuriset järjestykset voisi käsittää kokonaisuudeksi vain silloin, kun niitä pidetään jonkinlaisena merkkivarastona, jonka sisällöstä voidaan tehdä loputon määrä valikoimia ja yhdistelmiä. Tällaiset kulttuurisen sisällön varastot käyvät raaka-aineesta, josta jokainen koostaa itse oman identiteettinsä. Globaalin kulttuurin todelliset mahdollisuudet eivät siis Baumanin mukaan riipu niinkään kulttuurisesta tarjonnasta, vaan identiteetin rakentamisen pysyvistä tarpeista. (emt. 180)

Bauman katsoo, että koska julkista huomiota on informaatio- ja tavaratulvan keskellä jaossa niukasti, tarpeiden ja halujen tuottamisen ympärille organisoituneen talouden suurin

huolenaihe on tilan tekeminen uusille kulutuskohteille. Kaikista markkinoiduista tavaroista informaation väitetään olevan ehtymättömin ja vaivattomimmin täydennettävissä, mistä juuri juontaa julkisen huomion ratkaisevan tärkeä merkitys. Kaikkia kulttuurituotteita määräävät nykyaikana kuitenkin markkinatalouden lait, ja tuotannon on noudatettava yhteisiä, kilpailuhenkisiä pelisääntöjä. Tärkeintä onkin selvittää, millä asioilla ja tuotteilla on mahdollisuus selviytyä myyvyyden testistä ja herättää samalla markkinointialan asiantuntijoiden huomio. (emt. 153) Bauman huomauttaa, että vaikka postmoderni pyrkii järkipärisen tiedon sijaan yksilöllisyyteen ja valinnanvapauteen, juuri tämä näennäinen vapaus kietoutuu yhä vahvemmin markkinavallan otteeseen. (Ahponen & Cantell 1996, 16)

2.3.2 Talous ja kulttuuri luhistuvat toisiinsa

Kapitalistisessa kehityskulussa on Ernest Mandelin (1978) esityksen mukaisesti nähtävissä kolme keskeistä vaihetta: markkinakapitalismi, monopolisoituminen eli imperialismien vaihe sekä nykyinen globaalin pääoman kausi. Jameson kutsuu tätä jo Marxin ajatuksia seurailevaa kulutuskapitalistista, postmodernia kehitysvaihetta teknologian ja koneellistumisen kolmanneksi kaudeksi. Teknologia ei kuitenkaan ole nykyisen yhteiskuntaelämän tai kulttuurituotannon 'viime kädessä määräävä tekijä', mikä viittaisi jälkiteollisen yhteiskunnan ajatukseen. Nyky-yhteiskunnan luonnetta voi selittää pikemminkin ajatuksella monikansallisen kapitalismin maailmanjärjestelmästä, joka hallitsee jokaista yhteiskuntarakennelman tasoa kuristavalla otteellaan. Jameson uskoo, että globaali tuotantojärjestelmä laajentuu postmodernin aikakaudella jopa aikaisemmin kulutuskapitalismin ja talouden mahdista vapaille alueille, luontoon ja alitajuntaan. (Jameson 1989, 264 - 268, 272; 1991, 34 - 35) Beckin (1995) mukaan tämän suuntainen kehityskulku johtaa siihen, että teollisen aikakauden suuri pysyvä vakio, luonto, menettää ennaltamääräytyneisyyttään. Se on muuttumassa tuotteeksi ja kuuluu tässä mielessä elimellisesti jälkiteolliseen yhteiskuntaan: siitä tulee 'sisäistä luontoa', jota voidaan muotoilla ja josta tulee politiikkaa. Äärimmäisissä tapauksissa luonnosta tulee koekenttä, jolla etsitään geenimanipulaatioon perustuvia ratkaisuja yhteiskunnallisiin ongelmiin. Tämä tarkoittaa kuitenkin yhteiskunnan ja luonnon sulautumista 'yhteiskunnalliseksi luonnoksi', jolloin kumpikin käsite pakosta muuttaa merkitystään. (emt. 45 - 46)

Jamesonin termein kulttuuri ja talous ovat luhistuneet toisiinsa ja merkitsevät nyt samaa asiaa. Tämä tarkoittaa sitä, että yhteiskunnan perustan ja päällysrakenteen erot ovat hämärtyneet, ja

siksi kulttuurisia ilmiöitä ja tuotantoa tulisi tarkastella kaupankäynnin termein ja talouden viitekehityksessä. (Jameson 1991, xx - xxi; ks. myös Kumar 1995, 115 - 116) Myös Bauman (1996, 107 - 108) katsoo, että postmodernin aikakauden alkutaipaleella kulttuuria alkoivat säädellä markkinatalouden lait. Koko humanististen tieteiden ala - kirjallisuus, kuvataiteet, musiikki - asettui hänen mukaansa viihteenä entistä pysyvämmiin osaksi markkinoiden ohjaamaa kulutusta. Kulutusyhteiskunnan kulttuuri alistettiin yhä useammin tuottamaan ja uusintamaan innokkaita kuluttajia kuin tottelevaisia valtion alamaisia. Uudessa roolissaan kulttuurin oli sopeuduttava tottelemaan kuluttajamarkkinoiden sääntöjä ja tarpeita. Tästä huolimatta kulttuurin markkinajohtajuus ei Baumanin mielestä välttämättä edistä kulttuurista yhdenmukaisuutta, oli kyse sitten populaarista tai korkeakulttuurista. Päinvastoin, markkinoilla näyttää kukoistavan kulttuurin monimuotoisuus. Moninaisuudesta ja yhteiselosta onkin tullut 'kulttuurisia arvoja'. (emt. 109; ks. myös Hall 1992, 54 - 55)

Jamesonin mukaan yksikään länsimaisen kapitalismin yhteiskunta ei voisi toimia tehokkaasti ilman markkinoita - edes tämän kuvittelemisen on mahdotonta, sillä markkinatalouden voima on ulottanut kuristavan otteensa jokaiselle elämän- ja yhteiskunnan alueelle. Talous hallitsee jopa metafysisiä ja psykologisia ilmiöitä, kulttuuria, mainosalaa ja representaatioiden tapoja. (Jameson 1991, 263; ks. myös Bauman 2002, 11; 2000, 4) Jameson uskoo, että markkinataloudessa elävien ihmisten aito valinnanvapaus on myöhäiskapitalismin aikana typistetty minimaaliseksi, sillä kaikki on lopulta päätetty valmiiksi jo etukäteen. Ihmiset valitsevat autonsa, lelunsa ja televisio-ohjelmansa siitä valikoimasta, joka on tarjolla. Juuri tuohon tarjontaan kuluttajilla on hänen mielestään tuskin koskaan mahdollisuutta vaikuttaa. (Jameson 1991, 266)

Kapitalismin on koko historiansa ajan katsottu kaiken aikaa rakenteistavan uudelleen itsensä sekä ne kulttuuriset suhteet, joihin ihmiskunta kokonaisuudessaan on kiedottu. Hall sanookin, että kulutuskapitalismin hidas, epätasainen ja ristiriitainen vaikutus muokkasi ja uudensi peruuttamattomalla tavalla sosiaaliset suhteet ja kulttuuriset asenteet. Vaikka kulutuksen kasvu ei hänen mukaansa poista yhteiskunnan jakaantumista luokkiin, se muokkaa perusteellisesti tavallisen ihmisen kokemusmaailmaa, arkielämää ja odotuksia. Tästä oivalliseksi esimerkiksi käyvät tavallisiin koteihin tiensä löytäneet uudenlaiset, modernit mukavuudet, muuttuneet tavat käyttää vapaa-aikaa, viettää lomaa sekä muutokset juomatavoissa ja ruokakulttuurissa. Julkisuudessa parhaiten huomattuja esimerkkejä ovat

muutokset nuorisokulttuurissa: musiikkimakujen, pukeutumistyylien ja käyttäytymistapojen mullistuminen. (Hall 1992, 23 - 24) Hallin (emt. 26) mukaan kulutuskapitalismi toimii ohjaamalla markkinoita, toisin sanoen markkinoimalla. Kulutuskapitalismin mahti ei kuitenkaan täysin riitä osoittamaan, mitä kuluttajat voivat työstää siitä vaihtoehtojen moninaisuudesta ja massatuotannon saavutuksista, joita markkinat itsessään myös aina luovat. Mikäli 'kansankapitalismi' ei vapauttanutkaan kansaa, se kuitenkin väljensi monien ihmisten tiukasti ja puritaanisesti säädeltyä elämänpiiriä.

Kulutuskapitalismissa ei liene kyse pelkästään tavaroiden, hyödykkeiden ja teknologian voittokulusta, vaan myös asenteiden ja käytäntöjen mahdollisuudesta. Kulttuurin ei ole koskaan katsottu koostuvan esineistä, vaan esineiden ja tekniikan yhteiskunnallisessa käytössä rakentuvasta suhteiden tietyistä muodosta. Hall (1992, 28) ottaa esimerkikseen nykyisen ruumiinkulttuuria, terveyttä ja kuntoilua koskevan innostuksen tai laajenevan huolen ympäristöstä ja ekologiasta. Nämä ilmenevät hänen mukaansa pikemminkin spontaaneina kansalaisyhteiskunnan kuin viranomaisten alkuunpanemina liikkeinä. 'Luonnollisia' arvoja korostavat ilmiöt saattavat vaikuttaa epäyhteiskunnallisilta yksilöön keskittyviltä muodeilta, Hallin sanoin biologisilta tee se itse -hankkeilta. Kuitenkin ne koskettavat yhä useamman ihmisen ajatusmaailmaa ja muodostavat osan tyypillistä nykytietoisuutta, joka osaltaan ohjaa myös kulutustottumuksia ja -tapoja. (ks. myös Bauman 2002, 96 - 100; 2000, 77 - 80)

Bauman sanoo, että postmoderni yhteiskunta ruokkii pikemminkin jäsentensä kykyä kuluttaa kuin tuottaa. Siten se eroaa ratkaisevasti modernista yhteiskunnasta. Kuluttamisen ympärille organisoitua elämää ohjaavat viettelykset, koko ajan kasvava halu ja pikaiset toiveet, ei niinkään normatiivinen säätely. (Bauman 2002, 95; 2000, 76 - 77) Nykyisessä kuluttajuudessa ei Baumanin mielestä olekaan enää kyse tarpeiden tyydyttämisestä - ei edes pyyteettömän identifikaation tarpeen tyydyttämisestä tai minän rakentamisesta 'riittäväksi'. Kuluttajia eivät enää saa liikkeelle tietoiset tarpeet, vaan halu - paljon tarpeita häilyväisempi ja lyhytaikaisempi, joka synnyttää itse itsensä ja käyttää itse itseään eikä tarvitse mitään ulkopuolista oikeutusta tai syytä. Baumanille halu on jatkuvasti objekti itselleen, mistä johtuen se säilyy kyltymättömänä, vaikka jättäisikin jälkeensä kymmenittäin muita (fyysisiä tai psyykkisiä) objekteja. (emt. 93; 74 - 75)

Bestin ja Kellnerin (1991) mukaan kapitalismin voima turmelee kaikki perinteiset koodit,

normit, arvot ja järjestelmät, jotka liittyvät tuotantoon, kuluttamiseen ja kuluttajien toiveisiin. Samanaikaisesti se merkityksellistää uudelleen valtion, perheen, lait, pankkijärjestelmät, kulutuksen ja psykoanalyysit. Tämän ajatusmallin mukaan myöhäiskapitalismi vastaa Marxin ajatusta siitä, että kapitalismi "vapauttaa" työväestön, mutta vain johtaakseen sen uudenlaisen riiston ja hyväksikäytön uhriksi.

3 POSTMODERNI YHTEISKUNTA JA KULTTUURI

Yhteiskunnallinen ja kulttuurinen rakentuminen postmoderniksi kutsuttuna aikakautena vaatii mielestäni syvällisempää tarkastelua jo pelkästään oman analyysini kannalta, sillä yhteiskunnallisella muutoksella on keskeinen sija tutkimuksessani. Tässä luvussa perehdyn postmodernistiseksi väitetyyn kulttuurin luonteeseen ja käyn läpi teoreetikkojen pohdintoja kyseisen kulttuurin ideasta ja rakenteista. Omistan oman alalukunsa myös elämänpolitiikalle ja arvoille sekä pohdiskelen identiteetin käsitettä ja muutoksia.

3.1. Yhteiskunnan rakentuminen postmoderniksi

Moderniksi yhteiskunnaksi ja kulttuuriksi nimetyn rakennelman on sanottu koostuvan ihmisten toiminnoista ja järjestyvän heidän tietoisuudessaan ja toiminnoissaan valintojen ja tarkoittamattomienkin vaikutusten kautta. Kulttuurissa ihminen pyrkii siis tekemään elämästään mielekkään. Tämä ei teoreetikkojen mukaan välttämättä täysin toteudu, sillä myös kulttuurissa yhteiskunnallinen valta on läsnä ja pyrkii rajoittamaan yksilöiden valinnanvapautta valmiina jäsenyyksinä ja säännönmukaisuuksina. (Ahponen & Cantell 1996, 8) Bauman katsoo, että modernin kriisiytymisen myötä yhteiskunnallinen epävarmuus ja hajaantuminen alkoivat ottaa jalansijaa jokaisella elämänalueella. Moraalikysymykset eivät edelleenkään ole hänen mielestään saaneet tyydyttäviä vastauksia, mihin on osaltaan vaikuttanut etiikan luonteen muutos. Postmodernin aikakautena yhteiskuntaa ovat alkaneet leimata sattumanvaraisuus ja irrallisuus. (emt. 14)

Kumarin (1995) mukaan postmoderni maailma on ikuisen väliaikaisen nykyisyyden maailma ilman alkuperää tai kohtaloa, mennyttä tai tulevaa. Postmodernissa maailmassa on mahdotonta löytää keskusta tai paikkaa, josta ympäröivää yhteiskuntaa voisi tarkkailla perspektiivisesti, etäisyyttä ottaen. Postmodernissa maailmassa ei näin ollen voi sanoa olevan syvärakenteita tai lopullisia syitä, vaan kaikki, mikä on olemassa, on nähtävissä ilmiöpinnalla. (emt. 147 - 148)

Ihmisten mahdollisuudet eivät baumanilaisittain sisälly suunnitelmallisiin, suuriin yhteiskunnallisiin kertomuksiin, vaan kykyyn ymmärtää nykytilanne ja sopeutua elämään erityisesti sen moraalisten velvoitteiden määrääminä. Bauman katsoo, että elämä rakentuu vapauden ja velvollisuuden eriparisuudesta, ja kun tästä aiheutuva pirstaleisuus ja

katkelmallisuus ymmärretään, elämä voidaan lopulta sisäistää mielekkääksi ja aiempaa monisärmäisemmäksi kokonaisuudeksi. (Ahponen & Cantell 1996, 19)

Hall (1992) huomauttaa, että kansalaisyhteiskunta on laajentunut valtavasti, sillä ne sosiaaliset maailmat, joissa ihmiset voivat toimia, ovat erilaistuneet. Nykyisin useimmat ihmiset ovat suhteessa näihin maailmoihin kulutuksen välityksellä. (emt. 55) Näin ollen sosiaalisen elämän pluralisoituminen antaa tavalliselle ihmiselle mahdollisuuden laajentaa roolejaan ja identiteettejään. Kansalaisyhteiskunta ei ole kuitenkaan mikään ideaalinen vapauden valtakunta. Sen mikromaailmat lisäävät vallan ja konfliktien määrää. Poliitiikka on laajentunut alueille, joita tähän asti on pidetty epäpoliittisina. Nykyään politiikan käsite yhdistyy luontevasti esimerkiksi perheeseen, terveyteen, ruokaan ja jopa seksuaaliseen ruumiseen. (emt. 56)

Edellisiin pohdintoihin nojautuen katson, että koska sarjakuvat ovat kiistatta populaarikulttuurin tuote ja usein alkuperältään amerikkalaisia, minun on syvennyttävä hetkeksi kirjoituksiin globaalista maailmankulttuurista.

3.1.1 Universaalista globaaliksi maailmankulttuuriksi

Bauman (1996, 236) tekee eron modernin ja postmodernin aikakauden käsityksille myös näiden suhteesta koko maailmaan. Moderni piti itseään universaalina ilmiönä, kun taas postmoderni katsoo olevansa globaali. Universaalien idean katsottiin kuuluvan järjen valtakauteen, tilanteeseen, jossa rationaalisten olentojen riippumattomuus korvautui intohimojen orjuuden, totuus taikauskon ja varta vasten suunniteltu historia ajalehtivan planktonin kärsimykset. Globaalisuus sitä vastoin tarkoittaa Baumanin mukaan lähinnä sitä, että kaikki syövät kaikkialla McDonald'sin hampurilaisia ja katselevat uusimpia, dramatisoituja televisiodokumentteja. Universaalisuus oli hänen mukaansa kunnianhimoisen projekti, globaalisuus ainoastaan nöyrää alistumista siihen, mitä 'suuressa maailmassa tapahtuu'. On väitetty, että kaaos ja kontingenssi, joita vastaan rationaalisen järjestyksen moderni yhteiskunta yritti taistella, tulevat nyt globalisoituneen postmodernin aikakautena entistä ehompina takaisin. Bauman viittaa juuri tähän väittäessään, että koska yhteiskunnalla ei ole riittävästi voimaa ja tahtoa yrittää toden teolla lannistaa yhä laajenevaa spontaanisuutta ja hetkellisyttä, yhteiskunnasta tulee lopulta itsestään paikka, jossa kaaos saa vallan. (emt. 237)

Kumarin (1995) mukaan postmodernissa yhteiskunnassa globalisaatio ja paikallistuminen usein yhdistyvät. Tällä hän tarkoittaa sitä, että samanaikaisesti maailmanlaajuisen kehityksen - kulttuurin ja talouden ylikansallistumisen - kanssa kansalliset ja paikalliset yhteiskunnat vahvistavat olemassaoloaan ja identiteettiään. Tästä erinomaisesti esimerkiksi sopivat erilaiset marginaali- ja vähemmistöryhmät, jotka korostavat omaa erityisyyttään ja eroaan muihin aina sopivan tilaisuuden tullen. (emt. 122)

Maailmankulttuurin sydän on joidenkin teoreetikkojen mukaan sijainnut postmoderniin aikakauteen asti niin sanotussa massakulttuurissa. Nimitys ei ole Hallin (1992, 311 - 312) mielestä enää kovin käyttökelpoinen, sillä massakulttuuri on liitetty hyvin läheisesti tiettyyn amerikkalaisen massakulttuurin malliin. Tästä johtuen nykyään on vaikea määritellä, mikä nykypäivänä on maailmankulttuuriksi sanotussa ilmiössä amerikkalaista ja mikä jotakin muuta. Suuri osa maapallon väestöstä kuitenkin elää nykyään ainakin osan mielikuvitusmaailmastaan amerikkalaisen populaarikulttuurin viitekehyksessä. Hall (emt.) korostaa, että hegemonisen, amerikkalaisen massakulttuurin symbolinen elinpiiri ulottuu jo kaikkialle eräänlaisena globaalina mielikuvitusmaailmana. Tällainen globaali kulttuuri on 'luonnollisesti' länsimaista ja englanninkielistä, ja sitä on saatavilla mitä moninaisimmissa paikoissa ja tilanteissa. Hall (emt. 313) kysyykin, onko uusi maailmankulttuuri luonut uudenlaisia kulttuurin valtakeskuksia ja kulttuuriherruuden malleja, jotka poikkeavat aikaisemmista ja edustavat uutta vaihetta. Hänen mukaansa marginaalikulttuurin politiikkaa aikaisemmin ylläpitänyt toivo joidenkin alueiden säilymisestä perinteisinä, maailmankulttuurin pelin niitä koskematta, ei enää elä. (emt. 318)

Uudessa maailmankulttuurissa on Hallin (emt. 312 - 313) mukaan myös hyviä puolia. Siinä ei ensinnäkään ole näkyvissä mitään perinteisen, porvarillisen kulttuurin yhdistyneestä voimasta. Uusi kulttuuri myös murtaa joitakin kulttuurin kategorioita ja arvohierarkioita. Se liikkuu huomattavasti helpommin korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välillä, tuottaa kulttuurin sekamuotoja ja risteymiä. Globaali kulttuuri näyttää myös sietävän hyvin erilaisuutta ja esiintyy moniarvoisempana ja marginaalien vaikutukselle avoimempana kuin ennen. Hall korostaa, että kun maailmankulttuuri pyrkii esittämään omaa globaalista ulottuvuuttaan, se voi toisinaan jopa antaa marginaaleille ylimääräistä vahvistusta. (emt. 319)

3.2 Postmodernistisen kulttuurin olemus

Kulttuurin ainutlaatuinen ideologia representoi maailman Baumanin mukaan ihmisten aikaansaannokseksi, jota ohjaavat heidän määrittämänsä arvot ja normit. (Bauman 1996, 87) Kulttuurin ideologia katsoo maailman koostuvan ihmisistä, jotka ovat sitä, mitä heille opetetaan. Juuri tämän vuoksi kulttuurisen ideologian voidaan sanoa tuovan helpotusta ihmisten elämäntapojen kirjavuuteen ja tarjoavan mahdollisuuden artikuloida useita eri tapoja olla ihminen. (emt. 88 - 89) Bestin ja Kellnerin mielestä postmodernin aikakauden kehittyvä teknologia ja maailmanlaajuisen kapitalismin kasvu synnyttävät kulttuurista sirpaloitumista, ajan ja tilan käsitteiden uudelleenmerkityksellistymistä sekä kokemuksen, subjektiviteetin ja identiteetin uusia kulttuurisia ilmentymismuotoja. (Best & Kellner 1991, 3)

Postmodernistinen elämä muistuttaa Baumanin mukaan television sarjafilmejä tai dramatisoitua dokumenttia, jossa fantasia ja todella tapahtunut sekoitetaan toisiinsa ilman vastuun häivääkään. Postmoderni on 'ilakoivaa vapautta tehdä ja tavoitella kaikkea, se on mieltä kuormittavaa epävarmuutta, joka ei tiedä, mikä on tavoittelemisen arvoista ja millä perusteella' (Bauman 1996, 21). Postmoderni on sen maailman uudelleenrakentamista, jonka moderni yritti järkipäisesti vapauttaa taikuudesta, henkisyydestä ja yksilön mahdollisuudesta subjektiiviteetin. (emt. 25) Toistaiseksi tuloksena ei kuitenkaan ole ollut ehompi järjestys, päinvastoin, Baumanista postmodernissa eletään ilman totuuksia ja ihanteita. Juuri tässä postmoderni eroaa hänen mielestään merkittävimmin modernista, jonka oikeutettu perillinen se on. Postmodernin perimmäinen tarkoitus onkin nimenomaan pakotteiden ja henkisten esteiden hävittäminen. (emt. 23 - 25)

Postmodernin teoreetikot puhuvat mielikuvien, ilmenemismuotojen ja pintaefektien hallitsevuudesta syvyyteen nähden (esimerkiksi onko Ronald Reagan presidentti vai vain B-luokan filmitähti, todellinen vai paperinukke), mielikuvien ja todellisuuden sekoittumisesta (esimerkiksi oliko Persianlahden sota todellinen vai vain television luoma tapahtuma) sekä parodian, nostalgian, kitschin ja pastissin etuoikeudesta taiteellisempiin esitystapoihin, kuten realismiin ja naturalismiin nähden. Edelleen he huomauttavat vahvan historiatajun häviämisestä, vakaiden merkitysten heikentymisestä sekä erojen lisääntymisestä. (Hall 1992, 50) Kun monimuotoisuus ja valinnan mahdollisuudet lisääntyvät, fragmentoituminen ja eristyminen yleistyvät. Osallistumismahdollisuudet kasvavat - mutta ainoastaan, jos ihmiset

alistavat itsensä markkinoiden laeille. Postmodernismia leimaavat uutuus ja innovaatio, mutta epäaidoilta näyttävien tarpeiden tuottamina. (emt. 52)

Postmodernin aikakaudella tavaroiden voidaan sanoa osittain korvanneen ihmisten väliset sosiaaliset suhteet. Median vaikutus tässä kehityskulussa on huomattava. Televisio seuranyhtymänä on vakiintunut arkipäiväiseksi käsitteeksi jo vuosikymmeniä sitten. Tavarantuotanto näyttää peruuttamattomasti seruraavan median viitoittamaa tietä. Jamesonin mukaan ihmisistä on tullut ennen kaikkea kuluttajia kulutusyhteiskunnassa: myöshäiskapitalistinen elämäntyyli on rinnastettavissa Marxin kehittämän tavarafetismin ja tavarantuloisuuden kanssa. Ihminen tarvitsee nykypäivänä ympärilleen ylitsepuuruvan tavarantuloisuuden myös psykologisista syistä: ylenpalttinen tavaroiden kuluttaminen ja niihin hukuttautuminen tarjoavat oivallisen keinon olla ajattelematta maailman räikeää epätasa-arvoisuutta ja kolmannen maailman katastrofeja ja ongelmia. (ks. Jameson 1991, 314 - 315)

3.2.1 Binaaristen vastakohtaparien merkitys

Bauman uskoo, että postmoderni vapaus on modernille ajalle ominaisten binaaristen vastakohtaparien muuttumista monimuotoisuudeksi ja sallivuudeksi, jossa kunkin toimijan paikkaa ja asemaa on yhä vaikeampi tunnistaa. Vapaudella on kuitenkin aina rajansa, ja liiallinen sallivuus voi kääntyä sietämättömäksi. (Ahponen & Cantell 1996, 16)

Baumanin mukaan filosofisten vastakkainasetteluiden eli binaaristen vastakohtaparien merkittävin piirre on ratkaisematon, väliinputoaja, joka ei sisälly tai sovi kumpaankaan vastakohtaan. Se on hämmentävä, kaikkialla läsnäoleva kokonaisuus, joka purkaa ja hajottaa vastakkainasetteluja ja on juuri siksi osa niitä. Ratkaisemattoman voima on sen ambivalenttisuudessa, kaksijakoisuudessa. Se on osa sekä hyvää että pahaa, oikeaa ja väärää, jokaista järjestystä ylläpitävää vastakohtaparia, joka määrittää toista omalla olemuksellaan ja samanaikaisesti poikkeavuudellaan toisesta. (Bauman 1996, 50) Kaikki ratkeamattomat ovat ei/eikä ja yhtäaikaaisesti joko/tai. Tässä häilyväisyydessä on niiden voima. Koska ne eivät ole mitään, ne voivat olla mitä tahansa. (emt. 51) Ratkeamattomat ovat todellisia sekamuotoja, eivät ainoastaan luokittelemattomia, vaan mahdottomia luokitella. Ne kyseenalaistavat koko vastakohtien periaatteen ja dikotomioiden uskottavuuden. Ratkeamattomat paljastavat jaon hauraan keinotekoisuuden, ja juuri siksi niistä on tehtävä tabu, ne on alistettava. (emt. 55) Postmodernin aikakaudelle tyypilliset ratkeamattomat sekamuodot hämärtävät siis binaaristen

vastakohtaparien selkeää rajaa, joka on välttämätön, kun luodaan yhteiskunnallista järjestystä ja elämismaailmaa.

Eräs uuden ajan siirtämä rajaviiva kulkee Hallin (1992) mukaan muutoksen objektiivisten ja subjektiivisten ulottuvuuksien välillä. Samalla, kun yksilöllinen subjekti on tullut yhä tärkeämmäksi, käsitykset 'subjektista' ovat muuttuneet. 'Yksilöä' ei ole enää mahdollista mieltää kokonaisen ja täydellisen egon tai autonomisen 'minän' käsitteillä. Minä koetaan fragmentoituneena ja epätäydellisenä, jonakin, joka muodostuu useista 'minuuksista' tai identiteeteistä suhteessa niihin sosiaalisiin maailmoihin, joissa ihmiset ovat mukana, jonakin, jolla on historia, joka on tuotettu ja joka on jatkuvassa prosessissa. (emt. 49) Postmoderni siis hylkää käsitteen rationaalisesta ja yksilöllistyneestä subjektista ja korvaa sen yhteiskunnallisesti ja kielellisesti sirpaloituneena ja eriytyneenä. (Best & Kellner 1991, 4)

3.3 Postmodernin arvomaailma ja elämänpolitiikka

Elämänpolitiikalla ja uusintuneilla arvoilla on sanottu olevan keskeinen rooli postmoderniksi määritellyssä yhteiskunnassa. Tämän vuoksi katson tarpeelliseksi perehtyä kyseisiin käsitteisiin hieman pintaa syvemmältä, sillä mielestäni niiden konkreettisuus tuo kaivattua lisävaloa postmodernin abstrakteihin ja ristiriitaisiin termeihin ja ideoihin.

Traditionaalisen yhteiskunnan oloissa ihmisten ratkaisuja henkilökohtaisessa elämässä rajoittivat erilaiset juridiset ja moraaliset määräykset, jotka tekivät 'luonnolliset' ratkaisut vaikeiksi, jopa mahdottomiksi. Elämäntilanteissa, joissa ihmisillä ei aikaisemmin ollut juuri vaihtoehtoja eikä etenkään mahdollisuuksia korjata tekemiään erehdyksiä, he voivat nykyään jatkuvasti harkita, tuliko tehtyä virhe ja mitä tälle virheelle pitäisi tehdä. Tämä koskee jokaista elämänaluetta: rakkautta, koulutusta, työelämää, poliittisia valintoja. Ihmisillä on nykyaikana huomattavasti suuremmat mahdollisuudet elämänpolitiikkaan, omaa elämäänsä koskeviin ratkaisuihin.

Postmoderniksi määriteltynä aikakautena yhteiskuntateoreetikoiden tutkiman arvojen muutoksen voidaan sanoa nostaneen subjekteiksi ja yhteiskunnallisten muutosten alullepanijoiksi ihmiset objektiivisilta vaikuttavien teknisten innovaatioiden ja yhteiskuntasuhteiden sijaan. Tulevaisuuden ajatellaan riippuvan siitä, mitä yksilöt, ryhmät,

joukot tai yhteiskunnat asettavat peruspäämääräkseen. Jotta yhteiskunnallisista muutoksista saisi muodostettua kattavan kokonaiskuvan, on olennaista selvittää, kuinka subjektiivisina arvot nähdään, tai toisaalta missä määrin arvoisällöt ja niiden omaksuminen ajatellaan objektiivisten tekijöiden määräämiksi. (Suhonen 1988, 117 - 118) Suhonen nostaa arvojen muuttumista koskevan keskustelun keskeisimmäksi hahmoksi jo vuosikymmenien takaa amerikkalaisen tutkijan, Ronald Inglehartin, joka 1970-luvulla esitti ajatuksen hiljaisesta vallankumouksesta. Käsitteellään Inglehart viittasi sukupolvien välillä tapahtuvaan arvojen muuttumiseen, jonka hän oletti jatkuvan ja vähitellen perustavanlaatuisesti muuttavan poliittista elämää kautta läntisen maailman. Vaikka Inglehartia on kritisoitu rankastikin, hänen ajatuksensa arvojen muutoksesta ja sen vaikutuksesta politiikkaan on edelleen laajalti hyväksytty. Arvokumouksen idean elinvoimaa on ollut omiaan lisäämään myös sen lupaus paremmasta tulevaisuudesta pelon ja uhan keskellä elävälle ihmiskunnalle. Selvimpänä konkreettisena ilmauksena arvojen muuttumisesta esitetään usein uudet yhteiskunnalliset liikkeet, joiden luonteeseen katsotaan olennaisesti kuuluvan erilaisen arvomaailman kuin perinteisillä poliittisilla liikkeillä oli. (emt. 119 - 120)

3.3.1 Valintojen ja vastuun politiikka

Elämänpolitiikan käsitteellä viitataan samanaikaisesti elämän ennustettavuuden vähentymiseen, elämäntilanteiden eriytymiseen, yksilöitymiseen, ihmisten omiin valintoihin ja moraalisten kysymysten ajankohtaisuuteen. Ihmisillä on nykyisin yhtäaikainen vapaus ja pakko suunnitella omaa elämäänsä: he joutuvat tekemään valintoja, ja he ovat myös vastuussa valinnoistaan. (ks. Roos & Hoikkala 1998, 7 - 8; myös Karisto, Takala ja Haapola 1999, 374 - 375)

Giddens (1991, 214 - 215) määrittelee elämänpolitiikan elämää koskevien päätösten ja yksilöiden tekemien valintojen politiikkana. Elämänpolitiikka on siis tekemisissä minän, identiteetin, itse-refleksiivisyyden, elämänkulun, hyvinvoinnin ja elämäntyylin kanssa. Beckin (1994) mukaan nyky-yhteiskuntaa voi määritellä riskin käsitteen avulla. Riskien näkökulmasta elämänpolitiikka on sitä, että ihmisten on yhä enemmän ohjattava elämäänsä sen mukaan, miten erilaisia uhkatekijöitä saataisiin vähennettyä. Beck katsoo, että riskit ovat uudella tavalla läsnä ihmisten elämässä, sillä ne ovat muuttuneet vaikeammin ymmärrettäviksi ja hallittaviksi. Samalla, kun kukin yksilö erikseen voi tuntea oman elämänhallintansa lisääntyneen, riskien hallittavuus koko yhteiskunnan osalta on vähentynyt. (emt. 19 - 22)

Nykyaikana jokapäiväistä elämää leimaa epävarmuus. Pysyvyys on väistynyt hetkellisyyden tieltä, ja hektinen muutoksen voima on ulottanut mahtinsa jokaiselle elämänalueelle. Mihinkään ei voi enää luottaa varmuudella, eikä kauaskantoisista suunnitelmista kannata edes haaveilla: perhe, työ, asuminen, ihmissuhteet ja identiteetit todistavat nykyisellä häilyväisyydellään, että ihminen on kiihtyvää vauhtia muuttumassa eriytyneeksi yksikökseen, jolla ei ole kiinnekohtaa edes omassa itsessään. Kariston (1998) mukaan luottamus asioiden yhteiskunnalliseen hallittavuuteen on heikentynyt. Suunnittelun tilalle on tullut sopeutuminen. Yhteiskunnallinen muutos on nykyaikana epäjatkuva, eikä epäjatkuvuuspisteitä osata ennalta hahmottaa eikä riskejä ennustaa. (emt. 56)

Ulrich Beckin (1995) mukaan nykyajan elämänpolitiikan luonnetta ja sen suhdetta edeltäjänsä kuvastavat osuvasti muutokset ja kehityssuunnat perheen, naapuruston ja luokkajärjestelmän uudelleenrakentumisessa. Beck kyseenalaistaa jopa perheen nykyisen merkityksen. Vaikka lapset kuuluvat etuoikeutetusti perheinstituutioon, vanhemmuus, perhe-elämän ydin, alkaa hajota avioerojen yleistyessä. Isovanhemmat joutuvat ottamaan vastuun lastenlapsistaan, vaikka heillä ei ole minkäänlaista sanavaltaa vaikuttaa lastensa päätöksiin. (Bauman 2002, 13; 2000, 13) Nykyajan pirstaloitunutta ja hajaantunutta elämää leimaa ennen kaikkea sitoutumattomuus. Tämä muistuttaa siirtymistä avioliitosta yhdessä asumiseen kaikkine asenteineen ja strategisine seurauksineen. Sitoutumattomuus sisältää myös oletuksen yhdessä asumisen väliaikaisuudesta ja mahdollisuudesta, että seurustelu voi loppua milloin tahansa ja mistä tahansa syystä. Siinä missä yhdessä pysymisessä oli kyse keskinäisestä sopimuksesta ja keskinäisestä riippuvuudesta, siinä sitoutumattomuus on yksipuolista. (emt. 179; 149) Sitoutuminen eliniäksi, 'kunnes kuolema meidät erottaa', muuttuu siis sitoutumiseksi 'siihen asti, kun tyydytystä riittää'. Suhteita ja liittoja tahdotaan pitää ja kohdella kuin kulutettavaksi tarkoitettuja asioita, ja niihin sovelletaan samoja ehtoja kuin muihinkin kulutustavaroihin. Tämän vuoksi suhteiden oletettu tilapäisyys muuttuu itse itsensä toteuttavaksi ennusteeksi. Baumanin sanoin ”sillä jos ihmisten välinen side, kuten muutkaan kulutustavarat ei olekaan jotakin, jota työstetään pitkän aikaa, vaan jotakin, jonka odotetaan tuovan tyydytyksen saman tien, ei ole juurikaan mieltä yrittää kärsimyksiä ja tuskia kestäen liiton pelastamista.” (emt. 196 - 197; 163 - 164)

Postmoderniksi määritellyn yhteiskunnan eettiset ongelmat kumpuavat Kariston ja kumppaneiden mukaan pääasiallisesti kahdesta postmodernin tilanteen olennaisesta piirteestä:

auktoriteetin moniarvoisuudesta ja valinnan keskeisyydestä minän koostamisessa. (Karisto, Takala ja Haapola 1999, 211) Auktoriteetin moniarvoisuus tai globaaleja tavoitteita asettava auktoriteetin puuttuminen estää asettamasta kaikille yhteisiä normeja. Ihmiset voivat näin ollen kulkea kohti omia päämääriään ja kiinnittää muihin ihmisiin mahdollisimman vähän huomiota voimavaroistaan ja itsenäisyyden asteestaan riippuen. Juuri tämän vuoksi sääntöjä koskeva ongelma saa eettisen luonteen. Toisaalta auktoriteetin moniarvoisuuden myötä ihmisten voidaan olettaa omaksuvan jälleen moraalisen vastuun. (emt. 212)

Myös ihmisen riippumattomuuden lisääntymisellä on Kariston ja kumppaneiden mielestä kahdenlaisia eettisiä vaikutuksia. Yhtäältä jos päädytään riippuvuuden säätelystä itsemääräämiseen, ihmisten tärkeimmäksi tehtäväksi tulevat itsetarkkailu, itsereflektio ja itsensä arvioiminen. Kun itsen kehittämiseksi ei ole olemassa yleispäteviä ohjeita, ihmiset joutuvat itse tekemään valintansa elämäntavoitteiden ja arvojen välillä. (emt. 213) Toisaalta kun jokaisen yksilön riippumattomuus hyväksytään periaatteeksi ja institutionalisoidaan valintojen sarjasta koostuvaksi elämänprosessiksi, yksilön toiminnan rajoista voidaan olettaa tulevan tarkkaan vartioidun alueen, josta käydään jatkuvaa taistelua. Tämä nostaa esiin uusia kysymyksiä, joista voidaan sopia vain eettisen keskustelun alueella. Karisto ja kumppanit kysyvätkin, kuinka riippumattomia ovat esimerkiksi nuoret ja pikkulapset, köyhät tai erikoisen elämäntyylin valitsevat ihmiset. (emt. 214) Postmodernissa kontekstissa ihmiset kohtaavat siis jatkuvasti moraalisia kysymyksiä, ja heidän on pakko valita usean eettisen ohjesäännön välillä. Valinta merkitsee aina vastuun ottamista, minkä vuoksi se on tekona luonteeltaan moraalinen. (emt. 214)

3.3.2 Valinnanvaikeus ja identiteettien loputon virta

Hoikkala (1998) määrittelee nykyihmisen ongelmat riivaavana tietoisuutena mahdollisuudesta tehdä asiat toisin. Elämä irtoaa näennäisistä sosiaalisista yhteyksistään, koska omien ratkaisujen oikeutus on luotava itse ja yksin. Elämyksellisyyteen suuntautunut nykyihminen miettii, miten luoda mielekkyys elämäänsä yksilöllistyneissä elämänkonteksteissa, vaikka hänen elämänehtonsa ovat lopulta sosiaalisesti valmiina annettut. Yksilöt joutuvat harkitsemaan ratkaisujaan, kun oman elämän suunnittelua ei voikaan enää mukaella vanhempien viitoitusten mukaiseksi. (emt. 154 - 155) Tähän viittaa myös Giddensin (1991) tapa puhua nyky-yhteiskunnista refleksiivisenä modernisaationa. Giddens katsoo, että tärkein haaste, jonka yksilö kohtaa nyky-yhteiskunnassa, on minäidentiteetin muotoilu, muuttaminen ja

refleksiivinen ylläpito sosiaalisen elämän nopeasti muuttuvissa oloissa. (emt. 215)

Hoikkalan mukaan näyttää siltä, että valinnan vapauden ja rikkaan elämän näköala on olennaisella tavalla kapea: kun markkinaperiaate tulee kaikessa ohjausmekanismiksi, kaupallisuus jyrää yksilöllisen ainutkertaisuuden. Arki elämyksellistyy, ihmiset konstruoivat odotushorisontteja, ja vain huipentumia kokemalla elämä tuntuu elämältä. Ongelmaksi muodostuu tällaisessa kehityskulussa itseään ja elämyksiään etsivän subjektin tai minän yhteys sosiaaliseen ympäristöön ja erilaisiin yhteisö rakenteisiin. Sillä vaikka yksilö - yhteiskunta-suhde on paljaampi ja liikkuvampi kuin ennen, yhteiskunnan moraalinen järjestys ja elämän rakentamisen sosiaaliset ulottuvuudet ovat yhä olemassa - ne ovat vain muuttuneet. (Hoikkala 1998, 159)

Baumanin mukaan postmoderni elämä on kuin elämää kaupungissa, jossa liikenne ohjataan päivittäin uusille reiteille ja katujen nimiä vaihdetaan etukäteen ilmoittamatta. Saatavilla oleva kartta ei takaa sitä, että valittu reitti johtaisi haluttuun suuntaan. Baumanin näkökulmasta kaikki ovat nykyaikana liittoutuneet kaukaisia päämääriä, elämänprojekteja, pysyviä sitoumuksia ja muuttumattomia identiteettejä vastaan. Enää ei voi suunnitella tulevaisuutta pysyvän työpaikan eikä edes ammatin varaan. Tulevaisuutta ei voi hänen mukaansa rakentaa myöskään kumppanuuden tai perheen varaan: tänä 'kelluvien rakkauksien' aikana kumppanuus kestää juuri niin kauan kuin molemmat osapuolet pysyvät tyytyväisinä. (Bauman 1996, 271) Postmodernin aikana on siis liiankin helppo valita identiteetti, mutta sen säilyttäminen on käynyt mahdottomaksi. (emt. 269 - 270)

Identiteetti on Baumanin mukaan yksi yleisimmistä inhimillisistä tarpeista. Michel Morineau sanoin identiteetti vastaa tarvetta kuulua ryhmään, olla toisten hyväksymä ja olla varma tuesta ja liittolaisista. Identiteetti on kuitenkin yleensä ”hauras ja epävarma itsestään, sillä se on väistämättä aina kulttuurisesti rakennettu, ja siitä käydään jatkuvaa kamppailua” (emt. 161). Identiteetti koetaan pysyväksi ”vain silloin, kun sen takaavat voimat nujertavat vihollisen, joka on konstruoitu identiteetin vahvistamisprosessissa” (emt. 162). Bauman olettaa, että identiteettiä yritetään rakentaa erityisen ahkerasti silloin, kun se näyttää häilyvältä ja sijoittuu pikemminkin tulevaisuuteen kuin menneisyyteen, jolla on enää mahdotonta operoida. Yleensä näin tapahtuu juuri nopeiden muutosten aikoina, kun uudet elämänmuodot nousevat esiin niin nopeasti, etteivät vanhat kontrollikeinot riitä niiden omaksumiseen. (emt. 162 - 163)

Ainoan näkyvän todisteen minän koostamispyrkimysten jatkuvuudesta ja kumuloituvasta vaikutuksesta tarjoaa Baumanin mukaan ihmisen ruumis, jota pidetään ainoana pysyvänä tekijänä muotoaan muuttavien, oikullisten identiteettien joukossa. Ruumis on näin se materiaallinen, konkreettinen perusta, joka ylläpitää, kantaa ja toteuttaa kaikkia menneitä, nykyisiä ja tulevia identiteettejä. (emt. 201) Tämän vuoksi minän koostamisessa keskeisessä asemassa on ruumiin kultivoiminen. Myös kaikelle sisäisesti nautitulle (esimerkiksi ruoka, ilma, huumeet) omistetaan yhä enemmän huomiota, samoin kuin kaikelle, mikä joutuu kosketukseen ihon kanssa. Iho on ihmisen ulkoisen ja sisäisen olemuksen välinen kosketuspinta, mutta myös itsenäisesti hallitun identiteetin raja, josta käydään kiivasta kamppailua. (emt. 201 - 202)

Heimolaispolitiikka on Baumanin sanoin yleisnimike käytännöille, jotka tähtäävät ihmisten minän koostamispyrkimysten yhteisöllistämiseen. Heimolaispolitiikkaan kuuluu heimojen käsittäminen mielikuvayhteisöiksi. Postmodernit heimot eivät täten ole olemassa missään muussa muodossa, kuin jäsentensä symbolisesti ilmaistuna sitoutumisena. Postmodernien heimojen olemassaoloa vahvistetaan Baumanin mukaan jäsenten harjoittamalla toistuvilla rituaaleilla, ja heimot ovat olemassa täsmälleen niin kauan, kuin kyseiset rituaalit jaksavat kiehtoa. Heimorituaalit kilpailevat siis julkisen huomion niukoista voimavaroista eli tärkeimmästä henkiinjäämisen takeestaan. (emt. 207 - 208)

3.3.3 Yksilöiden yhteiskunta

Postmodernin yhteiskunnan yksi näkyvimmistä piirteistä on Kumarin (1995) mukaan yhteiskunnan ja sosiaalisten suhteiden muutos yhteisöllisistä yksilöllisiksi. Erityisesti kaupallistumisen ja materialisoitumisen myötä alkanut yksilökeskeinen ajattelutapa on jättänyt jälkensä kaikkiin ihmisten välisiin suhteisiin ja yhteisöihin. Kollektiivisille ryhmätoiminnoille ei ole enää tarvetta; ainoastaan perheenjäsenet saattavat toimia keskenään entisaikojen yhteisöihin verrattavalla tavalla, mutta ei kuitenkaan samojen ehtojen määrääminä. Perheen yhteiset hetket eivät nimittäin synny kollektiivisuuden tarpeesta tai sen sanelemina. Perhe ei myöskään tarvitse yhteisiä arvoja olemassaolonsa tueksi. Ihmiset voivat elää yksilöllistynyttä elämäänsä itsenäisesti, eristyksissä muista ympäröivistä ihmisistä ja pitää yhteyttä ympäröivään maailmaan ainoastaan internetissä solmimiensa sosiaalisten suhteiden välityksellä. (emt. 158 - 159, 170 - 171) Kumarin pohdintoja ei voi mielestäni hyväksyä täysin sellaisinaan. Uskon, että myös nykyihminen tarvitsee erilaisia yhteisöllisiä kokemuksia, ja

yhteisöllisyyden tarvettaan hän voi tyydyttää esimerkiksi työpaikallaan tai harrastustensa parissa.

Nykyaikana elämänpolitiikkaan on teoretikkojen mukaan alettu suhtautua uudella tavalla. Tämä muutos kytkeytyy yksilö- ja yhteisösidosten uudelleen muotoutumiseen ja markkinaperiaatteen läpäisevyyteen yhteiskuntaelämän eri alueilla. Nyky-yhteiskunnassa yksilö on entistä paljaammin yhteiskuntaa vastassa, ja yksilön sosiaalinen, kulttuurinen, fyysinen ja elämäntavallinen liikkumapiiri jäsentyy aivan toisella tavalla kuin esimerkiksi 50 vuotta sitten. Traditio, suku, perhe, naapurusto tai työ eivät kiinnitä yksilöä samaan paikkaan samalla tavoin kuin ennen. (Roos & Hoikkala 1998, 9 - 10) Giddens (1995, 106) viittaa tähän puhumalla sukupolvien peräkkäisyyden murenemisestä. Suomessa tämä voisi tarkoittaa perhehierarkian muutosta: isä ei ole enää samalla tavalla perheenpää ja auktoriteetti kuin sodan jälkeisessä Suomessa.

Yhteisöllisyys rakentui aikaisemmin eri perustein kuin nykyään. Ennen esimerkiksi elämää määränneet säätyperusteiset avioliittokäytännöt yhtäältä supistivat ihmisten liikkumatilaa, mutta toisaalta pakottivat heidät yhteisyyteen. Ulrich Beck huomauttaa, että nykyaikana ei ole enää ainoastaan yhtä, vaan useita erilaisia käyttäytymismalleja. Esimerkiksi vaihtoehtoisista malleista käyvät vaikkapa ne, jotka vaativat naisia luomaan oman opiskelu- ja ammattiuran, koska muutoin heitä odottaisi riippuvuus miehen tuloista avioliitossa tai tuho avioeron sattuessa. Juuri nämä mallit murtavat vallinneen yhteisyyden ja moninkertaistavat avoimiksi jäävien kysymysten määrän. Näin ne pakottavat jokaisen miehen ja naisen toimimaan ja kehtämään yksilönä ja oman elämäkertansa laatijana, olipa hän sitten avioliitossa tai ei. (Beck 1995, 30)

Yksilöllistyminen merkitsee Beckille juuri teollisen yhteiskunnan elämäntapojen riisumista puitteistaan ja niiden puitteistamista uudestaan siten, että yksilöt joutuvat itse suunnittelemaan ja sovittamaan omat elämäkertansa. Puitteistariisuminen ja uudelleen puitteistaminen eivät kuitenkaan tapahdu yksilökohtaisesti ja vapaaehtoisesti, vaan niissä teollisen palkkatyöyhteiskunnan olosuhteissa, jotka alkoivat muotoutua länsimaissa 1960-luvulla. (emt. 27) Yksilöllistyminen merkitsee siis sekä teollisen yhteiskunnan varmuuksien hajoamista että pakkoa keksiä uusia varmuuksia tilalle. Samalla se merkitsee uutta, globaaliakin keskinäistä riippuvuutta. Beck korostaa, että yksilöllistyminen ja globalisoituminen ovat

refleksiivisen modernisaatioprosessin kaksi eri puolta. Yksilöllistyminen ei siis perustu yksilöiden vapaisiin päätöksiin. Sartren osuvan ilmaisun mukaan ihmiset on tuomittu yksilöllistymään. (emt. 28 - 29) Läntinen, yksilöllistynyt arkikulttuuri on yksinkertaisesti tiedon ja itseluottamuksen kulttuuria: yhä korkeampaa koulutusta, parempia työpaikkoja ja ansaitsemismahdollisuuksia, joiden vallitessa ihmiset eivät tyydy enää vain tottelemaan. Yksilöt kommunikoivat yhä vanhojen instituutioiden sääntöjen mukaisesti, mutta samanaikaisesti myös vetäytyvät niistä. Tämä vetäytyminen on uusiin toiminnan ja identiteetin muotoihin siirtymistä. (emt. 36 - 37)

3.3.4 Sukupuolten tasa-arvotaistelu

Perinteisten yhteiskuntaluokkien sijasta nykyaikana on kiinnitetty aikaisempaa enemmän huomiota paitsi ikäluokkaan tai sukupolveen myös sukupuoleen seikkana, joka erottelee elämäntapoja ja jakaa ihmisiä ryhmiin, joilla on vastakkaiset intressit. Teoreetikot ovat pohtineet, kuinka erilaisia miesten ja naisten edut ovat, ja onko todellista sukupuoliroolien tai miesten ja naisten tasa-arvoistumista tapahtunut. Eräät elämäntapojen muutokset näyttävät vihjaavan, että tasa-arvo olisi tosiaan lisääntynyt. Monissa asioissa sukupuolielämä on muuttunut niin, että aikaisemmat erot miesten ja naisten välillä ovat hävinneet. Samalla kun tabuja on murrettu ja ihmisten seksuaalista itsemääräämisoikeutta kunnioitetaan aikaisempaa enemmän, sukupuolielämä on myös tasa-arvoistunut. Naisten aloitteellisuus on lisääntynyt, eivätkä naiset useimmissa asioissa juuri eroa miehistä. (ks. Karisto, Takala ja Haapola 1999, 214 - 215)

Tasa-arvoistuminen ja yksilöllistyminen sekuaalisuudessa on ollut mahdollista, koska koko seksuaalisuus on muuttunut luonteeltaan. Karisto ja kumppanit viittaavat Anthony Giddensin käsitteeseen plastisesta seksuaalisuudesta, jolla tämä tarkoittaa sitä, että seksuaalinen kanssakäyminen on yhä enemmän irtaantunut perinteisistä kytköksistään lisääntymiseen, sukulaisuuteen ja sukupolviin. Seksuaalivallankumouksen yksi tärkeä edellytys oli tehokkaan ehkäisyteknologian kehittäminen 1960-luvulla, sillä sen myötä raskauden pelko ei enää estänyt naisen aktiivisuutta. Lapsettomuuden hoitoon kehitetyt uudet menetelmät osoittavat nekin seksuaalisuuden, lisääntymisen, sukulaisuuden ja perheen kytköksen heikkenemistä. Seksuaalisuudesta on yhä enemmän tullut yksilön oma asia, josta hän saa yksin päättää ja vastata. (emt. 215)

Heiskala (1996) pohtii sukupuolierojen purkautumista ja naisten itsenäistymistä Beckin ajatuksiin perehtyen. Beckiä lainaten hän toteaa, että teollinen markkinayhteiskunta on kehityksessään tuottanut useita tekijöitä, jotka sekä yksilöllistävät ennen kaikkea naisia, että johtavat miehiä ja naisia arvioimaan sukupuoliroolejaan uudelleen. Elämänodotusten pidentymisen myötä naiset eivät enää ole koko elämänsä sidottuja äidin rooliin. Äitiys on muuttunut luonnollisesta tosiasiaista oman valinnan asiaksi. Sosiaalivaltion perhehuollon kehittymisen myötä yksinhuoltajaäiditkään eivät ole enää tuomittuja kurjuuteen. Koulutusmahdollisuudet ovat tasa-arvoistuneet, ja naiset ovat alkaneet kehittää voimakkaampaa ammatillista motivaatiota. Kaikki nämä kehityssuunnat lisäävät naisten perinteisen säätykohtalon ulkopuolelle sijoittuvia vapausasteita ja ovat samalla ristiriidassa naisten perinteisten tehtävien kanssa. Näin naiset joutuvat törmäämään sisäisesti rakentuvaan ristiriitaan, joka viittaa sukupuoliroolien uudelleenarvioon. (emt. 78 - 79) Kun tasa-arvo naisille merkitsee enemmän koulutusta, parempia ammatillisia mahdollisuuksia ja vähemmän kotitöitä, miehille se tarkoittaa päinvastaista: enemmän kilpailua, heikompiä urakehityksen mahdollisuuksia ja enemmän kotityötä. Näin miesten tietoisuuden kehitys ei nouse sisältä päin, vaan on ulkoisten tekijöiden vaikutusta. Tällaisia tekijöitä ovat perheen elättäjän roolin mureneminen ja miehisen olemassaolon naisista määräytyneen puolen uudelleenarvioiminen. Arkielämään liittyvät yhä laajemmat valinnanmahdollisuudet johtavatkin siihen, että epätasa-arvo tulee tiedostetuksi ja tekee elämänpolitiikkaa koskevat päätökset kestävämmiksi. (emt. 79 - 80)

Sukupuolen voidaan katsoa muuttuvan nyky-yhteiskunnassa yhä neuvottelunvaraisemmaksi eli keinotekoisemmaksi, kun traditionaaliset, sukupuoleen sidotut tehtävänjaot tulevat yksi toisensa jälkeen refleksiivisen tarkastelun ja eksplisiittisten neuvotteluiden kohteeksi. Sukupuolierojen järjestelmä on siis jatkuvassa liikkeessä, mikä perustuu yhtäältä teknologisiin keksintöihin ja toisaalta kulttuuriseen tasa-arvoprojektiin. Esimerkiksi ehkäisymenetelmät takaavat naiselle päätäntävällän, haluaako hän tulla raskaaksi vai ei. Lapsivuodekuolemat on kehityksen myötä saatu mahdollisimman vähäisiksi, ja naisten keskimääräinen keski-ikä on osittain tämän myötä noussut miesten keski-ikää korkeammaksi. Äidinmaidonkorvikkeet todistavat, että äitiys ei ole välttämättä luonnollinen ominaisuus, vaan hoivafunktio, joka voidaan jakaa useamman ihmisen kesken. Naisten työvoimaosallisuutta tukevaan valtiolliseen koulutus- ja sosiaalipolitiikkaan sekä yksinhuoltajaperheiden valtiollisiin turvajärjestelmiin yhdistettynä nämä keksinnöt ovat saaneet naisten vaatimukset tasa-arvoisesta kohtelusta

julkisella elämäntilanteella näyttämään realistisilta. (ks. emt. 190 - 191)

Heiskalan pohdintoista huolimatta mielestäni tulisi kiinnittää huomiota siihen, että naisen biologista synnyttäjän ominaisuutta ja tästä määräytyvää äitiyttä ei voida poistaa teknologisin mullistuksin. Vaikka lapsi kasvaisikin esimerkiksi kahden miehen kasvattamana, sen biologinen eli luontainen alkuperä on naisen kohdussa. Tämän vuoksi mielestäni tulisikin erottaa toisistaan biologisen ja sosiologisen sukupuolen käsite. Biologista äitiyttä kun ei voi neuvotella.

3.3.5 Erilaisuuden politiikka

1980-luvulla huoli aikakauden poliittisesta ilmapiiristä synnytti poliittisesti suuntautuneita sukupuolia, rotuja, etnisiä ryhmiä ja yksilöitä, jotka on ymmärretty erityisesti postmoderniksi määritellyn politiikan mukaisiksi. Marginaaliryhmät ja eriytyneet yksilöt innostuivat postmodernista teoriasta, joka tarjosi mahdollisuuden syventää oman aseman erityisyyttä ja korostaa eroa muihin ryhmiin ja yksilöihin. Postmodernin politiikkaa onkin liputettu sekä identiteetin että erilaisuuden politiikkana. (Best & Kellner 1991, 205) Bestin ja Kellnerin mukaan esimerkiksi feministien epäluulo modernin uskonkappaleita kohtaan on ollut perusteltua, sillä modernin filosofiassa ja keskeisessä sisällössä naisten sortaminen oli laajalti hyväksyttyä ja oikeutettua. (emt. 206)

Postmodernin teoria tarjosi osalle feminististä liikettä oivallisen asean modernin luutuneita arvoja vastaan. Postmoderni feminismi ja postmoderni teoria rakentuvatkin teoreetikoiden mukaan useiden samankaltaisuuksien, kuten kausaalisuhteiden, tiedon, subjektin ja yhteiskuntaa hallitsevien mallien mukaisesti. Kumpikin näyttää uskovan myös erilaisuuteen, toiseuteen ja heterogeenisyyteen. Myös feminismin monet ilmentymät heijastavat sirpaloitumista, moninaisuutta ja pluraalisuutta. (Best & Kellner 1991, 207 - 208; ks. myös Boyne & Rattansi 1990, 32 - 34) Postmodernin teorian yksi tärkeimmistä opeista viittaa Bestin ja Kellnerin mukaan siihen, että kaikki ihmiset ovat rakentuneet laajasta subjektiasemien ja identiteettien kirjosta. Tämän vuoksi ihmisten tulisi olla tietoisia siitä, että jokaista yksilöä määräävät yhtä lailla luokan, rodun, uskonnon, etnisyyden, sukupolven, sukupuolen ja muiden subjektiasemien rajoitteet ja ominaisuudet. Näiden lukuisten diskursiivisten subjektiasemien ja identiteettien ymmärtäminen voisi antaa ihmisille kyvyn nähdä erilaisuus luonnollisena rikkautena ja monipuolisuutena ja tehdä lopun alistamisesta ja riistosta, kuten seksismistä,

rasismista, luokkaeroista ja monentyyppisestä sovinismista. (Best & Kellner 1991, 213)

Kykyä sietää eroja ja erilaisuutta, jopa nauttia ja hyötyä niistä, ei Baumanin mukaan opi kuitenkaan hetkessä. Se on taito, joka vaatii opiskelua ja harjoittelua. Kyvyttömyys kohdata ihmisten hämmentävä erilaisuus ja kaikkien luokittelevien/järjestävien päätösten ambivalenssi ovat itse itseään vahvistavia: mitä kiihkeämpi halu on erojen poistamiseksi ja yhdenmukaisuuden saavuttamiseksi, sitä uhkaavammalta erilaisuus vaikuttaa. (Bauman 2002, 130; 2000, 106) Bauman jatkaa, että pyrkimys paeta urbaania monimuotoisuutta yhteisöllisen yhdenmukaisuuden ja toistuvuuden suojiin on yhtä itsetuhoista kuin itseään ruokkivaakin. Tämä voisi hänen mukaansa olla yleinen totuus, jos ei myös eron ja erilaisuuden vastustaminen vahvistaisi itse itseään: kun yhdenmukaisuuden halu voimistuu, voimistuu myös muukalaisiin kohdistuva pelko. Näin johdutaan noidankehään. Kun yhteisistä eduista ja yhteisestä kohtalosta luovutaan, turvan hakeminen pikemminkin yhteisestä identiteetistä kuin yhteisten etujen sopimisesta näyttääärkevimmältä tavalta edetä. Mutta huoli, jota kannetaan identiteetistä ja sen puolustamisesta, tekee ajatuksen yhteisistä, yhdessä sovituista eduista entistäkin uskomattomammaksi, ja niiden saavuttamiseksi tarvittavan kyvyn ja tahdon entistäkin epätodennäköisemmäksi. (emt. 130 - 131; 106)

3.3.5.1 Postmoderni feminismi

Edellä esitettyjen pohdintojen perusteella ja omaa luokitusrunkoani ajatellen katson perustelluksi syventyä seuraavaksi feminismiin ja erityisesti postmodernin feminismin käsitteeseen. Feminismin monisäikeistä kenttää on jaoteltu usein perustein eri suuntauksiin. Yksi viestinnän tutkimuksessakin usein tavattu jaottelu juontuu E. Ann Kaplanin esityksestä, jossa hän jakoi feministisen ajattelun kehityksen liberaaliin, marxilaiseen, radikaaliin ja poststrukturalistiseen tai postmoderniin feminismiin. (Pietilä 1997, 333) 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa kukoistaneiden marxilaisen ja liberaalifeminismin aikana naiset pyrkivät tasavertaisuuteen suhteessa miehiin jokaisella elämänalueella. 1960-luvun lopun hengessä syntynyt radikaali vaihe tavoitteli puolestaan omaehtoista naiskulttuuria ja ajoi naisten irrottautumista patriarkalisista siteistä. 1970-luvun loppupuolella herännyt poststrukturalistinen tai postmoderni feminismi kieltää koko naisisuuden ja miehisyyden kahtiajaon metafysisenä ja pyrkii tiedostamaan sukupuolieron kategoriat ja roolimallit kulttuurisesti rakentuneiksi. (emt. 334 - 335)

Postmodernille feminismille leimallisen anti-essentialismin mukaan naissubjektiviteetti rakentui patriarkaalisessa kulttuurissa. Toisin sanoen ajatusmallia kannattavat teoreetikot uskovat, että naisiksi ja miehiksi vartutaan vasta kulttuurin määräämien mallien mukaisesti. Näin ollen yhteiskunnallisesti tuotetun subjektin takana ei olisi olemuksellista naisisuutta biologista eroavaisuutta lukuun ottamatta. Osa feminismin teoreetikoista katsookin, että erot miesten ja naisten välillä syntyvät kielen ja vuorovaikutuksen ohjaamina. (emt. 337 - 338) Postmodernin feminismin mukaan kieli on monimerkityksinen ja sisäisesti ristiriitainen merkkijärjestelmä, jota käytetään todellisuuden tuottamiseen ja merkityksellistämiseen tietynlaiseksi. Teoreetikot ovat yhtäältä selvittäneet, kuinka kielen symbolinen puoli rakentaa sukupuolittuneita subjekteja ja uusintaa tällä tavoin patriarkaalista järjestelmää. Toisaalta huomiota on kerännyt kielen semioottinen puoli, joka jättää kyseisen rakennustyön aina lopulta kesken ja mahdollistaa kielenkäytön, jonka keinoin voi purkaa vakiintuneita subjektiviteetteja ja rakentaa vähemmän sukupuolittuneita muotoja. (emt. 339 - 340)

Feminismiä on kritisoitu sen keskeisestä temasta, joka usein nojaa vastakohtaparin myönteinen/kielteinen varaan kuvatessaan naisten ja miesten välistä arvohierarkiaa, jossa feminismi asettaa naiset usein korkeampi-arvoiseen asemaan. Tällöin feminismi toimii arvostelemansa modernin teorian logiikan mukaisesti. Postmoderni teoria voikin Bestin ja Kellnerin (1991, 209) mukaan ammentaa vain sosiaalisesta ja materialistisesta feminismistä, kun taas essentialistinen ja liberaali feminismiteoria johtavat harhaan. Toisiaan tukien postmodernin ja postmodernin feminismin teorialat voivat kuitenkin tuottaa hedelmällisiä yhteiskuntateorioita ja kulttuurianalyyssejä, jotka tarjoavat käyttökelpoisia välineitä ymmärtää nykyaikaisia moninaisuuden tarpeita ja luovia niiden kirjavassa maailmassa. (emt. 213 - 214)

3.3.5.2 Nuorisokulttuurit

Nuorisokulttuurien voidaan katsoa syntyneen yhtäältä yhteiskunnan sirpaloitumisen myötä, toisaalta niiden syntyä määrää tarve syventää oman aseman erityisyyttä ja eroa muihin. Angela McRobbie (1994) on analysoinut sekä feminismin että nuorisokulttuurien ominaisimpia piirteitä ja esiintymismuotoja. Nojaan seuraavassa hänen näkemyksiinsä nuorisokulttuurien synnystä, kehityksestä ja merkityksestä.

Postmoderniksi väitetty yhteiskunta ja kulttuuri kiinnostavat erityisesti vähemmistöryhmiä tai yhteiskunnallisen arvoasteikon hännille jääviä yhteisöjä, kuten nuorisoa, naisia, työväestöä,

mustia ja muita etnisiä ryhmiä. Tämä johtuu McRobbien mukaan siitä, että kaikkien edellä mainittujen yhteiskunnalliset ja kulttuuriset kokemukset ovat syntyneet kasvavan epävarmuuden ilmapiirissä. Vähemmistöjen kehitystä on niiden syntyvaiheista saakka varjostanut epävarmuus työmarkkinoista ja tulevaisuudesta, uhka uramahdollisuuksien heikkenemisestä ja syrjäytymisestä sekä yhteisöjen vähittäinen hajaantuminen ja eriytyminen. Postmoderni teoria operoi juuri näiden ilmiöiden ja kehityssuuntien parissa ja tarjoaa edes jonkinlaisen yhtenäisen näkemyksen nykymaailmaa leimaavista piirteistä. Postmoderniksi katsottuna aikakautena vähemmistöryhmät ovat saaneet ensi kerran äänensä kuuluviin ja mahdollisuuden puuttua yhteiskunnallisiin päätöksiin. He voivat siis vihdoin pyrkiä parantamaan omia elinolojaan, jotka ovat aikaisemmin olleet täysin valtaapitävien määrittämät. (emt. 23) McRobbie uskookin, että nuorisokulttuurien syntyyn ovat osaltaan vaikuttaneet ympäröivän maailman globalisoituneet uhat sekä yhteiskunnallisen elämän epävarmuus ja ennustamattomuus. Nuorisokulttuurit ovat usein tiedostavia ja ilmaisevat poliittisen mielipiteensä kannanottona julistuksen muodossa. Ne levittävät omia aatteitaan, ja alakulttuurien jäseniä yhdistää usein samankaltainen musiikki ja pukeutumistyyli. Myös yhteiskuntaluokka tai asema yhteiskuntajärjestyksessä, sukupuoli, rotu ja identiteetti ovat tärkeitä nuorison alakulttuureita määrääviä tekijöitä. (emt. 156 - 157)

Vaikka McRobbie tarkasteleekin etupäässä brittiläisiä nuorisokulttuureja, hänen pohdintansa ja havaintonsa ovat mielestäni sovellettavissa myös suomalaisnuoriin, sillä nykypäivänä kulttuurituotteet ovat globalisaation myötä miltei samanlaisia ellei samoja ainakin läntisessä maailmassa. Toki kussakin yhteiskunnassa on myös ominaiset ja ainutlaatuiset merkitysrakennelmansa ja alakulttuuriset ilmentymänsä, mutta katson, että pääpiirteittäin nuorisokulttuurit ovat verrattavissa toisiinsa yhteiskuntien eroista huolimatta. McRobbien mukaan nuorisosta tuli eräänlainen alakulttuurien lipunkantaja Iso-Britanniassa 1980-luvun tienoilla, jolloin ihmisten kiinnostus erilaisia yhteiskunnallisia ryhmittymiä kohtaan heräsi ennennäkemättömällä tavalla. Nuorisokulttuureiden synnyn jälkeen niiden eriytyminen ja sirpaloituminen omiksi yhteisöikseen on kasvanut räjähdysmäisesti. Valtavan lukumääränsä ja poliittisen luonteensa vuoksi alakulttuureita ei voikaan enää sivuuttaa leimaamalla ne ainoastaan 'kansakunnan lieveilmiöiksi'. (emt. 158)

Median rooli alakulttuurien eriytyemisessä on nähty erityisen tärkeänä. Edullistuneen ja helpommin saatavilla olevan teknologian ansiosta nuoret saavat erityisten televisio-ohjelmien

ja aikakauslehtien välityksellä äänensä kuuluviin ja tavoittavat yhä laajemman yleisön jäsenikseen ja kannattajikseen. McRobbie korostaa, että kutakin alakulttuuria leimaavat jäseniä yhdistävät arvot, elämäntavat ja mielipiteet. Hippikulttuuri on käypä esimerkki nuoria yhdistävästä rauhan ja luonnollisen elämän aatteesta, joka tosin kuihtui vuosikymmenten saatossa. Myös musiikki on otollinen keino levittää jonkin alakulttuurin ajatusmaailmaa ja arvoja viestintävälineitä hyväksikäyttäen. Esimerkiksi amerikkalaisten mustien nuorten rap-musiikki on levinnyt laajalti ympäri maailmaa (emt. 159 - 160), ja sen sanoma yhdistää myös kaupunkilähiöissä kasvaneita suomalaisnuoria alkuperäistä aatetta mukaillen. Nuorisokulttuurien voidaan sanoa kietoutuneen nopeasti - erityisesti median edesauttamina - markkinatalouden kaikenkattavaan verkkoon. Alakulttuurit ovat tuotteistuneet ja toimivat nyt kulutuskapitalismin logiikkaa noudattaen. Jopa yhteiskuntaa vastustava anarkistinen punkkulttuuri käyttää joukkoviestintävälineitä julkisuuden tavoitteluun, ja tuotantomarkkinat puolestaan hyödyntävät vastasyntyneitä alakulttuureita tuottaen juuri näille nuorisoryhmille suunnattuja uusia vaatteita ja kulutustuotteita. (emt. 160 - 161)

3.3.5.3 Fanikulttuurit

Nuorisolle on ominaista myös erilaisten fanikulttuurien esiintyminen. Koska fanius on sarjakuvienkin osalta olennainen ilmiö, perehdyn seuraavassa Lawrence Grossbergin (1995) pohdintoihin fani-ilmiöstä populaarikulttuurissa. Useiden teoreetikkojen mukaan faniutta näyttää esiintyvän vain populaarikulttuurin alueella. Vaikka korkeakulttuurin tai taiteen erilaisia muotoja voidaan kuluttaa tai arvottaa, heidän mielestään ei ole mitään mieltä puhua kenestäkään taiteen fanina.

Faniuden merkityksen selvittämiseksi Grossbergin mielestä on tarkasteltava ennen muuta kulttuuristen muotojen ja yleisöjen välistä suhdetta. (emt. 38) Hän kuitenkin huomauttaa, että yleisö ja tekstit tuotetaan jatkuvasti uudelleen, kun ne sijoittuvat erilaisiin konteksteihin. Yleisö on aina keskellä niiden kulttuuristen kontekstien jatkuvaa uudelleenrakentumista, jotka tekevät mahdolliseksi kuluttaa, tulkita ja käyttää tekstejä tietyillä tavoilla. Yleisöt eivät ole koskaan tekemisissä yhden ainoan kulttuurisen tekstin tai edes yhden lajityypin tai viestimen kanssa. Sama teksti voidaan sijoittaa moniin eri yhteyksiin. Niissä kaikissa se toimii erilaisena tekstinä, ja sillä on erilainen suhde ja vaikutus yleisöihinsä. Termillä 'sensibiliteetti', kokemistapa, Grossberg luonnehtii sitä erityistä suhdetta, joka pitää eri konteksteja koossa ja sitoo kulttuuriset muodot ja yleisöt toisiinsa. Sensibiliteetti on kiinnittymisen erityinen muoto

tai toimintatapa, jonka avulla voidaan tunnistaa vaikutukset, joita tietyssä kontekstissa olevat elementit voivat tuottaa. Tietyn kulttuurisen kontekstin, jota Grossberg nimittää apparaatiksi, sensibiliateetti määrittelee, miten tietyt tekstit ja käytännöt omaksutaan ja koetaan, miten ne vaikuttavat yleisön muodostumiseen ja minkä tyyppisiä tekstejä apparaattiin voi kuulua. Erilaiset apparaatit puolestaan tuottavat ja nostavat etualalle erilaisia kokemistapoja, jotka eivät ole toisensa poissulkevia. Grossberg huomauttaa, että ihmisillä on aina erilaisia kokemistapoja, ja heidän suhteensa kulttuuriin käytäntöihin (esimerkiksi sarjakuviin) voidaan määritellä toisiinsa limittyvien kokemistapojen perusteella. (emt. 39)

Fanin käsite voidaan ymmärtää Grossbergin (emt. 41) mukaan vain suhteessa erilaiseen kokemistapaan. Fanin suhde kulttuuriin teksteihin toimii affektien tai mielialan alueella. Grossberg sanoo, että affekti liittyy läheisesti elämän tunneolotuvuuteen, 'fiiliksiin'. Se on kulttuurisista efekteistä sosiaalisesti rakentuva ilmiö: jotkut asiat tuntuvat erilaisilta kuin toiset, joillakin on enemmän tai eri tavoin kulttuurista merkitystä kuin toisilla. Erilaiset affektisuhteet heijastelevat merkityksiä ja mielihyvää erilaisilla tavoilla. Näin ollen affektia on se, mikä antaa kokemuksille 'väriä', 'sävyjä' tai 'tuntemaa'. (emt.) Affektin tärkeys ei johdu Grossbergin mukaan sen sisällöstä, vaan sen vallasta suhteessa eroon, sen voimasta panostaa ero. Affekti mahdollistaa sen, että tietyillä eroilla (esimerkiksi sukupuoli ja syntyperä) on enemmän merkitystä identiteetin ilmaisijana kuin joillain toisilla eroilla (ruumiinjäsenten pituus, silmien väri) tietyissä konteksteissa ja valtasuhteissa. Panostaessaan tiettyihin eroihin fanit jakavat kulttuurisen maailman meihin ja muihin. Elämän eri vaiheissa hierarkkiset suhteet järjestetään uudelleen näiden erojen sisällä. Identiteetti määritellään uudelleen erojen suhdeverkossa. Kun erojen tärkeysjärjestys muuttuu, panostetaan johonkin toiseen eroon toista enemmän. (emt. 43) Joillekin esimerkiksi tietyn tyyppisenä sarjakuva-fanina oleminen voi saada suunnattoman merkityksen, ja näin se alkaa näytellä hallitsevaa osaa fanin identiteetissä.

Nykyisen populaarikulttuurin ilmiselvin ja pelottavin piirre on Grossbergin mielestä se, että fanit näyttävät välittävän siitä niin paljon. Tekemällä joistakin asioista ja käytännöistä tärkeitä fanit antavat niille vallan puhua puolestaan. Tällöin näistä asioista tulee heidän puhemiesiään ja sijaisääniään. Fani antaa auktoriteetin panostamilleen kohteille, ja ne saavat puhua hänen puolestaan. Fanit antavat niiden organisoida emotionaalista elämäänsä ja identiteettiään. (emt. 44 - 45) Grossberg korostaa, että fani voidaan ymmärtää vain historiallisesti, erilaisten mahdollisten kulttuuristen suhteiden yhteydessä. Jokainen on hänen mukaansa monien

erilaisten asioiden fani, sillä on mahdotonta elää maailmassa, jossa millään ei ole mitään väliä. Grossberg uskookin, että se, mitä nykyään tarkoitetaan termillä 'fani', on tämänhetkinen artikulaatio sille välttämättömälle suhteelle, joka on historiallisesti ollut muodostamassa populaaria. Populaariin kuuluvat hänen mukaansa suhteet esimerkiksi sellaisiin asioihin kuin työ, uskonto, moraalit ja politiikka. Siksi ei olisikaan mitään välttämätöntä syytä ajatella, että fanisuhde kuuluisi pääasiassa kaupalliseen populaarikulttuuriin. (emt. 49) Faniuteen sisältyy Grossbergin mukaan ainakin potentiaalisesti optimismia, piristystä ja intohimoa, jotka ovat välttämättömiä ehtoja kamppailulle oman elämän ehtojen muuttamiseksi. Tällä tasolla kulttuuri tarjoaa voimavaroja, jotka voidaan mobilisoida populaariksi kamppailuksi, vastarinnaksi tai oppositiotoiminnaksi. Kamppailujen organisoiminen populaarille kielelle riippuisi hänen mukaansa niiden artikuloitumisesta erilaisissa affektirakenteissa, siitä, miten ne saavat erilaisista panostuksista toimintakykyisyytensä, ja minkä panostusten kautta ne tekevät fanit toimintakykyisiksi. (emt. 51)

4 POSTMODERNI KULTTUURITUOTTEISSA

Postmodernistiseksi määritellyn, talouden kyllästämän kulttuurin on väitetty tunkeutuvan yhteiskunnan jokaiselle alueelle ja tasolle. Tähän viitaten on ymmärrettävää, että postmodernismille on luonteenomaista korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin rajojen häipyminen sekä uusien, muodoiltaan ja sisällöiltään kulttuuriteollisuuden läpätunkemien lajityyppien esiinmarssi. Esimerkiksi postmodernismin syntyvaihe, 1960-luku, oli poptaiteen, elokuvakulttuurin, rockkonserttien, multimediaesitysten ja muiden uusien kulttuuri-ilmiöiden aikaa. (esim. Jameson 1989, 228 - 229; 1991, 2 - 3; Vainikkala 1989, 224 - 225; ks. myös Best & Kellner 1991, 10 - 11 ja Boyne & Rattansi 1990, 9 - 10) Yhtäältä esteettinen tuotanto on alkanut saada perinteisen tavarantuotannon piirteitä, mutta toisaalta erilaisia taidetyylejä on alettu sekoittaa massakulttuurin aineksiin. Tuon seuraavassa esiin muutamia piirteitä, joiden on katsottu olevan leimallisia postmoderniksi määritellyn ajanjakson kulttuurituotteille.

Jamesonin mukaan median periaatteena on ennen kaikkea voitontavoittelu, sillä viestimet ovat omaksuneet markkinatalouden toimintatavat ja käyttävät niitä sumeilematta omiin tarkoituksiinsa. Vastaavasti nykyajan markkinatuotteet ovat sekoittuneet tilallisesti ja ajallisesti silkaksi viihteeksi ja muistuttavat median ilmiöitä. Esimerkiksi joitakin amerikkalaisia televisiosarjoja katsoessa ei Jamesonin mielestä voi olla enää varma, milloin kerronnallinen osuus loppuu ja mainostauko alkaa, etenkin, kun samat näyttelijät saattavat esiintyä sekä sarjoissa että mainoksissa. (Jameson 1991, 275) Jameson leimaakin postmodernin aikakauden kulttuurituotteet vapaasti leijuviksi ja persoonattomiksi, millä hän ei kuitenkaan tarkoita, että ne olisivat täysin vailla tunnetta tai intensiteettiä. Pikemminkin kulttuurituotteita hallitsee Jamesonin mielestä erikoislaatuinen euforia. (Jameson 1989, 241 - 242; 1991, 13 - 15)

Suurten kertomusten kukistumisen aikana myös ironia on nähty leimallisena postmodernistisille kulttuurituotteille, sillä ironia on omiaan kiihdyttämään onttojen rakenteiden murentumista. Ironian ohella tietoinen keinotekoisuus, artifisialisuus on postmodernin ajan ilmiö. Tällaisessa keinotekoisessa maailmassa käytetään esikoodattua materiaalia, rakennetaan muiden merkkijärjestelmien päälle ja muokataan uudestaan olemassaolevaa taideainesta ja kulttuurituotteita. (Sarje 1989, 171)

Postmodernin kulttuurinen ja taiteellinen ulottuvuus on Jamesonin mukaan populaari, ellei

jopa populistinen. Sen on katsottu hajottavan monia esteitä kulttuurisen kuluttamisen tieltä, mikä näytti täysin implisiittiseltä modernistisessa kulttuurissa. Modernismi ei ollut hegemoninen kulttuurinen ajanjakso, vaan itsessään kaukana kulttuurisesta dominantista. Se tarjosi vaihtoehtoisia ja vastakkaisia mahdollisuuksia kulttuurissa, jonka luokkaperusta oli ongelmallinen ja jonka vallankumous epäonnistui. (Jameson 1991, 318)

4.1 Populaarin terminologia ja kulttuuri

Tutkimusaineistoni koostuu sarjakuvista, joiden on kiistatta katsottu kuuluvan populaarikulttuurin alueeseen. Tämän vuoksi en mielestäni voi sivuuttaa populaarikulttuurin käsitettä pintapuolisesti ja siksi syvennyinkin seuraavassa populaarin terminologiaan ja määritelmään lähinnä Stuart Hallin pohdintoja lainaten. Populaarikulttuurissa on Hallin mukaan aina ollut kyse kamppailusta ja vastarinnasta, mutta myös uuden omaksumisesta ja vanhasta luopumisesta. Populaarikulttuurin tutkimisessa olisikin hänen mielestään lähdeittävä sen sisältämästä kahtalaisesta potentiaalista: populaarikulttuurin sisällä aina välttämättä mukana olevasta mukauttamisen ja vastarinnan kaksoisliikkeestä. (ks. Hall 1992, 247 - 248)

Vahvimmassa arkimerkityksessä 'populaarilla' tarkoitetaan Hallin mukaan asioita, joita suuret ihmisjoukot kuuntelevat, lukevat, ostavat ja kuluttavat, ja joista he näyttävät nauttivan täysin rinnoin. Tämä on termin kaupallinen määritelmä. (emt. 252) Hall väittää, että ei ole olemassa yhtäkään kokonaista, autenttista ja autonomista populaarikulttuuria, joka olisi kulttuurisen vallan ja hallinnon voimakenttien ulkopuolella. Päinvastoin, Hall uskoo, että kulttuuri käy etulyöntiasemasta jatkuvaa kamppailua populaarikulttuurin hajottamiseksi ja sen järjestämiseksi uudelleen, sen määritelmien ja muotojen sulauttamiseksi ja rajaamiseksi vallitsevien muotojen kaikennielevään piiriin. Toki vastarintaa esiintyy, mutta myös sulauttamista tapahtuu. (emt. 253 - 254) Kaupallisen populaarikulttuurin muodot eivät ole puhtaasti manipulatiivisia, sillä niissä on petollisten pyyntöjen, perspektiivin vääristymien ja yksinkertaistusten ohella myös tunnistamisen ja identifioinnin elementtejä - jotakin, joka on lähellä tärkeiden kokemusten ja asenteiden uudelleen tuottamista. Kulttuuriset muodot ovat Hallin mukaan tosiasiaa syvästi ristiriitaisia, ja etenkin populaarin alueella ne käyttävät ristiriitoja hyväkseen. (emt. 254)

Populaarin toisessa, kuvailevassa määritelmässä populaarikulttuuriin luetaan kaikki ne asiat,

joita kansa tekee tai on tehnyt. Tämä on lähellä termin antropologista määritelmää, 'populaaria' niin sanotun kansan kulttuurina ja tapoina, sinä, mikä määrittää sen 'tunnusomaista elämäntapaa'. Kyseinen määritelmä on Hallin mukaan kuitenkin liian kuvaileva, sillä se perustuu loputtomaan luettelointiin. Tällöin populaarin alaan kuuluu käytännössä kaikki, mitä kansa on kuunaan tehnyt. Hall kysyy, kuinka loputon voidaan muutoin kuin kuvailun avulla erottaa siitä, mitä populaarikulttuuri ei ole. (emt. 254 - 255) Kaikkia niitä asioita, joita kansa tekee, ei voida koota yhden kategorian alle, vaan on huomattava, että aito, analyttinen erottelu ei kohoa luettelosta itsestään, vaan kansan ja ei-kansan avainvastakohtasta. Tässä mielessä 'populaaria' rakentaisivat jännitteet ja vastakohtat hallitsevan kulttuurin ja 'periferian' kulttuurin välillä. Juuri tämä vastakohta jäsentää kulttuurin aluetta jatkuvasti 'populaariin' ja 'ei-populaariin'. (emt. 255) Kunkin kategorian sisältö on kuitenkin eri ajanjaksoina erilainen. Populaarit muodot kokevat kulttuurisia arvonnousuja ja -laskuja: joko niiden kulttuurinen arvostus nousee, ja niistä tulee osa korkeakulttuuria, tai sitten ne menettävät korkeakulttuurisen arvonsa ja ne omaksutaan osaksi populaaria. (emt.) Rakenteistava periaate koostuu täten erottelusta ja eroa ylläpitävistä voimista ja suhteista. Korkea- ja populaarikulttuurin kategoriat säilyvät, vaikka niiden sisältö muuttuukin. (emt.)

Populaarin kolmannessa määritelmässä etsitään Hallin (emt. 256) mukaan tietystä ajanjaksosta muotoja ja toimintoja, joilla on juurensa tiettyjen luokkien yhteiskunnallisissa ja materiaalisissa oloissa, ja jotka ovat saaneet hahmonsaa osana populaareja traditioita ja käytäntöjä. Lisäksi populaarikulttuurin määritelmässä ovat olennaisia ne suhteet, jotka määrittelevät sen jatkuvana jännitteenä hallitsevaan kulttuuriin nähden. Tällöin kulttuuristen muotojen ja toimintojen alue ymmärretään muuttuvaksi kentäksi, jota määrittelee kysymys kulttuurisesta kamppailusta ja sen monista muodoista. Tällöin huomion pääkohteena olisi kulttuurin ja hegemonian suhde. (emt.) Tärkeitä eivät Hallin mukaan ole siis kulttuurin sisäiset tai historiallisesti muuttumattomat objektit, vaan kulttuurisissa suhteissa vallitseva pelitilanne. (emt. 257) Edellä esitetyt seikat populaarikulttuurin luonteesta antavat mielestäni kaivattua lisäpontta sarjakuvien kulttuuriselle merkitykselle, jota tarkastelen edempänä.

4.2 Pastissi korvaa parodian

Yksi postmodernistisia kulttuurituotteita ja tekstejä vahvasti leimaava ilmentymä on Jamesonin mukaan muita tekstejä jäljittelevä tai aineistonaan käyttävä pastissi. Pastissilla hän

tarkoittaa yksilösubjektin häviämisestä johtuvaa persoonallisen tyylin tavoittamisen vaikeutumista. Pastissi on helpommin omaksuttavan edeltäjänsä parodian lailla jonkin erityisen naamion jäljittelyä, puhetta kuolleella kielellä, mutta se on neutraalia tekeytymistä ilman parodian taka-ajatuksia, jotka sisältävät naurun ja satiirin lisäksi uskon terveen, kielellisen normaaliuden olemassaoloon. Pastissi on Jamesonin sanoin siis tyhjää parodiaa: se ei pyri jälkikäteen kommentoimaan jäljittelemiään tyylejä tai paljastamaan niistä mitään uutta. Pastissin esiinmarssin myötä postmoderniksi määritellyn kulttuurin tuottajat eivät näin ollen voisi ammentaa enää muualta kuin menneisyydestä: jäljitellä aikansa eläneitä tyylejä ja puhua edesmenneiden naamioiden ja äänien kautta. (Jameson 1989, 243 - 245; 1991, 14 - 15)

Pastissin käsitteen ymmärtäminen vaatii rinnalleen historiattomuuden käsitteen sisäistämisen. Jameson esittää historiattomuuden menneiden tyylien umpimähkäiseksi napsimiseksi ja mielivaltaiseksi sekoittamiseksi, jossa tyyliit leikkivät sattumanvaraisena sekamelskana peittäen samalla syntyperänsä. Historiaton maailma muuttuu kuluttajien omiksi kuviksi, pseudotapahtumiksi ja 'spektaakkeleiksi', jotka ovat täynnänsä identtisiä kopioita, joiden alkuperäiskappaleita ei koskaan ole ollut olemassa. Näin ollen menneisyys 'tarkoitteena' häipyä vähä vähältä kokonaan, ja pelkät irralliset tekstit täyttävät tyhjäksi jääneen tilan. (Jameson 1989, 245 - 246; 1991, 17 - 18)

Pastissin käsitteeseen nivoutuu Jamesonin mukaan kiinteästi myös ilmiön kolmas puoli, nostalgia, joka nostaa koko kysymyksen pastissista kollektiiviselle ja sosiaaliselle tasolle. Täten epätoivoinen yritys kadonneen menneisyyden omaksumisesta kesyyntyy kaupallisen muodin muutosten ja sukupolvi-ideologian määrittämäksi. Jamesonin mukaan nostalgia esittääkin postmodernisoitumisen prosessin kaupallisen taiteen ja maun avulla, mistä kuvaavimmaksi esimerkiksi käy nostalgiaelokuva. Jameson pitää tätä uutta, hypnotisoivaa lajityyppiä kuvaavana oireena nykyajan historiallisuuden heikkenemisestä, tilanteesta, jossa ympäröivän kokemusmaailman representoiminen käy yhä vaikeammaksi. Nykyaikana katsojat ovat kuitenkin sisäistäneet nostalgiaelokuvien mallin ja logiikan, ja ymmärtävät, että niitä tulee katsoa ja tulkita tietyn lajityypin edustajina, ei todenmukaisina jäljennöksinä menneisyydestä. (Jameson 1989, 247 - 250; 1991, 19 - 21, 286 - 287)

4.3 Historiattomuuden tiellä

Postmodernin kulttuurituotteita leimaavan historiallisuuden kriisin on sanottu vapauttavan kuluttajat ajelehtimaan menneen historiallisen ajan uudessa, kuvitteellisessa maailmassa. Nykyihmisten kokemuksilla päivittäisen elämän tapahtumista ja ympäröivästä maailmasta ei Jamesonin mukaan ole välttämättä minkäänlaista elimellistä yhteyttä edeltäviin, opittuihin historiallisiin tapahtumiin ja ilmiöihin. Tämä historiallisten tosiasioiden ja sepitteellisten kuvitelmien outo yhteensulautuminen tekee hänen mielestään miltei mahdottomaksi tavoittaa tuotteiden todellista sisältöä ja alkuperää - jos sellaisia on alkujaankaan ollut olemassa. Näin ollen kuluttajien olisi yhä vaikeampi tavoittaa ja tematisoida niitä virallisia 'aiheita', jotka leijuvat tekstien ja tuotteiden yläpuolella, mutta joita ei voi kokonaisvaltaisesti yhdistää merkitysten tulkitsemiseen ja ymmärtämiseen. Radikaalin menneisyyden katoamisen voikin katsoa osaltaan määrittävän postmoderniksi väitetyn kulttuurin logiikkaa. Postmodernin aikakauden kulttuurituotannon voi siis sanoa rakentuvan mielikuville, käsityksille ja stereotyyppioille menneestä ajasta vailla kytköksiä todellisuuteen ja realismiin. (Jameson 1989, 250 - 254; 1991, 22 - 25, 292)

Historiankirjoitus tai historismi ylipäätään ei olekaan Jamesonin mukaan esitys menneestä eikä tulevasta, menneisyydestä eikä tulevaisuudesta. Sen sijaan käsite voidaan määritellä historian havaitsemisena nykyhetkestä käsin, suhteena nykyisyyteen, joka ilmiömäisellä tavallaan tarjoaa mahdollisuuden tarkastella asioita historiallisesta perspektiivistä, tutustua menneisyyteen. (Jameson 1991, 284) Historismi on siis ilmiö, historistinen tuote, jonka ihmiset rakentavat oman mielikuvituksensa mukaisesti. Jameson väittää, että jopa historismin käsite noudattaa tuotannon määräyksiä ja rajoituksia. (emt. 285) Bauman (1996, 195) puolestaan katsoo, että postmoderni tilanne on jatkuvan liikkeen ja muutoksen areena vailla selkeää kehityssuuntaa. Postmoderni on hänen mukaansa määrätymätön ja ei-määrävä, se ei 'sido' aikaa, se heikentää menneen rajoittavaa vaikutusta ja ehkäisee tehokkaasti tulevaisuuden kolonialisoimisen. (ks. myös Bauman 2002, 16 - 18; 2000, 8 - 11)

Postmodernia kulttuuria hallitseva tilan ja spatiaalisuuden logiikka pakottaa Jamesonin mukaan pohtimaan kysymystä siitä, minkälaiseksi aika, ajallisuus ja syntagmatiikka muotoutuvat nykyaikana. Mikäli subjektilla ei ole kykyä muodostaa yhtenäistä kokemusta menneisyydestään ja tulevaisuudestaan, kulttuurituotanto muistuttaa tulevaisuudessa

ainoastaan 'fragmenttien kasoja' sekä umpimähkäisen sekalaatuista, katkelmallista ja aleatorista käytäntöä. Jameson nostaa kuitenkin tekstuaalisuuden ja skitsofreenisen kirjoituksen olennaisimmiksi kulttuurituotannon nykyistä luonnetta kuvaaviksi käsitteiksi. Jameson lainaa Jacques Lacanin käsitettä skitsofreniasta, joka on tämän mukaan seurausta merkityksellistävän ketjun katkeamisesta, syvyydettömyydestä, ja johtaa siihen, että jäljelle jää ainoastaan kokemus puhtaiden ja irrallisten nykyhetkien sarjasta. Ajallisuuden luhistuminen ja maailman nykyisyys voivat Jamesonin termein johtaa subjektin korostuneeseen, päihdyttävään intensiteettiin senhetkisestä tilasta. (Jameson 1989, 254 - 257; 1991, 27 - 30; ks. myös Bauman 2002, 8 - 9; 2000, 2 - 3)

Jameson uskoo, että juuri intensiteetti ja euforia ovat tunnusomaisimpia postmodernin kokemuksellisen kulttuurin piirteitä. Uuden pintaan ja sisällöttömyyteen perustuvan kulttuurituotannon voisi näin katsoa tarjoavan kuluttajilleen hallusinatorista, sykähdyttävää mielihyvää outoudellaan ja paradoksaalisuudellaan. (Jameson 1989, 262 - 264; 1991, 31 - 33)

4.4 Sirpaloituminen

Bauman vertaa postmoderniksi määriteltyä yhteiskuntaa vaeltamisen maailmankaikkeudeksi, olivatpa vaeltajina sitten tavarat tai ihmiset. Esimerkiksi avioliiton ylläpitämien perhesiteiden haurauden ja väliaikaisuuden sekä ihmisgeenien nopeasti lisääntyvien manipulointimahdollisuuksien voisi nähdä auttavan havaitsemaan nomadisuuden ja kiinnittämään huomiota jokaisen identiteetin tekaistuun ja keinotekoiseen luonteeseen. (Bauman 1996, 181 - 182)

Yhteiskunnan sirpaloituminen luo Baumanin mukaan kapitalistiselle tuotantotaloudelle paineita: markkinoiden on jatkuvasti pidettävä yhä pienemmiksi yhteisöiksi hajaantuneiden kuluttajien kiinnostusta yllä ja onnistuttava herättämään mahdollisimman monen ryhmän mielenkiinto samanaikaisesti. Tämän Bauman väittää johtavan ristiriitaiseen tilanteeseen, joka kääntää myöhäiskapitalismin idean lopulta osittain itseään vastaan. Koska kuluttajien huomiokykyä pommitetaan kaiken aikaa täydellä volyyymilla, yleisö pystyy keskittymään kuhunkin keskenään kilpailevista houkutuksista vain lyhyen ajan kerrallaan. (Bauman 1996, 39 - 41) Tavarantuotannon markkinoinnin ja mainostuksen tulee olla kerta kerralta yhä merkillisempää ja hämmentävämpää, jotta kuluttajien mielenkiinto ei herpaantuisi. Tällainen

kehitys tulee kuitenkin ennen pitkää tiensä päähän.

4.5 Syvyydettömyys

Postmoderniksi kutsutun kulttuurin erityispiirre, syvyydettömyys sisältää teoreetikkojen mukaan ajatuksen intertekstuaalisuudesta ja sattumanvaraisuudesta. Postmodernin tekstin merkitsijät eivät näin ollen toimisi 'syvyysuunnassa' merkittyihin ja niiden kautta tarkoitteisiin viitaten, vaan 'pintasuunnassa' intertekstuaalisesti toisiin merkitsijöihin ja niitä käyttäen laadittuihin teksteihin viitaten. (Pietilä 1997, 353) Postmodernin tekstin ei siis katsota jäljentävän ulkoista tai sisäistä todellisuutta, vaan rakentavan omaa, uutta reaaliaikaista merkkitodellisuuttaan sattumanvaraisesti sieltä täältä poimimiaan tekstinpätkiä ja tyyllilajeja yhdistelemällä. Postmodernismi operoi ilmiöpinnalla ja kieltäytyy viittaamasta mihinkään syvemmällä olevaan.

Postmodernististen kulttuurituotteiden on siis väitetty esittävän ainoastaan omaa itseään. Niihin ei ole latautunut minkäänlaisia merkityssisältöjä, eivätkä ne viittaa mihinkään itsensä ulkopuolella olevaan. Postmodernistiset tavarat eivät näin ollen siis puhuttelisi kuluttajiaan millään tavalla, eikä niillä Jamesonin (1991, 8) mukaan olekaan minkäänlaista sanomaa: ne eivät sisällä kritiikkiä tai poliittisia kannanottoja suuntaan eikä toiseen. Useiden teoreetikoiden mukaan merkittävää on juuri postmodernin kulttuurituotteita leimaava syvyydettömyys, jota ei pidä ymmärtää pinnallisuuden synonyyminä. Pinnallisuus myöntää syvällisen olemassaolon, kun taas syvyydettömässä maailmassa mitään syvällisempää ei yksinkertaisesti ole olemassakaan. (emt. 9) Koko tuotteen edustama konkretia on siis nähtävänä ainoastaan värikkäänä ja näyttävänä pintana - tai jopa useina pintoina - jonka alla ei ole mitään, mikä liikauttaisi katsojaansa suuntaan jos toiseen. En voi kuitenkaan varauksetta yhtyä edelliseen, sillä oletan, että kulttuurituote voi samanaikaisesti sisältää postmoderneiksi määriteltyjä piirteitä - ja saada näin ollen postmodernin viitan harteilleen - ja viitata johonkin ilmiöpinnan takana olevaan. Käsittäakseni postmoderneiksi luokitellut kulttuurituotteet eivät ole niin yksioikoisesti määriteltävissä, kuin edellä esitetty antaa ymmärtää, vaan päinvastoin ne ambivalenttisinä yhdistelevät mielivaltaisesti piirteitä ja tekstejä sieltä täältä.

Syvyydettömän maailman toisen piirteen on väitetty olevan vaikutuksen tai merkityksen väheneminen, Jamesonin termin affektien heikkeneminen, joka selittyy ymmärrettävimmän

ihmiskuvien kautta. Joidenkin julkisuuden henkilöiden voidaan sanoa esineellistyneen: heistä on tullut tähtiä - kuten esimerkiksi Marilyn Monroesta - ja samanaikaisesti tuotteita. Vähitellen nämä julkisuuden henkilöt ovat alkaneet käyttäytyä ja toimia tuotteistuneen imago mukaisesti. (Jameson 1991, 10 - 11)

4.6 Tuotteistuminen

Postmodernin aikakaudella myös todellisuudesta, jonka sanottiin olevan alun perin pitkälti annettua, on katsottu tulleen entistä enemmän tuotettua ja samalla myös tuotteistunutta. (Pietilä 1997, 358) Ranskalaisen postmodernin teoreetikon Jean Baudrillardin mukaan tämä todellisuuden tuottaminen on simulaatiota, joka toteutuu vailla alkuperää olevien ja itsensä ulkopuolelle viittaamattomien mallien ja koodien mukaan. (Baudrillard 1988, 139 - 143) Ajatuksen taustalla on tavanaestetiikan kehitys tavaroiden ulkomuodon muokkauksesta ja pakkausten suunnittelusta aina tavaroista irrallaan oleviin mainoskampanjoihin asti. Tämän myötä tavarankäytön merkitys kasvaa sen käytännöllisyyden ohi, mikä näkyy kuluttajien ostokäytäntöjen suuntautumisena tarpeiden ulottuvuudelta statuksen ja arvoaseman ulottuvuudelle. (Baudrillard 1983, 45; ks. myös Bauman 2002, 22; 2000, 14) Näin ollen merkit eivät viittaisi enää itsensä ulkopuolelle joko alkuperään tai lopputilaan, vaan todellisuuden voisi sanoa sulautuneen niihin ja olevan olemassa niistä riippuvaisena, niiden tuottamana. Uudenlaisen todellisuuden rakentumisen on väitetty heijastuvan tavaroiden maailmasta myös yleisemmälle yhteiskunnalliselle tasolle. (Pietilä 1997, 357) Best ja Kellner katsovat, että myös yhteiskuntaan sisältyy sosiaalisen organisaation ja ohjauksen koodeja ja malleja, jotka rakenteistavat ympäristöä ja ihmiselämää. Koodien logiikan mukaiset mallit ovat alkaneet korvata todellisuutta, ja joissakin tapauksissa valmiiksi rakennetut mallit alkavat etukäteen määrätä sitä, minkälaiseksi todellisuus muodostuu. (Best & Kellner 1991, 119 - 120)

Median ja viestimien voidaan katsoa asettuvan oivaksi esimerkiksi tuotteistumisen ideasta ja todellisuuden uudesta luonteesta. Nyky-yhteiskunnassa todellisuus nimittäin ennakoii usein kiivaastikin median toimintatapoja ja muokkaa itsensä jo valmiiksi vastaamaan viestimien edellyttämää muotoa. Tällöin todellisuus kahdentuu yhtäältä aidoksi todellisuudeksi ja toisaalta viestimiä varten tuotetuksi näennäiseksi speaktaakkelitodellisuudeksi. Tosin Baudrillardin mukaan kahdentumisesta ei voida enää nykyaikana puhua, koska enää merkien takana ei ole niin sanottua aitoa todellisuutta, vaan todellisuus on hänen mukaansa läpikotaisin

merkkien rakentama. (Pietilä 1997, 359) Merkkien, trendien ja brandien valtakaudella todellisuuden tuottaminen ja tuotteistuminen ulottuu yhä laajemmin yhteiskunnan eri kerroksiin ja tasoihin politiikasta aina ihmisten arvo- ja ajatusmaailmoihin asti. Myös Hall (1992, 57) korostaa, että yhä suurempi joukko ihmisiä käyttää esineitä välineinä pelissä, jolla he viestivät, keitä he ovat. Nykyaikana tuotteet tiivistyvät näin ollen sosiaalisiksi merkeiksi, jotka tuottavat merkityksiä yhtä lailla kuin energiaa. (emt.)

Baudrillard rinnastaa jopa tiedon ja sen tuottamisen tavaroihin ja tavarantuotantoon: joukkoviestimet tuottavat informaatiota anonyymille yleisölle yhtä lailla kuin yritykset tavaroita markkinoille. Tästä seuraa, että vaikka tietoa tulvii kaikkialta, sen merkitys kuluttajilleen heikkenee. Toki media sisältää loputtomiin merkityksiä, mutta koska viestimillä ei ole tarjota kuluttajilleen merkityksellistymisen edellyttämää vastavuoroisuutta, informaatiotulva kuihtuu mitäänsanomattomaksi tietovirraksi. Näin ollen merkitykset luhistuvat viestimissä, koska yleisö suhtautuu niihin välinpitämättömästi sosiaalisen suhteen puuttuessa. Merkitysten asemesta merkit otetaan vastaan sellaisinaan ja niistä lumoudutaan. (Pietilä 1997, 362)

Oman tutkimukseni kannalta tuotteistumisen idean voisi ymmärtää pikemminkin markkinatalouden voitontavoitteluksi. Tällä tarkoitan sitä, että tuottavaksi ja 'myyväksi' havaittu kulttuurituote saa usein monituisia muotoja ja olemuksia. Eli käytännössä esimerkiksi suosittujen sarjakuvahahmojen kuvia käytetään ja niistä tehdään mitä mielikuvituksellisempia tuotteita, kuten jääkaappimagneetteja ja pehmoleluja, jotka menevät hyvin kaupaksi hahmojen aikaisemmin saavuttaman suosion ansiosta.

5 SARJAKUVIEN KIEHTOVA MAAILMA

Perehdyn seuraavassa sarjakuvaan, josta erityisesti sanomalehtisarjakuvaan kulttuurituotteena, ja tarkastelen omassa luvussaan myös suomalaista sanomalehtisarjakuvaa, jotta käsitys tutkimuskohteestani selkenisi ja kävisi lukijalle tutummaksi. Hieman edempänä esittelen sarjakuvaa tutkimuskohteena aikaisempien tutkimusten ja kirjoitusten pohjalta.

5.1 Sarjakuvat kulttuurituotteena

Sarjakuvalla on monta olemusta. Useimmiten sillä viihdytetään, mutta toisinaan sarjakuvalla voi välittää myös asioita, jotka muulla tavalla ilmaistuna olisivat vaikeasti omaksuttavissa tai helposti torjuttavissa. (Pasonen 1997, 5) Rajanveto sarjakuvan ja muiden ilmaisumuotojen välillä voi olla joskus hankalaa. Vanhempi sarjakuva liikkuu usein pilapiirroksen, kuvasarjan ja kuvituksen rajalla, uusin kuvataiteen alueella. (Jokinen & Pulkkinen 1996, 6) Jotta edellinen väite saisi tuekseen muutaman esimerkin, esittelen seuraavassa sarjakuvan sekä elokuvan ja kuvataiteen yhtäläisyyksiä.

Ajallisesti, sisällön kehityksen suhteen ja kerrontateknisesti elokuvan ja sarjakuvan voidaan sanoa olevan läheisiä ilmaisumuotoja. Niiden liikkuminen populaarikulttuurin ja taiteen rajamailla on lisännyt vuorovaikutusta lajista toiseen. Elokuva ottaa usein aiheensa sarjakuvista, erityisesti Hollywood-elokuvan populaareissa lajityypeissä. Toinen yhtymäkohta on animaatio, jossa piirros siirtyy elämään. Selkeimmin sarjakuva siirtyi elokuvaan 15 pitkän Pekka Puupää -elokuvan myötä pääosin 1950- ja 1960-luvuilla Ola Fogelbergin luomien sarjakuvahahmojen pohjalta. Myös Geo McManuksen sarjakuvasankarit Vihtori ja Klaara päätyivät valkokankaalle Teuvo Tulion ainoassa komediassa Vihtori ja Klaara vuonna 1939. (ks. Jokinen & Pulkkinen 1996, 17 - 18)

Korkeakulttuurisen taidemaailman ja sen arvojen - etenkin modernin taiteen - ironisoinnin on sanottu muodostavan toistuvan aiheen sarjakuvan maailmassa. Vaikutteiden virran on nähty kulkevan vilkkaasti myös toiseen suuntaan. Oman taiteenlajinsa arjesta eristymiseen ja elitismiin kriittisesti suhtautuneet taiteilijat ovat mieluusti lainanneet teoksissaan sarjakuvan kieltä ja sankareita. (Jokinen & Pulkkinen 1996, 50)

Suomalainen sarjakuva alkoi punoutua muun taiteen kuvastoon 1960-luvulla. Tuolloin monet suomalaiset taiteilijat löysivät, amerikkalaisen pop-taiteen ja underground-kulttuurin innoittamina, massakuvan käyttöarvon myös korkeakulttuuriksi määritellyn taiteen merkitysten välittämisestä. Esimerkiksi u-ideologian visuaalisiin suomentajiin kuulunut Harro Koskinen iski Nuorten näyttelyssä vuonna 1969 sikakuvastoineen suoraan perinteisten arvojen ytimeen: ristillä roikkuneet ja vaakunoissa komeilleet sarjakuvapossut poikivat tekijäänsä vastaan nostetun oikeudenkäynnin. (emt. 50 - 51)

Sarjakuvan keinojen varsinainen syleily alkoi Suomessa kuitenkin vasta 1980-luvulla kukoistaneen moniarvoisuuden myötä. Korkea- ja populaarikulttuurin rajan murenemista alettiin kiihdyttää niin taiteilijoiden kuin taiteesta kirjoittavien toimesta. Monenlaisten eri tekemisen tapojen salliminen ja uusien välineiden haltuunotto luvallistivat myös kertovan kuvankäytön. Käsitetaiteen uusi aalto vahvisti tekstin aseman osana visuaalista taidetta. Korkeataiteen kannalta myös marginaalisella graffiti-ilmiöllä on väitetty olleen merkittävä osuutensa tässä prosessissa. Esimerkiksi Jarmo Mäkilä alkoi 1980-luvun alun maalauksissaan 'leikata' toisiinsa, rinnastaa otteita yhtä lailla sarja-, elo- ja valokuvistakin kuin maalaustaiteen historiasta. Jan-Erik Andersson sovitti installaatioissaan yhteen modernismin säntillisiä perusmuotoja, sankaritaiteilijoita, arjen käyttötavaraa ja sarjakuvamaista kerrontaa. Kimmo Sarje vei montaaseissaan Masi-hahmon Kremlisiin ja istutti Osku-koiran kuolaamaan Aalto-maljakoiden ääreen. 1980- ja 1990-lukujen vaihteen ilmapiiri toi näkyviin - ja taiteen piiriin - myös seksuaalisia alakulttuureja. Avautuneesta tilasta ponnistivat esiin muun muassa Nalle Virolaisen ja Tom of Finlandin (Touko Laaksonen) taiteilijanmaineet sarjakuvasaavutuksineen. (emt. 51)

5.1.1 Sanomalehtisarjakuva eli strippisarjakuva

Sarjakuva syntyi sanomalehtisarjakuvana. Ensimmäisinä sarjakuvina mainitaan sarjakuvan historiassa yleensä Outcaultin Yellow Kid ja Dirksin Kaptain and the Kids, jotka alkoivat ilmestyä Yhdysvalloissa 1800-luvun viimeisinä vuosina. Sarjakuva oli näihin aikoihin syntyneen keltaisen lehdistön kilpailuvaltteja. Pian sarjakuvista tuli myös lehdistölle sekalaista aineistoa välittävien yhtiöiden suosituimpia tuotteita. Käyttökelpoisuutta lisäsi, että sarjakuvia saattoi muuta aineistoa helpommin myydä myös maan rajojen ulkopuolelle. Suuria sarjakuvia levittävät ja tuottavat syndikaatit syntyivät Yhdysvalloissa 1910-luvulla. (Heikkinen 1991, 46)

Sanomalehtisarjakuva on siis klassisen sarjakuvan ensimmäinen perusmuoto ja edelleenkin suurelle yleisölle läheisin sarjakuvataiteen laji. (Anttonen & Pulkkinen 1999, 3) Sanomalehdissä julkaistavia sarjakuvia on monen muotoisia, ja niitä sijoitetaan lehtien eri osastoille. Arkipäivisin julkaistavat stripit ovat yleensä yhden ruuturivin, viikonloppuisin usein kahden tai kolmen ruuturivin mittaisia. Sanomalehtisarjoista kootaan myös sarjakuva-albumeita ja -lehtiä. (Jokinen & Pulkkinen 1996, 149) Riippumatta siitä, kuinka monta eri sarjaa sanomalehti julkaisee, sarjakuvat sijoitetaan useimmiten samalle sivulle. Kukin sarja on lisäksi aina samalla kohtaa sivua. Arkistriippi on kertakulutustavaraa. Muutamaan ruutuun on mahdutettava joka päivä uusi 'gägi' ja uusi juonellinen yllätys, jotta lukijan mielenkiinto säilyisi. Sanomalehtisarjakuvia pidetään lukijoiden keskuudessa tyypillisesti helppolukuisina. Viime vuosikymmeninä tehdyt havaintotutkimukset ovat kuitenkin osoittaneet, että yksinkertainenkin arkistriippi edellyttää hyvin monimutkaista lukemisprosessia. (Lindman, Manninen & Krook 1992, 11)

Strippisarjakuvalla on Suomessa pitkät ja vahvat juuret. 1800- ja 1900-lukujen vaihteen huumorilehdissä pilapiirroksen oheen tuli aluksi erityisesti amerikkalaisia lainasarjakuvia, joiden saanti sotien aikana kuitenkin keskeytyi. Näin nämä sarjat korvanneet kotimaiset pääsivät kehittymään kansainväliselle tasolle. Suomalaisarjakuvan nousu jatkui 1950-luvulta erityisesti Veikko Savolaisen Joonaksen sekä Tove ja Lars Janssonin Muumin kautta 1970-luvun Sarjis-lehden esille tuomiin ja näitä seuranneisiin tekijöihin. Klassisen muotoisen, yksirivisen strippisarjan paluu on vauhdittunut esimerkiksi sarjakuvasyndikaatti Bullsin ja sanomalehti Uuden Suomen, Mikkelin sarjakuva-akatemia ja Kemin kaupungin pohjoismaisten sarjakuvakilpailujen ansiosta edelleen. (Anttonen & Pulkkinen 1999, 32)

Aina 1970-luvun alkuvuosiin asti kotimainen sarjakuva sai taistella sekä asemastaan omana itsenäisenä viestintäjärjestelmänään että taiteena muiden taiteenalojen joukossa. Se joutui taistelemaan myös ulkomaista massasarjakuvaa vastaan. Vähitellen perustettiin kotimaisten sarjakuvien levityskanavia, ja vihdoin perusarvostuksen saamisen jälkeen syntyi uuden polven sarjakuvan tekijöitä, joille sarjakuva on itsestäänselvä ilmaisumuoto. Nuorison taidetapahtuman yhteydessä järjestettiin vuonna 1970 ensimmäinen sarjakuvakilpailu, jonka tunnuslauseena oli "kuka tahansa osaa piirtää sarjakuvaa". Kymmenen vuotta myöhemmin punkrockiskulause oli "kuka tahansa osaa soittaa rockia". Lopputulos molempien kulttuurimuotojen osalta oli sama: populaarikulttuurin aluskasvillisuus räjähti silmille ja

korville. Suomalaisen sarjakuvakentän hahmottaminen nykyhetkeen asti onkin hankalaa materiaalin runsauden sekä osittain perspektiivin ja tutkimuksen puutteen vuoksi. (Lindman, Manninen & Krook 1992, 36)

Suurin osa suomalaislehtien käyttämistä sarjoista on ollut kautta historiansa yhdysvaltalaisten sarjakuvasyndikaattien aineistoa. Kotimaiset sarjakuvat ilmestyivät laajemmassa mitassa sanomalehtiin vasta 1970-luvulla. Myös suomalaisten tekijöiden sarjakuvia välittävät sanomalehtiin useimmiten sarjakuvasyndikaatit, joita Suomessa toimii muun muassa ruotsalaista Bulls Presstjänstia edustava Suomen Bulls, niin ikään ruotsalaisen Europa-Pressin aineistoa välittävä Tekstikuva Oy, tanskalainen Presse-Illustrations-Bureau (PIB) sekä suomalaiset Arktinen Banaani, Laaki-Sarjat ja Kalletuotanto Oy. Aikakauslehdet ja paikallislehdet ostavat sanomalehtiä useammin kotimaisia sarjoja myös suoraan tekijöiltä. (Heikkinen 1991, 47 - 48; Jokinen & Pulkkinen 1996, 150)

Säännöllisesti ilmestyvää sanomalehtisarjakuvaa määräävät sisällölliset rajoitukset. Pääsääntöisesti sarjojen on vedottava mahdollisimman laajaan yleisöön, eivätkä ne saa loukata potentiaalista lukijakuntaa. Pyrkimys mahdollisimman laajaan yleisöön aiheuttaa myös sen, että lasten sarjakuvia ei sanomalehtien sivuilla juuri suosita. Suomalainen sarjakuva on kuitenkin vakiinnuttanut asemansa sanomalehdistössä. Paikallislehti ottaa usein ensimmäiseksi sarjakuvakseen kotimaisen sarjan. Uusia sarjoja otetaan myös esimerkiksi päätoimittajan vaihtuessa. Bullsia edustavan Ilkka Kalliomäen mukaan kotimaisen sarjakuvan sanomalehtilevityksessä yhtenä ongelmana on vaikeus löytää riittävän tasokkaita tekijöitä, jotka myös pystyisivät säännöllisesti tuottamaan esimerkiksi kuusi strippiä viikossa. Kotimaisten sanomalehtisarjojen tilanne on kuitenkin nähty paremmaksi kuin koskaan aikaisemmin. Ne ovat keskimäärin selvästi ulkomaalaisia kalliimpia, sillä koska kotimaisten sarjojen asema on vakiintunut, myös sarjojen varastot ovat kasvaneet. (Heikkinen 1991, 49, 56)

5.1.2 Sarjakuvan kulttuuripolitiikka Suomessa

Korkeasta iästään huolimatta sarjakuva on uusi tulokas julkista tukea nauttivan kulttuurin piirissä. Vielä muutamia vuosikymmeniä sitten sarjakuvan katsottiin kuuluvan pikemminkin oikeusministeriön kuin kulttuuripolitiikkaa hallinnoivan opetusministeriön toimialaan. Eduskunnan aloitteesta oikeusministeriö asetti vuonna 1961 toimikunnan selvittämään niin

sanottujen sarjakuvien leviämisen rajoittamista. (OM miet. 1962, 83) Rajoitukselle ei kuitenkaan löytynyt rikosoikeudellisia perusteita. Tämän jälkeen sarjakuva sai useaan otteeseen istua syytetyn penkillä, kun eduskunnassa tai kulttuurihallinnossa keskusteltiin ylikansallisen massaviihteen väkivaltaisuudesta tai nuorison uuslukutaidottomuudesta. Yleinen käsitys sarjakuvasta lasten ja nuorten aineistona lisäsi sensuurialttiutta. Sarjakuvien levityksen rajoittamista veropoliittisin keinoin pohdittiin valtioneuvoston aloitteesta vielä 1970-luvun lopussa. Tällöin asia annettiin opetusministeriön asettaman lastenkulttuuritoimikunnan mietittäväksi, joka päätyi ehdottamaan erityistä sarjakuvaveroa. (kom.miet. 1979, 32) (Jokinen & Pulkkinen 1996, 46)

Keskustelu sarjakuvan levityksen ja tuotannon rajoittamisesta oli päättynyt taidehallinnossa 1980-luvun alkaessa, jolloin sarjakuva ainakin periaatteiden tasolla siirtyi kulttuuripoliittisen tuen kohdealueeksi. Taustalla oli 1970-luvulla tapahtunut kehitys valtion kulttuuripoliitikassa niin sarjakuvan markkinoilla kuin julkisessa mielipiteessäkin. Koko 1980-luvun sarjakuvan valtiolta saama kulttuuripoliittinen tuki oli kuitenkin satunnaista ja vähäistä. Käännekohtana valtion taidehallinnon suhtautumisessa sarjakuvaan oli 1980- ja 1990-lukujen vaihde, jolloin virisi laajemminkin keskustelu hallinnon noudattaman taiteen alajaon synnyttämistä ongelmista. Sarjakuvan ohella useat muutkin perinteisen jaon ulkopuolelle ja väliin putoavat alueet vaativat osuuttaan valtion tuesta ja paikkaansa taidehallinnossa. Vuodesta 1989 sarjakuva on luettu valtion taidehallinnossa taideteollisuustoimikunnan alueelle, kuvituksen ja graafisen suunnittelun rinnalle. Suomen sarjakuvaseura on nykyisin myös yksi lausunnonantajista valtion taidetoimikuntia nimitettäessä. Sarjakuva on siis saavuttanut oman jalansijansa taidehallinnossa, vaikka sen saama julkinen tuki on ainakin alan ammattilaisten mielestä edelleen varsin vähäistä. Suurimman muutoksen onkin katsottu tapahtuneen asenteissa: sarjakuva on saavuttanut aseman, jossa sitä kohdellaan ja sen ansioita arvioidaan yhtenä suomalaisen kulttuurin kentän toimijana. (emt. 47 - 48)

Suomalaisen sarjakuvan arvostuksen kasvusta ja vakiintumisesta osaksi tunnustettua populaarikulttuurin kenttää kertoo omalta osaltaan Suomen sarjakuvaseuran perustaminen marraskuussa 1971. Alun toiminta keskittyi sarjakuvan arvostuksen nostamiseen, kotimaisten klassikkojen muistamiseen ja yhteyksien luomiseen muun muassa opettajiin sekä alan koulutuksen aloittamiseen. Seuran julkaisema Sarjainfo-lehti oli alusta lähtien keskeinen osa toimintaa. Paikallisten seurojen merkitys erityisesti alan koulutuksen järjestämisessä oli suuri.

1980-luvun loppupuolella sarjakuvaharrastus oli jo niin laajaa, että se ei tarvinnut enää sarjakuvaseuraa keskipisteekseen. Sarjainfon merkitys puolestaan kasvoi muun toiminnan vaihdellessa. (Jokinen & Pulkkinen 1996, 105)

Festivaalien järjestämisen ohella näkyvin teko oli suomalaisen sarjakuvan laajan näyttelyn B.D.FIN vieminen Angoulêmen sarjakuvafestivaaleille Ranskaan tammikuussa 1988. Seuran 20-vuotista taivalta juhlistettiin näyttävästi, muun muassa Amos Andersonin museossa näyttelyllä Ruutujen aika. 1990-luvulla seura sai taloutensa tueksi valtionapua, jonka turvin se pystyi maksamaan työntekijöilleen ensimmäistä kertaa palkkaa. Julkinen tuki mahdollisti myös omien internetsivujen laatimisen ja festivaalien jatkumisen. Suomen sarjakuvaseuran merkitys oli suurimmillaan itse sarjakuvan ymmärryksen ollessa vähäisimmillään. Seura keräsi eri näkökulmat ja intressit yhteen toimimaan sarjakuvan puolesta. Nykyään tätä tarvetta ei sarjakuvan vakiinnuttua suomalaisen kulttuurin osaksi enää sellaisenaan ole. (emt. 105 - 106)

5.1.3 Suomalainen sarjakuva nyt ja tulevaisuudessa

Suomalainen sarjakuva on jo pitkään ollut tunnustettu ja elinvoimainen ilmaisun laji. Sarjakuvamaailman kokonaisuuden tuntemisen ja tulevaisuuden ennustamisen onkin katsottu olevan mahdotonta. (Jokinen & Pulkkinen 1996, 7) Sarjakuvaseura on omalta osaltaan jo kauan tehnyt hedelmällistä yhteistyötä muun muassa opetusministeriön kanssa. Tärkeintä sarjakuvantekijöiden mielestä kuitenkin on, että suomalaiset ovat löytäneet sarjakuvan, osaavat nauttia sen parhaista helmistä, ja mikä parasta, ovat löytäneet myös itsensä suomalaisista sarjakuvista. (Pulkkinen 1991, 11) Sarjakuvan nykyistä maailmaa leimaa sirpaleisuus, jossa hyvinkin erilaisille ihmisille, eriytyneille yleisöille, julkaistaan erilaisia ja erimuotoisia sarjakuvia. Sarjakuvien maailman jakautuminen ja yleisöjen eriytyminen rinnastuvat populaarikulttuurin yleiseen kehitykseen, postmoderniin ajan kuvaan, jossa viihteen valtavirta ja erilaiset alakulttuurit käyvät alati vilkkaampaa vuoropuhelua. (Herkman 1996, 23)

Sarjakuva on taistellut sarjakuvantekijöiden mukaan asemansa hyljeksitystä ja haukutusta, joskin salaa harrastetusta ja halutusta arvostetuksi ja hyväksytyksi, osittain jopa kuoliaaksi syleilyksi ja yliymmärretyksi taitolajiksi. Sähköinen media on muuttanut sarjakuvan kysyntää, ja nähtäväksi jää, missä määrin sarjakuva säilyy entisellään ja kasvaa omista lähtökohdistaan, missä määrin taas sulautuu tai mukautuu uusiin välineisiin. Useat sarjakuvantekijät ovat aloittaneet uusien välineiden kokeilut, ja suomalaista sarjakuvaa liikkuu

tietoverkoissa ja muutenkin sähköisessä muodossa. (Jokinen & Pulkkinen 1996, 136 - 137)

5.2 Sarjakuvat tutkimuskohteena

1980-luvun kulttuurimaiseman huomattavin piirre oli useiden teoreetikoiden mukaan populaarikulttuurin murtautuminen tieteelliseen tutkimukseen, kulttuurilehtien palstoille ja sanomalehtien kulttuurisivuille. Myös suomalaisessa kritiikissä sarjakuva, rockmusiikki, viihdekirjallisuus ja televisiosarjat asettuivat perinteisten kirjallisuus-, musiikki- ja teatteriarvostelujen joukkoon. (Hietala 1992, 8) Sarjakuvan tieteellinen tutkimus on sen satavuotisesta historiasta huolimatta ollut suhteellisen vähäistä. Jos sarjakuvatutkimusta verrataan esimerkiksi elokuvan osakseen saamaan tieteelliseen kiinnostukseen, sarjakuvatutkimuksen heikko tila tulee selvästi näkyviin.

Sarjakuva ja elokuva syntyivät toisiaan paljolti muistuttavassa kulttuurisessa ilmapiirissä: kumpikin viestintäväline oli alkujaan halpaa viihdettä. Sarjakuvamuoto on länsimaissa tavallisesti käsitetty lapsille suunnatuksi viestinnäksi, minkä vuoksi tutkimus on painottunut usein sarjakuvien mahdollisten vaikutusten etsimiseen. (Manninen 1995, 9) Sarjakuvaan liittyvää tutkimusta on tästä huolimatta tehty kuitenkin jo tiedotusopin, sosiologian, kirjallisuustieteen, kielitieteen ja muidenkin tieteenalojen lähtökohdista käsin, kullekin tieteenalalle ominaisia käsitteitä käyttäen. Sarjakuvan teoreettista tutkimusta on tehty myös tieteen ulkopuolella. Useat sarjakuvapiirtäjät ovat tuoneet julki omia käsityksiään sarjakuvakerronnan rakenteesta. (emt. 7)

Myös Juha Herkmanin mukaan sarjakuva on tiedemaailmassa lapsipuolen asemassa. Hän huomauttaa, että esimerkiksi angloamerikkalaisissa yliopistoissa sarjakuvista on kiinnostuttu vakavasti otettavina tutkimuskohteina vasta 1980-luvulla, koska niiden arvostelu ja tuomitseminen ovat ennen sitä estäneet monia tutkijoita puuttumasta aiheeseen, ellei tutkimuksen kannustimena ole ollut pyrkimys sarjakuvien sensuuriasetuksiin tai yritys rajoittaa sarjakuvien leviämistä rikosoikeudellisiin perusteisiin vedoten. Ranskassa sarjakuviin on koko niiden olemassaolon ajan suhtauduttu myönteisemmin. Niiden arvo ja merkitys on tunnustettu myös tieteellisen tutkimuksen piirissä, ja niistä on tehty melko runsaasti esimerkiksi semioottista tutkimusta. (Herkman 1998, 10 - 11) Ranskan voisikin katsoa olevan eurooppalaisen sarjakuvan synnyinmaa.

Arvostuksen puutteen ohella toinen syy sarjakuvien hylkimiseen yliopistoissa lienee Herkmanin mukaan siinä, että sarjakuva ei ole tuonut muassan mitään uutta teknologiaa: se ei ole media teknologisessa mielessä, vaan on käyttänyt aiemmin kehitettyä painetun median teknologiaa. (emt. 11) Sarjakuvan on siis katsottu olevan vanhanaikainen viestintämuoto, eikä sen mahdollisuuksiin tai markkinataloudelliseen kannattavuuteen ole uskottu. Sarjakuvaa ei ole arvostettu tuottavana mediana, eikä sen ole uskottu saavan riittävän laajaa kuluttajakuntaa, mikä on viime vuosina kuitenkin voitu Suomessakin todistaa harhaluuloksi suosittujen sarjakuva-albumien kivuttua kirjakauppojen myyntilistojen kärkeen. Esimerkiksi Viivi ja Wagner -sarjakuvan pohjalta julkaistut albumit ovat jo muutaman vuoden ajan olleet kaunokirjallisuuden päihittäneitä, myydyimpiä tuotteita. (Kustannus Oy Arktinen Banaani)

Koska sarjakuva on tieteellisen tutkimuksen kohteena edelleen melko harvinainen, ja erilaisia näkökulmia ja teoreettisia viitekehyksiä tutkia sarjakuvia on kymmeniä, katson tarpeelliseksi perehtyä seuraavassa sarjakuvista kirjoitettuihin tieteellisiin kirjoituksiin. Näin lukija voi tarkemmin hahmottaa sarjakuvien tutkimuskentän olemusta sekä sitä, miten ja mihin minun tutkimukseni tuolla kentällä sijoittuu. Sarjakuvien vähäinen tutkimus antaa myös aiheen perustella oman tutkimukseni hyödyllisyyttä, tarpeellisuutta ja näkökulmaa. Nojaan seuraavassa melko pitkälti Juha Herkmanin pohdintoihin ja kirjoituksiin sarjakuvista ja niiden tutkimisesta. Näin siksi, että Herkmanin tutkimuksellinen ote on mielestäni riittävän monipuolinen ja objektiivinen ja tarjoaa hedelmälliset suuntaviivat sarjakuvaan tutkimuskohteena.

5.2.1 Sarjakuvatutkimuksen mielekkyys

Sarjakuvaa tieteellisestä näkökulmasta tutkiva saattaa yhä nykypäivänäkin joutua usein perustelemaan tutkimuskohdettaan sekä tutkimuksensa mielekkyyttä ja tarpeellisuutta. Herkman sanoo tämän johtuvan siitä, että sarjakuva on aikoinaan leimattu massa- ja lastenkulttuuriksi, mikä on vaikuttanut sen kulttuuriseen arvoon. Hänen mukaansa sarjakuvan voisikin rinnastaa televisioon, sillä sen asema kulttuurin kentällä on ollut tiettyssä mielessä samanlainen. Tai edelleen, sarjakuvan suhde kirjallisuuteen on ollut samantapainen kuin television suhde elokuvaan. Jos kirjallisuus on jo pitkään ollut painotuotteiden instituutio, taidetta, sarjakuvat ovat sinnitelleet taiteen piiriin enemmän tai vähemmän heikolla menestyksellä vasta muutaman viime vuosikymmenen aikana. Sarjakuva on nähty television tavoin arkipäiväiseksi, viihdyttäväksi ja jopa lapselliseksi mediaksi. (Herkman 1998, 10 - 11)

Sarjakuvan tutkimuksellista arvoa voi Herkmanin mielestä perustella jo pelkästään sillä, että minkä tahansa kulttuurin alueen tieteellisen tarkastelun voi sanoa olevan hyödyllistä ja tärkeää. Hän nimeää myös painavampia perusteita sarjakuvatutkimuksen merkittävyydelle, joita esittelen seuraavassa. Ensinnäkin sarjakuva on ollut ja on edelleen melko halpa ja nopea esittämisen tapa. Se ei välttämättä tarvitse tuekseen suurta instituutiota tai massiivista teknologiaa ja työryhmää. Sarjakuvan monimuotoisuus, segmentoituminen ja joustavuus tekevät siitä otollisen tutkimuskohteen, koska sen kautta voidaan tarkastella hyvinkin kirjavaa joukkoa tutkimuskysymyksiä (emt. 12).

Toiseksi Herkman huomauttaa, että sarjakuvan kuvastoissa reagoidaan nopeasti ajan muutoksiin: sarjakuvissa näkyvät usein kulttuurin viimeisimmät tuulahdukset. Sarjakuvahistorioitsijat George Perry ja Alan Aldridge (1971) ovatkin todenneet, että sarjakuva on erinomainen aikakauden peili. Tosin heidän mielestään sarjakuvan valtavirta ei välttämättä tarjoa sitä läheltä katsovalle järin imartelevaa peilikuvaa: sen karikatyyreissä näkyvät usein kulttuurissa vallitsevat arvostelmat, ennakkoluulot ja ideologiat selkeämmin kuin monissa muissa esitystavoissa. Siksi useimmiten karikatyyrien ja stereotyyppien avulla kärjistämiseksi ja yksinkertaistamiseksi rakentuvalla sarjakuvailmaisella on tutkijan kannalta myös 'paljastava' funktionsa. Vastaavasti sarjakuvissa näkyvät nopeasti myös uutta luovat ja radikaalit ajatukset, kuten erilaisten osakulttuurien sarjakuvat osoittavat. Näin ollen sarjakuvan voisi nähdä myös kulttuurin valtavirran edelläkävijänä. Sen asema populaari- ja nuorisokulttuurissa saattaa Herkmanin mukaan antaa mahdollisuuden sellaisten orastavien tendenssien esiintuomiseen, jotka näkyvät valtakulttuurissa paljon myöhemmin. Myös humoristisuuden on sanottu lisäävän sarjakuvien monitulkintaisuutta ja -käyttöisyyttä. Huumorin voi katsoa tuottavan myös mahdollisuuden vallitsevien arvojen ja ideologioiden kritiikkiin ja subversiivisiin merkityksiin tietyistä lukutavoista huolimatta. (Herkman 1998, 12)

Kolmas sarjakuvien tutkimuksellinen kannustin on Herkmanin mukaan sarjakuvien suuri suosio. Ihmiset lukevat paljon sarjakuvia, ne liikuttavat monia ihmisiä, ja niillä on merkitystä. Ilmiöt, jotka vaikuttavat lukuisten ihmisten elämään, ovat tutkimuksen arvoisia. Kirjan *The Comic-Stripped American* (1973) kirjoittaneen Arthur Asa Bergerin sanoin: ”Mikä tahansa viestintäväline, joka saa satojen miljoonien ihmisten jatkuvan huomion osakseen, ansaitsee tulla vakavasti otetuksi ja tutkituksi.” (Herkman 1998, 12 - 13)

Herkmanin mukaan mitään varsinaista sarjakuvatutkimuksen teoriaa ei yleisellä tasolla ole olemassa, ainakaan vastaavassa mielessä kuin esimerkiksi kirjallisuuden tutkimuksessa, elokuvatutkimuksessa tai sosiaalitieteissä. Sarjakuvatutkimus ei myöskään ole institutionalisoitunut, kuten monen saman ikäpolven median tutkimus, vaan sarjakuvaa tutkitaan hajallaan erilaisten oppijärjestelmien ja suuntausten mausteena. Suuri osa sarjakuvatutkimuksesta on edelleen sarjakuva-ammattilaisten, piirtäjien, käsikirjoittajien ja toimittajien tekemää. (Herkman 1996, 24)

Sarjakuvatutkimukseksi voidaan Herkmanin mukaan käsittää sellainen tutkimus, jonka tutkimuskohde on sarjakuva tai sen suhde ympäristöönsä. Sarjakuvatutkimuksen yleisimpiä suuntauksia ovat olleet sarjakuvan historian tutkimus, joka on keskittynyt sarjakuvan yleisiin tai erikoisiin historioihin, kuten tiettyyn sarjakuvaan, piirtäjään tai lajityyppiin. Toinen tutkimussuuntaus on sarjakuvaa yhteiskunnallisena ilmiönä pohtineet tutkimukset, joita on tehty psykologian, sosiologian, kasvatustieteiden, taloustieteiden ja politiikan tutkimuksen piirissä. Sarjakuvailmaisuuksiin keskittyneet tutkimukset ovat puolestaan pohtineet sarjakuvien semiotiikkaa, narratologiaa sekä kuvan ja sanan suhdetta keskittymällä sarjakuvailmaisun ominaispiirteiden etsimiseen ja niiden vertaamiseen muihin ilmaisumuotoihin. Monissa sarjakuvatutkimuksissa sivutaan useampia edellä mainittuja näkökulmia, vaikka yleensä jokin niistä painottuu muita enemmän. (Herkman 1996, 24 - 25)

Koska oma tutkimukseni ei keskitytään analysoimaan ainoastaan Turun Sanomien sarjakuvia omana ilmiönään, vaan tarkastelee sarjakuvissa mahdollisesti näkyviä yhteiskunnallisia muutoksia nimenomaan postmodernin teorian pohjalta ja siihen viitaten, tutkimukseni ei ole tyypillinen sarjakuvatutkimus sanan varsinaisessa merkityksessä. Se sivuaa kuitenkin läheisimmin sarjakuvaa yhteiskunnallisena ilmiönä pohtineita tutkimuksia, ja tähän viitaten katson tarpeelliseksi omistaa oman alalukunsa sarjakuvan ja yhteiskunnan suhteen tarkastelemiselle.

5.2.2 Sarjakuvat ja yhteiskunta

Yhteiskunnallinen sarjakuvatutkimus on keskittynyt Herkmanin mukaan lähinnä sarjakuvan sosiaalisten ja psykologisten vaikutusten erittelyyn. Näissä tutkimuksissa sarjakuvaa on tarkasteltu vuorovaikutuksessa yhteiskuntaan ja ihmisiin. Tunnetuimpia esimerkkejä tällaisesta tutkimuksesta on amerikkalaisen psykiatrin, Fredric Werthamin kirja *Seduction of*

the Innocent (1953), jota ei ehkä voi pitää sarjakuvatutkimuksena sanan rajatussa mielessä, mutta jonka vaikutukset ovat sarjakuvan kannalta olleet kauaskantoisemmat kuin minkään muun kirjoituksen: teos sai lopullisesti aikaan vuonna 1954 syntyneen sarjakuvasensuurisopimuksen, Comics Coden. Rajoittaessaan tällä tavoin sarjakuvien ilmaisukieltä ja niissä käsiteltäviä aiheita, kirjan on nähty osaltaan vaikuttaneen vastareaktioiden, muun muassa sarjakuvan undergroundin syntyyn 1960-luvulla. Tämän on puolestaan katsottu toimineen kimmokkeena sarjakuvan aikuistumiselle ja arvostuksen nousulle. (Herkman 1996, 28)

Toinen tunnettu esimerkki yhteiskunnallisesta sarjakuvatutkimuksesta on Ariel Dorfmanin ja Armand Mattelartin teos *Kuinka Aku Ankkaa luetaan*. Dorfman ja Mattelart kirjoittivat teoksen vuonna 1971 Chilessä, ja heidän näkökulmansa on voimakkaan marxilainen. Tutkimuksen päätavoite oli osoittaa Disney-tuotannon taloudelliset taustat ja yhteys amerikkalaiseen imperialistiseen ideologiaan. (emt. 25) Nykyään Dorfmanin ja Mattelartin kirja ei herätä enää keskustelua yhtä lailla kuin 1970-luvulla, jolloin tutkielma sai maailmanlaajuista huomiota jo pari kuukautta julkaisemisensa jälkeen. (emt.) Muutaman vuoden sisällä ilmestymisestään kirjasta julkaistiin italiankielinen ja 15 espanjankielistä painosta, mutta englannin kielelle kääntämisestä muodostui todellinen vapaan tietojen virran ja sananvapauden konkreettinen testi. Heti ensimmäisen espanjankielisen version ilmestyttyä alkoivat hyökkäykset kirjaa vastaan yhdysvaltalaisissa sanomalehdissä. Kirjan ilmestyttyä englanniksi Yhdysvaltojen tullilaitos takavarikoi kaikki 3 950 maahantuotua kirjaa vuoden ajaksi sillä perusteella, että niiden väitettiin loukkaavan tekijänoikeutta ja varastavan yhdysvaltalaisen yrityksen markkinatuotteen jäljittelemällä sitä. *Aku Ankka* -tutkielma muodostui tekijöidensä kohtaloksi, sillä he joutuivat elämään kirjan julkaisemisen jälkeen maanpaossa useita vuosia. (Varis 1980, 7 - 8) *Kuinka Aku Ankkaa luetaan* on Herkmanin mukaan avoimesta poliittisuudestaan ja traagisesta taustastaan johtuen esimerkillinen esitys viihdekulttuuriin liittyvistä taloudellisista intresseistä. Hän huomauttaa myös, että kirjan perusteella ei ole mitään syytä tuomita sarjakuvaa ilmaisumuotona tai populaarikulttuuria sinällään. (Herkman 1996, 29)

Viime vuosien tutkimuksissa massakulttuurien teoriat on usein korvattu populaarikulttuurin teorioilla, mikä käytännössä on tarkoittanut myönteisemmän näkökulman ottamista viihteen tutkimiseen. Kun puhutaan populaarikulttuurista massakulttuurin sijaan, halutaan korostaa

kyseisen kulttuurin alueen suosiota, mutta ei arvottaa sitä väistämättä huonoksi. Teorioissa on alettu painottaa viihteen mielihyvää tuottavaa merkitystä ja jopa populaarikulttuuriin mahdollisesti sisältyviä vastarinnan mahdollisuuksia. (emt. 29) Herkman korostaa, että sarjakuva jos mikä on aiemmin luokiteltu massakulttuuriksi. Termin populaarikulttuuri käyttäminen massakulttuurin tilalla on osaltaan auttanut nostamaan sarjakuvia alempiarvoisempina pidettyjen kulttuurituotteiden alueelta. Tällä tavoin myös sarjakuvat ja niiden lukeminen on joissakin uudemmissa tutkimuksissa nähty myönteiseksi, jopa yhteiskuntaa ja yksilöitä uudistaviksi voimavaroiksi. (emt. 29 - 30)

5.2.3 Sarjakuvat tunnustettuna taiteenlajina

Sarjakuvia luetaan nykyään niin päivähoitopaikoissa kuin yliopistoissakin. Yhtäältä sarjakuvan onkin nähty lähestyneen virallisia ja epävirallisia instituutioita, toisaalta instituutioiden on katsottu lähestyneen sarjakuvaa. Yleinen yhteiskunnallinen muutos, kulttuurin väitetty postmodernisoituminen, on hälventänyt matalan ja korkean välisiä raja-aitoja, ja sarjakuvapiirtäjät ovat omalta osaltaan tavoitelleet korkeaa kulttuuria. (Herkman 1996, 33)

Herkmanin mukaan voidaankin sanoa, että kulttuuristen arvojen järjestelmä on muuttunut siten, että viihdettä ei enää aina arvoteta taiteen vastakohtaksi tai ainakaan sitä alempiarvoiseksi. Tämä on näkynyt myös yliopistomaailmassa siten, että yhä moninaisemmat, jopa arkiset ilmiöt on otettu tutkimuksen kohteiksi. Myös joidenkin tutkimusten taustalla piilevät teoriat ja maailmankuvat ovat muuttuneet populaarikulttuurille ja erilaisille marginaalin ilmiöille myönteisemmiksi. Viihteen ihmisille tuottama mielihyvä on toisinaan nähty myönteiseksi, ja jopa populaarikulttuuriin mahdollisesti sisältyviä vastarinnan mahdollisuuksia on alettu arvostaa. (emt. 34) Samanaikaisesti osa sarjakuvapiirtäjistä on pyrkinyt karistamaan töistään lasten ja teinien massakulttuurin leiman tuottamalla aikuisille ja perinteisesti taideorientoituneille lukijoille suunnattuja julkaisuja. Tällä tavoin sarjakuva on lähestynyt traditionaalisia taideinstituutioita. Sarjakuvien yliopistollistumiseen Suomessa on vaikuttanut myös se, että sarjakuvien kanssa varttuneet, 1960 - 1970-luvuilla syntyneet ikäluokat ovat tällä hetkellä sekä yliopistojen opiskelijoina että opettajina. (emt. 34 - 35)

5.2.4 Sarjakuvatyyppien luokituksia

Käytän varsinaisessa analyysissäni apukeinonani postmodernin teorian pohjalta laatimaani luokitusrunkoa. Liitän seuraavaan kuitenkin kaksi erilaisia sarjakuvatyyppiä kuvaavaa luokitusta, sillä uskon niiden tarjoamista käsitteistä olevan apua, kun tarkastelen eri vuosikymmenien sarjakuvia.

Herkman esittää karikatyyrien käyttöä tutkineen Randall P. Harrisonin laatiman sarjakuvaluokittelun, josta esittelen seuraavassa sarjakuvastrippejä tarkastelevan osion. Harrisonin mukaan sarjakuvastriippien alalajeja ovat huumori-, jatkuvajuoninen seikkailusarja- ja saippuaopperastriippi. (Herkman 1998, 22) Palaan käsitteisiin analyysiluvussani.

Merja Heikkinen (1991, 21 - 22) puolestaan esittelee luokittelun, joka on tehty vuonna 1989 Suomessa ilmestyneiden sarjakuvalehtien sisältötyyppien perusteella. Vaikka jaottelu paneutuukin varsinaisesti sarjakuvalehtien sarjakuvien luokitteluun, katson sen olevan myös minun analyysini kannalta hyödyllinen, sillä uskon, että sanomalehtien ja sarjakuvalehtien sarjakuvatyyppit eivät poikkea liiaksi toisistaan, jotta luokittelu ei olisi sovellettavissa omaan aineistooni.

Sarjakuvalehdet jaoteltiin seuraaviin ryhmiin:

1) Toimintasarjakuvat

Esitystavaltaan 'realistiset' jännitys- ja toimintasarjat, kuten sota-, rikos-, agentti-, seksi- ja lännensarjat

2) Seikkailusarjat

Sankari- ja fantasiasarjat, kuten supersankarisarjat ja avaruusseikkailut

3) Lasten sarjakuvat

Useimmat kertovat inhimillistetyistä eläinhahmoista, kuten kissoista, nalleista, mehiläisistä ja ankoista

4) Tyttöjen sarjakuvat

Esimerkiksi hevossarjat ja romanttiset nuorisosarjat

5) Pila- ja huumorisarjakuvat

6) Aikuisten sarjakuvat

Aikuisyleisölle suunnatut, aihepiiriltään ja tyyllilajiltaan vaihtelevat sarjakuvat

6 TUTKIMUS KÄYTÄNNÖSSÄ

Tässä luvussa esittelen ensiksi tutkimusaineistoni, joka koostuu Turun Sanomien sarjakuvista valitsemistani näytteistä. Hieman edempänä perehdyn TS:n sarjakuvahistoriaan sekä nykyiseen sarjakuvapolitiikkaan. Tämän jälkeen erittelen TS:n sarjakuvien lukijakunnan koostumusta Varsinais-Suomen Aluemediatutkimuksen tekemän selvityksen pohjalta. Lopuksi muotoilen tutkimuskysymykseni perusteluineen ja esittelen tutkimusmenetelmäni, jota sovellan sarjakuvia analysoidessani.

6.1 Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistoni koostuu TS:ssä arkipäivisin julkaistuista sarjakuvista eri vuosikymmenien ajalta. Sunnuntaisin ilmestyvät sarjakuvat rajaan tutkimuksestani kokonaan pois. Ensimmäisen näytteen olen valinnut 1950-luvun puolivälistä, ajalta 7.11.1954 - 16.3.1955, sillä mielestäni on perusteltua analysoida vertailun vuoksi sarjakuvia myös aikakaudelta, jonka ei ole katsottu kuuluvan postmoderniksi väitettyyn yhteiskuntaan. Näin voin konkreettisen esimerkin avulla osoittaa, minkälainen sarjakuva ei ole postmodernistiseksi määritellyn kulttuurituotteen mukainen. Toinen näytteeni on julkaistu 1970- ja 1980-lukujen taitteessa, 1.12.1979 - 7.2.1980, jolloin kapitalistisen kulutusyhteiskunnan logiikka oli jo antanut esimakua itsestään suomalaisessakin kulttuurissa. Kolmas tutkimusnäytteeni edustaa TS:n nykyistä sarjakuvatarjontaa, ja se koostuu 2.1. - 31.3.2003 ilmestyneistä sarjakuvista. Tämän ajan katsotaan edustavan myöhäiskapitalismia ja postmodernia puhtaimmillaan, ja näytteeni onkin tutkimuskysymykseni kannalta ratkaiseva. Perustelen verrattain pieniä näytekokojani sillä, että samat sarjakuvat ovat ilmestyneet usean vuoden ajan, ja niiden luonne ja sisältö on analysoitavissa suppeankin aineiston perusteella, sillä näytteideni stripit ovat säilyneet vuodesta toiseen muuttumattomina.

6.1.1 Turun Sanomien sarjakuvahistoria

Varhaisimpana suomalaisessa lehdessä ilmestyneenä sarjakuvana pidetään Sanomien Turusta toimittajan Gustaf Eric Eurénin lehdessään vuonna 1857 julkaisemaa 14-osaista kuvakertomusta Koipeliinin linnustus. Sarjakuva nykyisessä merkityksessään on huomattavasti nuorempi: se löysi paikkansa suomalaisessa sanomalehdistössä vasta 1930-luvulla amerikkalaisten sarjojen läpimurron myötä. Tosin jo edellisellä kymmenluvulla

joissakin ulkomaisia virtauksia seuranneissa lehdissä ilmestyi amerikkalaisten esikuvien innoittamina syntyneitä kotimaisia ja pohjoismaisia sarjakuvia. TS kuului edelläkävijöiden joukkoon. Ruotsalaisen piirtäjän Oscar Jacobssonin käsialaa oleva sarjakuvien klassikko Adamson esiintyi TS:n vastaperustetussa Kodin osastossa ensimmäisen kerran jo heinäkuussa 1923, mutta säännöllisesti sarjaa ryhdyttiin julkaisemaan sunnuntaisella ajanvietesivulla vuoden 1924 alussa. Tanskalaisen Presse Illustrations Bureau, PIB:n markkinoima Adamson toilaili lehden sivuilla yli neljä vuosikymmentä, vuoteen 1967 asti, aluksi kerran viikossa Kodin osastossa ja myöhemmin päivittäin pikku-uutissivulla. Muut turkulaislehdet seurasivat TS:n esimerkkiä vasta 1930-luvulla: Uuteen Auraan sarjakuva tuli vuosikymmenen alussa, Sosialistiin ja Turunmaahan vuonna 1937 - jälkimmäinen tosin oli julkaissut Adamsonia satunnaisesti aikaisemminkin. (Kalpa 1984, 309)

Joulukuussa 1928 Adamson sai seurakseen Merimies-Oskarin, kotimaisen sarjakuvan, jota piirsi sittemmin TS:n kemigrafina ja piirtäjänä työskennellyt Pentti Viherluoto. Merimies-Oskarin paikkana oli Iltapuhteiksi-sivu, jolla se seikkaili vuoden 1930 helmikuuhun asti. Lehden ensimmäinen päivittäinen sarjakuva oli Nappinen. Sitä ryhdyttiin julkaisemaan ilmoitussivulla joulukuussa 1935, ja se kuului arkipäivänumeroiden vakioaineistoon marraskuuhun 1946 saakka. Myös Nappinen oli pohjoismaista tuotantoa. Sarjaa piirsi ruotsalainen taiteilija Ruben Lundqvist, joka itse myös markkinoi sarjaansa. Vuoden 1937 helmikuussa TS:ssa ilmestyi kolme sarjakuvaa. Adamsonin ja Nappisen rinnalle ilmestyi ensimmäinen jatkosarjakuva, jonka innoittajana oli Robin Hood miehineen. Sherwoodin metsän sankareista on ajan mittaan tehty lukemattomia sarjoja, ja TS:n Robin Hood oli kanadalaista alkuperää. Sarjan ensimmäinen julkaisija oli Toronto Telegram vuonna 1936, ja vain muutamaa kuukautta myöhemmin se oli TS:n lukijoiden ulottuvilla. Ruotsalaisen Europa-Press -toimiston välittämää sarjaa julkaistiin vuoden 1941 helmikuuhun asti. Amerikkalaisen sarjakuvan toi Pohjoismaihin ja Suomeen vuonna 1929 perustettu Bulls Presstjänst, ruotsalaisen Steinsvik-suvun perheyritys, joka oli saanut amerikkalaiseen Hearts-yhtymään kuuluvan Yhdysvaltojen suurimman sarjakuvasyndikaatin, King Features Syndicaten pohjoismaiset oikeudet. Bulls oli välittänyt TS:lle ajanvietesivujen materiaalia jo 1930-luvun alkuvuosina, mutta ensimmäisen KFS:n sarjakuvan se myi lehdelle vasta välirauhan syksynä 1940. Tämä oli Touhulan perhe, alkuperäiseltä nimeltään Blondie. Sarja oli syntynyt kymmenkunta vuotta aikaisemmin Murat 'Chic' Youngin piirtämänä. Touhulan perhe - Akseli, Anni, Santeri, Kullanmuru ja Penu pentuineen - on TS:n vanhin yhä edelleen

julkaistava sarjakuva. Parin lyhytaikaisen sarjan jälkeen lehteen pääsi amerikkalaisen Phil Davisin piirtämä Mandrake taikuri, jonka seikkailuja lukijat seurasivat yli 30 vuoden ajan. Joulukuussa 1978 lopetettu sarja oli niin ikään Bulls'n välittämä, kuten valtaosa TS:n sarjoista. 1980-luvulla sarjakuvien joukossa oli jo kaksi kotimaista tuotosta: hankolaisen Ritva Larssonin vuodesta 1980 TS-Extraan piirtämä Myllyporin tarinoita ja taiteilija Ursula Niemistön sarjakuvan keinoin kuvittama nelivärinen Kalevala, joka ilmestyi kerran viikossa syyskuusta 1981 lähtien. Nelivärisiä sarjakuvia TS:ssa alkoi ilmestyä 1960-luvun alusta Goss Headliner -painokoneen myötä. Ensimmäinen oli Hulivili, joka aloitti värilliset seikkailunsa joululiitteessä 1960. (emt. 310 -312) Nykyään sekä arkipäivisin että sunnuntaisin ilmestyvät sarjakuvat ovat mustavalkoisia, ja värillisiä sarjakuvia nähdään ainoastaan lehden viikkoliitteissä, TS-Extrassa ja Treffissä. Olen liittänyt tutkielmani loppuun listan TS:n kaikista sarjakuvahistorian sarjakuvista, josta lehden sarjakuvapolitiikan kehitystä voi seurata jo pelkästään sarjojen nimiä tarkastelemalla. (ks. liite 2)

Varsinaisten sarjakuvien ohella julkaistuista yhden kuvan pilapiirroksisarjoista ensimmäinen oli Don Tobinin piirtämä Emilia, joka ilmestyi lehteen vuonna 1953. Poliittisen pilapiirroksen tarina alkoi puolestaan jo vuonna 1912, jolloin sunnuntailehdessä ryhdyttiin julkaisemaan Päivän kuvia -piirroskronikkaa. Monet runomittaisilla teksteillä varustetuista piirroksista tölvivät sortokauden vallanpitäjiä ja näiden edesottamuksia, joskus jopa niin, että sensuuri puuttui asiaan ja määräsi liian kärjekkään kuvan poistettavaksi. Viikkokronikkaa julkaistiin kansalaissotaan asti. Satunnaisia piirroksia lukuun ottamatta varsinaisia poliittisia pilapiirroksia ei TS:ssa ilmestynyt vasta kuin 1970-luvun alussa. Oman poliittisen pilapiirtäjän lehti sai marraskuussa 1975, kun vammalalainen Mauri Kunnas astui TS:n palvelukseen. Hänen työnsä kesti lokakuuhun 1983 asti, jolloin Kunnas siirtyi poliittiseksi pilapiirtäjäksi Helsingin Sanomiin. (emt. 313 - 314)

Sarjakuvista päätti 1950-, 1960- ja 1970-lukujen ajan hyvin pitkälti lehden omistaja Irja Ketonen, joka oli ensin lehden toimituspäällikkö ja sitten toimitusjohtaja. Ilmeisesti 1980-luvulla päätöksenteko siirtyi toimituksen johdolle. Irja Ketosen keskeinen rooli selittyy sillä, että hänellä oli henkilökohtainen ja läheinen suhde ruotsalaisen Bulls Presstjänstin omistajiin, ja heidän kautta aikoinaan ostettiin lähes kaikki TS:n sarjakuvat. TS toimi myös sarjakuvien välittäjänä useisiin muihin suomalaisiin sanomalehtiin siten, että käännöstyö tehtiin TS:ssa, ja suomennettuina sarjakuvat myytiin eteenpäin.

TS:n ainutlaatuinen ja omintakeinen sarjakuvahistoria ja sanomalehden rooli sarjakuvien välittäjänä vahvistavat mielestäni perusteita tutkia nimenomaisesti TS:n sarjakuvia, joista ei ole aikaisemmin tehty akateemista tutkimusta. Näin ollen ainoastaan ne seikat, että olen itse työskennellyt kyseisessä sanomalehdessä, ja että tutkimukseni aihetta tarjosi minulle nimenomaan esimieheni, eivät jää ainoiksi ja jonkun mielestä kenties heppoisiksi perustelukseni valita juuri TS:n sarjakuvat tutkimuskohteekseni.

6.1.2 Turun Sanomien nykyinen sarjakuvapolitiikka

Haastattelin TS:n lukemistojen päätoimittajaa, Aimo Massista Turun Sanomien nykyisestä sarjakuvapolitiikasta ja sarjakuvien valintoihin vaikuttavista seikoista. Liitän tutkimukseni loppuun Massiselle esittämäni kysymysrunгон kokonaisuudessaan. (ks. liite 3)

TS:n sarjakuvat kuuluvat nykyään päätoimittaja Aimo Massisen vastuualueeseen. Hän valmistelee ja esittää ehdotukset uusien sarjakuvien valinnoista ja vanhojen poisjättämisestä. Massisen ehdotuksista keskustellaan toimituksen johtoryhmässä, ja lopullisen päätöksen hyväksyy vastaava päätoimittaja Ari Valjakka. Yleensä esittäjän ehdotus myös hyväksytään. Sarjakuvien käännös- tai välitystyötä TS ei ole harjoittanut enää ainakaan muutamaa vuosikymmeneen. Sarjakuvastripit tulevat toimitukseen sähköisessä muodossa.

Ts:n nykyinen sarjakuvatarjonta on Massisen mukaan aikaisempaa monipuolisempi ja kotimaisempi. Alkutaipaleellaan sarjakuvien linja oli puolestaan hempeämpi ja romanttisempi. Valintaan vaikuttavat ensisijaisesti piirrosten taso - ja jossakin määrin myös hinta. Myös kotimaisuus ja etenkin turkulaisuus ovat tärkeitä valintaperusteita. Nykyään sanomalehden sarjakuvasivulla seikkailee jopa kolme laadukasta turkulaispiirtäjien sarjakuvaa (B. Virtanen, Viivi ja Wagner sekä Kirjaston Kissat). Lukijoita ei kuunnella sarjakuvien valintavaiheessa lainkaan. Tämän voi sanoa olevan melko oletettavaa, sillä tuskin yleisö etukäteen edes tietää, minkälaisesta valikoimasta valinnat tehdään. Toiveet ja palaute voivatkin vaikuttaa päätöksentekoon 'jälkikäteen'. Esimerkiksi Kalle Kehveli palautettiin lukijoiden vaatimuksesta uudelleen tarjontaan. Myös sarjakuvien vaihtotilanteessa palaute ohjaa päätöksentekoa. Huonon palautteen saanut sarjakuva poistetaan herkemmin. Roisimpi huumori uppoaa nykyään paremmin kuin ennen, hempeys ja romantiikka ovat puolestaan vähenemässä. Jatkosarjat eivät kiinnosta lukijoita enää entiseen tapaan. Tosin Juliet Jonesin Sydäntä kaivattiin vielä kauan sen jälkeen, kun sarjan tuotanto oli lopetettu.

Massinen kertoo, että TS:n sarjakuvia vaihdetaan nykyään useammin kuin ennen, mutta ei kuitenkaan vuosittain. Perinteisiä kestoparjoja on vain muutama. Trendejä ja uusia aaltoja seurataan jossakin määrin. Pian todennäköisesti lopetetaan huonohko Ellit-sarja, mikäli jostakin saadaan vakuuttava, uusi sarjakuva tilalle. Olennaisinta on kuitenkin säilyttää monipuolinen kokonaisuus, jotta tarjonta tavoittaisi erilaiset lukijaryhmät. Sarjakuvista tulee Turun Sanomiin yllättävän paljon palautetta, etenkin silloin, jos jokin seikka ei lukijoita miellytä. Joskus tuotannossa lipsahtaa vanha strippi, ja kielivirheitäkin esiintyy. Tällöin lukijat reagoivat nopeasti. Myös myönteistä palautetta tulee eri yhteyksissä. Kehutuimmat sarjakuvat ovat tällä hetkellä Viivi ja Wagner ja B. Virtanen. TS:n sarjakuvien määrää lisättiin muutama vuosi sitten. Tärkeintä on tällä hetkellä Massisen mukaan monipuolinen kokonaisuus. Jatkosarjoja ei aiota hankkia ainakaan nykyistä enemmän. Kovaan, raakaan heavykulttuurisarjakuvaan ei toistaiseksi ole ryhdytty päivittäisessä sanomalehdessä. Rajumpia sarjakuvia on julkaistu nuorisopainotteisessa Treffi-liitteessä. Aimo Massisen sanoin sarjakuvat ovatkin päiväperhoja, hetken piristeitä.

Jo pelkästään edellä esitettyjen sarjakuvien valintaan ja vaihtuvuuteen vaikuttavien seikkojen perusteella voi tehdä johtopäätöksiä TS:n sarjakuvavalikoiman ja -politiikan vaiheittaisesta kehityksestä postmoderniin suuntaan. Esimerkiksi päätoimittaja Massisen kuvaus sarjakuvista hetken piristeinä antaa aiheita väittää, että nykyaikaa leimaava hetkellisyys olisi nähtävissä jo sanomalehtisarjakuvienkin kulutuksessa, etenkin, kun aikaisemmin jatkosarjakuvat ovat olleet huomattavasti suositumpia. Perehdyn sarjakuvapolitiikan ja sarjakuvien mahdolliseen postmodernisoitumiseen tuonnempana varsinaisessa analyysiosuudessa.

6.1.3 Turun Sanomien sarjakuvien säännölliset lukijat

TS:n varsinaissuomalaisista lukijoista (305 000 yli 12-vuotiasta henkilöä) 48 prosenttia ilmoitti lokakuussa 2002 lukevansa säännöllisesti lehden sarjakuvasivut. Naisista sarjakuvia kertoi lukevansa lähes päivittäin 45 prosenttia, miehistä puolestaan 51 prosenttia. Kohderyhmä vaikuttaa sarjakuvien lukemisen määrään huomattavasti. Ennako-oletusten mukaisesti myös TS:n sarjakuvien lukijoista enemmistö on nuoria. Esimerkiksi 12 - 24-vuotiaista kyselyyn vastanneista 70 prosenttia sanoi lukevansa sarjakuvat lähes päivittäin. 25 - 44-vuotiaista lukijoistakin jopa 59 prosentin päivittäiseen lukemistoon kuuluivat sarjakuvat. Yli 45-vuotiaista lukijoista 32 prosenttia katsasti sarjakuvat säännöllisesti.

Eniten sarjakuvia ilmoitti lukevansa opiskelijat (72 prosenttia vastanneista), alemmat toimihenkilöt (53 prosenttia) ja työntekijät/maanviljelijät (53 prosenttia). Johtajista tai ylemmistä toimihenkilöistä 47 prosenttia kertoi seuraavansa sarjakuvia päivittäin, eläkeläisistäkin 25 prosenttia. Kyselyyn vastasi 708 henkilöä. (Gallup-Media, Varsinais-Suomen Aluemediatutkimus 2002) Lukijakunnan muotoutuminen prosentuaalisesti tekee oikeaksi oletuksen, että sarjakuvia lukevat nuoret ja vanhat yhteiskunnallisesta asemastaan huolimatta. Tämä antaa aihetta väittää, että sarjakuvan yhdistävä voima ja merkitys todellakin ovat pohtimisen arvoisia. Tosin suurimman ryhmän muodostavat tutkimuksen mukaan 12 - 24-vuotiaat epäitsenäisesti elävät opiskelijat. Suppein yleisö puolestaan koostuu yli 45-vuotiaista eläkeläisistä. Tämä puoltaisi näkemystä, että jos TS:n sarjakuvapolitiikka on muuttunut postmoderniin suuntaan, sen voisi olettaa puhuttelevan enemmän nuoria kuin iäkkäämpiä. Nuorilla ei ole kokemusta aiemmasta, ja tästä syystä he lienevätkin sopeutuneen paremmin yhteiskunnan kehitykseen kuin vanhemmat, joita helpommin vaivaa nostalgia ja nykyajan vierastaminen. Jos tutkimuksessa olisi kysytty eri-ikäisten suosikkisarjakuvia, tulos olisi voinut olla juuri edellä esittämästäni näkökumasta valaiseva.

6.2 Tutkimuskysymyksen asettelu ja perustelut

Tarkoitukseni on perehtyä tutkimuksessani TS:n eri vuosikymmenien aikana julkaistuihin sarjakuviin. Sisällönanalyysin ja oman päättelykykyäni keinoin pyrin selvittämään, onko sarjakuvissa mahdollista nähdä ja eritellä postmodernisoitumisen piirteitä, ja onko TS:n sarjakuvapolitiikka kehittynyt postmoderniin suuntaan jälkitraditionaalisessa, postmoderniksi väitetyssä yhteiskunnassa. Jotta tietämykseni modernin yhteiskunnan ja sen kulttuurituotteiden muutoksista postmoderneiksi olisi riittävä, olen tutkinut myös postmodernin teorian puolestapuhujien ja sitä kritisoivien teoreetikoiden pohdintoja ja kirjoituksia, kuten tutkimukseni teoreettisesta osuudesta käy ilmi. Teoreettisen aineistoni pohjalta olen luonut hieman edempänä esittelemäni postmodernismille tyypillisimpiä piirteitä luokittelevan jaottelun, jota käytän apunani sarjakuvia analysoidessani.

Perehdyn analyysissäni erityisesti sarjakuvien kerronnalliseen sisältöön, mutta myös siihen, miten tuosta maailmasta kerrotaan. Otan huomioon TS:n sarjakuvapolitiikan myös laajemmalla tasolla. Toisin sanoen pohdin sarjakuvien valintaan vaikuttavia tekijöitä ja sarjakuvista saatavaa palautetta sekä näistä mahdollisesti määriteltävissä olevia luokitusrunkoni kuvaamia

postmodernisoitumisen piirteitä. Rajaan pois tutkimusongelmastani sarjakuvan ilmaisukielen ja sen rakenteiden analysoimisen. Jätän myös sarjakuvien merkityssisältöjen pohtimisen pois näkökulmastani. Tutkimukseni voisikin nähdä eräänlaisena nykyaikaan ja yhteiskunnallisiin muutoksiin perehtyneenä ajankuvauksena, jossa muutoksia ja kehityskulkuja pohditaan sarjakuvien näkökulmasta ja niiden välityksellä. Tutustuneena TS:n sarjakuvapolitiikkaan sisällöllisesti ja valinnallisesti jo ennen analyysiin ryhtymistäni uskon, että minun on mahdollista vastata tutkimuskysymykseeni perusteellisesti ja tyydyttävästi esimerkein höystettynä.

6.3 Tutkimusmenetelmä

Perustan tutkimusanalyysini pääasiassa oman tulkintakykyyni ja postmodernin teorian pohjalta määrittelemäni luokittelun varaan. Katson, että edellä esittämäni katsaus postmodernin teorian piirteisiin niin yhteiskunnan, kulttuurin kuin kulttuurituotteidenkin osalta antaa minulle valmiudet tehdä omasta aineistostani luotettavia ja päteviä johtopäätöksiä sekä vastata kattavasti ja perustellusti omaan tutkimuskysymykseeni TS:n sarjakuvapolitiikan mahdollisesta postmodernisoitumisesta vuosikymmenten aikana. Esittelen seuraavassa muutaman teoreetikon pohdintoja sisällönanalyysistä ja sisällön erittelystä tutkimusmenetelmänä.

Laadullisessa analyysissä aineistoa tarkastellaan aina vain tietyistä teoreettis-metodologisesta näkökulmasta. Tällöin huomiota kiinnitetään vain siihen, mikä on teoreettisen viitekehyksen ja kysymyksenasettelun kannalta olennaista. Merkitystulkinta tutkittavasta ilmiöstä tehdään tuotettujen johtolankojen ja käytettävissä olevien vihjeiden pohjalta, jolloin yritetään päätellä jotakin sellaista, joka ei ole havainnoista 'paljaalla silmällä' nähtävissä. (Alasuutari 1999, 30 - 31, 34 - 35, 67 - 68)

6.3.1 Sisällönanalyysi ja sisällön erittely

Jouni Tuomi ja Anneli Sarajärvi (2002) jakavat laadullisen tutkimuksen aineistolähtöiseen, teoriaohjaavaan ja teorialähtöiseen analyysiin. Oma tutkimukseni pohjaa näistä viimeiseen, jossa aineiston analyysin luokittelu perustuu aikaisempaan viitekehykseen, joka voi olla teoria tai käsitejärjestelmä. Tällöin analyysiä ohjaa jokin teema tai käsitekartta. Teorialähtöisen sisällönanalyysin ensimmäinen vaihe on analyysirungon muodostaminen. Rungon sisälle

muodostetaan erilaisia luokituksia tai kategorioita aineistosta noudattaen induktiivisen sisällönanalyysin periaatteita. Tällöin aineistosta voidaan poimia ne asiat, jotka kuuluvat analyysirunkoon sekä asiat, jotka jäävät analyysirungon ulkopuolelle. (emt. 116) Kaikkiaan aineiston analyysissä on kyse myös keksimisen logiikasta, jota ei sanan varsinaisessa merkityksessä ole edes olemassa: ei ole mitään opetettavissa olevia sääntöjä tai metodia, joka oikein käytettynä itsestään tuottaisi viisaita ajatuksia. Tuomi ja Sarajärvi toteavatkin, että sellaista tieteellistä metodia, joka takaisi totuuden etsinnän menestyksen, ei ole olemassa. Tutkimuksen tekijän itsensä on tuotettava analyysinsä viisaus. (emt. 101 - 102)

Sisällön erittelyä käytettäväksi tutkimuksiksi katsotaan kaikki sellaiset, joissa joko tilastollisesti tai sanallisesti pyritään kuvailemaan joko aineiston sisältöä sinänsä tai niitä ulkopuolisia ilmiöitä, joita sisällön ajatellaan ilmaisevan. Huomionarvoista on erottaa selkeästi aineiston sisältö ilmiönä sinänsä sekä aineiston ulkopuoliset ilmiöt. Jotakin tiettyä sisällöllistä ilmiötä voi olla vaikea järkevästi selittää jollakin toisella sisällöllisellä ilmiöllä. Sen sijaan on täysin mahdollista pyrkiä selittämään jotakin sisällöllistä ilmiötä sen ulkopuolisen ilmiön avulla. (Pietilä 1973, 52 - 53) Pietilä huomauttaa, että tämän vuoksi olisikin luovuttava näkemyksestä, että sisällön erittely olisi jokin erityinen, vain aineiston ilmisisällön kuvailuun soveltuva tutkimustekniikka. Hedelmällisempää olisi hänen mukaansa käsittää sisällön erittely joukoksi menettelytapoja, joiden avulla aineiston sisällöstä tieteellisiä pelisääntöjä noudattaen tehdään havaintoja ja kerätään tietoja. (emt. 53) Esimerkiksi soveltamani sisältöluokkien valitseminen ja määrittelemine on tällainen tapa, joka tulee kyseeseen nimenomaan tutkimuksissa, joissa johonkin teoriaan nojautuen ryhdytään selittämään jotakin sisällöllistä ilmiötä tai jonkin sisällöllisen ilmiön avulla jotakin muuta ilmiötä, eli minun tutkimuksessani sarjakuvista mahdollisesti löydettävissä olevia merkkejä yhteiskunnan ja kulttuurin postmodernisoitumisesta. (ks. Pietilä 1973, 97)

Erityisesti Pietilän pohdintojen ja näkemysten perusteella katson, että menetelmäni analysoida sarjakuvia, niiden sisältöä ja valintaprosessia on perusteltu, oikeutettu ja riittävä. Uskon, että laadullinen tulkinta palvelee omaa analyysiäni hedelmällisemmin, ja antaa minulle paremmat valmiudet päästä kurkistamaan sarjakuvien ilmiöpinnan taakse kuin määrällisluokitteleva erittelytapa, ja siksi hylkäänkin jälkimmäisen liian pintapuolisena ja kankeana. Postmodernisoitumisen piirteitä kuvaavat luokat olen laatinut postmodernin teoreetikkojen kirjoitusten pohjalta, joten korostan edelleen, että ne pitävät minut analysoijana ja tulkitsijana

tutkimuskysymyksen äärellä. Sisältöluokkia määrittäessäni olen pohtinut eritoten sitä, minkälaisia seikkoja sarjakuvista voi ylipäättään etsiä, ja minkälaisten seikkojen esiintuominen olisi relevanttia juuri postmodernin teorian kannalta. Myös Pietilä katsoo, että sisältöluokkien valintaa ja määrittelyä voidaan pitää tärkeimpänä sisällön erittelyä käyttävän tutkimuksen vaiheena. (emt. 1973, 96)

6.3.2 Luokittelu analysoinnin välineenä

Olen kehitellyt postmodernin teorian pohjalta viisi eri luokkaa, jotka kuvaavat erityisesti postmodernistisen kulttuurin ja sen tuotteiden ominaispiirteitä: uuden ajan arvoja ja elämänpolitiikkaa, kulttuurimuotojen sekoittumista, tuotteistumista, historiattomuutta ja sirpaloitumista. Ilman apukeinokseni määrittämäni luokitusta analyysini kasvaisi äkkiä hallitsemattomiin mittoihin, ja sitä olisi mahdotonta käsitellä. Tämän vuoksi mielestäni on järkevää pitäytyä ainoastaan viidessä postmodernisoitumisen piirteessä. Selkeä ja tiukka rajaus mahdollistaa kenties myös syvällisempien ja merkitysarvoltaan painavampien tulkintojen tekemisen kuin jos minulla olisi kymmeniä hajanaisia seikkoja, joita yritän sarjakuvista etsiä.

Jotta postmodernistisen kulttuurin ilmiöt tulisivat lukijalle tutuiksi, ja hän pääsisi hieman pintaa syvemmälle, olen perehtynyt kuhunkin luokkaan monesta eri näkökulmasta usean eri teoreetikon pohdintoja lainaten. Uskon, että laatimaani luokitusrunkoa käyttämällä eli toisin sanoen etsimällä kulttuurituotteista kyseisiä piirteitä on mahdollista tutkia ja analysoida mitä tahansa korkea- tai populaarikulttuurin tuotetta ja etsiä siitä mahdollisia viitteitä ja merkkejä postmodernisoitumisesta.

Omaa tutkimustani ajatellen luomani luokitus on ollut hyödyllinen. Se mahdollistaa nykyajan kulttuurin tarkastelemisen ja siihen perehtymisen laajemmaltikin kuin vain sarjakuvien osalta. Koska postmodernin käsite on vaikeasti lähestyttävä, hankalasti ymmärrettävä ja osittain ristiriitainen, mielestäni on kuitenkin perusteltua tutustua siihen ensisilmäyksellä niinkin yksinkertaisen, tavallisen ja kaikille tutun kulttuurituotteen kuin sarjakuvan avulla. Tämä ajatus pätsi erityisesti faneihin viitaten aikasemmin esittelemiini Grossbergin pohdintoihin faniudesta.

7 TS:N SARJAKUVIEN JA SARJAKUVAPOLITIIKAN ANALYYSIVÄLINEET

Postmoderniksi määritellyn aikakauden tunnusomaisia piirteitä ovat syvyydettömyys ja sen mukanaan tuoma historiattomuus, uudenlainen intensiteetti, hetkellisyys, affektien heikkeneminen ja parodian korvaaminen pastissilla. Kaikkiin näihin sisältyy perustavanlaatuisen yhteys uuteen teknologiaan, joka itse määrittää globaalia talousjärjestelmää. (Jameson 1989, 233 - 234; 1991, 6)

Pohdin tämän luvun alussa hieman sarjakuvan geneerisesti postmodernistiseksi määriteltävissä olevaa luonnetta. Tämän jälkeen esittelen luokitusrunkoni, jota havainnollistan tekemäni koeluontoisen Viivi ja Wagner -analyysin avulla.

7.1 Sarjakuvan postmoderni luonne

Sarjakuvan itsessään voidaan katsoa olevan kulttuurituotteena tai taiteenlajina olemukseltaan ja sisällöltään postmodernismin määritelmien mukainen. Analyysissäni pyrin kuitenkin tarkastelemaan sanomalehtisarjakuvia lähinnä kehrittelemääni luokitusrunkoon nojautuen. Tämän vuoksi mielestäni on tärkeää heti alkuvaiheessa tehdä selkeä ero sarjakuvan ominaispiirteiden ja analyysissä etsimieni piirteiden välille. Tällöin sarjakuvan tai tietyn sarjakuvagenren tyypilliset postmoderneiksi luokiteltavissa olevat piirteet eivät sotke oman analyysini tuloksia. Edelliseen viitaten analysoin tässä alaluvussa sarjakuvaa ja erityisesti sanomalehtisarjakuvaa kulttuurituotteena, jonka luonteen voi alun perinkin katsoa olevan ainakin osittain postmoderniksi määriteltävissä.

Vaikka edellä esittelemieni sarjakuvatutkimusten mukaan sarjakuva on perin tyypillinen populaarikulttuurin tuote (ks. luku 5.2), lisäisin sen olevan erityisesti postmodernistinen populaarikulttuurin ilmentymä. Jotkut sarjakuvalajityypit voivat olla toki tiedostetusti postmodernin määreiden mukaan rakennettuja, mutta korostan, että pohdin seuraavassa sarjakuvaa kulttuurituotteena, jonka luonteen voi teorioiden pohjalta katsoa itsessään olevan postmoderni. Ensinnäkin sarjakuvan maailman voi sanoa olevan historiaton: sen henkilöhahmot eivät vanhene eivätkä juurikaan kehity suuntaan jos toiseen. Sarjakuvasankarien voidaankin sanoa olevan jos ei ajattomia, niin ainakin iättömiä. Ne jatkavat seikkailujaan ruutu ruudulta yhtä touhukkaina vuodesta toiseen.

Lisäksi hahmot ovat kuolemattomia, ja ne sopeutuvat mutkattomasti 'ajan hengen' ja yhteiskunnan muutoksiin. Yhtäältä tämä näkyy siten, että sarjakuvan elämymaailma säilyy ennallaan ja toimii omanlaisensa logiikan mukaisesti irrallaan todellisen maailman tapahtumista (vrt. esimerkiksi eläinsarjakuvat, kuten Hulivili tai Nalle Puh). Toisaalta sarjakuvahahmot voivat omaksua yhteiskunnallisen kehityksen nopeasti, jolloin ne kommentoivat muutoksia ja innovaatioita uuden logiikan ja järjestyksen sisäistäen (vrt. Viivi ja Wagner ja B. Virtanen). Sarjakuvan suhteen tai irrallisuuden ympäröivään maailmaan voikin sanoa riippuvan useimmiten lajityypin ominaispiirteistä. Esimerkiksi juuri viihteellinen ja opettavainen eläinsarjakuva poikkeaa hyvin paljon kulttuurin tulkiksi asettuvasta sarjakuvasta, jota voi lukea tarinana kustakin aikakaudesta.

Sarjakuvahahmojen muuttumattomuutta ja iättömyyttä kuvaa mielestäni hyvin alun perin Murat 'Chic' Youngin piirtämä amerikkalainen sanomalehtisarjakuva Touhulan perheestä, jonka kimmelluksia lukijat ovat voineet seurata TS:n sivuilla yhtäjaksoisesti jo 63 vuoden ajan (ks. liite 2). Touhulan perhe kuuluu yhä TS:n suosituimpiin sarjakuviin, ja lukijat haluavat sen jatkuvan edelleen, koska "se on aina totuttu lukemaan aamiaispöydässä". Tässä tapauksessa yleisön maun ja mielipiteiden voisi katsoa määräytyneen nimenomaan tottumuksen sanelemina. Sarja on saavuttanut lukijoidensa kiintymyksen kenties juuri muuttumattoman kertomusmaailmansa ja tutuiksi tulleiden henkilöidensä ansiosta. Myös sarjakuvan 'loppugägit' eli viimeisessä ruudussa paljastuvat vitsit tai oivallukset ovat noudattaneet läpi historiansa samantyylistä viattoman harmitonta linjaa.

Uskon, että juuri Touhulan perheen kaltaisella sanomalehtisarjakuvalla voi sanoa olevan merkitystä sukupolvia yhdistävänä tekijänä, erityisesti nykyisenä, postmoderniksi oletettuna, hajanaisena ajanjaksona. Perustelen olettamustani sillä, että juuri kyseisen sarjakuvan mutkattoman humoristisen otteen ja muuttumattoman historiattoman maailman voisi katsoa yhdistävän eri ikäluokkien jäseniä. Jos ei muutoin, niin ainakin tarjoamalla yhteisiä naurunaiheita, joiden merkitystä ei mielestäni pidä suinkaan väheksymän. Sen sijaan varsinaisia postmodernistisia, luokitusrunkoni sisältämiä piirteitä ei mielestäni Touhulan perheen perinteisestä arkipäivän piristäjän olemuksesta ole määriteltävissä. Tämän väitteeni osoitan todeksi varsinaisessa analyysissäni hieman edempänä.

Sarjakuvaan tutkimuskohteena perehtyvän luvun (5.2) teoretisointien perusteella sarjakuvan

voi sanoa jopa rikkovan jähmettyneitä ja totuttuja rajoja. Baumanin termein sarjakuvan voisikin määrittellä rajoittamattomaksi (ks. luku 3.2.1) ja myös tästä näkökulmasta olemukseltaan postmodernistiseksi tuotteeksi. Sarjakuvan voiman voi osaltaan sanoa olevan juuri kyvyssä sekoittaa todellisuutta ja kuvitelmaa, faktaa ja fiktiota, kuten edempänä käy ilmi analysoidessani Viivi ja Wagner -sarjakuvaa.

Sarjakuva voi myös muutta mutkitta keikauttaa korkeakulttuurin populaariksi ja toisinpäin, joko sarjakuvan kertomusmaailman sisällä tai kulttuurituotteena itsenään. Esimerkiksi juuri Viivi ja Wagner todisti tämän mahdolliseksi, kun sarjalle järjestettiin oma näyttelynsä Turussa Wäinö Aaltosen museossa (ks. liite 5). Sarjakuvan rantautuminen museoon aiheutti vastareaktion perinteisesti korkeakulttuuriksi määriteltyjen taiteenlajien puolustajien keskuudessa, mikä näkyi aina TS:n mielipideosastolla asti (ks. liite 4).

Edellä esittämäni viitaten uskon, että humoristisen viattomaan viittaan kietoutuneena sanomalehtisarjakuvalla on laajempi sananvapaus kuin monella muulla viestintävälineellä. Tämän vuoksi sarjakuva voikin kommentoida nyky-yhteiskuntaa politiikan ja talouden johtohahmoineen ironisessa tai naurettavassakin valossa. Juuri tässä ovat mielestäni kulttuuria ja yhteiskuntaa kommentoivan sanomalehtisarjakuvan voima ja mahdollisuus.

7.2 Postmodernisoitumista määrittävät luokat

Tämän luvun alussa mainitut ominaisuudet määräävät pitkälti myös postmodernistisiksi määriteltyjen kulttuurituotteiden luonnetta. Omaa sarjakuva-analyysiäni silmälläpitäen olen laatinut postmodernin teorian pohjalta seuraavassa esittelemäni viisi eri luokkaa, joista osan olen jakanut alaluokkiin. Uskon, että sanomalehtisarjakuvasta on luokitteluani hyödyntäen ja sille tyypillisimpiin esiintymismuotoihin ja ilmiöihin syventyen mahdollista eritellä mahdollisia postmodernisoitumisen piirteitä. Tarkoitukseni on laatimaan luokitusrunkoa käyttäen perehtyä tarkemmin juuri näiden sarjakuvista luettavissa olevien postmodernististen piirteiden ominaisuuksiin. Tämän vuoksi katson aiheelliseksi syventyä seuraaviin luokkiin kattavasti, jotta oma analyysinikin pystyy kurkistamaan syvällisemmin sarjakuvien ilmiöpinnan taakse ja tavoittamaan kenties laajemminkin omaa aikaamme ja yhteiskuntaamme kuvaavia merkityksiä. Lopullinen päämääräni on mahdollisuuksien mukaan analysoida TS:n sarjakuvien mahdollisten postmodernististen piirteiden välityksellä sanomalehtisarjakuvan

merkitystä nyky-yhteiskunnan ja kulttuurin tulkkina.

Ennen analyysiini ryhtymistä kokeilin tekemääni luokittelua TS:ssa jo muutaman vuoden ajan julkaistuun Viivi ja Wagner -sarjakuvaan. Kokeiluuni viitaten uskon, että on mahdollista olettaa TS:n (ja mitä luultavimmin myös muiden suomalaisten sanomalehtien) sarjakuvapolitiikan kehittyneen vuosituhannen vaihteessa luonteeltaan ja sisällöltään postmoderniin suuntaan. Jotta seuraavassa esittelemäni luokitusrunko konkretisoituisi ja kullakin luokalla tarkoittamani perimmäinen merkitys kävisi selvästi ilmi, havainnollistan tutkimusvälineenäni hyödyntämiäni luokkia Viivi ja Wagner -analyysikokeilun avulla, esimerkiksi kuinka faktan ja fiktion sekoittuminen näkyy kyseisessä sarjakuvassa. Tämän jälkeen laajennan analyysini koko tutkimusaineistooni, eli tutkin kutakin näytevuotta ja pyrin määrittämään, onko tuolloin ilmestyneissä sarjakuvissa havaittavissa postmoderneiksi luokiteltavia piirteitä.

7.2.1 Postmodernin arvot ja elämänpolitiikka

Postmodernien yhteiskuntien elämänmenoa leimaavat hetkellisyys ja väliaikaisuus. Jotta nykyihmisen elämäntapa hahmottuisi lukijalle konkreettisesti, ja nykyiseen elämänpolitiikkaan johtaneet kehityskulut kävisivät selvästi ilmi, perehdyn ensimmäisessä luokassa postmodernin ajan arvomaailmaan ja elämänpolitiikkaan. Uskon, että 'postmodernin ajan henki' vaatii ymmärrettäväksi tulemiseksen seuraavassa esittelemiäni asioita, jotka kuvastavat erityisesti yhteiskunnan ja sosiaalisten suhteiden tyypillistä luonnetta jälkitraditionaalisessa maailmassa. Syvennyn myös erityisesti suomalaisten muuttuneeseen elämäntapaan ja arvomaailmaan, sillä katson tämän tuovan omaan analyysiini kaivattua syvyyttä ja oikeuttavan sen juuri TS:n osalta.

Nykyiseen elämänpolitiikkaan on rakennettu tarve olla kaiken aikaa liikkeessä, mikä estää ihmisiä kiinnittymästä yhteenkään paikkaan ja saa senhetkiset tilat näyttäytymään 'välietappeina'. (Bauman 1996, 185) Mikään ei ole enää elinikäistä, mitään asiaa ei koeta tai kohdella ikuisena. Taidot, työpaikat, työtehtävät, asunnot ja aviopuolisot tulevat ja menevät, ja kaikilla niillä on pidemmän päälle taipumus ärsyttää, pitkästyttää ja nolostuttaa. (emt. 186) Postmodernin aikakautena elämän tapahtumien väliaikaisuus ja kaikkien yhteiskunnallisen olemassaolon aspektien epävakaisuus johtaa lopulta siihen, että 'normaaliuden' mittapuu muuttuu kaiken aikaa. 'Normaalius' oli aikaisemmin pysyvänä ja jatkuvana merkki, jonka näkökulmasta saatettiin mitata epäoikeudenmukaisuutta sekä rikkomuksia 'normaalia' ja

'tavaksi käynyttä' vastaan. Postmodernin ajan ihmiset joutuvatkin Baumanin sanoin "kohtaamaan kasvoista kasvoihin oman riippumattomuutensa, mutta samalla myös moraalisen vastuunsa", mikä aiheuttaa moraalista kärsimystä. (emt. 265)

Viivi ja Wagner osoittautuu tyypillisenä parisuhdesarjakuvana hedelmälliseksi tutkimuskohteeksi juuri postmoderniksi oletetun yhteiskunnan elämänpolitiikkaa pohdittaessa. Nykyaikaa leimaava hetkellisyys sekä jopa parisuhteita määräävä väliaikaisuus ja sitoutumattomuus tulevat sarjassa esimerkillisesti ilmi seuraavassa.

Wagner näkee tyhjän vaatekaapin ja voihtii järkyttyneenä: Viivi on jättänyt minut!

Voi, miksi olen tällainen sika, miksi, miksi? Tämän siitä saa... Voi minua!

Viivi: Vein vaatteet ulos tuulettumaan. Mitä sinä täällä roihkaat?

7.2.1.1 Perheen kriisi

Suomalaisen perhe-elämän ehdot ovat muuttuneet niin paljon, että toisinaan on puhuttu jopa perheen kriisistä. Koko perheinstituution säilyminen on nähty kyseenalaisena tai ainakin sen toimintamahdollisuudet olennaisesti heikentyneinä. Avioliittoisuus on kääntynyt laskuun, ja samanaikaisesti avoliitot ovat yleistyneet. Myös avioerot ovat lisääntyneet huomattavasti, ja yksinhuoltajaperheiden määrä on kasvanut. Avioerojen kautta muodostuneet uusperheet ovat yleistyneet. Perheettömistä etenkin yksin asuvien määrä ja osuus on kasvanut. Näin on käynyt nuoren väen keskuudessa, mutta pääasiassa kyse on siitä, että yksin asuvien vanhusten määrä on moninkertaistunut. Toisen maailmansodan jälkeisenä aikana lasten määrä on vähentynyt. Yksilapsisten perheiden osuus on kasvanut, ja yhä enemmän on myös lapsettomia perheitä ja vanhusten muodostamia eläkeläisperheitä. Yhtenä syynä lapsettomuuden lisääntymiseen voi olla se, että työelämän vaatimukset ovat nousseet niin koviksi, että työuralla menestymään pyrkivä nainen ei koe yksinkertaisesti ehtivänsä äidiksi. Elämänuraperheen mallin mukaan molemmat vanhemmat suhtautuvat työhönsä urana, jota suunnitellaan. Elämänuran suunnitteluun kuuluu niin koulutukseen hakeutuminen, työtehtävien valitseminen kuin lasten hankinta. Vastoin odotuksia urakeskeisyys ei ole syrjäyttänyt perheen lapsia, vaan heistä on tullut vanhempiensa elämän keskeisiä projekteja, he ovat suunniteltuja ja haluttuja. (Karisto, Takala & Haapola 1999, 176 - 179, 205, 209)

Perinteisen ydinperheeksi käsitetyn perhemallin kriisiytymisestä ja uudelleen rakentumisesta on Viivissä ja Wagnerissa nähtävissä useita eri piirteitä, jotka ilmenevät erityisesti hahmojen välisessä dialogissa ja kerronnallisissa tapahtumissa. Viivi ja Wagner toimivat myös

vuosi toisensa jälkeen komeampia, kätevämpiä, pienempiä ja monipuolisempia matkapuhelimia. Uskon, että kännykkäkulttuurin kasvaminen on myös ollut omiaan kiihdyttämään nykyajalle leimallista hetkellisyyttä ja lyhytjännitteisyyttä. Tämän ovat panneet merkille myös Viivi ja Wagner.

*Wagner: Unohdin ostoslistan! Kännykkäkin jäi, joten en voi soittaa Viiville.
Takaisinkaan ei enää kannata kääntyä. Parasta mennä publiin pohtimaan tilannetta.*

7.2.1.3 Globalisaation vaikutukset suomalaisiin

Suomalaisten elämäntapoja muokkaa entistä enemmän myös voimistuva kansainvälistyminen, maailmanlaajuisten suhteiden muodostuminen. Talouden jatkuvasti kiihtyvä globalisaatio vaikuttaa myös suomalaisten arkielämään. Ihmisiä ympäröivä tavaramaailma on leikkikalusta lähtien kansainvälisesti tuotettua. Myös tapoihin liittyvät muodit kulkevat joutuisasti yli mannerten ja valtamerien. Kulttuurin globalisaatiota osoittaa se, että hyvinkin erilaisista ympäristöistä lähteneet villitykset asettuvat usein yllättävän helposti suomalaiseen maisemaan. Kulttuurin tuotteet leviävät nopeasti kaikkialle, koska tiedonvälitys on kehittynyt yhä selvemmin kansainväliseksi ja maailmanlaajuiseksi. Internetin ja matkapuhelimen yleistyminen synnyttää mielikuvan maapallon kutistumisesta. Kansainvälistyminen on vaikuttanut myös aikakäsitykseen. Etenkin tietotekniikka on tehnyt mahdolliseksi elää maailmanaikaa, globaalista aikaa. Maapallo tuntuu kutistuneen myös välittömien elämysten tasolla. Suomalaisten ulkomaanmatkailu on lisääntynyt huomattavasti parina viime vuosikymmenenä. (Karisto, Takala & Haapola 1999, 199 - 201) Elämäntavat ja muodit voivat vaikuttaa ajattelutapoihinkin. Optimistisen näkymän mukaan esimerkiksi matkailun ja maailmanruoan myötä tapahtuva elämäntapojen globalisoituminen lisää moniarvoisuutta ja suvaitsevaisuutta, ehkä pehmentää muukalaisvastaisia asenteitakin. Elämäntavoissa on toteutunut globalisaatiota muutoinkin. Väestörakenteen vanheneminen, perheinstituution muodonmuutokset ja sukupuoliroolien tasa-arvoistuminen ovat kaikki maailmanlaajuisia ilmiöitä, joiden toteutumisen aikataulu tosin vaihtelee huomattavastikin maittain. (emt. 201 - 203)

Viime vuosina 'aikaansa seuraaviksi' leimattujen ihmisten muotivirtauksiin on olennaisena osana kuulunut henkisiä arvoja korostavien itämaisten liikuntamuotojen harrastaminen. Tämä on nähty tyypilliseksi erityisesti pääkaupunkiseudun ihmisille, jotka ovat pyrkineet tasapainottamaan kiihkeän hektistä elämänrytmiään rauhoittumisella (joka sekin toteutuu aikataulun sanelemana). Tämän voisi nähdä yhtenä kansainvälistymisen ja elämysten

hakemisen ilmiönä, joka vastoin ennakkokäsityksiä ei olekaan amerikkalaista alkuperää. Myös edellä esitetyn tyylinen vieraiden kulttuurien rantautuminen Suomeen - ja samanaikainen elämysten tuotteistuminen - on huomioitu esimerkkisarjassa.

Tai-chi-chuan -ohjaaja: Tervetuloa kiireisten city-ihmisten tai-chiin! Liikkeet tehdään täällä kymmenen kertaa tavallista nopeammin. Tehkää perässä! (viuh vauh huisk)
Wagner: En ehtinyt lainkaan mukaan.
Ohjaaja: Kertauskurssin saa puoleen hintaan.

7.2.2 Kulttuurimuotojen rajojen hämärtyminen

Postmoderneille kulttuurituotteille on tyypillistä rajojen kaatuminen ja lajityyppien sekoittuminen. Modernin ajan järjestystä ylläpitävien binaaristen vastakohtaparien ehdottomuus ja tiukat rajat ovat nykyaikana hämärtyneet, ja vastakkaisuudet ovat alkaneet omaksua toistensa piirteitä ja toimintamalleja. Sekoittuminen alkaa talouden ja median symbioosisuhteesta ja leviää kaikkiin kulttuurisiin alarakenteisiin. Median ja markkinoiden yhteenkietoutuminen on johtanut siihen, että niiden rajat ovat pyyhkiytyneet pois, ja näin kulttuurin perusta ja päällysrakenne, talous ja kulttuuri, ovat sulautuneet toisiinsa ja omaksuneet toistensa logiikan.

7.2.2.1 Populaari- ja korkeakulttuurin sekoittuminen

Otollisen esimerkin taidelajien ja kulttuurimuotojen hämärtymisestä kulttuurin sisällä tarjoaa ajatus puhtaan taiteen ja puhtaan teorian kumoutumisesta. Eri taidelajien väliset rajat ja jopa juopa taiteen ja kritiikin välillä ovat hämärtyneet. Myös aita korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välillä kaadetaan. (ks. esim. Sarje 1989, 171) Sarjakuva on kautta elinikänsä ollut kiistattomasti perinteinen populaarikulttuurin tuote. Tämän vuoksi katson, että merkit kulttuurimuotojen hämärtymisestä ja sekoittumisesta erityisesti sarjakuvien kerronnallisessa sisällössä ja kerrontatavoissa kuvastaisivat postmodernisoitumista puhtaimmillaan. Kulttuurimuotojen sekoittumista voi havaita sarjakuvien sisällä niiden kerrotussa maailmassa, mutta myös eri kulttuurituotteiden välillä jopa niin, että alun perin populaariksi käsitetty tuote saakin perinteisen korkeakulttuurin muodon. Tämä käy ilmi analyysissäni ja antaa aiheen ajatella, että kulttuurituotteiden postmodernisoituminen on ehkä jopa kuviteltua laajempi ja nykyaikaisempi ilmiö.

Populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin rajojen hämärtyminen näkyy sekä Viivin ja Wagnerin sijoittumisena sarjakuvan ulkopuoliseen maailmaan, mutta piirteitä kulttuurituotteiden

sekoittumisesta voi havaita myös sarjan sisällä. Esitän tässä kohdin esimerkin jälkimmäisestä, ja paneudun muihin rajojen hämärtymisestä kieliviin ja mielestäni hedelmällisempiin ilmiöihin ja esimerkkeihin varsinaisessa analyysissäni. Sarjakuvahahmoille ei siis ole mahdotonta kuluttaa ja kommentoida korkeakulttuurin piiriin katsottuja taiteenlajeja, kuten seuraavassa käy ilmi. Ruutujen sankarit voivat muutta mutkitta käydä sinfoniaorkestereiden konserteissa ja taidenäyttelyissä ja toimia jopa ankarina kriitikoina, mikäli taide ei satu heitä miellyttämään.

Viivi: No, miltäs kuulosti?

Wagner: Alttoviulut olivat pahasti jäljessä.

Viivi: Älä bluffaa! Vaikkukorvasi eivät erottaisi patarumpua ksylofonista!

Wagner: Mitäs sitten kysyt?

Edellisessä esimerkissä voi mielestäni nähdä juuri sarjakuvien vahvuuden kommentaattorien roolissa. Koska kriitikoina ovat sarjakuvahahmot, eikä suoranaisesti piirtäjä omana henkilönään, piirtäjä voi päästää julki ivallisiakin mielipiteitä yleisesti hyväksytyistä tai arvostetuista asioista. Sarjakuvahahmoja ei kukaan ota tosissaan, eikä sarjakuvapiirtäjä hahmojensa taakse piiloutuneena joudu vastuuseen. Tosin tästä on nähty jopa Suomessakin päinvastaisia esimerkkejä. (ks. luku 5.1.2)

7.2.2.2 Faktan ja fiktion sekoittuminen

Nykykulttuurin muodot - televisio, elokuva ja mainokset - ovat olennaisia postmodernismin levittäjiä. Esimerkiksi mainokset ovat omaksuneet sujuvasti kerronnallisen ja viihteellisen logiikan ja rakentuvat tarinoiden muotoon. Myös kulttuurin tuotteistuminen on osaltaan johtanut siihen, että julkisuuden henkilöt ja 'tähdet' ovat marssineet kuvaruutuun ja antaneet jollekin mainostamalleen tuotteelle kasvonsa - ja muuttuneet osittain vastaavanlaiseksi tuotteeksi itsekin. Faktan ja fiktion rajat häilyvät, ja todellisuus ja tarinat sulautuvat toisiinsa synnyttäen samalla uudenlaisen 'todellisuuden'. (ks. Jameson 1991, 276)

Faktan ja fiktion sekoittuminen on esimerkkisarjakuvan kannalta yksi hedelmällisimmistä luokista. Sarjakuvassa esiintyy esimerkiksi lähes viikoittain viittauksia joko suomalaisiin tai ulkomaisiin julkisuuden henkilöihin, televisiosarjojen henkilöihin, toisiin sarjakuvahahmoihin tai vaikkapa parhaillaan näytettäviin elokuviin. Tästä näkökulmasta Viivin ja Wagnerin voi sanoa olevan tyypillinen oman kulttuurinsa kommentaattori ja tulkki, sillä jotta sarjan monitasoisen huumorin ja viittaukset ymmärtäisi, tai niiden voisi sanoa tuovan mielihyvää, on tunnettava suomalainen kulttuurimuoto tai ainakin senhetkiset tapahtumat melko tarkasti. Toisaalta Viiviä ja Wagneria on käännetty esimerkiksi kiinaksi, ja sarja on vieraskielisenäkin

saavuttanut suuren suosion. Tämän syynä voisin uskoa olevan lähinnä parisuhteeseen liittyvän arkisen komiikan, joka hauskuuttaa myös vieraskulttuurista yleisöä. Seuraavassa kuitenkin esimerkki siitä, miten fakta ja fiktio sekoittuvat erityisesti suomalaisen kulttuurin kannalta ymmärrettävästi Viivin ja Wagnerin kertomusmaailmassa.

Wagner: Aion osallistua Arvi Lind -yhdennäköisyyskilpailuun.

Viivi: Tyhmä, ethän sinä ole yhtään Arvi Lindin näköinen!

Wagner: Siinä meni voitontahto.

Uskoessani, että sanomalehtisarjakuvilla voi olla yhteisöllinen voima, kuten jo aikaisemmin olen esittänyt, viittaan juuri edelliseen esimerkkiin. Ainoastaan suomalaisia televisiouutisia seurannut voi ymmärtää stripissä piilevän huumorin, ja tähän hän tarvitsee tiedon siitä, kuka Arvi Lind on. Tosin katson, että mielikuva Arvi Lindin olemuksesta herättää erityisesti suomalaislukijoissa samanlaisia tuntemuksia. Edellisen stripin huumorin oivaltaminen voi tarjota lukijalleen mielihyvää ja hyväksymisen tunnetta, kun hän ymmärtää olevansa juuri suomalaisen kulttuurin oikeutettu jäsen. Äskeistä väitettä voi havainnollistaa ajattelemalla, että lukisi kyseisen sarjakuvan esimerkiksi ulkomailla. Uskon, että monen suomalaislukijan suupielet kääntyisivät ylöspäin osittain sen tunteen heräämisen voimasta, että juuri hän kuuluu kyseiseen sisäpiiriin, juuri hän on tuon yhteisön jäsen.

7.2.3 Tuotteistuminen

Kulttuurimuotojen hämärtyamisen ohella myös tuotteistuminen on erityisen näkyvä postmodernin kulttuurin piirre. Jo ennen varsinaiseen analyysiini ryhtymistä uskallan jopa väittää, että tuotteistumiseen perehtyvä luokka on yksi vahvimmin sarjakuvatuotannossakin näkyvä piirre. Tuotteistuminen on ollut havaittavissa jo ennen varsinaisen postmodernisoitumista koskevan debatin alkamista alun perin sarjakuvaa varten luotujen ja sittemmin suosituiksi todettujen hahmojen osalta. Suosikkiahmoista on tehty leikkikaluja, ja lempipäähenkilöt ovat päätyneet koristeiksi koulutarvikkeisiin ja kuviksi vaatteisiin. Jameson katsoo tämän johtuvan osaltaan siitä, että myöhäiskapitalistista postmodernin vaihetta leimaa materialismi, joka heijastuu elämän kaikkiin osa-alueisiin, myös kulttuuriin. Nyky-yhteiskunnan jäsenten on annettu ymmärtää, että kulttuurirakenteet ja -toiminnot ovat jo luonnostaan tuotannon lakien määräämiä. Postmodernistiset kulttuurituotteet ovat tiukkojen sääntöjen ja normien mukaiset: esteettisen taiteen tuotantoa sanelevat tietyt taiteelliset mallit ja muodot, tuotantoa määrittää tietynlainen teknologia ja viimeisen silauksen antaa ympäröivä yhteiskunnallinen instituutio. Näin myös taide on saanut tietyt kehykset, jotka määräytyvät täsmälleen kaupallistuneen kulttuurintuotannon sääntöjen mukaan. (Jameson 1991, 67)

Tarkoitan tuotteistumisen idealla sarjakuvia ajatellen ensisijaisesti oheistuotteita, joita sarjakuvahahmojen pohjalta on alettu markkinoida. Palaan tähän kuitenkin vasta varsinaisessa analyysissäni ja havainnollistan tässä sitä, mitä tuotteistuminen voisi tarkoittaa sarjakuvan kerrotussa maailmassa. Parhaiten puolestaan puhuu seuraava esimerkki, jonka voi ymmärtää viittaavan jopa ihmisen tuotteistumiseen ja markkinoiden näkökulmasta määräytyneeseen käyttöarvon korvanneeseen näyttöarvoon.

Viivi: Silmät vuotavat. Se on nyt se silmätulehdus.

Wagner: Liikaa pakkelia, sano minun sanoneen.

Viivi: Ei pakkelia silmiin laiteta.

Wagner: Miksi yleensä meikkaat? Ethän ole enää edes markkinoilla!

7.2.4 Historiattomuus

TS:n nykyisen sarjakuvapolitiikan ja valintojen perusteella on mielestäni perusteltua ottaa lähilukuun myös postmodernisoitumista edustava historiattomuus, jonka idean esittelen seuraavassa. Postmodernismille ominainen historiallisten tyylien sekoittuminen johtaa historiattomuuteen, sillä ajan merkityksen häipyminen tekee menneisyydestä ja sen sisäistämisestä mahdotonta. Nyky-yhteiskunnan elämismaailma ei kohtaa menneisyyttä enää muutoin kuin erilaisten televisiodokumenttien välityksellä, jotka eivät heijasta historiallista menneisyyttä, vaan omia käsityksiämme ja stereotyyppioitamme tuosta menneisyydestä. (Jameson 1989, 254; Pietilä 1997, 355) Jameson (1991, 282) viittaa nietzscheläiseen ajatusmalliin väittäessään, että ei ole olemassa ilmiötä, jota voisi kutsua ajanjaksoksi. Tähän logiikkaan vedoten hän väittää, ettei ole olemassa myöskään historiaa. Edeltäviä ja menneitä aikoja voi siis lähestyä pelkästään illuusion ja mielikuvien välityksellä, jotka ovat syntyneet tarinoiden ja kunkin historiankertojan subjektiivisen näkemyksen suodattamina. Nykyajan entisistä ajoista kertovat televisiosarjat, elokuvat ja romaanit ovat kaikki tuotettuja representaatioita ja tulkintoja. Ne perustuvat pelkkiin yleisiin käsityksiin ja stereotyyppioihin, joita ihmisillä edeltävistä vuosikymmenistä on. Nämä teokset eivät representoi menneisyyttä sellaisenaan, todenmukaisesti, päinvastoin, niillä ei ole välttämättä mitään tekemistä menneisyyden todellisen luonteen kanssa. (emt.) Sanomalehden jatkosarjakuvat ovat vuosikymmenten saatossa menettäneet suosiotaan, mikä näyttäisi olevan merkki hetkellisyyden korostamisesta ja ajan merkityksen muuttumisesta.

Luvussa 7.1 olen analysoinut sarjakuvan postmodernistiseksi määriteltävissä olevaa luonnetta kulttuurituotteena erityisesti historiattomuuden käsitteestä käsin. Tämä määritelmä ei

näyttäisi kuitenkin pätevän ainakaan sarjakuvan kerronnallisessa maailmassa analyysisarjakuvan kohdalla, sillä Viivin ja Wagnerin voi sanoa sitoutuvan tiukasti ympäröivään aikaan, toimivan 'ajan hengen' mukaisesti ja kommentoivan tämänhetkisiä maailman tapahtumia. Tällöin sarja olisi täysin ymmärrettävissä ainoastaan tästä ajasta ja hetkestä käsin. Tosin sarjakuvaan pätee kulttuurituotteen ominaiset lait, eli hahmojen iättömyys ja kuolemattomuus. Näitä seikkoja en kuitenkaan varsinaisessa analyysissäni etsi kyseisen historiattomuuden luokan käsitteellä.

7.2.5 Sirpaloituminen

TS:n sarjakuvien valintaperusteisiin vaikuttaa ensisijaisesti jokaiselle jotakin -periaate. Tätä ennakoi mielikuva yleisön monipuolistumisesta, josta osaltaan myös monipuolisesti valitut sarjakuvat viestivät. Edelliseen viitaten katson perustelluksi valita jaotteluni viimeiseksi luokaksi juuri sirpaloitumisen idean. Jotta melko abstrakti käsite havainnollistuisi lukijalle mahdollisimman ymmärrettävästi, olen jakanut sen kahteen alaluokkaan, feminismiin ja nuorisokulttuureihin, jotka ovat tutkimusaineistoni kannalta hedelmällisimmät yhteiskunnan sirpaloitumista, eriytymistä ja hajaantumista kuvaavat ilmiöt.

Postmoderni ei ole lievittänyt modernin luomia pelkoja ihmiskunnan ja elämisen tyhjyydestä, vaan ainoastaan yksityistänyt nämä pelot. Tämä yksityistäminen luo yhtäältä ihmisten eriytymistä ja eristäytymistä toisistaan sekä toisaalta yhteiskunnan sirpaloitumista omiksi kuppikunnikseen. (Bauman 1996, 36 - 37) Yhteiskunnan uudet, marginaaliset ryhmät ja liikkeet sekä uuden globaalin proletariaatin synty ovat molemmat seurausta kapitalismin kolmannesta vaiheesta. Sirpaloitumisen myötä eriytyneet pienet, vaihtoehtoiset ryhmät, kuten esimerkiksi faniryhmät, ovat korvike katoavalle työväenluokalle, ja mahdollistavat samanaikaisesti pluralismin ja demokratian uuden mikropolitiikan synnyn. (Jameson 1991, 319) Juuri fanituumisen voidaan katsoa tuottavan sirpaloitumista, sillä yhteiskuntien sisällä on lukemattomia eri faniryhmiä, jotka ovat kohdistaneet kiinnostuksensa tiettyyn asiaan tai ilmiöön.

Postmodernin aikakaudella ihmiset turvautuvat mielikuvayhteisöihin, jotka ovat täysin kuvitteellisia: yhteisöjä pitää koossa ainoastaan niiden jäsenten usko olemassaoloonsa. Kuvitteellinen yhteisö voi olla vahvempi ja kiinteämpi kuin yhteisö, joka on olemassa vain fyysisen läheisyyden ja liikkeen puuttumisen vuoksi. Kuvitteellisen yhteisön voimavarat

syntyvät vapaaehtoisten jäsentensä intohimosta ja tahdosta sitoutua yhteisöön, joka on olemassa ainoastaan ilmentymiensä - esimerkiksi mielenosoitusten ja festivaalien - kautta. Institutionaalisen tuen puutteessa mielikuvayhteisöt ja niihin sitoutuminen ovat luonteeltaan usein lyhytaikaisia ja oikukkaita. (Bauman 1996, 38 - 40)

7.2.5.1 Postmoderni feminismi

1980-luvun postmoderni feminismi problematisoi aiemman näkemyksen naisista yhtenäisenä ja samat kokemukset jakavana ryhmänä, jonka yhtä yhtenäinen miesten ryhmä on määritelty ja alistanut toiseksi. Ajatusmallin mukainen käsitys luonnollistaa sukupuolierot ja piilottaa niiden kulttuurisesti ja historiallisesti rakentuneet syntyperät. Nykyteoreetikot ovatkin päätyneet tulokseen, jonka mukaan sukupuoli on osa jatkuvaa prosessia, jossa subjektit rakentuvat. Tästä syystä muotoutuva identiteetti on sirpaloitunut ja dynaaminen, eikä sukupuoli määrää sitä. (Pietilä 1997, 342)

Yhtenä kohteenaan edellä esitellyn koulukunnan feminismi on tutkinut tekstejä, jotka jollakin tapaa rikkovat totuttua esittämistapaa. Tekstejä ei ole etsitty niinkään avantgardistisesta taiteesta kuin erinäisistä populaarikulttuurin muodoista, kuten rockista ja rockvideoista. Esimerkiksi E. Ann Kaplan katsoo, että useatkin rockvideot hajottavat valtakulttuuria ylläpitäviä vastakohtapareja ja näin siis myös totunnaisia käsityksiä sukupuolten vastakkaisuudesta. Kaplanin ajatusten taustana oli feministeille yleinen käsitys patriarkaatin ja sitä uusintavan symbolisen järjestyksen tavasta jäsentää maailmaa binaarivastakkaisuusiksi, jotka vahvistavat etuoikeutettujen asemaa. (emt. 344)

Paneudun Viivissä ja Wagnerissa mahdollisesti vaikuttavaan postmoderniin feminismiin varsinaisessa analyysissäni, jossa pohdin myös henkilöihahmojen luonteita ja aatemaailmoita. Seuraavassa kuitenkin esimerkki siitä, miten postmodernin feminismin voi katsoa näkyvän Viivissä ja Wagnerissa.

Viivi: Englannissa on miehelle ja naiselle omat pronominit 'he' ja 'she'.

Wagner: Onhan suomessakin: miehestä sanotaan 'hän' ja naisesta 'se'. He he!

Viivi: Huono vitsi.

Wagner: Kyllä se minua nauratti.

Esimerkistä käy havainnollisesti ilmi, miten pelkästään kieli voi ylläpitää sukupuoliroolien vastakohtiin perustuvaa jaottelua.

7.2.5.2 Nuorisokulttuurit

Nuorisokulttuurit ovat feminismin lisäksi kuvaava esimerkki postmodernin yhteiskunnan sirpaloitumisen ja eriytymisen seurauksista ja ilmenemismuodoista. Nuorison alakulttuureilla on myös paljon yhtäläisyyksiä postmodernin feminismin kanssa. Kumpikin vähemmistöryhmä on luonteeltaan poliittinen, ja molemmat pyrkivät vaikuttamaan oman asemansa yhteiskunnallisen merkittävyyden ja hyväksymisen lisääntymiseen.

Merkittävämmän kuin kulutusyhteiskunnan markkinoimat ja mainostamat kulttuurituotteet ja hyödykkeet, nuorten arvoihin, elämäntapaan, käyttäytymismalleihin ja identiteetin syntymiseen ovat kuitenkin vaikuttaneet maailman uudelleenteollistuminen, globalisaatio, ylikansalliset yhtiöt, luokkajärjestelmän uusintuminen, tuloerojen kasvu, naisen muuttuva asema sekä mustien yhdistyminen ja vahvistuminen 1980-luvulla. Nuorison fanikulttuureihin liittyy kiinteästi voimakas subjektiviteetin, identiteetin sekä yhteiskunnallisen jäsenyyden ja aseman rakentamisen tarve. Fanikulttuurien myötä syntyneet musiikki- ja muotiteollisuus tarjoavatkin uudenlaisia työllisyysmahdollisuuksia ja urakehityksiä, jotka poikkeavat korkean koulutuksen vaativista, perinteisistä ja totunnaisista ammateista. Tämänlainen kehitys laajentaa nuorison mahdollisuuksia ja tulevaisuudennäkymiä vapaampaan ja luovempaan suuntaan. Fanikulttuurien on katsottu osaltaan luovan uudenlaisia työpaikkoja, kun vanhat ja perinteiset kehityksen myötä vaihteittain katoavat ja muotoutuvat uudelleen. (McRobbie 1984, 161 - 163)

Katson, että yhteiskunnallisen sirpaloitumisen muotona nuorisokulttuurit puoltavat etuoikeutetusti paikkaansa sarjakuvatutkimuksen yhtenä postmodernisoitumista kuvaavana piirteenä, sillä sarjakuvat on totuttu näkemään erityisesti nuorisolle suunnattuna populaarikulttuurin tuotteena. Tästä huolimatta sanomalehtisarjakuvat kokoavat ikärakenteeltaan päivälehdien monipuolisimman yleisön (ks. luku 6.1.3), ja tähän viitaten uskon, että mikäli TS:n sarjakuvat osaltaan kertovat nuorisokulttuureista tai sivuavat niitä sisällössään jollakin tapaa, myös sarjakuvat tekevät arvokasta työtä rakentamalla siltaa kahden sukupolven ymmärryksen välille.

8 TS:N SARJAKUVAT JA SARJAKUVAPOLITIikka 1950-, 1970- JA 2000-LUVUILLA

Tässä luvussa siirryn varsinaiseen analyysiini, jonka esitän kronologisessa järjestyksessä alkaen 1950-luvun sarjakuvista edeten uusimpiin 2000-luvun sarjakuviin. Kunkin alaluvun alussa erittelen tutkimusnäytettäni ensin määrällisen analyysin valossa, jonka jälkeen analysoin aineistoani laadullisesti erityisesti luokitusrunkooni nojautuen.

8.1 1950-luvun valtakulttuurin pönkittäjät

Ensimmäisen tutkimusnäytteeni aikana, 7.11.1954 - 16.3.1955, TS:ssa julkaistiin yhteensä seitsemän eri sarjakuvaa varsinaisella sarjakuvaosastolla. Ajanjaksoon mahtui kaikkiaan 103 Cisco Kid -sarjakuvastriippiä, 105 Cynthia-striippiä, 105 Salainen Asiamies X 9 -striippiä, 106 Mandrake taikuri -striippiä, 106 Nalle, Pelle ja Pingo -striippiä, 126 Touhulan perhettä ja 55 Juliet Jonesin Sydäntä (ks. liite 1, I - III). Sarjakuvia julkaistiin päivittäin, mutta nykyisestä poiketen maanantaisin ainoastaan yhtä sarjaa, Touhulan perhettä. Sunnuntaisin ilmestyivät samat sarjat kuin muinakin päivinä, tosin Touhulan perhe ja Juliet Jonesin Sydän nelirivisinä, pidempinä, mutta muutoin lajityypilleen uskollisina kertomuksina. Kuhunkin sarjaan mahtui neljän kuukauden näytejakson aikana 3 - 4 kokonaista, itsenäistä tarinaa. Kaikkien kertomusten juoni noudatteli lähes orjallisesti klassisen sadun rakennetta: tarinat etenivät kronologisesti ja sisälsivät alun, keskikohdan ja lopun. Alussa ilmeni jokin ongelma, joka oli tarkoitettu ratkaistavaksi. Sankarihahmo joutui vaikeuksiin yrittäessään kukistaa vastustajansa, joka lähes poikkeuksetta edusti pahaä, koko yhteiskunnan vihollista. Lopulta sankari voitti rikollisen, ja elämä palasi taas hetkeksi entisen järjestyksen mukaisesti mallilleen.

TS:n 1950-luvun sarjakuvapolitiikka näyttäisi poikkeavan lähes kaikin tavoin nykyisestä. Tuolloin sarjakuvia oli koko sanomalehden sivumäärään nähden suhteessa enemmän kuin nykyisin. Arkisin lehdessä oli sivuja kaikkiaan 10 - 18, tosin maanantaisin ainoastaan 6. Sunnuntaisin TS oli jopa 28 sivun paksuinen. Aikaisemmin käytettiin siis enemmän sivupinta-alaa sarjakuviin. Tosin tuolloin ei vielä julkaistu televisio-ohjelmia, joiden voidaan katsoa anastaneen sarjakuvien laajentumismahdollisuudet television vallankumouksen myötä. Entisajan seitsemästä sarjakuvasta kuusi oli jatkuvajuonisia, kun nykyään jatkosarjoja on ainoastaan kaksi. Myös sarjakuvien lajityypit eroavat huomattavasti nykyisistä. Aikaisemmin

sarjakuvien voidaankin sanoa olleen täysin rinnastettavissa televisiosarjojen lajityyppeihin. Perustelen seuraavassa väitettäni ja tarkastelen, onko 1950-luvun sarjoista määriteltävissä mahdollisia postmoderniksi katsottavia piirteitä.

Cisco Kid on tyypillinen jatkokertomuksellinen lännensarjakuva. Sen päähenkilö Cisco on tyypillinen sankarihahmo, joka lopulta voittaa tappelut ja on naisten mieleen. Juonirakenne on verrattavissa kioskikirjallisuuteen: tapahtumat ovat hyvin ennalta-arvattavia ja saman kaavan mukaisia. Myös Cynthia, Salainen Asiamies X 9 ja Mandrake taikuri perustuvat pitkälti yhden sankarihahmon urotekojen varaan. Niiden henkilögalleriat muistuttavat toisiaan, samoin niiden ideologia ja maailmankuva, jotka rakentuvat tukevasti vastakkainasetteluiden varaan. Tämän tarkoituksena uskoisin olevan valtakulttuurin ylläpitäminen ja luonnolliseksi osoittaminen. Esimerkiksi sankarit ovat aina hyviä, vastustajat pahoja, vieraita, toisia. Nalle, Pelle ja Pingo on tarjonnan ainut eläinsarjakuva, joka sekin jatkokertomuksellinen seikkailusarja. Sarjan viatonta ja harmitonta huumoria voisi verrata Ohukais ja Paksukais - hahmojen hauskuuttamisideologiaan, joka perustuu lähinnä kaatuilemiseen ja koheltamiseen. Silti myös tässä sarjassa on opettavainen sävy, joka kasvattaa erityisesti nuorimpia lukijoita omaksumaan heille osoitetut sukupuoliroolit jo lapsesta lähtien, kuten seuraavasta esimerkistä käy ilmi.

”No Tuisku, kumarra nyt kauniisti Nallelle, ja antakaas kun katson muistaako Pikku Pyry niitata - noin sitä pitää!”

Huomionarvoista on myös se, että näyteaineiston aikana kyseisessä sarjassa on havaittavissa yksi suora viittaus ’tuon ajan henkeen’ vieläpä niin, että näyttäisi, kuin piirtäjät olisivat olleet tietoisia aikakauden murroksesta. Vaikka tosiasia lienee, että nyt puoli vuosisataa myöhemmin sarjasta luettavat merkitykset saavat aivan toisenlaisen sisällön. Katson kuitenkin, että seuraavan lainauksen voisi sanoa olevan oletetun postmodernin mukainen ja viittaavan osaltaan lajityyppien sekoittumiseen ja siihen, että kyseinen ilmiö on ’uudelle ajalle’ ominainen.

”Toivon ruoan maistuvan teille! Se on sunnuntaipyttipannua. Me sekoitamme yhteen koko viikon tähteet ja paistamme ne sunnuntaina. Sekoitettu ruokahan on niin uudenaikaista.”

Tämän voisi katsoa viittaavan sarjakuvan edistyksellisyyteen ja kykyyn omaksua tulevia tapahtumia ja kehityssuuntauksia toisia viestintämuotoja mutkattomammin. Muissa näytejakson sarjakuvissa ei liiemmin voi sanoa näkyvän viitteitä edistyksellisyydestä. Myös Juliet Jonesin Sydän poikkeaa hieman valta-asemassa olevasta seikkailusarjojen lajityypistä. Kyseessä on tyypillinen saippuaopperasarja, joka poistui TS:n sivuilta vasta vuonna 2000 tuotannon loputtua. Suuri ja pitkäkestoinen suosio lienee seurausta juuri saippuaopperan

lajityypistä. Päähenkilöt Juliet ja Eve ovat helposti samastuttavissa arkipäiväisine ongelmineen ja huolineen. Tavallisina ja köyhinä he herättävät enemmän myötätuntoa kuin kateutta. Touhulan perhe on näytejakson ainut 'kertakäyttöstrippi', eli sen juoni ei jatku useita viikkoja, vaan jokaisen stripin viimeisessä ruudussa on vitsintyyppinen 'gägi'. Tarkastelen Touhulan perhettä hieman edempänä esimerkkinä sarjakuvasta, joka ei juurikaan ole määriteltävissä 'ajan hengen' tai oletetun postmodernin mukaiseksi. Hedelmällistä tämä on mielestäni sen vuoksi, että sarja on ilmestynyt TS:n sivuilla jo vuodesta 1940 lähtien.

Sama pätee kaikkiin 1950-luvun sarjakuviin: yksikään ei ole mielestäni jäseneltävissä luokitusrunkoni mukaisesti postmodernistiseksi tuotteeksi lukuun ottamatta sarjakuvalle itselleen ominaisia piirteitä, joita tarkastelin luvussa 7.1. Sarjoissa ei voi havaita merkkejä faktan ja fiktion sekoittumisesta, eikä niissä ole viittauksia ympäröivään yhteiskuntaan lukuun ottamatta muutamaa mainintaa siitä, että tapahtumat sijoittuvat Yhdysvaltoihin. Sarjoja voi sanoa yhdistävän saman rakenteellisen mallin eli sen, että ne toistavat valtakulttuurista pönkittäviä vastakohtapareja ja uusintavat näin totunnaisia sukupuolirooleja ja arvoja. Naisten ja miesten vastakkaisuuden korostaminen ja roolien pönkittäminen osoittautuvat sarjoissa jopa silmiinpistäväksi räikeäksi - ainakin nykyajasta käsin analysoituina. Pohdin tätä seikkaa hieman tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

8.1.1 Naisten paikka miesten maailmassa

Kaikki 1950-luvun sarjakuvat uusintavat poikkeuksetta länsimaisen patriarkaattiyhteiskunnan totunnaisia arvoja, normeja ja käyttäytymismalleja. Sarjojen roolit ja juonet myötäilevät valtavirtaa, eikä sarjakuvan mahdollisesta ominaisuudesta asettua poikkitelein valtakulttuuria vastaan näy merkkiäkään. Naisten ja miesten sukupuoliroolit otetaan vastaan annettuina ja luonnollisina. Miehet ovat ulkonäöltään hyvin komeita ja naiset naisellisia ja hentoja. Roolimallit ja se, mitä naisilta ja miehiltä odotetaan tai mikä on heille sopivaa, esitetään korostetusti. Naisen paikka osoitetaan lähinnä heille annetuissa tehtävissä ja ammateissa sekä naisten ja miesten välisessä dialogissa. Naiset työskentelevät keittäjinä, kotiaiteinä, ompelijoina, lasten- ja sairaanhoitajina sekä apulaisina. Ainoastaan yhdessä sarjassa nainen esiintyy poliittisena vankina. Naisten luonne kuvaillaan hysteriseksi ja epärationaaliseksi, naisten katsotaan olevan avuttomia ja tunteidensa johdateltavissa. Vapaa-aikanaan sarjojen naiset puhuvat puhelimesta, käyvät kauneussalongissa ja lukevat filmilehtiä. Uskoisin, että TS:n 1950-luvun sarjakuvien naiskuvasto näyttäisi postmodernin feminismin näkökulmasta

vanhanaikaiselta, naiivilta ja silmiinpistävän yksinkertaistavalta. Sarjat näyttävät alleviivaavan, että naisen paikka on kotona ja hänen tehtävänsä palvella miestänsä. Sarjojen naiset ovat lähes täysin eristetty yhteiskunnallisesta, 'miesten maailmasta'. Tätä vastoin miehellä on vapaus toimia halujensa mukaan ja täyttää elämänsä haasteilla ja mielekkäällä tekemisellä. Tästä on otollinen esimerkki Salainen Asiamies X 9:n dialogissa, kun FBI:n agenttina työskentelevä aviomies tulee kotiin katsomaan sairasta tyttärtään, ja hänen vaimonsa päästää tunteensa valloilleen.

Vaimo: En tahtoisi valittaa tällaisena hetkenä... Mutta sinä olet poissa aina silloin kun tarvitsisin tukeasi.

Mies: En voi jättää työtäni, jonka olen valinnut elämäntehtäväkseni.

Vaimo: Oletko sitten sitä mieltä, että perhe on esteenä karriäärillesi? Vai olemmeko me todella perhe - ?

Edellisen lainauksen pohjalta voi todeta, että sukupuoliroolit rakentuvat nykyaikana aika lailla erilaisille merkityksille. Edellä esitetty dialogi voitaisiin nykyaikana toistaa sujuvasti niin, että nainen puhuisi miehen repliikit ja toisin päin, enkä usko, että sen katsottaisiin olevan edes totutusta poikkeavaa. 1950-luvun sarjakuvistakin on kuitenkin luettavissa, että naiset ovat jo tuolloin ainakin osittain ymmärtäneet alistetun asemansa, eivätkä suinkaan katso sen lankeavan osakseen luonnollisena. Kuten Juliet Jones puuskahtaa:

”Ja Juliet siivoaa ja tomuttaa ja silittää ja valmistaa ruokaa - ja ikävyytyy.”

Satunnaisesti jo ensimmäisen näytejaksoni sarjakuvista on määriteltävissä naisten halu murtaa sovinnaiset koodit ja astua kodinhengittären roolinsa ulkopuolelle - mutta ainoastaan toimiakseen miesten ohjastamassa maailmassa miesten logiikan mukaisesti. Tosin edes muutamina vastarinnan hetkinään naiset eivät näytä kyseenalaistavan sukupuoliroolien instituutiota.

Edelliseen viitaten katson, että 1950-luvun sarjakuvien voidaan sanoa heijastavan omaa aikaansa, jolle olivat ominaisia modernin uskonkappaleet (ks. luku 2) ja nykyisestä huomattavasti eroava elämänpolitiikka. Tuon aikakauden ei kuitenkaan voi sanoa olevan oletetun postmodernin yhteiskunnan logiikan mukainen. Näkökantani puoltavat mielestäni edellisissä esitetyt teoriat postmodernista yhteiskunnasta, kulttuurista ja elämänpolitiikasta. Yhtä kaikki, mielestäni tuon ajan sarjakuvat näyttäisivät rakentuvan lähes koko painollaan valtakulttuureja ylläpitävien vastakohtaparien varaan, jotka vahvistavat vain ja ainoastaan etuoikeutettujen asemaa. Mielestäni olisikin mielenkiintoista tietää, kuinka paljon 'ajan henki' ja ihmisten asenteet ovat todella kehittyneet ja muuttuneet. Voisin kuvitella, että esimerkiksi

Viivi ja Wagner ei saisi kovin suopeaa vastaanottoa 1950-luvun sarjakuvatarjonnassa asettaessaan sian ja naisen muutta mutkitta parisuhteeseen. Toisaalta entisajan sarjakuvat tuskin olisivat päässeet museoihin tai teatterinäyttämölle. (ks. luku 8.5)

8.2 Moderni Touhulan perhe

Valitsin amerikkalaisen Touhulan perheestä kertovan sarjan havainnointiesimerkiksi tyypillisestä sarjakuvasta, jota ei voi mielestäni määritellä oletetun postmodernin mukaiseksi. Perustelen valintaani sillä, että sarjaa on julkaistu TS:ssä yhtäjaksoisesti vuodesta 1940 lähtien, ja koska päädyin 1950-luvun sarjakuvia analysoidessani tulokseen, että tuon ajan sarjat eivät täytä luokitusrunkoni postmodernia kuvaavia määreitä, uskon, että tässäkin sarjassa ei niitä ole. Touhulan perhe on säilynyt verrattain muuttumattomana sekä sisällöllisesti että ulkoasultaan koko historiansa ajan, mikä antaa lisäpontta näkökulmalleni. Touhulan perhe -sarja rakentuu perinteisen ydinperhemallin ympärille. Perheeseen kuuluvat isä, äiti, tytär ja poika. Mies käy työssä ja elättää perheen, vaimo hoitaa kotia. Sarja vahvistaa käsitystä perhenormista ja perheen merkittävyydestä patriarkalisessa yhteiskunnassa, eikä sarja kyseenalaista valtaapitävien arvoja ja käytäntöjä juuri millään alueella. Sarja onkin tyypillinen kertakäyttöstrippi, jonka viimeisessä ruudussa on yleensä 'gägi', jonka tarkoituksena on aiheuttaa lukijassaan naurunpyrskähdys. Touhulan perheen huumori on harmittoman viatonta, ja sen hahmojen arkipäiväisiin tilanteisiin on helppo samastua. Perheen sisäinen järjestys määräytyy vanhempien suhteesta: vaikka Akseli-isä ansaitsee perheelleen elannon, ja Anni-äiti palvelee miestänsä kotona, vaimo kuitenkin määrää kaapin lopullisen paikan. Akseli on huono-onninen, hieman yksinkertainen ja kömpelö toimistotyöntekijä, joka ei sovi perinteisen sankarihahmon rooliin. Anni ei ole tyypillinen hissukka, vaan usein oveluudellaan tahtonsa läpi saava muotitietoinen kotirouva. Akselin pomo esitetään kitsaaksi orjapiiskuriksi, ja tässä voisikin mielestäni nähdä pinnanalaista kritiikkiä ylemmän yhteiskuntaluokan valtaa kohtaan (ks. liite 1, V). Ehkäpä sarjan pitkäkestoinen suosio johtuu osittain juuri tästä: sarjaan on piilotettu juuri sen verran vastarinnan aineksia ja poikkeamia totutuista arvoista, kuitenkin valtaapitävien sallimissa rajoissa, että mahdollisimman laaja lukijakaarti saa sarjasta mielihyvää. Sarjan naiset ovat tietoisia oman roolinsa arvokkuudesta ja korvaamattomuudesta, mutta eivät kyseenalaista omaa asemaansa, eivätkä liioin osaa kuvitella vaihtoehtoisia rooleja (ks. liite 1, VI). Tämä käy ilmi esimerkiksi stripissä, jossa Anni huolehtii miehensä töihin.

Anni: Tässä on nenäliinasi, harjaan takkisi heti.

Naapuruston naiset: Kuka kummassa varustaa miehet kotimatkalle?

Kotitöidensä vastapainoksi sarjan naiset ovat persoja uusille vaatteille ja asusteille. Heidät esitetään ovelampina neuvottelijoina kuin miehensä. Naiset ovat kuitenkin taloudellisesti täysin riippuvaisia miehestään, mikä kohottaa miehen arvoa ja ylempää asemaa naiseen nähden. Itsenäisen naisen ideaa tai sukupuolten tasa-arvoisuutta sarjasta on mahdotonta hyvällä tahdollakaan määritellä (ks. liite 1, IV).

Anni: Akseli, tarvitsen neljä tonnia hatturahaa.

Akseli: Höh. Kaksi riittää.

Anni: Neljä.

Akseli: Kaksi.

Anni: Kaksi.

Akseli: Neljä.

Anni: Olkoon, siis neljä.

Akseli: Kerrankin sain tahtoni läpi.

Sarjan melko muuttumatonta kaavaa noudatteleva huumori perustuu pitkälti miehen ja vaimon karikatyyrimäisiin hahmoihin, jotka naurattavat lukijoissa uskoakseni kumpaakin osapuolta. Sukupuolirooleihin on sisällytetty huvittavia, totutusta poikkeaviakin piirteitä, ja rooleja rakentaessa on leikitelty vastakohtien ominaispiirteitä sekoittelemalla, kuitenkin niin, että kaikki juonenkäänteet ja tapahtumat noudattelevat tunnollisesti modernin maailman johdonmukaista kaavaa ja perinteisiä arvoja. Sarja seuraa 'ajan henkeä' melko löyhästi verrattain yhdentekevien aiheiden läpi tarkasteltuna. Tästä sopii esimerkiksi se, että vielä 1950-luvulla sarjassa pilailtiin ovelta ovelle -kaupustelijoiden kustannuksella. 2000-luvulle siirryttäessä pilkan kohteeksi joutuvat 'ajanmukaisesti' puhelinmyyjät. Sarjan tyyli säilyy puolen vuosisadan ajan lähes muuttumattomana. 1970-luvulla sarjan henki muuttui tosin astetta opettavaisemmaksi. Sarja esittää esimerkiksi uhkakuvia siitä, mitä tapahtuu, jos ei tee työtä, kuten stripissä, jossa Akseli tapaa puistonpenkillä makaavan yhteiskunnasta syrjäytyneen miehen.

Akseli: Ei tuolla tavalla sovi elää. Miksette yritä työtä?

Mies: Yritinhän minä. Mutta se maistui liiaksi työltä.

Samat aiheet tuhlaamisen turmiollisuudesta ja palkankorotuksen kinuamisesta toistuvat vuodesta toiseen erilaisina variaatioina. Kunkin 'ajan henki' näyttäytyy sarjassa silloin tällöin, kuten 1970-luvulla, kun ruoan terveysvaatimukset oli ensimmäistä kertaa otettu yhteiskunnallisesti huomioon.

Anni: En enää tiedä, mitä laittaa päivälliseksi. Ei saa olla kolesterolia eikä kaloreita. Ei väri- eikä säilöntäaineita. Ainoa keino pysyä hengissä on nähdä nälkää.

Sarja paljastaa toisinaan tiedostavansa maailman muutokset ja yhteiskunnallisen kehityksen,

mutta stripeissä näkyy tarkkailtavan mullistuksia ikään kuin ulkopuolisen silmin, vanhoja arvoja uusintaen ja perinteiseen elämänmuotoon uskoen. Vuoden 2003 tutkimusnäytteen stripeissä pilkahtaa välillä viitteitä faktan ja fiktion sekoittumisesta, mutta tässä sarjassa ilmiön voisi määritellä sanomalehtisarjakuvan lajityypille ominaiseksi, ei välttämättä merkiksi sarjan kehittymisestä oletetun postmodernin suuntaan. Todellisuuden ja tarinan rajojen hämärtymiselläkin sarjassa pyritään nähdäkseen glorifioimaan 'vanhaa hyvää aikaa' ja esittämään nykyaika pelottavana, irrationaalisenä, epäjohdonmukaisena ja sirpaloituneena, kuten seuraavasta stripistä käy ilmi.

Anni: Mikä sinua vaivaa kultaseni?

Akseli: Katsoin juuri Osbornesit televisiosta. Aloit kaivata Bill Cosby -showta.

Edellisestä lainauksesta käy havainnollistavasti ilmi myös se, kuinka amerikkalaistunut suomalainen populaarikulttuurin kenttä nykypäivänä on. Suomalaislukijat pystyvät vaivatta ymmärtämään stripin merkityksen, vaikka kummatkin siinä mainitut televisiosarjat ja sarjakuva itsessään on amerikkalaista alkuperää. Tämä huomio todistaa, kuinka laajalti vierasta alkuperää olevat kulttuurituotteet määräävät kulutustamme, arkeamme, puheenaiheitamme ja jopa asioita, joista meillä on mielipiteitä. Tämän vuoksi suomalaisten sanomalehtisarjakuvien merkityksen tutkiminen yhtäältä yhteisyyden luojina tarjoaisi mielenkiintoisen jatkotutkimuksen aiheen.

TS:n nykyvalikoimassa Touhulan perheen voi katsoa edustavan nostalgiasarjakuvan lajityyppiä. Perinteisten arvojen puolestapuhujana sarja on sisällöltään auttamattoman vanhanaikainen, eikä siitä sisällöllisesti juurikaan ole määriteltävissä postmodernistisia piirteitä. Yhtä kaikki, Touhulan perheen olemassaolo osana TS:n sarjakuvavalikoimaa puoltaa ajatusta, että lehden sarjakuvapolitiikka olisi todellakin kehittynyt postmoderniksi katsottuun suuntaan. Touhulan perhe nimittäin lisää valikoiman monipuolisuutta ja tarjoaa nostalgisen lukuelämyksen ajasta, joka ei enää palaa ja jonka alkuperää on vaikea määritellä, aivan kuten postmoderneille kulttuurituotteille on sanottu olevan tyyppillistä. (ks. luku 4.2) Sarjan suosio voi johtua myös siitä, että Touhulan perhe edustaa pysyvyyttä tässä sekavassa maailmassa luoden turvallisuutta muuttumattomuudellaan.

8.3 1970-luvun lopun orastava postmodernisoituminen

Toinen analysoimani tutkimusnäyte on ajalta 1.12.1979 - 7.2.1980. Tuon ajan TS:n

sarjakuvapolitiikan voi sanoa jo huomattavasti kehittyneen 25 vuoden takaisesta. Sarjakuvia oli yhteensä kahdeksan, joista kolme oli samoja kuin 1950-luvulla. Jatkosarjat olivat jo olennaisesti vähentyneet, niitä oli tuona aikana yhteensä kolme: Juliet Jonesin Sydän, Modesty Blaise ja Salainen Asiamies X 9. Jatkosarjojen kertomukset olivat hieman pidentyneet: esimerkiksi yksi Modesty Blaisen tarinoista saattoi kestää yli kaksikin kuukautta ja edistyä hyvin hitaasti. Lehden sivumäärä oli kasvanut runsaasti: arkisin siinä oli keskimäärin 28 sivua ja sunnuntaisin jopa 36 - 40. Sivumäärään nähden sarjakuvat olivat siis menettäneet palstatilaansa, tosin nyt samalla sivulla julkaistiin myös television ja radion ohjelmatiedot aikaisempien pikkuilmoitusten sijaan.

Sarjakuvapolitiikkaan näkyi 1970- ja 1980-lukujen taitteessa suhtauduttavan huomattavasti aikaisempaa huolettomammin ja epäjärjestelmällisemmin. Jo pelkkä sarjakuvien sijoittelu oli astetta sekavampaa: strippejä saatettiin ripotella kahdelle, ei välttämättä vierekkäiselle sivulle. Tämä näyttäisi määräytyneen sen mukaisesti, miten mainoksilta jäi sarjakuville tilaa. Myös sarjojen päivittäinen lukumäärä näyttäisi johtuneen tästä. Toisinaan koko lehdessä oli vain kolme, toisinaan kaikki kahdeksan sarjaa. Tässä ei ollut nähtävissä minkäänlaista johdonmukaisuutta. Sunnuntai ei poikennut sarjakuvapäivänä muista, pyhinä julkaistut sarjakuvat olivat samoja ja samanpituisia kuin arkenakin aikaisemmasta ja nykyisestä käytännöstä poiketen. Edellä esitetyn voisi tulkita merkitsevän sitä, että tuolloin sarjakuviin on suhtauduttu väheksyvämmin. Sarjakuvasivun sirpaleisuus ja epäjärjestelmällisyys kielivät arvostuksen puutteesta: jopa mainokset katsottiin tuolloin tärkeämmiksi. Toisaalta epäjohdonmukaisen esitystavan voisi katsoa merkitsevän orastavaa kehitystä oletetun postmodernin mukaiseksi. Tulkinta menettää kuitenkin osittain luotettavuutensa, kun siirrytään vuoden 2003 tutkimusnäytteen pariin, jota tarkastelen hieman edempänä. Sarjakuvien kielellinen taso vastakohtana esitykselliselle kaaoksenomaisuudelle oli terävöitynyt. Kieli- ja kirjoitusvirheet olivat kadonneet lähes kokonaan. Muutoinkin 1970- ja 1980-lukujen taitteen sarjakuvat näyttäisivät seuranneen 'ajan henkeä' tarkemmin kuin 1950-luvun sarjat, ja satunnaisesti yksittäisissä stripeissä oli nähtävillä merkkejä kehityksestä, jonka voisi määritellä postmodernin mukaiseksi. Esimerkiksi Nalle Puh -sarjakuva osoittautui tältä kannalta edistykselliseksi. 1950-luvun 'ajan henki' on minulle kuitenkin verrattain tuntematon, enkä voikaan katsoa tuosta ajanjaksosta tekemieni tulkintojen olevan täysin luotettavia. Ainakin sarjakuvien naiskuvaston voisin kuitenkin uskoa seurailleen tuon ajan yleisesti hyväksytyä näkökulmaa.

Myös sarjakuvien tarjonta poikkeaa huomiotaherättävän paljon aikaisemmasta näytteestä. Analysoimani jakson aikana TS:ssa ilmestyi kaikkiaan 58 Touhulan perhe -strippiä, 57 Juliet Jonesin Sydäntä, 55 Salainen Asiamies X 9 -strippiä, 53 Modesty Blaise -strippiä, 53 Kalle Kehveliä, 45 Huliviliä, 53 Nalle Puhia ja 26 Sami-strippiä. Lisäksi ajanvietesivulla ilmestyi päivittäin Lätsä, mutta sitä en ota mukaan analyysiini. 1950-luvulta jatkoivat siis Juliet Jonesin Sydän ja Salainen Asiamies X 9 sekä Touhulan perhe, joiden kaikkien voi sanoa kehittyneen: dialogi ja juonenkäänneet ovat ajanmukaisempia. Salainen Asiamies X 9:stä on edelleen melko vaikea määritellä viitteitä oletetusta postmodernisoitumisesta lukuun ottamatta muutamia viittauksia todellisiin elokuvasankareihin, kuten esimerkiksi Humphrey Bogartiin. Naisten yhteiskunnallisen aseman kehitys ja tasa-arvoistuminen on kuitenkin otettu huomioon, mistä näkyy merkkejä myös sarjan naiskuvastossa. Esimerkiksi päähenkilö Phil Corriganin tasa-arvoisena työtoverina nähdään naisagentti Karla, jota Phil jopa kehuu päteväksi miehille ominaisena pidetyllä alalla.

”Karla, kun sinä teet aseesi, se ei olekaan leikkiä!”

Juliet Jonesin Sydämen juoni on niin ikään muuttunut ronskimmaksi ja saanut dramaattisempia käänneitä. Sarjan naiset esitetään luonteikkaammiksi, ja nyt myös he ovat syytettyinä vakavista rikoksista. Sarja on myös alkanut puuttua uudella tavalla yhteiskunnallisiin ongelmiin: 1970-luvun lopussa puhutaan jo muun muassa huumeiden vaaroista. Tuolloin Yhdysvalloissa riehuneet ongelmat eivät tosin olleet vielä rantautuneet verrattavissa olevalla tavalla Suomeen, joten tästä näkökulmasta sarja näyttää olevan melko edistyksellinen ja vieraskin TS:n tarjonnassa. Tässä voisi nähdä yhden sarjan suuren suosion syistä: sarjakuva oli riittävän muuntelukykyinen, sen tekijät onnistuivat seurailemaan ’ajan henkeä’ ja kehittämään hahmojaan kunkin ajan mukaiseksi. Ongelmat esitetään kuitenkin opettavaiseen sävyyn, ja kaidalta polulta horjahtamisesta näyttää seuraavan kovin mahdollinen rangaistus. Vaikka sarjakuvan otteet olivatkin koventuneet yhteiskunnallisen muutoksen ja kehityksen myötä, perimmäinen tarkoitus näyttäisi edelleen olleen valtaapitävien järkkymättömän aseman säilyttäminen.

Jännityksellinen jatkosarja Modesty Blaise puolestaan esittelee täysin totutusta poikkeavan naiskuvaston. Sarjan päähenkilönä nähdään ulkonäöltään androgyynimäinen ja urheilullinen nainen, joka esitetään itsenäisenä, älykkäänä, päättäväisenä ja rohkeana. Hänen taitonsa ja kykynsä riittävät yleensä päihittämään miehet sekä fyysisissä että psykologisissa ongelmissa. Muutkin sarjan naishahmoista poikkeavat kautta linjan 1950-luvulla nähdystä. Heidät

kuvaillaan tyyniksi, harkintakykyisiksi, rationaalisiksi ja miehiin nähden tasavertaisiksi. Sukupuolirooleja ja niiden eroja sarjassa ei juurikaan korosteta, ja juuri tässä voisikin sanoa postmodernin feminismin idean näkyvän erityisen voimakkaana. Tästä huolimatta sarja esittää miehen ja naisen välisen parisuhteen ainoana normien mukaisena, ja vaikka sukupuoliroolit esitetään tasavertaisina, sarjassa mainitaan yhä 'miesten tehtäviä' naisten hyväksi lähinnä heidän fyysisesti vahvempaan olemukseensa vedoten. Juuri naiskuvastoa tarkastelevasta näkökulmasta voisi kuitenkin sanoa TS:n sarjakuvapolitiikan kehittyneen 25 vuodessa oletetun postmodernin suuntaan, sillä kahta sarjaa lukuun ottamatta vanhoillista kuvaa naisesta ei enää esiinny. Yhtäältä tämän voisi sanoa olevan seurausta muuttuneesta tarjonnasta, toisaalta lukijoiden mahdollisesta palautteesta.

Nykyiseenkin tarjontaan kuuluva Kalle Kehveli on lajityypiltään maalaisversio Touhulan perheestä, eli tyypillinen kertakäyttöstrippi, joka pureutuu Kehvelin perheen kautta kaikkia koskettaviin arkipäivän ongelmiin, kuten esimerkiksi hintojen nousuun. Perheen isä Kalle on viinaan menevä, työtä vieroksuva laiskottelija, Loviisa-äiti puolestaan Justiina-tyyppinen uurastaja. Totutut roolit on käännetty sarjassa ylösalaisin, ja ehkäpä juuri tässä piilee sarjan saavuttama vuosikymmeniä kestänyt suosio. Lisäksi sarja on hyvin ajaton ja iätön. Kalle Kehvelin julkaiseminen keskeytettiin vuonna 1993, mutta sarja palautettiin valikoimaan lukijoiden vaatimuksesta. Tämän perusteella voisikin ajatella, että yleisö haluaa harmittoman, arkipäiväisen ja viihteellisen sarjakuvan kuuluvan tarjontaan, oli 'ajan henki' sitten mikä tahansa. Lapsenomaisia sarjakuvia edustavat tässä tutkimusnäytteessä Hulivili ja Nalle Puh, joista jälkimmäistä voi tulkita myös aikuisille suunnatusta kontekstista käsin. Hulivili on kaikista näytteen sarjoista ehkä tyypillisin kertakäyttöstrippi. Se on helppolukuinen ja -tajuinen ja perustuu minimalistiseen huumoriin sekä Hulivilin yksinkertaiseen luonteeseen ja suloiseen ulkonäköön (ks. liite 1, VII). Sarja on myös hedelmällinen esimerkki varsin ajattomasta ja iättömästä sanomalehtisarjakuvasta, ja tässä voisikin olla tulkittavissa postmoderniksi määriteltäviä piirteitä. Myös viimeisessä ruudussa Hulivilin toisteinen, suora katsekontakti lukijaan kielii postmodernistiseksi luonnehdittavasta piirteestä. Tällä viittaa postmodernististen elokuvien esitystapaan, joka käyttää näyttelijöiden suoraa katsekontaktia katsojaan välineen sisäiset rajoitukset ylittävin keinoin. Nalle Puh puolestaan sisältää lähes poikkeuksetta viimeisessä ruudussa ilmenevän opetuksen, vieläpä kädestä pitäen selittäen. Sarjan opetukset käsittelevät esimerkiksi säästeliäisyyden, väkivallattomuuden, eläinsuojelun ja ympäristönsuojelun ideoita (ks. liite 1, VIII). Opettavaisen sävyn voisi katsoa omalta

osaltaan uusintavan vallitsevaa yhteiskuntajärjestelmää. Toisinaan Nalle Puhista on kuitenkin luettavissa hyvinkin postmodernistiseksi määriteltävissä olevia piirteitä. Sarjakuvan viestintämuotoa puhekuplineen käytetään hyväksi jopa välineiden sisäisiä rajoituksia rikkoen. Esimerkiksi eräässä sarjan stirpissä kahden ensimmäisen ruudun puhekuplat ovat tyhjiä ja viimeisessä ruudussa teksti:

*”Teknisten vaikeuksien vuoksi sarjakuvamme äänityksessä on tilapäinen häiriö.
Hetkinen vain!”*

Televisiolle ominaisista ongelmista tehdään näin siis pilaa sarjakuvan keinoin. Myös historiattomuudesta on tulkittavissa muutamia esimerkkejä joko sarjan dialogissa tai kerrontatavassa, joka välillä paljastaa itsetietoisien luonteensa, kuten seuraavasta käy ilmi.

”Tässä sanotaan, että ritarit ja lohikäärmeet jäivät pois muodista 1400-luvulla.”

”Olemme siis olleet työttöminä 500 vuotta.”

”Niin... mutta älä sure... historia toistaa itseään.”

Tai Nasu-hahmon leikkiessä suurella ilmapallolla, joka yhtäkkiä räjähtää rikki ja päästää äänen ”BLAM!”

Nasu: Nuo isot kirjaimet lyövät korvat lukkoon!

Näytteen viimeinen, mustaihoisesta Sami-pojasta kertova kertakäyttöstrippi edustaa täysin omanlaista lajityyppiään muihin verrattuna. Sarja saattaa olla valittu joukkoon sen vuoksi, että nuorillekin olisi tarjolla edes hieman omannäköisensä sarjakuva. Mahdollinen nuorisosarjojen valikoima on kenties tuolloin ollut melko niukka, ja tämä seikka voisikin selittää sarjan poikkeavuuden ja erikoisuuden. Sarjakuva perustuu Samin ja hänen kavereidensa Punkeron ja Niiskan arkipäiväisiin tapahtumiin, jotka koostuvat amerikkalaisen esikaupungin kaduilla vetelehtimisestä, katutappeluista ja elämän tarkoituksen pohtimisesta (ks. liite 1, IX). Sarjassa voisikin nähdä orastavia merkkejä nuorisokulttuurien synnystä, vaikka sarjan hahmot ovat vasta varhaisteini-iässä, eikä heillä voi sanoa olevan määriteltävissä olevia aatteita. Yhtä kaikki, seikka, että sarjakuva on otettu TS:n tuolloiseen valikoimaan näyttäisi kertovan siitä, että nuorison olemassaolo ja omanlaisensa tarpeet on otettu huomioon eri tavoin kuin 1950-luvulla. Syynä tähän saattaisivat olla nuorisoliikkeiden järjestäytyneisyys ja nuorisokulttuurin synty myös Suomessa.

TS:n sarjakuvapolitiikan osalta tarjonnan monipuolistumisen voisi katsoa viittaavan oireisiin kulttuurin orastavasta postmodernisoitumisesta. Kehityksen voikin sanoa olleen vaihteista ja verrattain hidasta. Usein vanhanaikaisen sarjan jäädessä pois, tilalle on valittu ’ajan henkeä’ paremmin vastaava sarja. Mikäli ’ajan hengen’ katsotaan siis kehittyneen oletetun

postmodernin suuntaan, myös TS:n sarjakuvien ja sarjakuvapolitiikan voi sanoa noudattelevan tätä kehityssuuntaa.

8.4 'Ajan henkeä' mukaileva nykyinen tarjonta

TS:n nykyistä sarjakuvatarjontaa edustava näyte on ajanjaksolta 2.1. - 31.3.2003. Sarjakuvaosaston paikka näyttää nykyaikana vakiintuneen samalle sivulle televisio-ohjelmien arvostelujen kanssa, ja sarjakuvat täyttävät puolet sivusta sen alaosaan sijoitettuina. Sarjoja on kaikkiaan kymmenen, eniten kaikista kolmesta näytteestäni. Kaikista sarjoista jatkuvan juonen varaan rakentuvia on enää kaksi. Tämä näyttäisi viittaavan 'ajan hengen' mukaiseen hetkellisyyteen ja nopeaan tempoon: sarjakuvat voi todellakin lukaista äkkiseltään aamiaisen ääressä tarvitsematta muistaa tarinan aikaisempia juonenkäänteitä. Tämän voisi osaltaan katsoa lisäävän sarjakuvien lukemista. Myös piirrosten taso näyttää korkeammalta kuin ennen, erityisesti tarjonnan kolme turkulaissarjaa ansaitsevat kiitosta. Teorialuvussa käsittelemääni identiteetin rakentamisprosessiin ja tarpeeseen viitaten (ks. luku 3.3.2) turkulaispiirtäjien verrattain suuren osuuden voisi katsoa kertovan postmodernille tyypillisestä paikallisen identiteetin korostamisesta. Voisinkin uskoa, että turkulaissarjakuvien olemassaolo koetaan lukijoiden keskuudessa erityisen tärkeäksi. Sirpaleisena ja hajanaisena aikakautena oman identiteetin ja kuulumisen johonkin, vaikkakin vain asuinpaikan määräämään ryhmään voi osaltaan sanoa luovan turvallisuuden tunnetta ja tarjoavan edes jonkinlaisen kiinnepohdan. Lukijoiden voisi kuvitella ajattelevan, että turkulaistuotokset edustavat juuri heidän ominta sarjakuvatyylilyänsä.

Nykyinen sarjakuvavalikoima näyttäisi todellakin täyttävän lupauksen tarjota jokaiselle jotakin. Monipuolisen tarjonnan voikin sanoa olevan yhden tärkeimmistä sarjakuvapolitiikan postmodernisoitumista kuvaavista määreistä. Lukumäärän kasvun voi katsoa kertovan omalta osaltaan myös siitä, että lehden suhtautuminen sarjakuvaan yhtenä toimituksellisena sisältönä on muuttunut: arvostus kenties runsaan lukijapalautteen myötä näyttää kasvaneen ja sarjakuvaan suhtaudutaan nyt vakavammin. Kymmenen sarjakuvaa arkinumeron 32 sivua kohden on suhteessa huomattavasti enemmän kuin 23 vuotta sitten. Sunnuntainumeroissa sarjakuvat ovat kaksirivisiä, ja niitä on kaikkiaan kuusi, mutta nämä sarjat rajaon kokonaan analyysini ulkopuolelle. Enää strippejä ei sijoitella mainoksilta tyhjiksi jääviin koloihin, vaan niitä varten on varattu muuttumaton tila, johon sarjakuvat sijoitetaan järjestelmällisesti ja

johdonmukaisesti. Myös taitto on siistiä ja selkeää. Populaarikulttuurin kiistaton tuote näyttäisi siis 2000-luvulle saapuessaan nousseen korkeakulttuuriksi miellettyjen taiteenlajien uutisointiin keskittyneiden kulttuurisivujen kanssa samanarvoiselle tasolle. Tässä voisikin osittain nähdä korkea- ja populaarikulttuurin rajojen hämärtyneen. Toisaalta järjestelmällinen ja johdonmukainen ulkoasu rikkoo postmodernille ominaisen epäjohdonmukaisuuden ideaa, mutta katson kuitenkin nykyisen sarjakuvaosaston rakentuneen muista ehdoista johtuen, eikä tämän yksittäisen seikan voikaan sanoa rikkovan muutoin hyvin pitkälle oletetun postmodernin mukaista kehitystä. Osaston järjestelmällisyyttä ja kohonnutta arvoasemaa rikkovat kuitenkin muutamat räikeät virheet ja epäkohdat. Näytteen aikana osastolla julkaistiin esimerkiksi kahteen kertaan sama Viivi ja Wagner -strippi. Erityisesti vanhemmissa sarjoissa esiintyi myös runsaasti kielioppi- ja kirjoitusvirheitä, jotka ovat aiheutuneet todennäköisesti huolimattomuudesta. Huolimattomuusvirheitä esiintyi kuitenkin myös lehden muilla osastoilla, joten en usko virheiden johtuvan sarjakuvien osalta siitä, että niihin suhtauduttaisiin vähemmän tärkeänä aineistona.

Tutkimusnäytteeni aikana sarjakuvaosaston vakituisiin sarjoihin kuuluivat Karvinen, Kirjaston Kissat, Lassi ja Leevi, Jere, B. Virtanen, Viivi ja Wagner, Ellit, Modesty Blaise, Kalle Kehveli sekä Touhulan perhe, joita jokaista julkaistiin kaikkiaan 73 strippiä. Säännöllisiä jatkosarjoja olivat ainoastaan Ellit ja Modesty Blaise. Jere, B. Virtanen, Lassi ja Leevi, Karvinen sekä Viivi ja Wagner sisälsivät toisinaan muutaman stripin pituisen juonen, mutta perustuivat pääsääntöisesti 'kertakäyttöhuumoriin'. Tarkastelen ensin kutakin sarjaa erikseen ja lopuksi esittelen Viivin ja Wagnerin hedelmällisimpänä esimerkkinä postmoderniksi määriteltävissä olevasta sarjakuvasta.

Modesty Blaise jatkaa omaperäistä linjaansa samaan tapaan kuin 1970-luvulla erikoisine naiskuvastoineen. Sarjan voisi nykyaikana katsoa edustavan tyyppillistä nostalgiasarjakuvaa, koska se sinnittelee valikoimassa pääosin pitkän ajan kuluessa saavuttaman suosionsa ansiosta, ja sen voi katsoa kantavan muassaan merkityksiä aikaisemmilta ajoilta. Postmodernina sarjaa voi lukea mielestäni kuitenkin ainoastaan sen nostalgisuuden ja postmodernin feminismin ansiosta, muutoin oletettu postmodernistinen kehitys ei sarjassa näy. Myös Kalle Kehvelin tyyli jatkuu lähes muuttumattomana. Modesty Blaisen tavoin sen voi luokitella nostalgiasarjakuvaksi ja tällä tavoin TS:n sarjakuvavalikoimaa postmodernisoivaksi sarjaksi. Muutoin 'ajan henki' ei juurikaan sarjassa ilmene. Ellitin

voidaan sanoa löyhästi jatkavan tuotantonsa lopettaneen Juliet Jonesin Sydämen linjaa. Sarja on edeltäjänsä tavoin jatkuvajuoninen, kauniilla naisilla kuvitettu saippuaopperasarja, jossa ratkotaan alituisen ilmaantuvia ongelmia, joiden ei voi kuitenkaan erityisesti sanoa myötäilevän 'ajan henkeä'. Vaikka piirrostyylillä ja juonenkäänneet ovat täysin verrattavissa Juliet Jonesin Sydämeen, sarja on saanut paljon huonoa palautetta, ja lukijat ovat vaatineet sen poistamista valikoimasta. Tämän voisi tulkita siten, että uusi jatkosarja ei näytä enää istuvan 'ajan henkeen', ja näin ollen Juliet Jonesin Sydämen suosion voikin ajatella johtuneen lukijoiden tottumuksesta ja vuosikymmenien varrella saavutetusta kiintymyksestä. Lisäksi Ellitin juoni on laahaavan hitaasti etenevä, eikä sarjan onnahtelevia juonenkäänneitä jaksaisi mitenkään jäädä odottelemaan useaksi päiväksi.

Amerikkalaisen Jim Davisin sarjakuva Karvisesta kertoo kaupunkilaistuneesta ja urbanisoituneesta inhimillistetystä lemmikkikissasta, joka kuluttaa päivänsä laiskotellen, syöden ja televisiota tuijottaen. Karvista voisikin verrata nykyajan yhteiskunnasta syrjäytyneisiin työttömiin, jotka eivät enää edes harkitse palaavansa työelämään, vaan tyytyvät makailemaan kotona ja elämään työttömyysturvan ja sosiaaliturvan avulla. Tältä kannalta sarjan voisi katsoa hyvinkin tarkasti kommentoivan 'ajan henkeä', joka mahdollistaa saamattomuudesta johtuvan veltostumisen ja ajattelun rappeutumisen. Koska sarjan pääosassa on kissa, sen voi antaa lausua huomattavasti räikeämpiä kommentteja yhteiskunnallisesta kehityksestä kuin jos roolissa nähtäisiin epäsiisti keski-ikäinen mies kaljapullo ja lenkkimakkara kädessään. Sarjaa voikin mielestäni hyvin pitkälti lukea postmoderniksi väitetyksi 'ajan hengessä'; modernille ajalle tyypillisiä edistysuskkoa ja valistuneisuutta Karvisesta on vaikea löytää. Tästä sopii oivaksi esimerkiksi Karvisen kommentti sen tuijottaessa tavalliseen tapaan televisiota.

"Olen hereillä ulospäin, mutta sisimmässäni nukun."

Turkulaisen sarjakuvapiirtäjän, Ilkka Heilän strippisarja B. Virtanen kertoo supisuomalaisen toimistotyöntekijän arjesta Justiina-tyyppisen vaimonsa ja teini-ikäisen poikansa kanssa. Huumori perustuu arjen pieniin sattumuksiin, joihin on helppo samastua. Sarjan kertomusmaailmassa on määriteltävissä useita luokitusrunjon mukaisia postmodernin piirteitä. Esimerkiksi faktaa ja fiktiota sekoitetaan erityisesti suomalaisessa kulttuurissa tunnistettavalla tavalla. Perheen lomamökin seinälle on ripustettu juliste, jossa lukee "Seura 1952". Sarjassa markkinoiden voitontavoittelu ja kulttuurin tuotteistuminen on ulotettu jo luontoonkin. Tätä esimerkistöittää tilanne Virtasen perheen lomareissulta.

B. Virtanen: Voisi grillata, jos vain olisi grillihiiliä. - Älä vaan sano, että isäntä seisoo takanani grillihiilipussi sylissään...

Vuokraisäntä: 20 e pussi.

Tuotteistuminen näkyy myös sarjakuvan ulkopuolisessa maailmassa: Paraisilla on B. Virtanen -myymälä, jossa on kaupan ainoastaan sarjakuvan pohjalta valmistettuja oheistuotteita. Amerikkalaissarja Jere puolestaan edustaa nuorisosarjakuvan kehittyneempää versiota 1970-luvun Samiin verrattuna. Pääosassa on 15-vuotias Jere, ja sarja perustuu mehukkaaseen sukupolvien välisen ristiriidan varaan Jeren ja hänen vanhempiansa välillä. Sarja tarjoaa samastumiskohteen niin nuorten vanhemmille kuin nuorillekin. Nuorisokulttuureihin ja niihin liittyviin ilmiöihin nojautuvan sarjan voi katsoa edustavan postmodernille tyypillistä sirpaloitumista. Sarja kuvaa nuorena olemisen ongelmia ihastumisineen, sukupuolisuuden aiheuttamaine hämmennyksineen sekä oman identiteetin etsimisineen, joka kuvataan lähinnä erilaisten pukeutumistyylien ja musiikkimaun keinoin. Myös tässä sarjassa sekoitetaan faktaa ja fiktiota, kun nuoret ilmaisevat itseään kuuntelemalla todellisuudessa olemassa olevia rockyhtyeitä.

Äiti: Se on joku tyttö! Minä tiedän sen!

Isä: Mistä muka?

Äiti: Musiikista! Eilen Jere kuunteli vielä Iron Maidenia ja tänään Michael Boltonia!

Isä: No jo on!!!

Nuorisokulttuureille ominainen jengiytyminen ja ilmiön uhkaavuus erityisesti aikuisten näkökulmasta tulevat myös esiin (ks. liite 1, XI).

Lassi ja Leevi -sarjakuva sisältää useita postmoderniksi luokiteltavia piirteitä. Sarjakuva kertoo pikkuvanhan ja tarkkanäköisen Lassin ja hänen leikkitiikerinsä Leevin arkipäiväisistä tapahtumista sekä Lassin maailmaa syleilevistä pohdinnoista. Sarja istuu hyvin 'ajan henkeen', mutta ei ole kuitenkaan varsinainen nuorisosarja. Päinvastoin se tarjoaa runsaasti ajateltavaa erityisesti aikuislukijoilleen. Lassi rakentaa jatkuvasti omaa identiteettiään peilaten itseään vanhempiinsa nähden. Historiattomuuden idea tulee sarjassa ilmi kenties selvemmin kuin missään muussa näytteen sarjoista, kun Lassi alkaa pohtia historian merkitystä ryhtyessään kirjoittamaan kouluainetta.

Lassi: Emme ymmärrä oikeastaan mikä saa kaiken tapahtumaan. Historia on kuviteltu asia, jonka keksimme vakuuttaaksemme itsellemme, että asiat ovat tunnistettavia ja että elämällä on järjestys ja suunta. Siksi tapahtumat arvioidaan uudelleen, kun arvot muuttuvat. Tarvitsemme uusia versioita historiasta, jotka sopivat silloiseen tilanteeseen.

Leevi: No mitä kirjoitat?

Lassi: Muunneltavaa elämänekertaa.

Lassi analysoi tarkkanäköisesti myös populaari- ja korkeakulttuurin sekoittumista ja rajanvetoa oman viestintävälineensä viitekehyksessä (ks. liite 1, X).

Lassi: Maalaus... koskettava, sävähdyttävä, henkisesti rikastuttava!

"Korkeataidetta"! Sarjakuva... arvoton, lapsellinen, kaupallinen, roskatyötä!

"Huonoa taidetta"! Maalaus sarjakuvastuvasta... hienostunutta ironiaa, psykologisesti haastava! "Korkeataidetta"!

Leevi: Jospa piirtäisin sarjakuvan sarjakuvan maalauksesta.

Lassi: Tasotonta. Älykkäästi steriiliä! "Huonoa taidetta"!

Edellä esitetty lainaus kuvaa ironiseen sävyyn korkeataiteen edustajien elitististä tarvetta tehdä selkeä ero populaarikulttuuriin nähden pönkittääkseen omaa erityisyyttään. Dialogiin on onnistuttu oivallisesti sisällyttämään perinteisen korkeakulttuurin taiteilijoiden pelko siitä, että populaariksi leimattu kulttuurimuoto, kuten esimerkiksi sarjakuva, julistautuu taiteeksi, valtaa heidän reviirinsä ja kyseenalaistaa heidän yksinoikeutensa esimerkiksi valtiolliseen tukeen. Rajanveto on ollut tärkeää erityisesti korkeakulttuurin taiteilijoille. Tästä käy hyväksi esimerkiksi TS:n mielipideosastolla 8.3.2002 julkaistu Suomen Kirjailijaliiton puheenjohtajan, Jarkko Laineen kirjoitus (ks. liite 4), jossa hän pyrkii aliarvioimaan sarjakuvaa taiteen kentällä ja sulkemaan sen kokonaan taiteen ulkopuolelle. Edellisten lisäksi myös tuotteistuminen on ominaista Lassi ja Leevi -sarjakuvalle. Sarjan pohjalta on tehty monenlaisia, erityisesti faneille suunnattuja oheistuotteita, joiden menekki on ollut taattu jo ennen markkinoille pääsyä sarjan saavuttaman suosion ansiosta.

Turkulaiskaksikko Nina Laakon ja Antti Hopian sarjakuva Kirjaston Kissat osoittautuu myös hedelmälliseksi postmodernin määrittelyn kannalta. Sarja sijoittaa päähenkilönsä Fransis- ja Ziu-kissat Turun kaupunginkirjastoon, Aurajoen rannoille ja tähän aikaan, ja sarjaa voikin lukea hyvin pitkälle 'ajan hengessä' väitetyin postmodernin viitekehyksessä. Piirtäjä leikittelee jatkuvasti populaari- ja korkeakulttuurin rajan hämärtymisellä, sijoittaa fiktiiviseen sarjaansa todellisia ihmisiä lähinnä korkeataiteen alueelta, kuten tunnettuja muusikoita, säveltäjiä ja kirjailijoita. Sarjassa näkyy myös nykyaikaa leimaava epävarmuus ja sattumanvaraisuus sekä niistä aiheutuvat pelot, ja sitä voi lukea tarinana ja kommenttina tästä ajasta (ks. liite 1, XII)

Ziu: Hieno, kun on uusi vuosi. Mistä löytää sellaisen kirjan, jossa kerrotaan, mitä jännää tänä vuonna tapahtuu?

Fransis: Ei sellaista ole olemassa.

Ziu: Eikö? Miten pelottavaa.

Edellä esittämäni analyysin perusteella katson, että TS:n nykyisen sarjakuvatarjonnan voi sanoa noudattelevan 'ajan henkeä' ja kehitystä oletetun postmodernin suuntaan. Nykyisessä

valikoimassa on määriteltävissä kaikki luokitusrungossani esiintyvät piirteet. Myös monipuolinen, sirpaloitunut tarjonta puoltaa osaltaan sarjakuvan postmoderniksi määriteltävissä olevaa luonnetta. Edelliseen viitaten väitänkin, että koska TS:n yleinen sarjakuvalinja myötäilee 'ajan henkeä', ja jos 'ajan hengen' katsotaan kehittyneen oletettuun postmoderniin suuntaan, tällöin myös TS:n nykyisen sarjakuvapolitiikan voidaan sanoa kehittyneen vaiheittain postmodernistiseksi. Sarjakuvien voidaan myös sanoa kehittyneen pelkästä viihdyttäjän roolistaan vakavasti otettaviksi kulttuurin tulkeiksi ja tarinoiksi tästä ajasta, joiden välityksellä lukijat voivat kenties peilata omaa aikaansa terävämmin ja valaisevammin kuin mistään muusta kulttuurituotteesta tai taiteenlajista.

8.5 Postmodernin lipunkantajat Viivi ja Wagner

Viivi ja Wagner on TS:n nykyisestä sarjakuvavalikoimasta hedelmällisin postmodernisoitumisen tutkimisen kannalta. Sarjassa on määriteltävissä kaikki laatimassani luokitusrungossa esiintyvät nykyaikaa kuvaavat piirteet. Myös sarjakuvahahmojen isä Jussi 'Juba' Tuomola sanoo, että Viiviä ja Wagneria voi lukea kertomuksena tästä ajasta ja ajan muuttumisesta. (Iltalehti 5.4.2003) Tämän vuoksi monimerkityksisen ja -tasoisen sarjakuvan analysoiminen omassa alaluvussaan on mielestäni perusteltua, sillä Viivi ja Wagner havainnollistaa oivallisesti nykysarjakuvan voimaa kommentoida ympäröivää kulttuuria ja toimia eräänlaisena kansakunnan peilinä hauskojen hahmojen ja humoristisuuden välityksellä. Sarja kertoo sian ja nuoren naisen parisuhteesta ja arkisista tapahtumista, jotka sijoittuvat nykyaikaan ja erityisesti Turkuun. Jo pelkästään sarjakuvasanokareiden nimet kertovat populaari- ja korkeakulttuurin vaiheittaisesta sekoittumisesta ja kyvystä kulkea sujuvasti käsi kädessä. Viivi on yksi suosituimmista nykyajan tytön nimistä, joka on vasta viime vuosien aikana saanut oman nimipäivänsä suomalaisessa almanakassa. Wagner puolestaan viittaa kuuluisaan 1800-luvulla eläneeseen säveltäjään, jonka musiikki tunnetaan korkeakulttuurin piirissä voimakkaana ja mahtipontisine oopperasävellyksineen. Kulttuurien sekoittuminen näkyy laajemminkin sarjan sisäisessä maailmassa sekä sarjan itsensä sijoittumisessa kulttuurin kentälle. Viivi pitää korkeakulttuurista ja raahaa vastaanhangoittelevan sian mukanaan näyttelyihin, sinfoniakonsertteihin ja teatteriin. Urbaani Wagner-sika ei puolestaan voi sietää taidetta. Sarjakuvan maailmaan mahtuu siis hyvinkin runsaasti taiteilijoita ja taiteenlajeja korkeakulttuurin puolelta, kuten seuraavasta lainauksesta käy ilmi.

Wagner: Naapuri kuuntelee Verdin 'Nabuccoa' täysillä. Kamalaa ulinaa.

Viivi: Ihmisillä on oikeus kuunnella, mitä miellyttää.

Wagner (asettaa luurit päähänsä): Joo, muttei tämmöistä. Ilmoita, kun se on ohi.

Myös Viivi ja Wagner -sarjakuva kulttuurituotteena taiteilee sujuvasti populaari- ja korkeakulttuurin rajalla ja sekoittaa itseensä piirteitä molemmista. Strippien originaalipiirrookset ovat saaneet oman taidenäyttelynsä muun muassa Wäinö Aaltosen museossa (ks. liite 5). Vaikuttavin sarjakuvasta alkunsa saanut taidemuotojen sekoittuminen nähtiin kuitenkin 6.9.2002, kun Tuomolan käsikirjoittama kantaesitys Viivi ja Wagner sai ensi-iltansa Turun kaupunginteatterissa. Näyttämölle kirjoitetut sarjakuvahahmot ovat houkutelleet ensi-illastaan lähtien lähes poikkeuksetta täyden katsomollisen yleisöä, jonka voisi uskoa ainakin osittain koostuvan ihmisistä, jotka eivät muutoin teatteriin astu. Tässä voisi nähdä sarjakuvan kulttuurimuotojen rajoja rikkovan ja yhdistävän voiman, joka on syntynyt alun perin sarjakuvahahmojen saavuttaman suosion myötä. Toisinaan Viivi ja Wagner paljastaa itsetietoisien luonteensa ja leikittelee sarjakuvan sisäisillä rajoituksilla. Samalla se sekoittaa kuin huomaamattaan faktaa ja fiktiota keskenään ja kritisoi omaa luonnettaan suuntaamalla katseen itseensä. Tämän voi mielestäni sanoa vahvistavan sarjan kykyä kommentoida muita ajan ilmiöitä ja tuotteita. Katson, että kyky kritisoida itseään vie muualta tulevalta arvostelulta terävimmän kärjen, sillä sarja on jo valmiiksi paljastanut omat vahvuutensa ja heikkoutensa ja vieläpä näyttänyt olevansa niistä tietoinen (ks. liite 1, XIII).

Viivi: Katso, leikkasin tukkani.

Wagner: Hirveää, kasvata se heti takaisin!

Viivi: Silitä sänkeä.

Wagner: Uunh!

Viivi: Se on hermolelu.

Wagner: Lukijat eivät tunnista sinua tuonnäköisenä. Soitan Juballe ja haukun sen pystyyn.

Muutamaa strippiä myöhemmin Wagner piirtää itse hiukset takaisin Viivin päähän. Edellinen viittaa mielestäni sarjakuvan muuttumattomaan luonteeseen, joka perustuu siihen ideaan, että hahmot ovat ikuisesti samannäköisiä. Täten vaikka sarja seuraisikin 'ajan henkeä', se voi itsessään säilyä ajattomana ja historiattomana. Viivi ja Wagner muuntautuu toisinaan myös metasarjakuvaksi tuomalla sarjakuvan sisäänsä (ks. liite 1, XIV).

Wagner: Alan piirtää sarjakuvia. Aivoni pursuavat hauskoja ideoita! Ensimmäinen tarina kertoo miehestä, joka asuu lehmän kanssa.

Viivi: Tästä ei naisliike tykkää!

Wagner: Vähät minä siitä.

Myös tuotteistumisen idea korostuu sekä sarjan sisäisessä maailmassa että sarjan myötä todellisuudessa havainnollistavalla tavalla. ”Tiedostavasta Viivi-tytöstä ja perusmiehisestä

Wagner-possusta on hyvää vauhtia tulossa oikea 'tuote'", uutisoi Kauppalehti 14.8.2002, kun uusimmasta Viivi ja Wagner -albumista oli otettu ennätysellinen 30 000 kappaleen ensipainos. Lukuisat oheistuotteet (ks. liite 5) ovat ilmestyneet nopeasti markkinoille sarjan saavuttaman suosion houkuttelemina. Suomalaisesta sarjakuvasta on tullut koko kansan tuntema kulttuurituote, jonka sankareita seurataan joka puolella Suomea. Nykyajan nopeasti kehittyvä arvomaailma, elämänpolitiikka ja hämmentävät kulttuuriset muutokset löytävät äkkiä tiensä sarjakuvan ruutuihin. Ydinperheen rapautuminen, perherakenteen muutos ja ihmissuhteiden väliaikaisuus tulevat esiin tässä sian ja naisen eriskummallisessa parisuhteessa, jota ei ole virallistettu, ja johon ei kuulu lapsia. Piirtäjä itse sanoo, että alkuaikoina hän "törmäsi jatkuvasti eläimiinsekaantumisjuttuun. Sitten suomalaiset tottuivat siihen, että tällaiset hahmot elävät yhdessä, nukkuvat yhdessä ja niillä on seksielämää yhdessä. Vähitellen jutusta on häipynyt perverssiyden ajatus." (IL 5.4.2003) Myös nykyihmisille tyypillinen pyrkimys täydelliseen elämänsuunnitteluun on otettu huomioon, samoin viimeaikaiset teknologian mullistavat keksinnöt, jotka vaikuttavat suoraan elämänrytmin kiivastumiseen ja elämönhallinnan lisääntymiseen. Tästä otolliseksi esimerkiksi sopii kännykkäkulttuurin räjähdysmäinen kasvu, jonka lipunkantajina suomalaiset Nokioineen tunnetaan: ennen sulkeutuneeksi leimattu kansa on alkanut puhua hyvinkin estottomasti asioistaan (ks. liite 1, XV).

Kadulla tyttö kailottaa kännykkäänsä: Ehkäisy petti! Olen raskaana.

Wagner (kulkee ohi): Minulla on peräpukamia.

Tyttö: ?! (Puhelimesta kuuluu: Haloo, haloo?) Sori, täällä on joku hullu. Puhuu ääneen asioitaan.

Sarjassa kommentoidaan myös nykyajan loputtomien valintojen virrassa kiihtyvää identiteetin epätoivoista etsintää ja rakentamista. Nykyajan ihmiset voivat valita jopa biologisen sukupuolensa.

Wagner: Haloo, verovirasto? Onko Reijo K. puhelimessa?

Ääni puhelimessa: Olen nykyään Reija. Minut on leikattu.

Wagner: Leikattu? Onko tämä sairaalassa?

Ääni: Teettekö minusta pilaa? Varokaa sanojanne.

Wagner: Teillähän on naisen ääni! Taidatte olla joku huijari.

Ääni: Fasistisika! - klik -

Myös globalisaatio ja sen mukanaan tuomat ylikansalliset yhtiöt aiheuttavat hämmennystä sarjan hahmojen keskuudessa, samoin maapallon liikakansoittuminen, joka koskettaa koko maailmanväestöä. Seuraavat esimerkit saavat pohtimaan, ammentaako nykysarjakuva aineksiaan mahdollisesti myös pilapiirrosgenrestä. Yhteiskunnallisten ja poliittisten asioiden kommentointi on totuttu ymmärtämään ainakin Suomessa juuri pilapiirroksille tyypillisenä

ominaisuutena. Tällöin 'ajan henki' näkyisi myös sarjakuvien genererajojen sekoittumisena.

Viivi: Menen marssimaan globalisaatiota vastaan.

Wagner: Älä joudu putkaan.

Viivi: Voisit sinäkin tulla.

Wagner: Okei, viritän vain polttopulloni.

Viivi: Wagner, tämä on väkivallaton mielenosoitus.

Wagner: Aiotteko tappa suuryhtiöt nauruun?

Tai kuten seuraavassa:

Wagner: Kehittelin vauvakuumemittarin.

Viivi: Mihin tuollaista tarvitaan?

Wagner: Torjumaan liikakansoitusta. Se työnnetään takapuoleen. Kokeillaan!

Viivi: Älä luule!

Viivi ja Wagner noudattelee myös postmodernin feminismin ideoita. Housuihin pukeutuva Viivi on pystytukkainen ekointoilija, joka elättää Wagneria ja näyttää huushollissa kaapin paikan asettumatta kuitenkaan miehen rooliin. Viivin hahmossa näyttäisivätkin yhdistyvän miehiset ja naisiset piirteet. Tuomola itse kuvailee hahmoaan näin: ”Viivi on niin vahva feministi, että se pystyy tekemään myös perinteisiä juttuja. Mies ja nainen eivät ylipäättään tarvitse mitään rooleja. Jos joltain luontuu joku homma, ja se tuntee inspiraatiota asiaan, se tekee sen sukupuolesta huolimatta.” (IL 5.4.2003) Idea perinteisten sukupuoliroolien rapautumisesta ja niiden merkityksen muuttumisesta tulee esiin myös siinä, että sarjan lukijoista useat naiset samastuvat Viivin sijasta Wagneriin. ”Roolit heittävät kuperkeikkaa. Joku nainen sanoi minun olevan ensimmäinen, joka on saanut hänet samastumaan sikaan”, Tuomola kommentoi. (IL 5.4.2003) Lisäksi sarjakuvanpiirtäjän luultiin aluksi olevan miesten katkeroittama nainen. Sarjan saama lukijapalaute on ollut runsasta alkuvaiheilta lähtien, kun hahmot alkoivat ilmestyä Helsingin Sanomissa syksyllä 1997. Nykyään Viivi ja Wagner seikkailevat HS mukaan lukien jo 30 suomalaisessa sanomalehdessä sekä ruotsalaisessa Pondus-sarjakuvalehdessä. (Tuomolan agentti Reijo Rouvinen) Palautteen perusteella sarja kokoaa lukijoita laidasta laitaan, kuten Tuomolan haastattelusta Suomen Kuvalehdessä 19.10.2001 käy ilmi: ”Palaute osoittaa, että Viiviä ja Wagneria tulkitaan ennen muuta parisuhteen kautta. Moni pariskunta on kertonut sarjan olevan kuin suoraan heidän arjestaan. Viivi ja Wagner on myös lasten suosikki. Ainahan se on hauskaa, kun ilmavaivoja ei peitellä. Tuomola uskoo nuorten suosion johtuvan eläväisistä piirroksista eikä niinkään asiasisällöstä. Koskettavin palautekirje vetää kuitenkin hauskuuttajan totiseksi. Syöpään kuolleen lapsen vanhemmat kiittivät sarjasta, joka oli tuottanut heidän lapselleen niin paljon iloa.” Kriitikko Heikki Jokinen (HS 17.8.2002) uskoo, että sarjan suuri suosio perustuu ennen muuta sen moniulotteisuuteen ja -säikeisyyteen. Jokisen mukaan Viivi ja Wagner särkee älykkäästi

sanomalehtistripin luutuneen kaavan. ”Lukemista seuraavan välittömän naurun sijasta päähän saattaakin jäädä kaiheartamaan oudon kerettiläisiä ajatuksia itsestänselvyyksinä pitämistämme asioista. Viivi ja Wagner ovat myös hahmoina moniulotteisia, eivät ”sarjakuvamaisia”, kuten sivistyneenä itseään pitävät taidekriitikot tapaavat kutsua latteita hahmoja.”

Myös fanikulttuuri-ilmiö pääsee Viivin ja Wagnerin myötä oikeuksiinsa. Faniin innostus on kuljettanut sarjan Kiinaan asti, jossa se on saavuttanut suosiota. Sarjan voikin osaltaan nähdä oivallisena suomalaisuuden myyntivalttina ulkomailla, jossa se voi levittää nykyaikaista kuvaa suomalaisista ja suomalaisesta kulttuurista. Faniin merkitystä ei pidä Tuomolankaan mukaan vähätellä. Sarjaa on käännetty faniin toimesta jo unkariksi ja kiinaksi. ”Suomalainen kaveri Shanghaissa on kääntänyt stripit. Hän oli aivan innoissaan. Sanoi, että Viivi ja Wagner on ensimmäinen länsimainen sarjakuva, jolle kiinalaiset ovat nauraneet. Shanghai on kaupunkina kolme kertaa Suomen kokoinen markkina-alue”, Tuomola pohti Suomen Kuvalehdessä 19.10.2001. Faniuden kautta sarjakuva voi myös saada uusia merkityksiä ja käyttötarkoituksia, joista voi olla konkreettistakin hyötyä. Tämä kävi ilmi, kun Juomanlaskija-lehti haastatteli Tuomolaa numeroonsa 3/2002. ”Sattumalta ohitse kulkee perhe, jonka vaunuja työntävällä isällä on päällään Viivi ja Wagner -paita. Vaimo tunnistaa Juban ja kertoo, että hänen miehensä on venäläinen ja opiskelee suomea Viivi ja Wagner -sarjakuvista.”

Edellä esittämäni perusteella uskallankin nimetä Viivin ja Wagnerin oletetun postmodernin mukaiseksi sarjakuvaksi. Se on kertomus tästä ajasta, ja sarjan kautta lukijat voivat kenties ymmärtää nykyaikaa paremmin: sarja näyttää peilikuvan suomalaisesta kulttuurista kehityksineen ja muutoksineen. Tähän viitaten sarjakuvan voisi nähdä hyvinkin tärkeänä viestintämuotona, eikä sen arvoa pidä mielestäni lainkaan väheksyä.

9 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tässä luvussa pohdin tutkimukseni tuloksia muutamasta eri näkökulmasta, joiden yhdessä voisi katsoa rakentuvan itse postmodernin kaksijakoisuuden mukaisesti: yhtäältä korostan johtopäätöksissäni TS:n sarjakuvapolitiikan hajautumista ja sirpaloitumista, toisaalta taas tämän kehityksen herättämän yhteisyyden tarpeen tai kaipuun lisääntymistä. Aluksi tarkastelen hieman TS:n sarjakuvapolitiikan nykyistä luonnetta ja niitä seikkoja, jotka siihen nähdäkseni vaikuttavat. Tämän jälkeen pohdin sitä, millä tavoin ajan hengen voisi ajatella välittyneen TS:n sarjakuvapolitiikkaan. Lopuksi spekuloin, mitä tuo sarjakuvapolitiikka merkitsee. Yhteenvedossani nostan katseeni tutkielmastani laajemmalle tasolle ja mietin, miten TS:n sarjakuvapolitiikka suhtautuisi muihin suomalaisiin sanomalehtiin nähden. Esitän myös joitakin käytännönohjeita TS:n sarjakuvapolitiikasta vastaaville sarjakuvien tulevaisuuden varalle.

Katson, että edellisessä luvussa esittämäni analyysin perusteella TS:n sarjakuvapolitiikan voidaan sanoa kehittyneen postmoderniksi määriteltyyn suuntaan. Yhtäältä tämä on mielestäni seurausta siitä, että sanomalehden nykyinen linja sarjakuvien valinnassa nostaa etusijalle kotimaisten ja erityisesti turkulaisten piirtäjien sarjakuvat. Kaikki kolme lehden sivuilla nykyisin julkaistavaa 'kotiseutusarjakuvaa' täyttävät luokitusrunkoni mukaiset postmodernismin määreet. Tästä johtuen TS:n sarjakuvapolitiikan voisi ajatella postmodernisoituneen 'pakon sanelemana'. Eli mikäli sarjakuvan syntyperä todellakin nousee valintatilanteessa kaikkien muiden perusteiden edelle, ja valittavana on ainoastaan nykyaikaa kommentoivia, 'ajan hengen' mukaisia sarjakuvia, lopputuloksena on väistämättä sarjakuvapolitiikan asteittainen kehitys postmoderniksi katsottuun suuntaan. Turkulaistuotannosta erityisesti Viivi ja Wagner sekä B. Virtanen kuuluvat tällä hetkellä lukijoiden suosikkisarjoihin, joten tähän viitaten myös yleisön maun voisi sanoa ainakin osittain kehittyneen postmodernistiseksi. Tosin koska en tiedä, minkä ikäisen yleisön suosikkeihin edellä mainitut sarjat kuuluvat, en voi vetää tämän suuntaisia johtopäätöksiä koko yleisöstä. Voisin kuvitella, että koska Viivi ja Wagner on saanut palautetta erityisesti parisuhdesarjakuvana (ks. luku 8.5), sen suurin lukijakunta koostuisi nimenomaan nuorista aikuisista. Nuoret, joilla ei ole kokemusta aiemmasta ajasta, lienevät tästä syystä paremmin kotonaan nykyajassa kuin iäkkäät, joiden voisi ajatella vierastavan nykyajan ilmiöitä. Tämän vuoksi uskoisinkin TS:n nykyisen postmoderniksi määriteltävissä olevan sarjakuvapolitiikan

puhuttelevan erityisesti nuorempaa yleisöä.

TS:n sarjakuvatarjonta on pyritty laatimaan kuitenkin mahdollisimman monipuoliseksi, jotta se tyydyttäisi ikärakenteeltaan ja sosiaaliselta jakaumaltaan kirjavan yleisön laidasta laitaan. Sen, että yleisön monimuotoinen (vrt. sirpaloitunut) rakenne otetaan huomioon jo sarjakuvia valittaessa eikä pelkästään palautteen perusteella, voisi katsoa olevan seurausta TS:n postmodernisoituneesta ja näin ollen 'ajan henkeä' seurailevasta sarjakuvapolitiikasta, mikäli yhteiskunnan ja elämänpolitiikan voidaan sanoa kehittyneen postmoderneiksi. Mielenkiintoista onkin pohtia, millä tavoin 'ajan hengen' voisi ajatella välittyneen TS:n sarjakuvapolitiikkaan. Yleisön maun ja mielipiteiden kovin suorasta vaikutuksesta ei mielestäni voida puhua, sillä lukijoita ei sarjakuvien valintatilanteessa kuunnella lainkaan. Tosin nykyinen politiikka ei edes tarjoa mahdollisuuksia esittää toiveita valittavina olevista sarjakuvista, sillä yleisö ei etukäteen tiedä mahdollisista vaihtoehdoista. Palautteen vaikutuksen sarjakuvien valintoihin voisikin ajatella olevan lähinnä 'jälkikäteistä'. Yleisön maku ja mielipiteet käyvät siis selville vasta, kun valitut sarjakuvat on julkaistu lehden sivuilla. Tässä vaiheessa palaute voi ohjata tarkastikin sarjakuvapolitiikan kehitystä. Tätä puoltaa nykyään julkaistavan Ellit-jatkosarjan kohtalo, joka toteutunee sarjan osakseen saaman murskaavan kritiikin vuoksi. Aimo Massinen kertoi haastattelussaan, että sarja poistetaan tulevaisuudessa, "kunhan vain saadaan jostakin tarpeeksi hyvä sarja tilalle". Kritiikkiä voi lukea jopa Suomen sarjakuvaseuran internetsivuston keskustelupalstalla. <<http://www.kaapeli.fi/hypermail/puhekupla>> Sarjassa on lukijoiden mielestä huonoa erityisesti piirrosten taso ja laahaavan hidas, tylsäkö juoni. Vaikka Ellitin on sanottu olevan sisällöllisesti ja ulkoasultaan lähes edeltäjänsä Juliet Jonesin Sydämen kaltainen, sarja ei enää herätä lukijoidensa kiinnostusta. Jatkuvan juonen karsastamisen voisi nähdä merkinä juuri 'ajan hengen' hetkellisyyden vaikutuksesta TS:n sarjakuvapolitiikassa.

Yleisön maun ja mielipiteiden jälkikäteisvaikutuksen prosessin voisikin mieltää tietyllä tavalla eräänlaiseksi darwinistiseksi 'luonnonvalinnaksi'. Tällöin sarjakuvat olisivat eräänlaisia 'mutaatioita', ja valituista karsiutuisivat ne, jotka eivät herätä yleisön suopeutta. Mikäli sarjakuvatarjonnan voi siis sanoa vähitellen kehittyneen oletettuun postmoderniin suuntaan, samansuuntaisen kehityksen voisi uskoa näkyvän ennen pitkää myös sarjakuvapolitiikassa. Sarjakuvien asteittaisen kehittymisen 'ajan henkeä' vastaavaksi voisi ajatella johtuvan myös siitä, että suomalaiset sarjakuvapiirtäjät ovat iältään verrattain nuoria ja siis sopeutuneet

nykyiseen elämänmuotoon paremmin kuin vanhempi ikäluokka. TS:n kirjavasta sarjakuvayleisöstä myös valtaosa lukijoista on nuoria (ks. luku 6.1.3). Uskoisin nuorten - ja erityisesti fanien - myös antavan palautetta runsaimmin. Tällöin edellä esittämäni oletamus luonnonvalinnan ideasta osoittautuisi oikeaksi, koska mikäli oletetaan nuoremman yleisön nauttivan erityisesti 'ajan hengen' mukaisista sarjakuvista ja myös antavan eniten palautetta, tällöin myös sarjakuvapolitiikan olisi kehityttävä väistämättä samaan suuntaan.

Populaarikulttuurin tuotteille, kuten myös sarjakuville on ominaista fani-ilmiöiden esiintyminen. Sarjakuvafanien järjestäytymisestä ja omistautumisesta intohimolleen kertovat sadat fanien laatimat internetsivustot, jotka ovat keskittyneet yhden tai useamman sarjakuvan ja sarjakuvapiirtäjän esittelemiseen. Suomen sarjakuvaseuran internetsivuille on koottu monipuolinen valikoima osoitteita, jotka johtavat esimerkiksi 'ajan hengessä' tehdyn tyttöenergiasarjakuvan ihailijasivuista japanilaisen mangasarjakuvan fanisivuihin. <<http://www.kaapeli.fi/~sarjaks/link.html>> Sivustosta löytyy myös linkki B. Virtasen fanisivuille <<http://www.bullspress.fi/bvirta.htm>>, jotka tosin sisältävät melko pintapuolista tietoa sarjasta ja sen julkaisukanavista. 'Ajan hengen' voisikin olettaa näkyvän TS:n sarjakuvapolitiikassa myös pienten, vaihtoehtoisten faniryhmien välittämänä. Koska fanien suhde ihailunsa kohteeseen on usein kiihkeä, heidän voisi kuvitella antavan runsaasti palautetta. Fani-ilmiö on myös useimmiten tyypillistä nuorille, joten myös tämä seikka tukisi olettamustani. Tosin tähän on lisättävä, että eri-ikäisten suhde postmoderniksi väitetyn 'ajan henkeen' on olettavasti erilainen. Juuri tästä syystä voisikin ajatella, että TS:n sarjakuvavalikoimassa ovat säilyneet sellaiset sarjat kuin Touhulan perhe, Modesty Blaise ja Kalle Kehveli muistuttamassa menneistä ajoista ja perinteisistä arvoista. Myös tämä ajatus puoltaisi näkemystäni TS:n sarjakuvapolitiikan kehityksestä 'ajan hengen' mukaiseksi osoittaessaan sen pyrkimyksen tyydyttää koko hajanaisen yleisön lukunautinto.

Edellä esittämäni viitaten voisin olettaa, että yhtäältä TS:n nykyiset sarjakuvat ja sarjakuvapolitiikka heijastaisivat nykyajan hetkellisyttä, epävarmuutta ja sirpaloitumista. Toisaalta tämän suuntaisen yhteiskunnallisen kehityksen voisi ajatella herättävän jäsenissään yhteisyyden kaipuun. Sarjakuvien voisikin kuvitella toimivan yhteiskunnan jäseniä yhdistävänä tekijänä, ja niillä voisi ajatella olevan yhteiskunnallista ja sosiaalista eriytymistä ehkäisevää voimaa. Sarjakuvat voisivat luoda turvaa humoristisin keinoin ja tarjota lukijoilleen tunteen näkymättömästä, yhtenäisestä yleisöstä, joka kokoontuu tahoillaan nauttimaan

aamukahvista ja samojen sarjakuvien tuottamasta riemusta. Sanomalehtisarjakuvan voi mielestäni sanoa viihdyttävän jokaista kansanosaa särmikkäällä ajankuvauksellaan, nokkelalla huumorillaan tai hassunhauskoilla vitseillään. Sarjakuvien oletettua yhteisöllistävoimaa voisikin verrata esimerkiksi 20 - 30 vuoden takaiseen televisiosta seurattavan illan pääuutislähetysten merkitykseen sekä kuvitteellisen yhteisön tarjoamaan turvaan ja läheisyyteen. Erityisesti faneille tällaisen yhteisyyden kokemuksen voisi ajatella olevan hyvinkin voimakas. Tässä voisi myös nähdä yhden TS:n sarjakuvapolitiikan tärkeimmistä merkityksistä. Teorialuvussa esittämiini Lawrence Grossbergin pohdintoihin (ks. luku 3.3.5.3) viitaten lisäksi, että faniuteen sisältyy aina myös mahdollisuus ryhtyä kamppailuun oman elämän ehtojen muuttamiseksi. Näin TS:n sarjakuvapolitiikan voisi ajatella tarjoavan erityisesti nuoremmille lukijoilleen voimavaroja, jotka voidaan mobilisoida kamppailuksi tai vastarinnaksi perinteisiä arvoja ja hallitsevissa asemissa olevien valtaa kohtaan.

Jotta TS:n sarjakuvapolitiikka todella onnistuisi kaikkia osapuolia tyydyttävällä tavalla tavoitteessaan 'tarjota jokaiselle jotakin', mielestäni olisi hedelmällistä tulevaisuudessa kysyä sarjakuvien lukijoilta itseltään esimerkiksi vuosittain tehtävän Aluemediatutkimuksen ohessa heidän mieltymyksiään. Tällöin sarjakuvapolitiikasta vastaavat näkisivät, miten lempisarjat lukijoiden keskuudessa sijoittuvat, minkä sarjan toivottaisiin jäävän pois, minkä tulevan tilalle ja ylipäätään, minkälaisia sarjakuvia yleisö haluaisi lukea. Voihan nimittäin olla, että yleisö on jo vuosikymmenien ajan tiedostamattaan kaivannut kulttuurin tulkkeina toimivia sarjakuvia sanomalehden sivuille, mutta koska niitä ei ole aikaisemmin valikoimaan kuulunut, lukijat eivät ole osanneet sellaisia toivoakaan. Sarjakuvien kiinnostavuuden lisääntymisen ja aiheiden sijoittumisen tuttuun yhteiskuntaan ja kulttuuriin voisi kuvitella osaltaan lisänneen sarjakuvien lukemista. Nämä seikat ovat saattaneet myös muokata asenteita, joita lukijoilla voisi ajatella olevan sarjakuvia kohtaan. Ehkäpä nykyisen yhteiskunnallisen kommentaattorin luonteen ansiosta sarjakuviin onkin alettu suhtautua vakavammin, ja niitä on alettu lukea lehden varteenotettavana sisältönä huolimatta humoristisesta ja lapsenomaisesta ulkoasusta. Lukijat ovat kenties suunnanneet katseensa sarjakuvien ilmiöpinnan taakse, jossa voidaan purkaa itsestäänselvyksiä ja perinteisiä vastakkainasetteluja hyvinkin terävänäköisesti ja kärkevin kommentein. Juuri tätä uskon kriitikko Heikki Jokisen tarkoittaneen, kun hän kirjoitti Helsingin Sanomissa Viivi ja Wagner -sarjakuvan merkityksestä ja kyvystä kommentoida tämän ajan tapahtumia. (ks. luku 8.5) Uskon edellä esittämäni pätevän erityisesti sarjakuvien nuorempiin lukijoihin, sillä he ovat todennäköisesti vanhempaa väestöä tottuneempia

populaarikulttuurin kuluttajia. Tällä tarkoitan sitä, että sarjakuvalle ominaisiksi katsotut lapsellinen ja toisarvoinen esitystapa ja luonne eivät estä lukijoita suhtautumasta niiden sisältöön ja sanomaan muihin viestintävälineisiin nähden yhtä hyvinä - ellei parempina.

Tutkimusta tehdessäni mielessäni heräsi kysymys, miten TS:n sarjakuvapolitiikka määrittäisi suhteessa muihin suomalaisiin sanomalehtiin. Tässä voisikin olla mielenkiintoinen jatkotutkimuksen aihe. Voihan nimittäin olla, että esimerkiksi Helsingin Sanomien sarjakuvapolitiikan kehitys suhteessa TS:iin on huomattavasti nopeampaa, ja sen voi sanoa vastaavan luokitusrunkoni postmodernisoitumisesta kertovia piirteitä kattavammin. Yhtä kaikki oman analyysini perusteella uskon, että laatimani luokitus on ollut tutkimuskysymykseni kannalta pätevä ja johtanut luotettaviin tuloksiin. Uskon myös, että luokitusrunkoni avulla jostakin muusta kulttuurituotteesta (esimerkiksi televisiosarjasta) olisi mahdollista määritellä postmodernille luonteenomaisia seikkoja.

Sarjakuvat ovat saaneet raivata tiensä varteenotettavaksi kulttuurituotteeksi tai taiteenlajiksi - miksi niitä pitääkin kutsuttaman - samoin kuin naiset tasa-arvoisiksi yksilöiksi miehiin nähden 1900-luvulla. Vastarinnan voima on yleensä ennalta-arvattavan suuri, kun valtaapitävien asema on uhattuna. Tulokkaat yritetään väistämättä polkea jalkoihin vieraina, pelottavina ja alempiarvoisina toisina. Mielestäni on silkkaa ajanhukkaa taittaa peistä siitä, onko sarjakuva taidetta vai ei - ovatko naiset samanarvoisia kuin miehet - sillä uskon, että lopputulos ja syvin merkitys voittavat määritelmät ja kasvavat luokitteluja vahvemmiiksi. Hedelmällisempää mielestäni olisikin siis pohtia sarjakuvien välittämiä merkityksiä ja niiden tarjoamia näkökulmia, kuin taistella siitä, onko sarjakuva korkeakulttuuria vai kaupallista roskaa. Uskon, että sarjakuvan mahti näkyy parhaimmillaan sen kyvyssä asettua aikakautemme peiliksi ja tarjota lukijoilleen uusia ulottuvuuksia ymmärtää ja analysoida aikakautemme ilmiöitä. Tästä näkökulmasta sarjakuvaa voisi verrata jopa teatteriin, vaikka sarjakuva onkin mielestäni lopulta helpommin lähestyttävissä: sen lukeminen ei vaadi erityisen kielen ja koodien opettelemista. Sarjakuva ei sisällä elitististä leimaa eikä liioin kannan harteillaan joidenkin vieroksumaa korkeakulttuurin viittaa.

Mielestäni sarjakuva on merkityksellisempi ja voimakkaampi kuin moni lajitoverinsa: sillä on kyky kommentoida ymmärrettävästi kunkinhetkisiä maailman tapahtumia ja yhteiskunnallista kehitystä, esittää ilmiöt tietyssä valossa eri ilmaisumuotojen ja tyyli-lajien keinoin sekä saada

lukijansa ymmärtämään ja tulkitsemaan ympäröivää maailmaa kenties hieman ulkokohtaisemmin ja totutusta poikkeavin tavoin. Populaarikulttuurin teorioiden, aikaisempien tutkimusten ja edellä esittämäni perusteella uskon, että sarjakuvat voivat tarjota mahdollisuuden horjuttaa perinteisiä muotoja, arvoja ja tapoja sekä osoittaa keinoja käyttäytyä ja toimia toisin, totuttuja sääntöjä vastaan tai niitä muuttaen. Tämä voisi lisätä yksilöiden mahdollisuuksia vaikuttaa omaan elämäänsä ja tehdä siitä enemmän itseään tyydyttävän.

LÄHTEET

Ahponen, Pirkkoliisa & Timo Cantell (1996) Johdanto. Teoksessa Zygmunt Bauman: Postmodernin lumo. Tampere: Vastapaino.

Alasuutari, Pertti (1999) Laadullinen tutkimus. Tampere: Vastapaino.

Anttonen, Vesa & Kalervo Pulkkinen (toim.) (1999) Sanomalehtisarjakuvat. Strippar i Norden. Helsinki: Arktinen Banaani.

Baudrillard, Jean (1983) In the Shadow of the Silent Majorities... or the End of the Social. New York: Semiotext(e).

Baudrillard, Jean (1988) Selected Writings (ed. by M. Poster) Cambridge: Polity Press.

Bauman, Zygmunt (1996) Postmodernin lumo. Tampere: Vastapaino.

Bauman, Zygmunt (2000) Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press.

Bauman, Zygmunt (2002) Notkea moderni. Tampere: Vastapaino.

Beck, Ulrich (1995) Poliitiikan uudelleen keksiminen: kohti refleksiivisen modernisaation teoriaa. Teoksessa Ulrich Beck, Anthony Giddens & Scott Lash Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio, 11 - 82. Tampere: Vastapaino.

Best, Steven & Douglas Kellner (1991) Postmodern Theory. Critical Interrogations. Houndmills: Macmillan Education.

Boyne, Roy & Ali Rattansi (1990) The Theory and Politics of Postmodernism: By Way of an Introduction. Teoksessa Roy Boyne & Ali Rattansi (eds.) Postmodernism and Society. 1 - 45. Houndmills: Macmillan Education.

- Eräsaari, Risto & Jussi Kotkavirta** (1989) Jürgen Habermas: esittely. Teoksessa Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen (toim.) Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun, 91 - 94. Tutkijaliiton julkaisusarja 44.
- Giddens, Anthony** (1991) Modernity & Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age. Cornwall: Polity Press.
- Giddens, Anthony** (1995) Elämää jälkitraditionaalisessa yhteiskunnassa. Teoksessa Ulrich Beck, Anthony Giddens & Scott Lash Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio, 83 - 152. Tampere: Vastapaino.
- Grossberg, Lawrence** (1995) Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa. Tampere: Vastapaino.
- Habermas, Jürgen** (1989) Moderni - keskeneräinen projekti. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun, 95 - 113. Tutkijaliiton julkaisusarja 44.
- Hall, Stuart** (1992) Kulttuurin ja politiikan murroksia. Tampere: Vastapaino.
- Heikkinen, Merja** (1991) Sillä välin toisaalla... Sarjakuvan kulttuuripoliittinen asema ja sarjakuvien tuotanto. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 12. Helsinki: VAPK-kustannus, Taiteen keskustoimikunta.
- Heiskala, Risto** (1996) Kohti keinotekoista yhteiskuntaa. Tampere: Gaudeamus, 2000-luvun kirjasto.
- Herkman, Juha** (toim.) (1996) Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan. Tampere: Tampere University Press.
- Herkman, Juha** (1998) Sarjakuvan kieli ja mieli. Tampere: Vastapaino.

- Hietala, Veijo** (1992) Kulttuuri vaihtoi viihteelle? Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Hoikkala, Tommi** (1998) Traditioista vapaan valinnan illuusio. Teoksessa J.P. Roos & Tommi Hoikkala (toim.) Elämänpolitiikka, 152 - 168. Tampere: Gaudeamus.
- Huhtamo, Erkki** (toim.) (1986) Puhekuplia. Kirjoituksia sarjakuvasta. Kemi: Kemin kulttuurilautakunta.
- Jameson, Fredric** (1984) Reifikaatio ja utopia massakulttuurissa. Tiedotustutkimus 7:3, 29 - 45.
- Jameson, Fredric** (1989) Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun, 227 - 279. Tutkijaliiton julkaisusarja 44.
- Jameson, Fredric** (1991) Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. London: Verso.
- Jokinen, Heikki & Kalervo Pulkkinen** (toim.) (1996) Suomalaisen sarjakuvan ensyklopedia. Kemi: Kemin sarjakuvakeskus.
- Kalpa, Harri** (1984) Sanansaattaja Auran rannoilla. Turun Sanomat 1905 - 1985. Reportaasi sanomalehdestä ja sen tekijöistä. Turku: Oy Turun Sanomat / Serioffset.
- Karisto, Antti** (1998) Pirstoutuvan elämän politiikka. Teoksessa J.P. Roos & Tommi Hoikkala (toim.) Elämänpolitiikka, 54 - 75. Tampere: Gaudeamus.
- Karisto, Antti, Pentti Takala & Ilkka Haapola** (1999) Matkalla nykyaikaan. Elintason, elämäntavan ja sosiaalipolitiikan muutos Suomessa. Juva: WSOY.
- Kumar, Krishan** (1995) From Post-Industrial to Post-Modern Society. New Theories of the Contemporary World. Oxford: Blackwell Publishers.

- Lindman, Marja-Liisa, Pekka A. Manninen & Arja Krook** (1992) Sukellus sarjakuvaan. Maailman suosituimman taidemuodon ymmärtämiseksi käytännössä ja teoriassa. Helsinki: VAPK-Kustannus, Opetushallitus ja Sanomalehtien liitto.
- Lyotard, Jean-Francois** (1985) Tieto postmodernissa yhteiskunnassa. Tampere: Vastapaino.
- Mandel, Ernest** (1978) Late Capitalism. London: Verso.
- Manninen, Pekka A.** (1995) Vastarinnan välineistö. Sarjakuvaharrastuksen merkityksiä. Tampere: Tampere University Press.
- McRobbie, Angela** (1994) Postmodernism and Popular Culture. London: Routledge.
- Morley, David** (1996) Postmodernism: The Rough Guide. Teoksessa J. Curran et al. (eds.), Cultural Studies and Communications, 50 - 65. London: Arnold.
- Pasonen, Harto** (toim.) (1997) Sarjakuvantekijät. Cartoonists from Finland. Helsinki: Valiosarjat Oy.
- Pietilä, Veikko** (1973) Sisällön erittely. Tampere: Gaudeamus.
- Pietilä, Veikko** (1997) Joukkoviestintätutkimuksen valtateillä. Tampere: Vastapaino.
- Pulkkinen, Tuija** (1989) Jean-Francois Lyotard: esittely. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun, 137 - 144. Tutkijaliiton julkaisusarja 44.
- Pulkkinen, Kalervo** (toim.) (1991) Ruutujen aika. Suomen sarjakuvaseuran kaksi vuosikymmentä. Helsinki: Suomen sarjakuvaseura ry.
- Roos, J.P. & Tommi Hoikkala** (1998) Esipuhe. Teoksessa J.P. Roos & Tommi Hoikkala (toim.) Elämänpolitiikka, 7 - 11. Tampere: Gaudeamus, 2000-luvun kirjasto.

Sarje, Kimmo (1989) Romantiikka ja postmoderni. Helsinki : Valtion painatuskeskus, Kuvataideakatemia.

Suhonen, Pertti (1988) Suomalaisten arvot ja politiikka. Juva: WSOY.

Tuomi, Jouni & Anneli Sarajärvi (2002) Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Helsinki: Tammi.

Vainikkala, Erkki (1989) Fredric Jameson: esittely. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun, 207 - 225. Tutkijaliiton julkaisusarja 44.

Varis, Tapio (1980) Esipuhe. Teoksessa Ariel Dorfman & Armand Mattelart Kuinka Aku Ankaa luetaan. Imperialistinen ideologia Disneyn sarjakuvissa, 6 - 8. Helsinki: Love Kirjat.

SANOMA- JA AIKAKAUSLEHTIARTIKKELIT

Jokinen, Heikki 2002. Sika kysyy, viisailla ei ole vastauksia. Viivi ja Wagner särkee älykkäästi sarjakuvan kaavaa. Helsingin Sanomat, 17.8.2002. Kulttuurisivu.

Pellikka, Olli 2002. Juba Tuomolan parisuhdekuvat naisesta ja siasta jättimenestys. Viivin ja Wagnerin isä viihtyy vapaa-aikanaan olutbaareissa. Juomanlaskija, 3/2002, 27 - 31.

Rantanen, Kimmo 2001. Jussi Tuomola. Sarjakuvapiirtäjä. Suomen Kuvalehti, 19.10.2001, 54 - 57.

Rinne, Jaana 2003. Siisti sikaisi. Juba Tuomola piirtää särmikkään hellän parisuhteen. Iltalehti, 5.4.2003, 12 - 13.

Viivi ja Wagner helteisissä tunnelmissa. Kauppalehti, 14.8.2002, 30.

ELEKTRONISET LÄHTEET

Suomen sarjakuvaseuran Puhekupla-postituslista osoitteessa

<<http://www.kaapeli.fi/hypermail/puhekupla>>

Suomen sarjakuvaseuran kotisivujen linkit muille sarjakuvasivustoille

<<http://www.kaapeli.fi/~sarjaks/link.html>>

B. Virtanen -sarjakuvan fanisivut

<<http://www.bullspress.fi/bvirta.htm>>

JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET

Gallup-Media, Varsinais-Suomen Aluemediatutkimus, Salla Lehto (2002) Turun Sanomien sarjakuvien säännölliset lukijat (peitot yli 12-v. V-S väestöstä).

LIITE 1

Näyte tutkimusaineistoni sarjakuvista

I Cynthia on tyypillinen esimerkki 1950-luvun seikkailujatkosarjasta. (TS 30.12.1954)

II Cisco Kid vahvistaa perinteisiä sukupuolirooleja. (TS 30.12.1954)

III Juliet Jonesin Sydän oli suosittu saippuasarja jo 1950-luvulla. (TS 30.12.1954)

IV Anni Touhula näyttää naisen paikan 1950-luvulla. (TS 30.12.1954)

**V Akseli Touhula yrittää vuosikymmenestä toiseen saada palkankorotuksen.
(TS 13.12.1979)**

VI Touhulan perheessä naiset tietävät roolinsa vielä 2000-luvullakin. (TS 15.3.2003)

VII Hulivilin huumori oli harmittoman viatonta 1970-luvun lopussa. (TS 20.12.1979)

VIII Nalle Puh opetti muun muassa säästäväisyyttä. (TS 20.12.1979)

**IX Sami oli ensimmäinen nuorisosarjakuvien lajityyppiä edustava sarja.
(TS 17.12.1979)**

X Lassi ja Leevi analysoivat tarkkanäköisesti ajan ilmiötä. (TS 5.2.2003)

XI Jere on tyypillinen esimerkki nykyajan nuorisosarjakuvasta. (TS 3.3.2003)

XII Kirjaston Kissat sekoittelee faktaa ja fiktiota. (TS 22.1.2003)

XIII Viivi ja Wagner leikittelee sarjakuvan rajoilla. (TS 28.1.2003)

XIV Esimerkki metasarjakuvasta Viivissä ja Wagnerissa. (16.3.2003)

XV Nykyajan ilmiöitä kommentoidaan Viivissä ja Wagnerissa. (TS 16.1.2003)

LIITE 2

Turun Sanomien sarjakuvat historian alusta tähän päivään asti

Turun Sanomissa on sen historian aikana julkaistu seuraavassa luetellut sarjakuvat. Luettelo sisältää arkipäivisin sarjakuville erityisesti varatulla paikalla julkaistut mustavalkoiset sarjakuvat, ainoastaan sunnuntainumeroissa ilmestyneet nelivärisarjat sekä muutaman jossakin muussa osastossa julkaistun sarjan, jonka sijainti lehdessä mainitaan sulkeissa. Yhden kuvan pilapiirroksia, poliittisia pilapiirroksia tai erikoisnumeroissa ilmestyneitä sarjoja luettelossa ei mainita. Sarjakuvat, jotka ovat ilmestyneet TS:n sivuilla huomattavan pitkän ajan tai ilmestyvät yhä, ovat luettelossa lihavoidulla tekstillä.

- 1924 - 1967 Adamson** (piirtäjä Oscar Jacobsson)
- 1928 - 1930 Merimies-Oskari (Pentti Viherluoto)
- 1935 - 1946 Nappinen (Ruben Lundqvist)
- 1937 - 1941 Robin Hood (Ted McCall - Charles R. Snelgrove)
- 1940 - Touhulan perhe** (Murat 'Chic' Young, Jim Raymond, Dean Young 1973 -)
- 1941 - 1942 Kapteeni ja poikaviikarit (Rudolf Dirks)
- 1946 - 1947 Jukka, Pekka ja Leena
- 1947 - 1955 Ali-Baba (ostrup)
- 1947 - 1978 Mandrake taikuri** (Phil Davis)
- 1947 - 1948 Prinsessa Ruusunen (Nils Hansson - Inga Britt Allert)
- 1947 Tuhkimo (Nils Hansson - Inga Britt Allert)
- 1948 - 1955 Roope (Mary Tourdell - Alfred Pestall)
- 1948 - 1949 Harmo (Ronald Nielsen)
- 1948 - 1991 Salainen asiamies X 9** (Mel Graff - George Ewans)
- 1949 - 1955 Cynthia (Irving Novick)
- 1949 - 1957 Leila ja Lalli
- 1951 - 1969 Cisco Kid** (Jose Luis Salinas)
- 1951 - 1955 Kurre ja kaverit (Olavi Vikainen)
- 1951 - 1952 Mirri Vikkelä (Marten Toonder)
- 1952 - 1957 Nalle, Pelle ja Pingo (Wilhelm Hansen)
- 1953 Välikankaan veijarit (Heikki Sakari)
- 1953 - 2000 Juliet Jonesin Sydän** (Stan Drake) (ajalla 1997 - 2000 nimellä Juliet Jones)
- 1955 - 1962 Tri Bennet / Duncan (Michael A. Petti - Helen Thompson)
- 1956 - 1989 Hulivili** (Walt Disney - Ward Greene)
- 1956 - 1959 Jussi Simppu (urheiluosasto)
- 1957 - 1962 Judd Saxon (Ken Bald - Jerry Brondfield)
- 1958 - 1975 Kohtauksia Raamatusta (artikkelisivu)
- 1959 - 1968 Sirpa ja Saku (Doris ja Barry Appleby)
- 1961 - 1963 Josephine
- 1961 - 1980 Lätsä** (Reg Smythe) (ilmestyi vuodesta 1980 yksittäin vapaa-ajan osastolla)

1962 - 1968 Herra Hermanni (Ralston Jones - Frank Ridgeway)
 1962 - 1967 Mrs Fitz (englanninkielinen sarja)
 1962 - 1964 Tri Claudette (Jacques Bloudean)
1962 - 1993, 1994 - Kalle Kehveli (Fred Lasswell)
 1965 - 1967 Tahko-Taavi (Robert 'Bob' Weber)
1965 - Modesty Blaise (Peter O'Donnell - Neville Colvin)
 1967 - 1968 Jeff Hawke (Sydney Jordan)
 1967 - 1970 Feliks-kissa (Joe Oriolo)
 1967 - 1969 Walter & Connie (englanninkielinen sarja)
 1967 - 1972 Kapteeni Kate (Jerry & Dale Skelly)
 1969 - 1979 Lännen laki (Harry Bishoe)
 1969 - 1970 Lolly (englanninkielinen sarja)
 1970 - 1972 Jack and Jill (englanninkielinen sarja)
1970 - 1985 Sami (Ted Shearer)
 1972 - 1975 Etta Kitt (englanninkielinen sarja, Paul Robinson)
 1972 - 1975 Poninhäntä (Lee Holley)
 1973 - 1975 Dynamiitti-Dick (Jose Luis Salinas)
 1976 - 1978 Amanda (John Richardson)
 1978 - 1989 Nalle Puh (Walt Disney)
 1979 - 1981 Tuhannen ja yhden yön tarinoita (Gino Gavioli - Antonio Guerci)
 1982 - 1985 Latigo (Stan Lynde)
 1985 - 1993 Aku Ankka (Walt Disney)
 1989 - 1993 Töppänän arkki (Frank Johnson)
 1990 - 1991 Goljat (englanninkielinen alkuperä)
 1992 - Lassi ja Leevi (Bill Watterson)
 1992 - Karvinen (Jim Davis)
 1993 - 2002 Muumilaakso
 1993 - B. Virtanen (Ilkka Heilä)
 1994 - 1994 Räme (käväisi Kalle Kehvelin tilalla)
 2000 - Viivi ja Wagner (Jussi Tuomola)
 2001 - 2002 EU-Komissaari
 2001 - Ellit (tuli Juliet Jonesin tilalle)
 2002 - Kirjaston Kissat (Nina Laakko - Antti Hopia)
 2002 - Jere (Jerry Scott - Jim Borgman)

LÄHTEET

Kalpa, Harri (1984) Sanansaattajana Auran rannoilla. Turun Sanomat 1905 - 1985.

Reportaasi sanomalehdestä ja sen tekijöistä. Turku: Oy Turun Sanomat / Serioffset.

Helsingin yliopiston mikrofilmikokoelma

Tampereen kaupunginkirjasto Metson mikrofilmikokoelma

Turun kaupunginkirjaston mikrofilmikokoelma

LIITE 3

Aimo Massiselle Turun Sanomien sarjakuvapolitiikkaa käsittelevässä haastattelussa esitetyt kysymykset

1. Onko Turun Sanomissa julkaistuja sarjakuvia tutkittu tai tilastoitu aikaisemmin?
2. Kuka Turun Sanomien sarjakuvista on päättänyt kautta niiden historian? Entä nyt?
3. Mitkä seikat vaikuttavat sarjakuvien valintaan?
4. Kuinka paljon lukijoiden toiveita kuunnellaan ja otetaan huomioon sarjakuvia valittaessa?
5. Kuinka paljon yleisön maku on muuttunut vuosien varrella, miten?
6. Kuinka usein sarjakuvia vaihdetaan ja millä perusteilla?
7. Annetaanko sarjakuvista paljon palautetta, minkälaisista asioista?
8. Ovatko sarjakuvat lukijoille tärkeitä, nostattaako esimerkiksi jonkin sarjan lopettaminen suuria tunteita?

LIITE 4

Suomen Kirjailijaliiton puheenjohtajan Jarkko Laineen Turun Sanomien mielipideosastolla 8.3.2002 julkaistu kirjoitus julkaisuasussaan. Kirjoitus on kopioitu sellaisenaan kommentoitavaksi myös Suomen Sarjakuvaseuran internetsivuston keskustelupalstalle.

Kiitos, ei kaikkia korsiä kekoon

Kimmo Rantanen puuttuu Vastarantanen-palstalla (TS 7.3.2002) sarjakuvien uhanalaiseen asemaan. Rantanen on lukenut Heikki Jokisen tekemän selvityksen Tuolien välistä omalle pallille - sarjakuva valtion taidehallinnossa (Helsinki 2002) ja haluaa levittää sen hyvää sanomaa: Sarjakuva pitää huomioida taidehallinnossa itsenäisenä taiteenlajina. Taidehallinnossa? Taiteenlajina?

Tekee mieli lainata Rudyard Kiplingia: ”Onhan se kivaa, mutta onko se taidetta?”

Turun Sanomien lukijoille testi: Viivi ja Wagner, Ellit, Modesty Blaise, Kalle Kehveli, Touhulan perhe. Moni teistä minun laillani katsahtaa ne aamulla, mutta moniko teistä on tullut ajatelleeksi, että samalla täyttää päivän taidenautintokiintiön? Minä en ainakaan. Heikki Jokinen pitää selvityksessään sarjakuvaa kirjallisuutena, koska ”se on paperille painettua ja ilmestyy suurelta osin sellaisissa muodoissa, joita olemme tottuneet kutsumaan kirjoiksi”. Jokisen määritelmän mukaan kirjallisuutta ovat myös IKEA:n ja Kodin Anttilan myyntiluettelot, Lounais-Suomen puhelinluettelo ja maalikaupan tapettimallikirja. Onneksi Kjisik lopetti housukankaat, muuten vaadittaisiin kirjastoapurahoja myös pantalongeille.

Minä tykkään sarjakuvista, minulle on tullut Aku Ankka vuodesta 1952 asti. Mutta taiteena en ole sarjakuvia pitänyt koskaan. Minulle taide alkaa, jos ei Kauko Lehtisen korkeudelta, niin Pertti Kolehmainen kumminkin. Juban töitä voi olla esillä Wäinö Aaltosen museossa, mutta vain osoituksena siitä että näinkin kuva voi manifestoitua, muuttua profaanin aikamme ikoniksi. Jees käyttögrafiikkaa, sanoi sotamies Ryhmy.

Mutta jos aikuinen ihminen alkaa rintäänellä kiittää sarjakuvia kuva- tai sanataiteeksi, minä kuulen estetiikasta harrastuneen peräkamarin aikamiespojan äänen. Kuulen rintasokerin lohkeilevan.

Kimmo Rantanen jättää kertomatta, että Jokinen teki opetusministeriön julkaiseman selvityksensä valtion muotoilutoimikunnan toimeksiannosta. Lue: sarjakuva on etsinyt itselleen valtion apurahoitusta muualtakin kuin kirjallisuuden puolelta. Taideteollisuus hylkäsi keostaan Jokisen kantaman korren, minä teen saman nyt kirjailijoiden puolesta.

JARKKO LAINE

Suomen Kirjailijaliiton puheenjohtaja

LIITE 5

Viivi ja Wagner sarjakuvan ulkopuolella

Helsingin Sanomissa syksystä 1997 ilmestyneen Viivi ja Wagner -sanomalehtisarjakuvan pohjalta on julkaistu, tehty tai järjestetty seuraavat kulttuurituotteet ja -tapahtumat.

Sarjakuva-albumit

- Tuomola, Juba (1998) Sikspäkki ja salmiakkia. Helsinki: Arktinen Banaani.
(1999) Apua, sängyssäni on sika! Helsinki: Arktinen Banaani.
(2000) Ei banaaninkuoria paperikoriin! Helsinki: Arktinen Banaani.
(2001) Oi, mikä karju! Helsinki: Arktinen Banaani.
(2002) Kuumaa hiekkaa. Helsinki: Arktinen Banaani.

Sarjakuvakirjat

- Tuomola, Juba (2001) Viivi ja Wagner. Rakas siankärsämöni. Helsinki: Otava.
(2001) Viivi ja Wagner. Pannaan haisemaan, elämä on lyhyt! Helsinki: Otava.
(2002) Viivi ja Wagner. Minä Wagner. Helsinki: Otava.
(2002) Viivi ja Wagner. Minä Viivi. Helsinki: Otava.

Vauvakirja

- Tuomola, Juba (2003) Viivin ja Wagnerin touhukas sanakirja. Helsinki: Otava.

Näytelmä

Viivi ja Wagner

Turun kaupunginteatterin Sopukka-näyttämöllä, kantaesitys 6.9.2002

Näyttely

Viivi ja Wagner osana usean eri taiteilijan töistä koostuvaa näyttelyä

Kiasma 1999 Kenelle soittaisin seuraavaksi?

Pariisi 2001 B.D@FI

Kiasma 2002 Asfalttia kengänpohjissa

Ilta-Sanomien MenoHelsinki -palstalla julkaistuja töitä

Viivi ja Wagner joko omana näyttelynään tai osana Jussi Tuomolan laajempaa näyttelyä

Helsingin yliopiston kirjasto 2000 Puupäähattu-näyttely

Kemin kaupunginmuseo 2000

Turku 2001 DBTL-festivaalinäyttely

Helsinki 2001 Art goes Kapakka -näyttely

Wäinö Aaltosen museo
Pariisi

2002 Wham - Kulturelli sika -näyttely
2002 Suomi-instituutin näyttely

Lisäksi on valmistettu Viivi ja Wagner -pehmoleluja, -t-paitoja, -postimerkkejä, -postikortteja, -teippiä, -jääkaappimagneettja, -seinäkalenteri ja -joulukalenteri sekä kipsisiä Viivi ja Wagner -sarjakuvapatsaita ja Soneran matkapuhelinlogot.

Viiviä ja Wagneria on pyydetty myös mainoksiin, muun muassa Sammon luottokortin kuvaksi, hahmoista on ollut suunnitteilla keittokirja, ja Laitilan Panimo on pyytänyt Wagner-oluen valmistusoikeutta.

LÄHTEET

Jütte, Christian

Tuomola, Jussi