

Audiovisuaalinen analyysi Rihannan musiikkivideosta *We Found Love ft. Calvin Harris*

Näkökulmana narratiivit, artistin tekijyys ja representaatiot

Annaliina Vatula

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, musiikkitiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Lokakuu 2022

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, musiikkitiede

Annaliina Vatula

Audiovisuaalinen analyysi Rihannan musiikkivideosta *We Found Love ft. Calvin Harris* – näkökulmana narratiivit, artistin tekijyys ja representaatiot

Sivumäärät: 62 sivua, liitteet 7 sivua

Musiikkitieteen pro gradu -tutkielman aiheina ovat naiseuteen ja tähteyteen liitetyt narratiivit ja representaatiot sekä Rihannan lauluäänellinen tekijyys näiden osana. Audiovisuaalisena tutkimusaineistona on Rihannan vuonna 2011 julkaistu musiikkivideo *We Found Love ft. Calvin Harris* (myöhemmin *WFL*). Päättökysymys on, miten naiseus, artisti ja tähteys esitetään Rihannan *WFL*-musiikkivideolla. Kolme alatutkimuskysymystä ovat, millainen naisroolihahmon narratiivi musiikkivideolla syntyy, millä tavalla Rihannan lauluäänellinen tekijyys toteutuu musiikkivideolla sekä miten musiikkivideo rakentaa hänen omaelämäkerrallista narratiiviaan. Tutkimuksen tarkoitus on käsitellä *WFL*-musiikkivideolta esiin nousevia merkityksiä osana länsimaista populaarikulttuuria.

Tutkielmani sijoittuu kulttuurisen musiikintutkimuksen piiriin. Musiikkivideoiden narratiivista tutkimusta tehdään monitieteisesti. Pop-musiikkivideot ovat nykyään helposti saavutettavissa oleva kulttuurin muoto, ja niitä hyödynnetään sosiaalisessa mediassa vuorovaikutteisesti. Kehon materiaalisuus on musiikkivideoilla yhteydessä toimijuuteen. Sen esittämiseen liittyvät valinnat kertovat siten kulttuurista. Feministinen media- ja musiikintutkimus on kiinnostunut valta-asetelmista representaatioiden taustalla sekä normatiivisten tulkintojen haastamisesta. Lauluääni ja tähteys ovat merkittäviä populaarimusiikin tutkimuskohteita.

Tutkimusmenetelmäni on audiovisuaalisen aineiston lähiluku, minkä lisäksi käytän neljää eri analyysimallia. Auslander (2004) on kehittänyt mallin populaarimusiikin esitysten tutkimusta varten. Burns on kehittänyt analyysimallin musiikkivideoiden narratiiviseen tutkimiseen vuonna 2015 ja lauluäänellisen tekijyyden tutkimiseen vuonna 2013. Hawkins ja Richardson (2007) ovat kehittäneet analyysimallin tähden omaelämäkerrallisen narratiivin tutkimista varten. Lisäksi lähestyn representaatioita taiteellisista, sosiaalisista ja poliittisista lähtökohdista.

Pro gradu -tutkielmani keskeiset tulokset ovat: *WFL*-musiikkivideo haastaa vanhoilliset naiskäsitteet, Rihannan tekijyys on moniäänistä ja uskottavaa sekä hänen tähtipersonansa haastaa feministisen kritiikin. Suosittelen jatkotutkimukseksi pro gradu -tutkielmani tutkimusasetelman soveltamista Rihannan muuhun tuotantoon, kehollisuuden tutkimuksen laajentamista haavoittuvuuden esittämiseen sekä häpeää musiikkivideoiden tutkimusaiheeksi.

Avainsanat: audiovisuaalinen tutkimus, feministinen mediatutkimus, feministinen musiikintutkimus, lauluääni, lähiluku, musiikintutkimus, musiikkivideot, narratiivinen tutkimus, populaarimusiikki, representaatio, ruumiillisuus, tähteys

Sisällysluettelo

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | Johdanto | 4 |
| 1.1 | Tutkielman aihe ja aikaisempi tutkimus | 4 |
| 1.2 | Tutkimuskysymykset ja keskeiset käsitteet | 8 |
| 1.3 | Tutkimusaineisto ja -menetelmät | 10 |
| 1.4 | Kulttuuriset teemat ja tähtikonstruktio | 13 |
| 1.5 | Tutkielman rakenne ja tutkimuspositio | 17 |
| 2 | WFL-musiikkivideon audiovisuaalinen narratiivinen analyysi | 18 |
| 2.1 | Musiikkivideon narratiivinen analyysimalli | 18 |
| 2.2 | Sanoitusten analyysi | 20 |
| 2.3 | Musiikkianalyysi | 25 |
| 2.4 | Kuvamateriaali ja sen suhde musiikkiin | 31 |
| 3 | Naisroolihahmon narratiivi ja siihen liittyvät teemat | 40 |
| 4 | Rihannan lauluäänellinen tekijyys | 48 |
| 5 | Rihannan omaelämäkerrallinen narratiivi | 56 |
| 6 | Päätäntö | 61 |
| | Lähteet | 63 |
| | Liitteet | 70 |
| | Liite 1. <i>WFL</i> -musiikkivideon sanoitukset, muoto ja osien kestot | 70 |
| | Liite 2. Ääni-kuva-synopsis | 72 |

1 Johdanto

1.1 Tutkielman aihe ja aikaisempi tutkimus

Pro gradu -tutkielmani aiheena ovat Rihannan musiikkivideolla *We Found Love ft. Calvin Harris* (2011a, myöhemmin *WFL*) esiintyvät narratiivit eli kertomukset (engl. *narrative*) ja representaatiot naiseuden ja tähteyden näkökulmista sekä Rihannan lauluäänellinen tekijyys (engl. *vocal authority*) näiden osana. Populaarimusiikin tutkijan Lori Burnsin (2015) mukaan musiikkivideoiden narratiivinen tutkimus on monitieteistä tutkimusta, jossa erilaisten tutkimussuuntausten yhdistäminen esityksen komponenttien analyysiin mahdollistaa sosiokulttuuristen merkitysten tutkimisen.

Rihanna eli Robyn Rihanna Fenty (s. 1988) on Barbadoselta kotoisin oleva artisti, joka on yksi maailman menestyneimmistä laulajista. Hänen menestyksensä alkoi Yhdysvalloissa vuonna 2005 hänen ensimmäisen albuminsa *Music of the Sun* myötä. Rihanna oli silloin vasta 17-vuotias. Hänen imagonsa ja tuotantonsa muuttuivat kolmannen albumin myötä rohkeammiksi; esillä on ollut monenlaisia tabuja, kuten parisuhdeväkivalta, itsetuhoisuus ja seksuaalisuuden kirjo. Rihanna täyttää supertähden kriteerit. Supertähden määrittelyssä keskeistä on kansainvälinen suosio ja tunnustus sekä alan korkeimmat myyntitulot, voimakas markkinointi ja henkilökohtainen esitysseurue, suuri medianäkyvyys ja median käyttäminen oman uran edistämiseen sekä eri alojen ammattilaisten tuen hyödyntäminen (Bunch & Chapman 2000 Daymen 2009: 179 mukaan).

Tutkielmani asettuu kulttuurisen musiikintutkimuksen kentälle. Kulttuurinen musiikintutkimus on musiikkitieteilijä Pirkko Moisalan (2008: 5) mukaan musiikkitieteen tutkimussuuntaus, jossa yhdistyvät amerikkalainen "uusi musiikkitiede" (*new musicology*), brittiläinen kriittinen musiikkitiede (*critical musicology*) ja länsimainen etnomusikologia. Tutkimukselliset lähtökohdat ovat sidoksissa kulttuurien tutkimukseen. Keskeistä on musiikkitieteen konventioiden kriittinen tutkiminen ja musiikin hahmottaminen merkitysten kenttänä. Musiikki on kaikinensa sosiaalinen ja kulttuurinen ilmiö, joka ilmentää erilaisia kulttuureja ja arvoja. (Moisala 2008: 5.) Pro gradu -tutkielmassani olen kiinnostunut merkityksistä, joita *WFL*-musiikkivideo antaa naiseudelle, artistille ja tähteydelle.

Pop-musiikkivideot ovat kaikkialla läsnä oleva kulttuurin muoto. Ne ovat 80-luvulta lähtien toimineet yhtenä tärkeimmistä tavoista välittää musiikkia, mainostaa muusikoita ja rakentaa uudenlaisia sosiaalisia, poliittisia ja kulttuurisia käytäntöjä. Ne ovat oiva kohde kulttuurisen identiteetin representaatioiden tutkimiseen siitä näkökulmasta, miten musiikki ilmentää representaatioita genren ja tyylin keinoin. Teknologisen ja sosiaalisen median kehityksen myötä musiikkivideot ovat käytettävissä koko ajan ja ne voivat olla katsomisen ja kuuntelemisen lisäksi osa fanien vuorovaikutusta sosiaalisessa mediassa. (Burns ja Hawkins 2019: 1–2.) Pop-musiikkivideoiden tutkimus edustaa kulttuurisen musiikintutkimuksen arvoja.

Esiintyvä keho herättää katsojassa samastumisen tunnetta kehollisuuden, jäljittelyn, kognition ja toimijuuden muodossa. Kun keho liikkuu musiikin tahtiin, saamme tietoa kulttuurin toiminnasta, varsinkin sen suhteesta toimijuuteen ja subjektiivisuuksiin. Erityisesti digitaalisesti käsitelty keho tuo esiin kehon materiaalisuuden sukupuolen, seksuaalisuuden, rodun ja etnisyyden osalta. Pop-musiikkivideot ovat areena luovuudelle, viihteelle ja itsetutkiskelulle. Näin ollen musiikkivideoiden tutkimus edellyttää musiikillisen kokonaisuuden tarkastelua suhteessa kulttuurisiin käytäntöihin sekä välittymisen muotoihin. Musiikkivideo on multimodaalinen esitysmuoto, jossa risteävät musiikin genret ja tyylit, visuaaliset genret ja tyylit, sanoitusten narratiivit, artistien subjektiivisuudet, kulttuuriset representaatiot, uudet mediateknologiat, osallistava kulttuuri ja sosiaalinen media. Pop-musiikkivideon tutkiminen edellyttää tulkitsevaa tutkimusta, jossa huomioidaan transmediaalisuus ja soveltuvan monitieteisen tutkimuksen teoreettiset lähtökohdat. (Burns ja Hawkins 2019: 3) Pop-musiikkivideot ovat monipuolinen tutkimuskohde, ja niiden tutkimus edellyttää monitieteistä ja monipuolista näkökulmaa.

Sosiaalisten representaatioiden teoria (SRT) on saanut alkunsa 1961 yhteiskuntatieteilijä Serge Moscovicin sosiaalipsykologisen julkaisun myötä. Julkaisussa tutkittiin psykoanalyysin leviämistä Ranskassa ja “kollektiivisen tietoisuuden” syntymistä eli sitä, miten yhteisö luo ja kommunikoi ideoita, ajatuksia, kuvia ja tietoa yhteiskunnassa. Sen tarkoituksena oli palauttaa akateemiseen keskusteluun kollektiivisia käsitteitä, kuten kulttuuri ja ideologia. Tuona aikana sosiaalitieteet olivat kriisissä, koska positivistinen ja interpretivistinen tieteenfilosofia olivat vahvassa vastakkainasettelussa. SRT asettaa sosiaalisen muutoksen avainasemaan. Sosiaalipsykologisesti sosiaalisen käytöksen katsotaan olevan enemmän kuin yksilöiden käytöksen summa. SRT:n antipositivistiseen tiedonkäsitykseen kuuluvat dynamismi,

konstruktivismi ja transformaatio. Neoliberalismin aikana uudelleen pinnalle tulleet positivismi ja yksilökeskeisyys ovat hankaloittanut SRT:n hyödyntämistä sosiaalitieteissä. (Gjorgjioska & Tomicic 2019: 169–173.) Alkuperäisessä sosiaalisten representaatioiden teoriassa on seuraavia ongelmakohtia: sosiaalisten representaatioiden epäselvä määrittely, sosiaalinen determinismi, kognitiivinen reduktionismi sekä kriittisen agendan puuttuminen. Jos sosiaaliset representaatiot nähdään kanssakäymisen kulttuurisena tekijänä, käsitteenmäärittely on tarkempi. SRT on saanut kritiikkiä siitä, että se hävittää yksilönvapauden käsittelemällä pelkästään ihmisryhmiä. Ryhmissä käydään jatkuvaa dialogia, ja representaatiot ovat siten muutoksen tilassa. On myös liian yksinkertaistavaa ajatella, että representaatiot olisivat vain yhteisön kognitiivista tiedonkäsittelyä, vaikka kognitiota ei tulisi täysin jättää huomiotta. Kriitikot kaipaavat SRT:alta ideologista kannanottoa. (Voelklein & Howarth 2005: 432–446.) SRT edustaa erästä yhteiskuntatieteiden näkökulmaa representaatioihin. Seuraavaksi käsittelemme representaatioiden poliittista aspektia.

Feministisistä lähtökohdista muodostetun intersektionaalisen teorian anti sosiaalisten ryhmien tutkimiseen on siinä, miten se avaa ymmärrystä sosiaalisten representaatioiden monista ulottuvuuksista ja erilaisten valta-asetelmien keskinäisistä vaikutuksista. Sen keskiössä on kysymys vallan käsitteen ontologisesta määrittelystä ja siitä, miten valta tosiasiallisesti jakautuu. Valta rakentaa (uudelleen) sekä etuoikeutettuja asemia että haitta-asemia. Tutkimuksessa on tärkeää huomioida, etteivät sosiaaliset asemat ole pysyviä, ja välttää poliittista determinismia. (Severs, Celis & Erzeel 2016: 436, 352.)

Englannin kielen tutkijan Diane Railtonin ja psykologian tutkijan Paul Watsonin (2011: 19) mukaan todellisuus ja tosielämä ovat erottamattomasti kytköksissä representaatioihin; ne ovat representaatioiden keinoin tuotettuja. Näin ollen esimerkiksi todellisten naisten ja naisista otettujen kuvien välillä ei ole senkaltaista eroa, että kulttuurinen identiteetti olisi kehon sisällä ja representaatio sen ulkopuolella. Kyse on diskurssista, jossa representaatioiden esittäminen on tiedon lähde ja muutoksen mahdollisuus. Postmodernin ja jälkistrukturalistisen tutkimuksen mukaan ihmisen minuus on jatkuvassa kehityksen tilassa hänen omassa sosiokulttuurisessa ja ajallisessa kontekstissaan. Ihminen rakentaa käsitystä itsestään diskursiivisesti kulttuuristen instituutioiden ja käytäntöjen kanssa. Representaatiot ovat näin ollen väylä identiteettipolitiikan tutkimiseen. Musiikkivideoiden feministinen tutkimus on luonut yksipuolisen kuvan representaatioista jakamalla niitä hyviin (roolimallit) ja huonoihin (toimijuutta vailla olevat seksuaalisen halun kohteet). Esimerkiksi Madonna on nähty

esimerkillisenä artistinaisena, joka on rikkonut hegemonisen naiskäsitteiden seksuaalisesti provosoivilla esityksillään ja voimaannuttanut uuden sukupolven artistinaisia. On kuitenkin akateemisesti ongelmallista määritellä, millaisia tosielämän naiset ovat ja millaisia heidän tulisi olla. Kun tutkitaan, millaisia representaatioita aikansa sosiaaliset ja kulttuuriset käytännöt tuottavat, ollaan poliittisen analyysin ja intervention mahdollisuuden äärellä. (Railton & Watson 2011: 18–19.)

Rihannaa koskeva tutkimus on monitahoista ja paikoin hyvin kriittistä. Aiheet ovat vaihdelleet musiikkivideoista, laulutyyliin, imagoon ja mediavastaanottoon. Sosiologian ja musiikin tutkija Marc Lafrance ja Lori Burns (2017: 1) ovat tutkineet *WFL*-musiikkivideota kompleksisten ihmissuhteiden representaatioiden ja heteroseksuaalisuuden paradoksin näkökulmasta. Musiikkivideo kommentoi tutkimuksen mukaan voimallisesti rakkautta ja siihen liittyvää kamppailua jälkimodernina aikana. Taloudellisten rakenteiden ja sosiaalisten roolien muuttuessa myös käsitykset sukupuolesta ja seksuaalisuudesta ovat muutostilassa. Huumekulttuurin pimeän puolen ja sen ihmissuhdevaikutusten paljastaminen nähdään elektropopin genrekointioiden rohkeana rikkomisena. (Lafrance & Burns 2017: 1–2, 15.) Pro gradu -tutkielmani antaa lisätietoa siitä, millaisia narratiiveja *WFL*-musiikkivideolla esiintyy naiseuden näkökulmasta.

Musiikkitieteen tutkijan Stan Hawkinsin (2013: 466) tutkimuskohteena on ollut Rihannan musiikkivideon *Umbrella* vuodelta 2007. Hän on analysoinut musiikin ja kuvan samanaikaisuutta. Musiikkivideolla sukupuolitettu keho on aseteltu vihjailevasti, ja musiikki korostaa subjektipositioita suhteessa kuuntelijaan. Rihannan eroottiset kuvat esineellistää hänet musiikkivideolla, minkä takia analyysissä esitetään kriittinen näkökulma artistin kehollisuuden tutkimukseen. Tutkimuksessa käytetään käsitteitä hyperkehollisuus ja -seksuaalisuus, ja ne liitetään musiikkivideon tuottamisen teknologiseen aspektiin. (Hawkins 2013: 466–467.) Pro gradu -tutkielmassani kehollisuutta lähestytään haavoittuvuuden, hellyyden ja nautinnon osoittamisen näkökulmasta.

Musiikkitieteilijä Anna-Elena Pääkkölä (2016: 149) on tutkinut Rihannan *S&M*-musiikkivideota vuodelta 2010 siitä näkökulmasta, miten SM-erotiikka ja -estetiikka näkyvät (tai ovat näkymättä) musiikkivideolla. Aihe on ollut esillä nykymusiikissa jo 70-luvulta alkaen. SM-estetiikan valtavirran kuvausta rajoittavat se, miten heteroseksuaalisuus tavallisesti esitetään, ja yleinen heteronormatiivisuus. Pääkkölän mukaan Rihanna haastaa

humoristisesti sukupuoleen ja etnisyyteen liitettyjä stereotyyppioita naisellisella toimijuudellaan. Sama toimijuus haastaa myös lehdistön vallan, mikä on tutkimuksen mukaan kannanotto Chris Brownin väkivallantekoa seuranneeseen julkisuuteen. (Pääkkölä 2016: 149–163.) Pro gradu -tutkielmani liittyy monin tavoin tähän tutkimukseen, vaikka asetelma ja tematiikka ovat toisenlaiset.

Rihannan laulutyylillä tutkineet sosiolingvistiikan tutkijat Lisa Jansen ja Michael Westphal (2017) ovat kiinnittäneet huomiota hänen musiikkinsa moniäänisyyteen. *WFL*-musiikkivideossa Rihannan monipuolinen kyky yhdistellä aksentteja ei tule esiin, vaan amerikkalaistunut aksentti on tietoisesti valittu. Mediadiskurssien tutkimuksessa on tutkittu runsaasti sitä, miten media on käsitellyt Rihannan 2009 kohdistunutta pahoinpitelyä (ks. Edgar 2014; Fleetwood 2012; Houlihan 2014; Rodier & Meagher 2014; Rothman ym. 2012). Pahoinpitelijä oli Rihannan silloinen miesystävä Chris Brown. Uhrin syyllistämisen diskurssi on yhdistetty myös R&B-genren retoriikkaan (ks. Edgar 2014). Tehtävänäni on tutkia Rihannan toimijuutta *WFL*-musiikkivideolla suhteessa edellä mainittuihin diskursseihin.

1.2 Tutkimuskysymykset ja keskeiset käsitteet

Tutkimuskysymykseni pureutuvat *WFL*-musiikkivideon sisältöön kolmesta suunnasta: esiin pääsevät naisroolihahmon narratiivi, artistin lauluäänellinen tekijyys (eng. *vocal authority*) sekä tähden omaelämäkerrallinen narratiivi (engl. *personal narrative*). Näiden tutkimuskysymysten avulla pääsen syventymään monitahoisesti yksittäisen musiikkivideon moniäänisyyteen. Pro gradu -tutkielmallani on yksi päätutkimuskysymys, joka jakautuu kolmeen alakysymykseen seuraavasti:

- Miten naiseutta, artistia ja tähteyttä esitetään Rihannan *WFL*-musiikkivideolla?
 - Millainen naisroolihahmon narratiivi musiikkivideolla syntyy?
 - Millä tavalla Rihannan lauluäänellinen tekijyys toteutuu musiikkivideolla?
 - Miten musiikkivideo rakentaa Rihannan omaelämäkerrallista narratiivia?

Musiikin esitys- ja mediatutkija Philip Auslanderin (2004: 10–11) on kehittänyt populaarimusiikin esitysten tutkimuksen mallin, jossa esiintyjällä on kolme tasoa: esittäjä, esittäjäpersoona ja roolihahmo. Tässä tapauksessa esittäjä on Robyn Rihanna Fenty, esittäjäpersoona Rihanna ja roolihahmo musiikkivideolla esiintyvä nainen. Tämän erottelun merkitys on siinä, että Robyn Rihanna Fenty ei ole sama, kuin musiikkivideolla esiintyvä

nainen. Siitä huolimatta esiintyjäpersoonana Rihanna voi sisältää piirteitä molemmista. Burns (2013: 156–158) käyttää käsitteitä muusikko/artisti, esittäjäpersoonana ja henkilöahmo. Olennaista on kertojan käsitteen purkaminen. Laulun kertojassa yhdistyvät artistin ääni ja kertojan identiteetti, joka edustaa mahdollisesti laulun tarinan henkilöahmoa. (Burns 2013: 156–158, 162.) Populaarimusiikin tutkijan Simon Frithin (1996: 186, 191 Auslanderin 2019: 92 mukaan) määrittelyssä pop-laulaja ilmaisee laulamalla todellista persoonaansa omasta kokemuksestaan lähtien. Tähän limittyvät samanaikaisesti tähtipersoonana (imago) ja henkilöahmo. (Frith 1996: 186 191 Auslanderin 2019: 92 mukaan). Eri käsitteillä lähestytään samaa asiaa vähän eri näkökulmista. Tähtipersoonan kohdalla viitataan tähtikonstruktioon eli tähteyden rakentamiseen. Roolihahmon narratiivi on Rihannan *WFL*-musiikkivideolla esittämän naisen kertomus. Narratiivin analyysiin käytän Burns (2015) kehittämää musiikkivideoiden analyysimallia. Näin voin vastata ensimmäiseen tutkimuskysymykseen: Millainen naisroolihahmon narratiivi syntyy *WFL*-musiikkivideolla?

Lori Burns (2013: 155) lauluäänellinen tekijyys tarkoittaa sitä, miten naisartisti luo narratiivista tekijyyttä itseilmaisullaan laulaen pop-/rock-genreissä. Tekijyyteen liittyy kiinteästi tunnustuksen saaminen omasta työstään (vrt. engl. *authority*: auktoriteetti, vaikutusvalta). Narratiivinen tekijyys rakentuu naisartistin hyödyntämien musiikillisten strategioiden ja sanoitusten narratiivin erottamattomasta yhteydestä. Artisti edustaa älyllisiä, ideologisia ja esteettisiä arvoja, jotka välittyvät kertojan näkökulmasta narratiivisen äänen kautta kuulijalle. Tekijyys sisältää useita kerroksia, koska musiikin tuottaminen on moniammatillista, ja se limittyy artistin ja laulun minän kanssa. (Burns 2013, 155–156.) Tämän analyysimallin avulla vastaan toiseen tutkimuskysymykseen: Millä tavalla Rihannan lauluäänellinen tekijyys toteutuu *WFL*-musiikkivideolla?

Musiikkitieteen tutkijoiden Stan Hawkinsin ja John Richardsonin (2007: 606) intertekstuaalisen analyysimallin keskiössä on tähden omaelämäkerrallinen narratiivi. Se voidaan nähdä musiikkitieteen näkökulmasta tähden tietoisena narratiivisena konstruktiona itsestä eli pyrkimyksenä ottaa haltuun lukuisat häneen liittyvät diskurssit. Konstruktio syntyy dialogisessa prosessissa suhteessa aikaan (mennyt, nykyinen, tuleva minus), välittymiseen ja yleisöön, ja sillä on performatiivinen ja merkityksiä luova luonne. (Hawkins & Richardson 2007: 606–608.) Rihannan uran kannalta on ollut merkittävää, että hän on palauttanut oman asemansa tähtenä Chris Brownin väkivallanteon jälkeen.

Representaatiot nousevat merkittävään asemaan pro gradu -tutkielmassa; Rihanna esitetään tietynlaisena (representaatio), toisaalta hänen esittäjäpersoonansa on yhdistelmä henkilökohtaista ja kuviteltua (ks. Auslander 2004: 10). Filosofian tutkija Richard Eldridgen (2014: 47) mukaan taiteellinen representaatio valaisee ilmiöitä ja niiden välisiä suhteita, ja välittää siten ymmärrystä ja merkityksiä. Ihmisajalle ominainen tapa luoda kulttuurisia representaatioita ylittää selviytymisviettimme tarpeet. Kulttuuriset representaatiot esittävät tilanteita ja asioiden välisiä yhteyksiä, ja saavat meidät kiinnostumaan totuudesta niiden takana. (Eldridge 2014: 47.) Representaation käsite saa lisää merkityksiä riippuen siitä, viitataan sillä taiteelliseen, sosiaaliseen vai poliittiseen representaatioon. Kolmanteen alatutkimuskysymykseen, miten *WFL*-musiikkivideo rakentaa Rihannan omaelämäkerrannollista narratiivia, vastaaminen sisältää näiden ulottuvuuksien erottelua ja yhdistelyä.

1.3 Tutkimusaineisto ja -menetelmät

Aineiston muodostavat *WFL*-musiikkivideo (2011a) ja kuuntelutarkkuuden parantamiseksi Rihannan (2011c) *Talk That Talk* cd-julkaisu, jolla ”We Found Love ft. Calvin Harris”-kappale esiintyy. Musiikkivideo on katsottavissa ilmaiseksi YouTube-suoratoistopalvelussa. Videon on sinne ladannut VEVO, joka on maailman suurimpien musiikintuottajien videopalvelu. Näistä Universal Music Groupin on ollut tuottamassa Rihannan *Talk That Talk* -albumia. Kappaleen on kirjoittanut ja tuottanut skotlantilainen tiskijukka Calvin Harris. Miksausessa on hänen lisäkseen ollut mukana Daniel Tan ja Damien Lewis. Musiikkivideon on ohjannut Melina Matsoukas. Rihannan lisäksi musiikkivideolla esiintyvät Calvin Harris itsenään, Agyness Deyn puheääninä musiikkivideon alussa sekä Dudley O’Shaughnessy miesystävänä musiikkivideolla. Musiikkivideon tuottamisesta on vastannut Candice Dragonas kollegoineen. Produktiossa on ollut mukana monta eri alan ammattilaista suunnittelun, käytännön toteutuksen ja tuotannon parissa. (IMDb 2022a ja 2022b.) *WFL*-musiikkivideo on kiinnostava tutkimuskohde, koska kappaleen voisi tulkita kertovan rakkaudesta, mutta musiikkivideo tuo esiin ristiriidan tämän tulkinnan kanssa. Kappaleen nimen alku, onnen löytäminen, viittaa rakastumiseen, ja musiikin iloisuus ja nopeatempoisuus tekevät siitä mainion tanssikappaleen yöelämään. Musiikkivideon alku (jota kutsun prologiksi ja joka puuttuu kappaleen albumiversiosta) ja kuvallinen ilmaisu kertovat erilaista tarinaa. Onnen hetket ovat vaihtuneet riitoihin, päihteiden täyttämään arkeen ja lopulta eroon.

Pro gradu -tutkielmassani menetelminä ovat audiovisuaalisen aineiston lähiluku ja narratiivinen analyysi. Humanististen alojen lähiluvussa yhdistyvät poikkitieteellisyys sekä esteettiset kokemukset ja kulttuuriset merkitykset, joita huomion kohteena oleva esitys, tilanne tai objekti ilmentää. Lähiluvulle ominaista on tasapaino tarkan analyysin (mikä sisältää kokemuksellisuuden ja kuvailun) ja kulttuurisen lähestymistavan (eli kehystämisen ja tulkinnan) välillä. Musiikintutkimuksessa lähiluvun keinoin voidaan tavoittaa musiikillisten äänten analyysi sekä fyysisesti että diskursiivisesti, ja analyysi voidaan suhteuttaa lähitieteisiin. Kriittinen reflektio on ensisijaisen tärkeä aspekti kulttuurintutkimuksessa. Lähiluku on myös työkalu narratiivien tutkimukseen ja niiden kompleksisuuden ymmärtämiseen. (Richardson 2017: 1–8, 17–19, 23.) Lähiluku on kulttuuristen ilmiöiden tutkimiseen tarkoitettu kriittinen menetelmä, missä kulttuurinen teksti (laajasti ymmärrettynä) kuvaillaan yksityiskohtaisesti ja tulkitaan kulttuuristen teemojen avulla. Teksti tarkoittaa tässä yhteydessä sanallista, musiikillista, kuvallista ja muuta vastaavaa ilmaisua. (Pääkkölä 2016: 23.) Lähiluku on katsomisen ja kuuntelemisen prosessi, jossa kuvan ja äänen välille rakennetaan silta siten, että kokonaisuus avautuu mielikuvitukselle ja siten musiikilliselle kokemukselle. Musiikki korostaa henkilökohtaisia näkemyksiämme, jotka yhdistettynä musiikkivideon visuaaliseen samastumiseen saavat aikaan uuden tulkinnan alkuperäisestä kappaleesta. Musiikkivideo pyrkii viihdyttämään, mutta myös mainostamaan artistia. (Hawkins 2013: 466–467.)

Analyysissa on tärkeää muistaa terve kriittisyys. Tutkimuskohteena on valtavirtaa edustavan supertähden musiikkivideo, minkä vuoksi kaupallinen näkökulma on korostunut. Sosiaalitieteiden tutkijan Timothy D. Taylorin (2012: 1–4) mukaan kulttuuriteollisuus on niin läheisesti yhteydessä markkinointiin ja kulutukseen, että musiikin kuuntelijoista on tullut ensisijaisesti kuluttajia, joille myydään mahdollisimman houkuttelevia tuotteita, ja musiikki on alistettu tämän kehityksen muodoksi. Vaikka tällainen näkökulma on dramaattinen ja houkutteleva, se ei ole ainoa tapa lähestyä musiikkivideota kulttuurisena tuotteena. Railtonin ja Watsonin (2011: 1) mukaan musiikkivideoiden tutkimus on kärsinyt alkujaan siitä, että musiikkivideo on typistetty julkisessa ja akateemisessa puheessa mainoksen kaltaiseksi sekundaariksi tuotteeksi. Musiikkivideoiden tutkimus on nykyään osa postmodernin ekonomian ja estetiikan tutkimusta. (Railton & Watson 2011: 1–4.) Musiikkivideoiden tutkimus on edistynyt runsaasti viimeisen vuosikymmenen aikana, eikä edellä mainittua diskurssia enää esiinny. Terve kriittisyys ei ole yhden ainoan näkökulman valitsemista, vaan ennemminkin maailman monimuotoisuuden ymmärtämistä.

Narratiivinen analyysi toteutuu musiikkivideoiden kohdalla tavallisesta poiketen.

Musiikkivideoiden tutkijan Carol Vernalliksen (2004: 3) mukaan suurin osa musiikkivideoista on ei-narratiivisia. Musiikkivideot ovat uskollisia esitettävän kappaleen muodolle (eli syklisiä ja jaksottaisia tapahtumien suoraviivaisen esittämisen sijaan) ja sille, että populaarimusiikki tyypillisesti kuvailee enemmän aiheita, kuin kertoisivat yksityiskohtaisia tarinoita.

Musiikkivideon tulee myös täyttää muut tehtävänsä, kuten tähden esille tuominen, sanoitusten reflektointi ja musiikin esiin nostaminen. Tästä syystä narratiivisuus (jos sellaisesta on kyse) rakentuu suhteessa niihin. (Vernallis 2004: 3–4.) Vernallis (2013, 449) kuvailee nykyaikaisen musiikkivideoiden estetiikan muutosta siten, että visuaaliset elementit (kuten väri, mikrorytmit ja editointi) ovat tulleet etualalle. Narratiivisuus on muuttunut hienovaraisemmaksi ja läpinäkyvämmäksi. Tarinankerronta on joissain tapauksissa saanut musikaalinomaisia piirteitä. (Vernallis 2013: 449–451.) Myös editoinnilla on oma merkityksensä (Vernallis 2011). Narratiivinen analyysi on huomioitu Burns (2015) populaarimusiikin musiikkivideoiden analyysimallissa. Siinä analysoidaan sanoitukset, musiikit ja kuva erikseen ja yhdessä seuraavien teemojen mukaisesti: normit ja arvot, narratiivi ja teemat, paikka ja aika, ääni ja osoitus/suuntaus, eleet ja toiminta. (Burns 2015.)

Burns (2013: 154) kuvaa laulajan vaikutusvaltaa ja kuulijan osallistamista siitä näkökulmasta, millaisia musiikillisia ja narratiivisia ilmaisun strategioita pop- ja rock-alalla toimivat naismuusikot ovat käyttäneet vuosina 1993–1995. Hän on muodostanut mallin, jonka mukaan tekijyyteen vaikuttavat narratiivinen toimijuus, narratiivinen ääni, yhteyden luomisen muodot ja kuulijan osallistaminen. (Burns 2013: 154, 161.) Tämän mallin mukaisesti analysoin Rihannan lauluäänellistä tekijyyttä. Musiikkipedagogi Meribeth Bunch Daymen (2009: 173) mukaan lauluäänen tutkimuksessa uusimpia edistysaskeleita on otettu tutkimusympäristöissä, joissa puhe- ja lauluäänen tutkijat tekevät yhteistyötä laulajien ja lääketieteen ammattilaisten kanssa. Yhteistyö on tuottanut edistystä kolmella tutkimusalalla: akustiikan tutkimus (mm. kurkunpään värähtelytehokkuus, ääntöväylän resonanssi), lääketieteen kliininen tutkimus ja koko vartalon huomioiva lähestymistapa. Nykyaikaisessa lauluopetuksessa keskeisellä sijalla on laulajan suhde omaan itseensä kokonaisuutena, hänen ytimeensä ja energiakenttäänsä. Tällaisessa opetustavassa yhdistyy länsimainen ja itämainen filosofia. Laulaminen nähdään vuorovaikutuksellisenä toimintana, jonka keskiössä on energia, joka välittyy laulajalta kuulijalle. Laulaja voi välittää yleisölle kohotetun, energisen tunteen tai tahattoman surumielisen ja raskaan olon. (Dayme 2009: 1–2, 173.) Lauluäänen tutkimuksessa yleisö voidaan huomioida tutkimalla affekteja ja liiketuntoa (Richardson ym. 2014: 25, 32, 29).

Lauluäänen tutkimus on painottunut laulamisen toiminnallisiin piirteisiin, ja tutkimusten otokset ovat jääneet pieniksi. Uudet tutkimukset hyödyntävät kehittyneempää tutkimusteknologiaa, mutta sen käyttäminen voi tuntua laulajasta epämiellyttävältä sekä tulokset ja niiden tulkinta antavat yksipuolisen kuva laulamisesta. Monitieteisemmälle ja kokonaisvaltaisemmalle tutkimukselle olisi tarvetta, varsinkin tutkimukselle, joka käsittelee laulamisen biomekaniikkaa. (Dayme 2009: 173–177.)

Populaarimusiikin esitysten tutkimuksessa sosiokulttuuriset käytännöt ja niiden sisällä olevat musiikilliset genrekonventiot ovat aina läsnä. Myös nauhoitettuja esityksiä voidaan tutkia esityksinä. Populaarimusiikin esityksessä tärkeimmät osapuolet ovat esiintyjä(t) ja yleisö. (Auslander 2004: 5, 10–11.) Musiikkitieteen tutkijoiden Stephen Loyn, Julie Rickwoodin ja Samantha Bennettin (2018: 1–2) mukaan tähtipersoonana on samanaikaisesti sekä kaupallinen tuote että yksilöllinen, henkilökohtainen kuvaus sosiaalisten ja kulttuuristen merkitysten kentässä. Tähteyden lähikäsitteitä ovat suosio ja julkisuus. Tähteyttä seuraa ammatillisesta menestyksestä ja laajamittaisesta tunnustuksesta. (Loy, Rickwood & Bennett 2018: 1–2.)

Omaelämäkerrallisen narratiivin intertekstuaalisessa analyysimallissa musiikkivideota lähestytään systemaattisesti siten, että syntyy ymmärrys kuvamateriaalin ja musiikin suhteen rakentumisesta. Erityisesti keskitytään siihen, miten musiikkivideon kuvasto välittää uusia, symbolisia merkityksiä musiikkikappaleille. Tähtipersoonan näkökulmasta artistien omaelämäkerralliset narratiivit pop-videoissa haastavat aiemman tutkimuksen. Analyysimallin osia on seitsemän: omaelämäkerrallinen narratiivi performatiivisena, narratiivinen rakenne, sanat, kuvat ja musiikki, audiovisuaaliset genealogiat ja toimijuuden narratiivi, lauluäänen musiikkivisuaalinen rakentaminen sekä sukupuolen queer-näkökulma. (Hawkins & Richardson 2007: 605–609, 612, 617.)

1.4 Kulttuuriset teemat ja tähtikonstruktio

Pro gradu -tutkielmani analyysissä esiin nousee monenlaisia kulttuurista teemoja. Toisaalta on kyseessä naisen kokemus nuoruudesta ja aikuistumisesta, lähisuhdeväkivallasta ja riippuvuuksista sekä parisuhteen päättämisestä ja toisaalta artistin suhde omaan tuotantoonsa ja tähtipersoonansa representaatioiden kautta tarkasteltuna. Käsittelem nuoruuden ja aikuistumisen käsitettä musiikkitieteen tutkija Sheila Whiteleyn (2005: 1) analyysiä hyödyntäen. Hän on käsitellyt lapsuutta ja lapsitähtiä huolenaan nuorten muusikkojen hyväksikäyttö ja toisaalta naiseuden yksipuolinen kuvaaminen populaarimusiikissa. Hän on

antanut stereotypialle nimen ”Pikku tytöt”. Hänen analyysinsä käsittelee muusikkojen imagon, iän ja esiintymisen välisiä suhteita. Populaarimusiikissa on kyseenalaisia esimerkkejä siitä, että lapsitähtiä on esitetty eroottisesti puoleensa vetävinä. Toisaalta media on yrittänyt lokeroida Kate Bushin, Tori Amosin ja Björkin lapsellisiksi heidän tyttömäisen feminiinisyytensä takia eli asettaa heidät ”Pikku tyttöjen” kategoriaan. (Whiteley 2005: 1–2.) Nuoruus ja aikuistuminen eivät ole yksinoikoisia käsitteitä populaarimusiikissa.

Tytön kasvaminen naiseksi määrittyy arjen ja populaarimusiikin sanoitusten diskursseissa miehisen ”munan” tai ylipäätään seksin harrastamisen kautta. Esimerkiksi brittiläisessä nuorisokulttuurissa siirtymä aikuisten kulttuuriin on kuitenkin saumaton. Populaarimusiikin voi nähdä kuvaavan mytologista jännitettä elämän ja kuoleman välillä, ja siten väkivalta teemana kuvaa ihmiskunnan historiaa. Fiktio ja fantasian keinoin artisti voi käsitellä pelkoja, kauhun kokemuksia ja hirmutekoja, joita naiset edelleen kohtaavat. Aikuisuuteen siirtyminen edellyttää naisartistilta ”oman äänensä löytämistä” ja oman identiteettinsä ja kokemuksensa kokonaisvaltaista hyödyntämistä tuotannossaan. (Whiteley 2005: 2–4, 62.) Kulttuurit ja kielenkäyttö muuttuvat hitaasti. *WFL*-musiikkivideolla esiintyvä lähisuhdeväkivalta on tärkeää nostaa keskusteluun.

Uskontotieteen tutkija Hannele Koivunen (1995: 9) on tutkinut kristillistä naiskuvaa ja todennut, että kaksinaismoralismin juuret ovat parintuhannen vuoden päässä menneisyydessä tai kauempanakin. Nainen on nähty ylimaallisena ja epäseksuaalisena madonnana, joka perustuu Neitsyt Marian myyttiin. Naisen toinen vaihtoehto on ollut huora, joka katu seksuaalisuuttaan, joka perustuu Maria Magdaleenan kuvaukseen. Molemmissa naiseuden määrittelyissä korostuu se, että nainen nähdään objektina miehen silmien ja tarpeiden kautta; naista voi joko rakastaa tai rakastella. Länsimainen kristillinen kulttuuri on juurruttanut tämän käsityksen perusrakenteisiinsa, ja miehen katseena olemista ylläpitävät sekä miehet että naiset. (Koivunen 1995: 9–10.) Onneksi nykyaikaisen naiseuden ei tarvitse suostua tyypistetyksi näihin vaihtoehtoihin.

WFL-musiikkivideolla esiintyvä runsaan päihteidenkäytön ohella naisroolihahmolla on analyysini mukaisesti läheisriippuvuuteen viittaavia piirteitä. Terapeutti Tommy Hellstenin (2012: 82) määrittelee läheisriippuvuuden seuraavasti:

Läheisriippuvuus on sairaus tai sairauden kaltainen tila, joka syntyy, kun ihminen elää jonkin hyvin voimakkaan ilmiön läheisyydessä eikä kykene käsittelemään tätä ilmiötä persoonallisuudessaan vaan sopeutuu sen olemassaoloon.

Läheisriippuvuus voi syntyä päihdeongelmaisen läheiselle, mutta ilmiön syntyyn voi vaikuttaa muutkin traumaattiset tapahtumat. Läheisriippuvaisuus ilmenee ulkoa ohjautumisena, kontrollina, vaikeutena luottaa muihin, heikkona minuuden kokemuksena, suorittamisena, ylivakavuutena, sairasteluna ja hengellisyyden puuttumisena. (Hellsten 2012: 80–81, 88–109.)

Naisten kertomukset lähisuhdeväkivallasta ovat esillä sosiologi Marianne Notkon (2011) väitöskirjatutkimuksessa, joka käsittelee naisten kertomuksia perhesuhteissa esiintyneestä väkivallasta, vallankäytöstä ja vahingoittumisen kokemuksesta. Musiikkivideolla ei esiinny tatuointipahoinpitelyn lisäksi muuta fyysistä väkivaltaa. Marianne Notkon (2011: 12) mukaan väkivallassa voi olla kyse monenlaisesta muustakin toiminnasta. Vahingoittumisen kokemus voi syntyä kontrolloinnista, arvostelusta tai mitätöinnistä ja se voi ilmetä ilmapiirin ahdistavuutena, pelottavuutena tai lamaannuttavuutena. (Notko 2011: 12.)

Naisten kertomien eronarratiivien osalta keskeisessä asemassa on sosiologi Catherine Kohler Riessmanin (1990: 7) tutkimus, joka kuvaa haastatteluaineiston perusteella kertomuksia avioerosta. Kertomuksissa on sukupuolittuneita eroja. (Riessman 1990:7.) Vaikka Riessmanin tutkimus on kattava ja sitä voidaan soveltuvin osin käyttää tänä päivänä, se kaipaa päivittämistä. Sosiaalitieteiden tutkija Zygmunt Bauman (2003 Lafrancen & Burnsin 2017: 4 mukaan) on kehittänyt käsitteen ”joustava rakkaus” (engl. *liquid love*) kuvaamaan jälkimodernin ajan rakkaussuhteita. Niitä leimaavat Baumanin mukaan ristiriitaisuus ja epämääräisyys, epävarmuus tulevasta ja liikkuvuus sekä turvattomuus ja haavoittuvuus. (Bauman 2003 Lafrancen & Burnsin 2017: 4 mukaan). Valitsin tällaisen suomennoksen, koska sana *liquid* viittaa tässä yhteydessä jälkimodernin ajan ja sen ilmiöiden muuntuvaiseen ja joustavaan luonteeseen. Joustava rakkaus kuvaa osuvasti nykyaikaa; esimerkiksi seksuaalisuuden ymmärretään olevan joustavaa sen sijaan, että se olisi muuttumatonta ja pysyvää.

Nykyaikainen populaarimusiikintutkimus kiinnittää huomiota siihen, miten sukupuoli ja musiikki sulautuvat yhteen kulttuurisesti. Sukupuoli on eräs identiteettitekijöistä, joiden avulla on mahdollista tutkia musiikissa esiintyviä toimijuuksia, affekteja ja sen

ilmenemismuotoja. Sukupuoli on performatiivista, ja musiikkiesityksessä subjekti rakentuu kehon liikkeiden ja muodon avulla sukupuolen kautta. Historiallisen painolastin vuoksi akateeminen pyrkimys tasa-arvoisuuteen on erityisen tärkeä. Sukupuoli voi olla muusikolle vastarinnan voimavara tai hän voi kantaa mukanaan normatiivisia identiteettejä. (Hawkins 2017: 1.) Otan pro gradu -tutkielmassani huomioon kriittisen näkökulman muun muassa sukupuolen esittämiseen.

WFL-musiikkivideo ottaa kantaa siihen, miten julkinen mediadiskurssi kääntyi Rihannaa vastaan sen jälkeen, kun Chris Brown pahoinpiteli hänet. Kyse on uhrin syyllistämisen diskursseista (engl. *victim blaming discourses*) eli siitä, että huomio keskittyy pahoinpitelyn kohteen toimijuuteen, eikä pahoinpitelijän toimintaan. (ks. Edgar 2014: 138). Toisaalta tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota Rihannan eroottiseen imagoon, jonka käsittely tämän asian yhteydessä ei ole ongelmatonta. Paneudun tähän luvussa 6, 'Rihannan omaelämäkerrallinen narratiivi'.

Tähteyden rakentaminen ja ylläpitäminen vaatii työtä, mistä vastaa omat tuotannonalansa. Tähteyttä voidaan tutkia talous-, media ja sosiaalitieteiden lähtökohdista. Tähti-imagon ja -persoonan avulla voidaan vaikuttaa yleisön vastaanottoon ja kulutukseen. Yleisölle identifioituminen artistin kanssa on tärkeä osa kulutusta. Toinen arvostettava tekijä on autenttisuus, jonka katsotaan erottavan artistin musiikkiteollisuuden tuotteesta. Musiikki-ikonit, starat, kulttuuriset myytit ja tähteys ovat populaarimusiikille ominaisia ja sen jatkuvuudelle välttämättömiä tekijöitä. Tähteys on artistin näkökulmasta tähden aseman saavuttamista, minkä lisäksi tähteys kertoo pop- ja rock-musiikin kanonisoimisesta. (Loy, Rickwood & Bennett 2018: 4–9.)

Hawkins ja Richardson (2007: 605) ovat tutkineet Britney Spearsin musiikkivideota *Toxic* muun muassa siitä näkökulmasta, miten musiikkivideo rakentaa tähden omaelämäkerrallista narratiivia. Kyse on esittävästä, tulkitsevasta ja monin tavoin välittyneestä narratiivista, joka on diskursseissa yleisön kanssa. Sillä, mitä kerrotaan, on yhtä lailla merkitystä, kuin miten kerrotaan. Musiikkivideo *Toxic* muodostuu keinoksi saada takaisin toimijuutta ja tekijyyttä, jonka median riepottelema ja yleisön hylkäämä tähti hetkeksi menetti. (Hawkins ja Richardson 2007: 620–621.)

1.5 Tutkielman rakenne ja tutkimuspositio

Tässä luvussa olen kuvannut pro gradu -tutkielmani tutkimuskohteen, siihen liittyvän aiemman tutkimuksen, tutkimusasetelman ja analyysin kannalta keskeiset teemat sekä avannut tutkielman rakennetta. Tämän viitekehyksen avulla on mahdollista seurata *WFL*-musiikkivideon audiovisuaalista narratiivista analyysiä luvussa 2, ”*WFL*-musiikkivideon audiovisuaalinen narratiivinen analyysi”. Esittelen narratiivisen analyysin tulokset ensin kootusti, minkä jälkeen erittelen ne sanoitusten, musiikin ja kuvamateriaalin osalta alaluvuissa. Luvussa 3, ”Naisroolihaamon narratiivi ja siihen liittyvät teemat” kuvaan analyysissä esiin nousseita kulttuurisia teemoja ja naisroolihaamon narratiivia. Vastan ensimmäiseen alatutkimuskysymykseen eli millainen roolihaamon narratiivi musiikkivideolla syntyy.

Luku 4, ”Rihannan lauluäänellinen tekijyys”, keskittyy lauluäänän analyysiin. Vastan analyysin perusteella toiseen alatutkimuskysymykseen eli millä tavalla Rihannan lauluäänellinen tekijyys toteutuu musiikkivideolla. Luku 5, ”Rihannan omaelämäkerrallinen narratiivi”, koostuu otsikon mukaisen narratiivin ja siihen liittyvien representaatioiden analyysistä ja tulkinnasta. Luvun 5 lopussa vastaan kolmanteen alatutkimuskysymykseen eli miten musiikkivideo rakentaa Rihannan omaelämäkerrallista narratiivia. Luvussa 6, ”Päätäntö”, kokoan yhteen tulokset ja johtopäätökset suhteessa teoreettiseen viitekehykseen. Näin minun on mahdollista vastata päätutkimuskysymykseeni eli miten naiseutta, artistia ja tähteyttä esitetään Rihannan *WFL*-musiikkivideolla.

Tutkimuspositiooni vaikuttaa, että olen ollut Rihannan musiikin fani hänen uransa ensimmäiset kymmenisen vuotta. Meitä yhdistää naiseus ja halu laulaa. Koska Rihanna on taustaltaan monikulttuurinen ja musiikkivideo on tuotettu eri kulttuurissa, haasteenani on yhdistää analyysiin sellaista tutkimuskirjallisuutta, joka korvaa kulttuurisen ymmärryksen puuttani. Yhdysvallat on länsimainen maa, mikä helpottaa kulttuurista kohtaamista. Silti Rihanna on tummaihoisin supertähti. Samastumisen kautta ymmärrykseni jää puolitiehen. Olen ammatiltani mielenterveysalan kokemusasiantuntija, minkä puolesta minulla on kokemustietoa mielenterveys- ja päihdeongelmista. Olen lisäksi opiskellut hoitotyötä. Nämä seikat tuovat monipuolista näkemystä käsillä oleviin aiheisiin. Akateemisen tutkimusposition säilyttäminen on tärkeää, ja se onnistuu kytkemällä analyysi ja sen tulkinta tieteelliseen viitekehykseen.

2 WFL-musiikkivideon audiovisuaalinen narratiivinen analyysi

2.1 Musiikkivideon narratiivinen analyysimalli

Narratiivinen analyysi on huomioitu Lori Burnsin (2015) populaarimusiikin musiikkivideoiden analyysimallissa. Sen avulla on mahdollista analysoida sanoitukset, musiikki ja kuvamateriaali erikseen ja suhteessa toisiinsa seuraavien teemojen mukaisesti: normit ja arvot, narratiivi ja teemat, tila ja aika, ääni ja osoitus/suuntaus sekä eleet ja toiminta. (Burns: 2015.) Tässä alaluvussa kuvaan analyysimallia sekä analyysini tuloksia. Aloitin audiovisuaalisen analyysin tekemisen kokoamalla WFL-musiikkivideon (2011a) sanoitusten yhteyteen musiikkivideon muodon ja eri osien kestot (liite 1) sekä muodostamalla sille mahdollisimman edustavan kuva-ääni-synopsiksen (liite 2). Seuraavaksi esittelen Burnsin (2015) analyysimallin mukaisen analyysini tulokset taulukon 1 mukaisesti. Analyysi käydään syvemmin läpi seuraavissa alaluvuissa.

Taulukko 1 WFL-musiikkivideon audiovisuaalisen narratiivisen analyysin tulokset

| Puitteet | Sanoitukset | Musiikki | Kuva |
|--------------------------|---|---|--|
| Normit ja arvot | Vakuuttava kertoja, henkilökohtainen totuus, ainoa esitetty näkökulma | Populaarimusiikin valtavirta tietoisilla tyylivaikutteilla, artistina supertähti | Jenkkityyli, fiftarivaikutteet, Amerikan lippu, pop-mus. valtavirta, elokuva vs. kotivideo |
| Narratiivi ja teemat | Teemat: nuoruus ja aikuistuminen, riippuvuudet ja lähisuhdeväkivalta. Tarina onnesta eroon. | Säkeistö–kertosäkeistö-muoto, prologin, nostatusten ja tyyliviitteiden merkitys tarinankerronnassa, mies urkusoundina | Eropäätöksen kuvaus prologissa, kerronta hajanaisesti onnenhetkistä tuskan kuvaukseen ja eroon, äänen ja kuvan suhde. |
| Tila ja aika | Sisäinen ei-koherentti tila, suhteen tarina alusta loppuun hyppäyksiä ja rikkonaisuudesta | Tyylivaikutteet kuljettavat kerrontaa, tilan tunne kasvaa | Köyhemmän kansanosan brittilähiö, gentrifikaatio, värit tunteiden ilmaisijoina, lähikuvat, narratiivinen editointi |
| Ääni ja osoitus/suuntaus | Minä-kertoja ja kumppani (toinen), rakastavaiset, kertoja puhuu itselleen/uskotulle | Agyness Deyn puhuu prologissa, Rihannan tunnusomainen lauluääni ja fraseeraus, intensiteetti ja äänen kerrostaminen kasvavat | Rihanna laulaa kohti kameraa, pariskunnan katseet ohjaavat tarinaa/ovat keskiössä |
| Eleet ja toiminta | Sisäinen puhe, epäröinti, muistelu, eron perustelu | Prologi on hidas, empivä, orgaaninen. Muu musiikkivideo on vauhdikas, elektroninen. Dissonanssi on vahvimmillaan: K3. Säestys antaa tilaa artistille. | Prologissa paikoillaanoloa, laulava Rihanna liikkuu vähän, ei tanssikoreografiaa, vaan erilaisten tunteiden ja tilanteiden kuvausta, pyörivä muoto toistuu |

Normeja ja arvoja arvioidaan sanoituksissa sen mukaan, miten ne kuvaavat oletuksia, ”totuuksia” ja eri näkökulmien tasa-arvoisuutta. Musiikissa normien ja arvojen katsotaan välittyvän genren, tyylin ja tuotannon mukaisesti. Kuvamateriaalissa huomion kohteena ovat tyyli, asut ja rekvisiitta. (Burns: 2015.) *WFL*-musiikkivideon sanoituksissa on kuvattu laulun minän eli naisroolihahmon kokemus. Artistina on supertähti, joka edustaa populaarimusiikin valtavirtaa. Tuotanto on näin ollen korostetun kaupallinen (ks. Taylor 2012: 1–4.) Kuvamateriaalissa on runsaasti viittauksia Yhdysvaltoihin.

Narratiivi ja teemat esiintyvät sanoituksissa teemoina, tarinoina ja ideoina. Musiikki luo narratiivia ja teemoja muodon, rakenteen ja ideoiden avulla. Kuvastossa se ilmenee tarinan, sommittelun ja järjestyksen avulla. (Burns: 2015.) *WFL*-musiikkivideo kertoo tarinan parisuhteen onnenhetkistä eroon. Sen aikana naisroolihahmo elää nuoruuttaan ja kasvaa aikuiseksi. Eron syynä on parisuhteen epäterve dynamiikka, holtiton päihteidenkäyttö ja kumppanin aggressio. Toinen teema on riippuvuudet ja lähisuhdeväkivalta. Burns (2015) analyysimallissa tilaa ja aikaa kuvataan sanoituksissa aikaa, tilaa ja paikkaa. Musiikissa ne ilmenevät sovituksen ja äänimaailman kautta. Kuvamateriaalissa kiinnitetään huomiota lavastukseen, valaistukseen sekä kuvan rajaamiseen ja käsittelyyn. (Burns: 2015.) *WFL*-musiikkivideo edustaa ensisijaisesti naisroolihenkilön sisäistä tilaa, joka on järjestäytymätön, kuten ajatuksilla ja muistoilla on tapana olla. Musiikkivideon muoto on kokonaisuudessaan seuraavanlainen: prologi – alkusoitto – S1 – bridge – K1 – välisoitto – S2 – bridge – K2 – S3 – K3 – välisoitto – Coda. Musiikki kuljettaa tarinaa tyyli-vaikutteiden avulla. Tilan tunne kasvaa musiikkivideon edetessä. Lavastus on köyhemmän kansanosan brittilähiö, johon keskiluokkaistuminen¹ on tuomassa muutosta. Väri- ja valinnoilla ilmaistaan tunteita. Lähikuvia on eniten tarinan nykyhetkeen ajoittuvissa kohdissa. Editointi on musiikkivideon kontekstissa varsin narratiivinen ja syklisyydestään huolimatta musiikkivideo etenee myös lineaarisesti.

Ääni ja osoitus/suuntaus ovat kohta, jossa huomioidaan kertoja ja kerronnan kohde. Kyse on kerronnan osoittamisesta jollekulle. Sanoituksissa identiteetit, suhteet ja suhtautuminen ovat keskiössä. Musiikin dynamiikka, laatu ja intensiteetti kuvaavat ääntä ja osoitusta/suuntausta.

¹ Keskiluokkaistuminen eli gentrifikaatio tarkoittaa asuinalueen parantamista tavalla, joka houkuttelee keskiluokkaisia asukkaita. Alueen alkuperäinen, yleensä matalapalkkainen väestö, sijoitetaan usein muualle. Tutkijat eivät ole samaa mieltä siitä, missä määrin gentrifikaatio on matalapalkkaista väestönosaa halventava prosessi. Toisten mukaan sillä on myös myönteisiä vaikutuksia, ja gentrifikaatiota voidaan tehdä yhteistyössä alkuperäisen väestön kanssa. (Freeman 2009: 2079–2080.)

Kuvaston kohdalla lavastaminen ja katseen suunta ovat keskeisiä. (Burns: 2015.)

Sanoituksilla on minäkertoja, joka puhuu itselleen tai uskotulle. Kertojalla on rakkaussuhde miesystävänsä kanssa. Miesystävä on sanoituksissa ”toinen”. Toisaalta tämä ”toinen” on minäkertojan luoma eli jossain määrin fiktiivinen, ja toisaalta hän muodostaa minäkertojalle tarvittavan vastaparin. Musiikin osalta on huomattavaa, että Agyness Deyn on valittu puhumaan prologissa, muutoin esillä ovat Rihannan tunnusomainen lauluääni ja fraseeraus. Säestyksen intensiteetti ja lauluäänen kerrostaminen kasvavat *WFL*-musiikkivideon edetessä. Pariskunnan katseet ovat kuvamateriaalin keskiössä ja ohjaavat tarinan kulkua. Rihanna laulaa kohti kameraa, kun hänet esitetään artistina. Rihanna ei alistu miehisen katseen² alle musiikkivideossa. Naisroolihenkilö tuijottaa prologissa tiukasti miesystävänsä, ja artistina Rihanna ylläpitää omaa toimijuuttaan.

Viimeisen osuuden analyysimallissa muodostavat eleet ja toiminta, joita voidaan konkreettisesti kuvata sanoituksissa. Musiikki ilmaisee eleitä ja toimintaa oman ajallisuutensa ja jaksottaisuutensa kautta. Lisäksi musiikin sisällä tapahtuu vuorovaikutusta. Kuvamateriaali liike ja koreografia kuvaavat tätä osuutta. (Burns: 2015.) Sanoitukset kuvaavat naisroolihaamon sisäistä puhetta, joka vuoroin perustelee eropäätöksen välttämättömyyttä ja epäröi asian kanssa, koska rakkaussuhteessa on ollut iloa, onnea ja seksuaalista vetovoimaa. Musiikin osalta ajallisuus ja jaksollisuus perustuu prologin ja muun *WFL*-musiikkivideon kontrastiin sekä kolmannessa kertosaikeistössä kulminoituvaan dissonanssiin. Prologi on hidas, empivä ja orgaanisen kuuloinen. Muu musiikkivideo on vauhdikas ja äänimaailmaltaan elektroninen. Säestys antaa tilaa artistille. Kuvamateriaalissa on prologissa paljon paikallaan oloa. Kameralle laulava Rihanna liikkuu vähän, mutta liikkeet ovat tarkoin mietittyjä. Varsinaista tanssikoreografiaa *WFL*-musiikkivideolla ei ole, vaan kuvasto välittää erilaisia tunteita ja tilanteita. Katse kiinnittyy useassa kohtaa pyörivään muotoon (kuten pyörivä tausta, savu, valo).

2.2 Sanoitusten analyysi

WFL-musiikkivideon sanoitukset noudattelevat populaarimusiikille tyypillisesti säkeistö–kertosaikeistö-muotoa. Prologi eroaa ratkaisevasti muusta kokonaisuudesta, kuten myöhemmin käy ilmi. Alku- ja välisoitot ovat instrumentaalisia. Kolmannen säkeistön sanoitukset ovat samanlaiset kuin ensimmäisen säkeistön alussa. Kun bridge kertautuu,

² Miehisestä katseesta on alun perin kirjoittanut Laura Mulvey (1975 Burns & Lafrancen 2017: 102 mukaan).

sanoitukset eivät muutu. Kertosäkeistöt rakentuvat yhden säkeen toistolle (”We found love in a hopeless place”). Codassa kertosäkeistö toistetaan kahdesti. *WFL*-musiikkivideon nimessä on intertekstuaalinen viittaus Rihannan aiempaan yhteistuotantoon Eminemin kanssa, *Love the Way You Lie ft. Rihanna* (2010). Kappale käsittelee suorasukaisesti parisuhdeväkivaltaa. Feministisen sosiaalityön tutkijoiden Jonel Thallerin ja Jill Theresa Messingin (2014: 623) mukaan *Love the Way You Lie* -musiikkivideo vahvistaa parisuhdeväkivaltaan liitettyjä myyttejä. Sisällönanalyysin keinoin he ovat osoittaneet, että musiikkivideon ja sanoitusten voidaan katsoa syyttävän pahoinpitelyn uhria suoraan ja välillisesti sekä väheksyvän parisuhdeväkivaltaa ylipäättään. (Thaller & Messing 2014: 623.)

Tämä viittaus johdattelee *WFL*-musiikkivideon maailmaan. Musiikkivideo alkaa osalla, jota kutsun prologiksi (kesto 0.00–0.48). Sitä ei ole kappaleen albumiversiossa, ja se on musiikkivideon analyysin kannalta merkittävä. Ilman sitä musiikkivideolla esiintyvät narratiivit olisivat toisenlaisia. Kirjallisuudessa termi prologi tarkoittaa esinäytöstä. Olen valinnut tämän termin siksi, että se alustaa musiikkivideon kertomuksen ja antaa tärkeitä vihjeitä tarinan tulkintaan. Prologin sanoitusten sisältö on vahvaa, dramaattista ja repivää. Nainen kertoo alkusäkeissä, että hänen huutoaan ei kuule kukaan: ”It’s like you’re screaming, and no one can hear”. Tämä vahva aloitus luo heti mielikuvan jostain vaarallisesta elämänsisällöstä, joka täytyy pitää piilossa muilta. Hän on lähes häpeissään siitä, miten tärkeä hänen miesystävänsä hänelle on. Tämän poissa ollessa nainen kokee, ettei hän ole edes olemassa (”You almost feel ashamed/ That someone could be that important/ That without them, you feel like nothing”). Hälytyskellot soivat kuulijalla jo. Rakastumista on toki humoristisesti verrattu psykoosiin, mutta tämän asteinen symbioosi ei ole enää tervettä. Rakkaussuhde taitaakin olla riippuvuussuhde. Prologin lopussa yksinäisyyden tematiikka toistuu: kukaan ei voi naisen kipua ymmärtää, kukaan ei tule pelastamaan häntä (”No one will ever understand how much it hurts./ You feel hopeless, like nothing can save you”). Lopussa kertoja ymmärtää itsekin tilanteen mahdottomuuden. Loppu on väistämätön, ja siitä huolimatta hänen suhteesta saamansa hyvä tuntee huonon kohtelun arvoiselta (”And when it’s over, and it’s gone,/ You almost wish that you could have all that bad stuff back/ So that you could have the good”). Läheisriippuvuuteen liittyy usein heikko minuuden kokemus, mikä yhdistyy arvottomuuden tunteeseen, koska itsearvostus on kytköksissä itseymmärrykseen (ks. Hellsten 2012: 93–95).

Prologin puhuu näyttelijä Agyness Deyn, mikä lisää uuden kerroksen sanoitusten tulkintaan. On kuin puhe olisi kertomuksen naiselle niin henkilökohtaista, että hän yrittäisi etäännyttää itsensä siitä antamalla toisen kertoa tämän osan tarinaa puolestaan. Deyn puhuu käyttäen vahvaa brittiaksenttia, mikä yhdistyy musiikkivideon kuvastossa brittiläiseen lähiöympäristöön. Miksi tähän on päädytty? Valinnoilla ei vaikuta olevan muuta yhdistävää tekijää kuin se, että Agyness Deyn on kotoisin Iso-Britanniasta. Rihannan synnyinmaa Barbados on itsenäistynyt Yhdistyneestä kuningaskunnasta 1966. Olisiko kertomuksella symbolinen taso, jossa Rihannan esittämän roolihenkilön lähtötilanne on alisteinen, rinnastettavissa kolonisaation aikaan? Huonosta suhteesta irtiotta tekevä nainen olisi itsenäistynyt ja verrattavissa joko Barbadosen nykyiseen tasavaltaan tai Yhdysvaltoihin, ”Vapauden maahan”. Yhdysvalloista on tullut Rihannan maailmanlaajuisen menestyksensä kotimaa. Musiikkivideo on täynnä Yhdysvaltoihin viittaavia ikonisia piirteitä, joita kuvataan ja analysoidaan tämän luvun lopussa, alaluvussa ”Kuvamateriaali ja sen suhde musiikkiin”. Kappaleen toinen säveltäjä on Calvin Harris, joka on skotlantilainen. Ehkä musiikkivideon brittiviittaukset ovat välimallin ratkaisu Yhdysvaltojen ja Skotlannin välillä. Valinta on joka tapauksessa erikoinen.

Seuraavaksi vuorossa on instrumentaalinen alkusoitto (kohdassa 0.48–0.59), joka luo iloisen, nuorekkaan ja juhliivan tunnelman. Ensimmäisen säkeistön alussa (kohdassa 0.59–1.14) lauletaan kauniista välkkeestä, maailman kauneudesta, jota katsellaan vierekkäin (”Yellow diamonds in the light/ Now we’re standing side by side”). Keltainen timantti on myös luonnossa hyvin harvinainen, mikä viittaa rakkaussuhteen ainutlaatuisuuteen ja arvokkuuteen. Timantti symboloi ikuista rakkautta, minkä takia se on yleinen muun muassa hääsormuksissa. Ensimmäinen säkeistö jatkuu rakastumisen kuvauksella. Rakastavaisten varjot limittyvät, ja rakastumisen huuma täyttää heidät (”As your shadow crosses mine,/ What it takes to come alive”). Rakastuminen voi olla hyvin kehollista ja totaalista, varsinkin nuorena. Kaikki jaetaan, niin kauneus itsessä, toisessa ja ympäröivässä todellisuudessa, kuin varjot eli pelot, haasteet ja heikkoudet. Kyse on herkkyydestä ja haavoittuvuudesta. Entä jos tilanne ei olekaan tasaveroinen, kuten prologi antaa ymmärtää? Matka onnesta pimeyteen voi olla lyhyt ja traaginen.

Musiikkivideon kuvasto näyttää huumeidenkäytön osana pariskunnan arkea. Kaunis välke voi olla huumaantunut hetki, jolloin ”keltaiset timantit” saavat toisenlaisen merkityksen. Onko kyse hetkellisestä kokemuksen kauneudesta huumeiden käytön aikana? Vaikka se on

hetkellisesti totta, se jää hetkelliseksi, ellei huumeita käytä lisää päästäkseen uuteen nousuun. On mahdotonta välttää sitä, että lasku seuraa perässä. Huumeiden käyttö voi aiheuttaa verenpaineen muutoksia (Alho 2018), jolloin kuvaus voi olla myös päihtymyksen keskellä huomion kohteeksi nouseva huimaus ja näkökentässä seikkailevat valopisteet. Timantit voivat myös olla intertekstuaalinen viittaus The Beatlesin kappaleeseen ”Lucy in the Sky with Diamonds” vuodelta 1967. Sen yhteydestä LSD:n käyttöön on ainakin keskusteltu ahkerasti.

Toisessa säkeistössä (kohdassa 02.14–02.29) lauletaan ulospääsystä ja toivon heräämisestä, vaikka sen hintana on rakkauden kieltäminen (”Shine a light through an open door/ Love and life I will divide”). Kertoja pyytää rakkautensa kohdetta kääntymään pois, koska eronteko on vaikeaa. (”Turn away 'cause I need you more/ Feel the heartbeat in my mind”). Tämä toinen on hänen päänsä sisällä, ja hän kamppailee eloonjäämisestä. Kolmannessa säkeistössä palataan sanoitusten alkupisteeseen, kun ensimmäisen säkeistön kolme ensimmäistä säettä toistuvat. Poisjäänyt säe rakkauden huumasta on korvautunut sanan ”mine” (minun) toistumisella. Rakkauden huumasta voi tulkita vaihtuneen siihen, että miesystävän omistamisenhalu lankeaa varjona naisen ylle. Säkeistöt vievät tarinaa eteenpäin, koska muut sanoitukset rakentuvat vahvasti toiston varaan. Bridge-osat ovat sanoituksiltaan samanlaiset (kohdissa 1.14–1.29 ja 02.29–2.44). Luopuminen on elinehto, vaikka tunteet ovat vastakkain järjen kanssa (”It’s the way I’m feeling I just can’t deny/ But I’ve gotta let it go”). Tunnelma bridgeosissa on kaihoisa, minkä voi nähdä merkkinä siitä, kuinka hankalaa kertomuksen naisen on erota kyseisestä rakkaussuhteesta. Lopputulos on silti yksioikoinen, naisen on irrotettava itsensä vaaralliseksi käyneestä suhteesta.

Kertosäkeistöissä (kohdissa 01.29–01.44, 02.44–02.59 ja 3.22–3.36) toistuu kussakin neljä kertaa sama säe: ”We found love in a hopeless place”. Mikä sitten on tämä toivoton paikka? Nuoruus on usein villiä ja vapaata aikaa, jolloin kokeilunhaluisuus voi mennä itsesuojeluvaiston ohi. Oma minuus ei ole vielä täysin rakentunut, joten rakastaminen voi olla hämmentävää. Omat rajat hukkuvat nopeasti, varsinkin päihtyneenä ja aikuistumisen mukanaan tuomien uusien velvoitteiden äärellä. Tulkitsen tämän säkeen niin, että toivoton paikka on ollut molempien rakastavaisten sisällä. Molemmat ovat halunneet rakkautta, toinen vain on sekoittanut sen kontrolliin ja toinen alistumiseen. Kun mukana on päihteet ja osattomuus, jota musiikkivideon kuvasto esittelee, rakkaus ei enää riitä. Kappale loppuu Codaan, joka kertoo kahdeksan kertaa kertosaäkeistöjen onnettoman säkeen.

Burnsin (2015) analyysimallissa sanoituksia käsitellään normien ja arvojen, narratiivin ja teemojen, tilan ja ajan, äänen ja osoituksen/suuntauksen sekä eleiden ja toiminnan mukaisesti. Normit ja arvot välittyvät oletusten, "totuuden" ja tasa-arvoisuuden kautta. (Burns: 2015)

WFL-musiikkivideon lyriikoiden kohdalla olen tehnyt oletuksen, että uskon naisroolihenkilöä. Hänen totuutensa on henkilökohtainen totuus. Tasa-arvo ei toteudu siinä mielessä, että toinen osapuoli eli kertomuksen mies ei pääse sanoituksissa kertomaan omaa näkökulmaansa. Musiikissa häntä edustaa urkuriffi, mihin palataan seuraavassa alaluvussa, "Musiikkianalyysi". Varsinkin prologi on niin tunteisiin vetoava, että haluan uskoa laulun minää. Sillä on varmasti merkitystä, että olen itse nainen ja kokenut osani hankalista miessuhteista. On kuitenkin mahdotonta sanoitusten perusteella sanoa, mikä toisen osapuolen näkökulma olisi. Se on myös pro gradu -tutkielman puitteissa tarpeetonta, koska olen kiinnostunut naisroolihaamon narratiivista. Narratiivi ja teemat ilmenevät sanoituksissa teemojen, tarinoiden ja ideoiden tasolla (Burns: 2015). Sanoituksista esiin nousee teemana nuoruus elämänvaiheena ja siihen liittyvä kasvaminen kokemusten kertymisen avulla eli aikuistuminen. Länsimaissa nuoruuteen liittyy usein toisiinsa nivoutuvasti päihteidenkäyttö ja juhliminen sekä oman itsensä ja rakkauden etsiminen. Ensimmäinen säkeistö kertoo juuri näistä asioista. Kaikki on ihmeellistä, kun on uuden äärellä, eikä vielä tiedä, mikä hinta niillä on. Musiikkivideon aikana naisroolihenkilö aikuistuu ja kasvaa eroon kumppanistaan, koska yhteen jääminen on mahdotonta.

Toinen teema on lähisuhdeväkivalta ja riippuvuudet. Parisuhteen epäterve dynamiikka liittyy kumppanin addiktioon ja aggressiivisuuteen, ja sitä ilmentävät myös naisroolihenkilön läheisriippuvuus, toivottomuus ja koettu tuska. Tämä tulee vahvasti esiin prologin sanoituksissa, joissa laulun minä kuvaa yksinäistä, toivotonta kipuiluaan ja oman minänsä katoamisen tunnetta ja häpeää. Rakkauden kohde on tunnetasolla tärkeämpi kuin oma minuus. Toisen säkeistön kohdalla laulun minä alkaa tehdä eroa pahoinvoivaan suhteeseen. Kolmas säkeistö esittää jo kumppanin pakkomielteisen suhtautumisen naiseen. Tarina kulkee onnesta eroon sisältäen muistelua (S1), todellisuuteen heräämisen (S2), tilanteen muuttumisen mahdottomaksi (S3) sekä irrottautumisen (bridgeosat, kertosäkeistöt ja Coda). Prologi alustaa tarinan jo eropäätöksen tehneen naisen äänellä. Säkeistöt luovat tarinalle alun ja kulminaatiopisteen (S3). Bridge-osassa mieli ajaa sydämen ohi. Kertosäkeistöjen merkitys paljastuu kuulijalle pikkuhiljaa. Painotus ei olekaan siinä, että toivottomassa tilanteessa olevat rakastavaiset löysivät toisensa (ja elivät ikuisesti onnellisina). Sen sijaan rakastavaiset löysivät itsensä toivottomasta tilanteesta, joka ei voinut jatkua.

Tila ja aika on Burns'n (2015) analyysimallissa lokero, jossa aika, tila ja paikka huomioidaan. *WFL*-musiikkivideossa tila on ensisijaisesti sisäinen ei-koherentti tila, jossa suhteen tarina kerrotaan alusta loppuun hyppäyksin ja rikkonaisesti. Tämä on tietenkin musiikkivideolle tyypillistä (Vernallis 2004: 3–4). Ääni ja osoitus/suuntaus on Burns'n (2015) analyysimallissa identiteettien, suhteiden ja suhtautumisen kehikko. Musiikkivideolla on minäkertoja ja kumppani (toinen), jotka ovat rakastavaiset. Laulun minä tuntuu puhuvan itselleen ja/tai uskotulle. Analyysimallin (Burns: 2015) viimeinen osio on eleet ja toiminta. Musiikkivideolla on sisäistä puhetta, epäröintiä, muistelua ja eron perustelua. Ero kuitenkin tapahtuu, eikä parisuhdeväkivaltaa voi tulkita musiikkivideon mukaisesti sallituksi ilmiöksi (vrt. Thaller & Messing 2014).

2.3 Musiikkianalyysi

Musiikin osalta analyysi kattaa laulumelodian, säestyksen, miksauksen ja efektit, joista yhdessä muodostuu kappaleen uniikki soundimaailma. Lauluääneen paneudun tarkemmin luvussa 4, 'Rihannan lauluäänellinen tekijyys'. Tässä luvussa sitä kuvaillaan osana muun musiikin muodostamaa kokonaisuutta. Prologi (kesto 0.00–0.48) poikkeaa muusta musiikkivideosta monin tavoin, joten se on syytä käsitellä yhtenä kokonaisuutena. Ensimmäisenä prologin aloittaa Agyness Deynin puhe, joka on miksattu lähelle, jolloin sanat ovat intiimejä kuin ne kuiskattaisiin korvan juurella. Puhe on kuitenkin luonteeltaan enemmän toteavaa kuin koskettavaa. Joko kertoja on osaton sanojen ilmaisemaan tuskaan tai sitten hän on turtunut tuskan tunteeseen. Agyness Deynin brittiaksentti tuo hämmennystä kertojan identiteettiin, kuten sanoitusten ohessa todettiin.

Prologissa rytmi on muuta musiikkivideota hitaampi (tahtilaji 4/4, 72 bpm). Säestyksessä on tyyllillisiä viitteitä balladiin, joten on luontevaa sanoa, että sen tempo on *adagio*, jossa on lukuisia *ritardando*-osuuksia. Balladilla tarkoitetaan populaarimusiikissa hidasta kappaletta, joka on joko tunnepitoinen tai romanttinen (Oxford English Dictionary 2022). Prologin säestysosuus on *C#*-duurissa ja kestää 13 tahtia. Soundimaailma on orgaanisempi, koska kokoonpanossa on vähemmän soittimia, joita voi jonkun kuvitella soittavan. Myöhemmin soundimaailma on vahvasti elektroninen, eikä yhteyttä elävään musiikkiin ole enää niin selvästi. Säestyksen aloittaa piano ensimmäisen säkeen jälkeen (kohdassa 0.05), mikä luo viipyilevän tunnelman. Piano soittaa sointuja ja tunnelman raskasta lopullisuutta ilmentäviä, matalia ostinatoja pedaalia käyttäen sekä muutamaa nuotinkuljetusta laskematta eleettömiä

arpeggioita. Pianosäestyksessä on ajoittain huomattavia taukoja. Säestyksen tehtävä on luoda puheelle ilmaisua tukeva, mutta kuitenkin taka-alalle jättäytyvä tausta.

Säestys on C#-duurissa, vaikka se on luonteeltaan melankolista. Sointukierto on neljä tahtia, ja sen kolme kiertoa ovat seuraavanlaiset: C# – f#m – G# – d#m / C# – a#m – G# – f#m / a#m – a#m – G# – C#. Ensimmäinen kierto kulkee toonikasta subdominantille, ja dominantilta toisen asteen soinnulle (rinnakkaisen mollisävellajin neljäs aste). Toinen kierto aloittaa myös toonikalta, käy kuudennella asteella (rinnakkaisen mollisävellajin toonika), ja kulkee dominantilta subdominantille. Kolmannessa kierrossa ollaan kaksi tahtia kuudennella asteella, josta laskeudutaan dominantille ja toonikalle. Kolmas kierto on poikkeuksellisesti viiden tahdin mittainen, kun prologi jää kuin ilmaan leijailemaan ennen salamointia, joka toimii siirtymänä. Koko ajan madaltuva säestys ja loppua kohti lisääntyvä toonikan tuplaus tuo ääntä esiin ja korostaa dramaattista tunnelmaa. Pianon soittamat matalimmat sävelet ovat hieman alavireisiä. Elektronisena lisänä prologissa on synteettinen urkusoundi (kohdasta 0.16 alkaen), joka soittaa bassolinjaa ja kuulostaa herkältä värinältä kolkon kuulaisen pianon rinnalla. Prologin lopussa urut luovat yllättävän duurisoinnun taustoittamaan säettä ”So that you could have the good”. Patarummut korostavat iskuja prologin loppupuolella. Dramatiikka kasvaa purkaukseen salamointina kohdassa 0.48.

Lopun *WFL*-musiikkivideosta käsittelen kronologisesti, kuitenkin verraten samankaltaisia osia toisiinsa. Tämä tuo mielestäni parhaiten esiin musiikkivideon loppua kohti alati kasvavan intensiteetin. Prologia seuraa alkusoitto (0.48–0.59), joka esittelee musiikkivideon keskeisen urkuriffin, jota voi pitää sen tunnusmerkkinä ja joka analyysini perusteella edustaa musiikkivideon narratiivissa naisroolihahmon kumppania, miestä. Urkuriffi nimittäin on se voima, jolla musiikkivideo kulkee prologia lukuun ottamatta eteenpäin vielä silloinkin, kun naisroolihenkilö yrittää vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Tahtilaji on edelleen 4/4, mutta rytmi on nopeutunut melkein kaksinkertaiseksi (130 bpm). Syntetisaattori soittaa tahdin mittaista hakkaavan kuuloista urkuriffiään suuren osan kappaleesta. Se viittaa soundiltaan 80-luvun pop/rock-musiikkiin. Kyseessä on synkopoitu rytmi; ensimmäiset kolme neljäsosaa on jaettu neljään iskuun ja viimeinen kahteen kahdeksasosaan. Ensimmäiset kolme iskua soivat pienen ja ensimmäisen oktaavin f#-sävelenä. Kolmen viimeisen kohdalla ylempi sävel nousee a#-säveleen. Soundissa on 80-luvun vaikutteita. Tunnelma on iloinen, vaikkakin junnaava, koska subdominantti ei purkaudu toonikaan. Jokin jännite on olemassa alkusoiton alusta asti. Alkusoiton pituus on neljä tahtia.

Ensimmäisessä säkeistössä (kohdassa 0.59–1.14) Rihanna alkaa laulaa rintaäänellä. Laulumelodia seurailee sointujen säveliä ja sijoittuu suppealle alueelle. Urkuriffi jatkaa säestyksenä taustalla. Mielikuva sointukierrosta (C#: ii - VII - V - I) syntyy enemmän laulun kuin säestyksen perusteella. Sointukierto on neljän tahdin mittainen, ja niitä on lyhyessä säkeistössä kaksi. Toonikaan purkautuminen vahvistaa luonnollisuudellaan naisroolihahmon toimijuutta (suhteessa urkuriffiin). Sointukierto tulee osaksi säestystä ensimmäisessä bridgeosassa (kohdassa 1.14–1.29), kun syntetisaattori alkaa soittaa riffin mukaisia sointuja oktaavia alemmaa. Soundi laajentuu varhaisen teknon äänimaailman suuntaan. Vaihdoista seuraavaan osaan tukee puolen kierron verran rumpukomppi. Rytmiä korostavat taputukset tasatahdein. Ensimmäisen säkeistön keveydestä, ilosta ja jopa naiiviudesta siirrytään juhlatunnelmiin, kun säestys muuttuu matalaksi, runsaaksi, vaativaksi. Jos säestys osaisi puhua, se sanoisi, että nyt on aika liikkua eteenpäin taakseen katsomatta.

Rihanna laulaa bridgeosassa falsetilla ja rintaäänellä. Falsetti antaa unelmoivan tunnelman ensimmäisen säkeen alulle ("It's the way I'm feeling"), kun taas rintaääni korostaa säkeen loppua ("I just can't deny") kuin päätöstä, josta on pidettävä kiinni. Laulumelodia alkaa säkeistöä korkeammalta, mutta liikkuu edelleen suppealla alueella. Urkuriffi hakkaa taustalla, ja siihen on tullut lisäksi komppiosuus, joka luo kahden soinnun mittaisen sointukierron: C#: d# – H, F# – C#, joka esiteltiin säkeistössä viittauksenomaisesti. Bridge-osa kestää 8 tahtia eli 4 sointukiertoa. Ensimmäinen kertosaäkeistö (kohdassa 01.29–01.44) on 8 tahdin mittainen. Se alkaa aksenttisymbaalien efektilä, ja säestys jatkuu edellisestä osasta samanlaisena sointukierroltaan ja kokoonpanoltaan. Kertosäkeistö perustuu toistoon. Sanoituksissa junnataan lauseessa "We found love in a hopeless place". Tunnelma on iloinen ja menevä. Rihanna laulaa rinta- ja falsettiäänellä, ja leikittelee hieman hänelle tyypilliseen tapaan äänenmuodostuksen vaihdoskohdissa. Tunnelmasta voisi päätellä, että rakkauden löytäminen on luonut toivoa toivottomaan tilanteeseen.

Ensimmäinen välisoitto (kohdassa 01.44–02.14) jakautuu kahteen osaan (8 + 8 tahtia). Ensimmäinen puolisko on nostatus, jossa sävel liu'utetaan oktaavin verran ensimmäisen oktaavin d#-sävelestä tavalla, jolla viitataan bilehuumeiden käytön aiheuttamaan kokemukseen nopeasta päihtymisestä. Rumpusetti aloittaa hakkaamalla bassorumpua tasatahdein ja lisäten shuffle-rytmyksiä toimeille, mikä viittaa kiihtyvyyden tunteeseen. *WFL*-musiikkivideon (2011a) kuvasto tukee tätä tulkintaa. Välisoiton toisella puoliskolla säestys on samankaltainen kuin bridgessä (C#: ii - VII - V - I). Kokoonpanoon on tullut lisänä

liikkuva basso, rumpusetti mukana shuffle-kompilla ja sheikkeri. Tyylillisesti ollaan pop-musiikin valtavirran äärellä, vaikka viittauksia menneeseen edelleen on. Tunnelma on iloinen, juhlat ovat käynnissä.

Toinen säkeistö (kohdassa 02.14–02.29) muistuttaa ensimmäistä rytmin, muodon ja laulun suhteen. Rihanna laulaa rintaäänellä, mutta voimakkaammin. Säestyksen soundi muuttuu vahvemmin elektronisen äänimaailman suuntaan ja viittaa aiempaa enemmän tekno- tai trancetyylisuuntiin. Tyylillisesti ollaan kuitenkin 2010-luvun populaarimusiikin valtavirran maastossa, missä elektroninen soundimaailma on vahvassa osassa ja tyyliä käytetään ahkerasti. Kokoonpanossa on rumpukomppi, liikkuva basso sekä nouseva avaruudellinen urkumelodia, joka luo basson kanssa mielikuvan sointukierrosta. Korkeammat soinnutukset tulevat hieman myöhässä ja voimistuvat. Bassorumpu lyö rytmiä tasatahdein. Äänimaailma on aiempaa modernimpi; siinä on tilan tuntua ja monimutkaista yksinkertaisuutta. Tarkoitin tällä sitä, että soundimaailma on luotu yksityiskohtia myöten elektronisesti aikana, jolloin populaarimusiikin valtavirrassa alkoi korostua runsaasti kerrostettu ääni ja tietokoneella luotu äänimaailma. Siirtyminen lähemmäs nykypäivän äänimaailmaa tuo myös tarinaa kohti tätä hetkeä.

Toisessa bridgeosassa (02.29–2.44) säestys jatkuu samanlaisena kuin toisessa säkeistössä. Bridge-osa kestää 8 tahtia. Välisoitosta tutut shuffle-komppi ja sheikkeri lisäävät menevää tunnelmaa, basson lisäksi on tullut hyvin matala urkukomppi. Rihannan laulu on voimakkaampaa; ensimmäisen bridgeosan unelmoiva sävy on jäänyt taakse. Viimeiset kaksi tahtia ovat rumpusooloa, jota basso kannattelee. *WFL*-musiikkivideon kuvasto on kasvavassa määrin riitaista ja tuskaista. Rumpusoolon loppuessa yksi asuinalueen taloista räjäytetään hallitusti (kuva 4, s. 35), mikä viittaa keskiluokkaistumiseen ja muutoksiin elinoloissa. Bridge-osasta siirrytään rumpusoolon kautta toiseen kertosaäkeistöön (kohdassa 02.44–02.59, 8 tahtia), joka eroaa aiemmasta kertosaäkeistöstä siten, että shuffle-komppi ja sheikkeri jatkavat osana rytmisektiota. Säestys on samanlainen kuin ensimmäisen välisoiton toisella puoliskolla. Lauluäänien kohdalla ero on äänen käsittelyssä, siinä on useampia kerroksia ja hieman kaikua. Musiikkivideon kuvastoon ilmestyy riitelyä, mikä on ristiriidassa kertosaäkeistön biletunnelman kanssa.

Kolmas säkeistö (kohdassa 02.59–3.21) eroaa aiemmista merkittävästi, vaikka ensimmäisen kertosaäkeistön sanoitukset osin toistuvat. Tämä on *WFL*-musiikkivideon narratiivin

käännekohta. Sanoituksien puolesta naisroolihaamo on heräämässä parisuhteen sairaisiin piirteisiin. Huomattavaa on, että säestyksen tunnusmerkki, urkuriffi (mieskumppani), muuttuu viittauksenomaiseksi, kun tunnelma on junnaava ja tuskainen. Ensimmäiset neljä tahtia (2 sointukiertoa) alkavat ilman laulua. Basso junnaa pahaenteisesti d#-sävelellä, käväisten e-sävelellä, mikä luo dissonanssia. Bassokulku on huomattavasti aiempaa korkeampi. Syntetisaattori soinnuttaa kaiun turvin avaruudellista tunnelmaa aiempaa korkeammalta (d#1-sävelen päälle f#1, a#1, h1), nousten lopussa toiseen oktaaviin. Rytmisoihtimet ovat hiljaa. Rihannan äänenkäyttö on aavistuksen tylympää, kuitenkin suurta eroa entisiin säkeistöihin ei ole. Kolmannen säkeen sana ”mine” jää kaikumaan ja viimeinen säe puuttumaan. Soundimaailma muuttuu säkeistön aikana useamman kerran. Ensimmäiset neljä tahtia bassosoundi on särökitaran kaltainen, ja hitaasti voimistuvat urut tulevat esiin. Kun laulu alkaa, säestys siirtyy laulun taakse. Basson soundi muuttuu tylpemmäksi ja säröisemmäksi, urut terävämmiksi. Vähän ennen kolmatta sointukiertoa alkava suhina vie kuulijan seuraavaan osaan. Suhina kytkeytyy kuvaston tupakansavun hengittämiseen, ja se voimistuu muistuttamaan lentokoneen nousun aiheuttamaa virtausta. Kuvaston mukaan kumppani ottaa vahvemman otteen naisroolihaamosta, ja vauhti vain kiihtyy ongelmista huolimatta. Huomattavaa on, että urkuriffi ei toteudu omana iloisena itsenään.

Kolmas kertosaäkeistö (kohdassa 03.22–03.36) on kaikin puolin musiikillisesti toisen kertosaäkeistön kaltainen, vaikka säestykseen on lisätty taputukset. Musiikkivideon tarina etenee kuvaston keinoin (päähtymistä ja sen seurauksia). Toinen välisoitto (kohdassa 3.36–4.07) on ensimmäisen välisoiton tavoin instrumentaalinen ja se jakautuu samoin kahteen 8 tahdin osaan: nostatus ja instrumentaali. Tarinan kuljetus on edelleen kuvaston varassa (naisroolihaamon havahtuminen todellisuuteen). Musiikkivideon viimeinen osio on Coda (kohdassa 04.07–04.24, 8 tahtia). Laulumelodia ja -tyyli on kertosaäkeistöjen kaltainen. Säestys on samanlainen kuin toisessa kertosaäkeistössä, ja sen loputtua ilmaan jää leijumaan dominanttisointu (G#). Viimeinen sana ”place” (eli paikka) jää kaikumaan samalla, kun kappale loppuu yllättäen. Tarina loppuu siis hieman kesken musiikin näkökulmasta, kun purkausta toonikaan ei tapahdu. Laulumelodia jatkaa kulkuaan kuin harmonia päättyisi toonikaan, joten naisroolihaamon voi nähdä päättäneen suhteen. Mieskumppania edustava urkuriffi jää junnaamaan subdominantille, dominanttikin on harmonista edistystä. Vaikka ero jää naista kummittlemaan, se kuitenkin musiikin perusteella on tapahtunut.

Burnsin (2015) analyysimallissa ensimmäinen kohta, normit ja arvot, välittyy genren, tyylin ja tuotannon näkökulmista. *WFL*-musiikkivideo edustaa populaarimusiikin valtavirtaa, minkä voi päätellä jo siitä, että artistina on pop-musiikin supertähti. Tarinan kannalta olennaiset tyyli-vaikutteet ovat balladi, 80-luvun syntikkapop, tekno ja trance. Kyseessä on harkiten tuotettu musiikkivideo, jonka tuotannolla on myös kaupallinen merkitys. Analyysimallin (Burns: 2015) seuraava kohta, narratiivi ja teemat, ilmenee musiikin osalta muodon, rakenteen ja ideoiden mukaisesti. *WFL*-musiikkivideo noudattelee populaarimusiikille tyypillistä säkeistö–kertosäkeistö-muotoa. Kuten aiemmin on todettu, rakenne tukee tarinankerrontaa. Prologin ja muun musiikkivideon välinen kontrasti auttaa ymmärtämään, että narratiivi on monimutkaisempi, kuin ensin vaikuttaa. Kolmas säkeistö muodostaa käännekohdan tarinalle: naisroolihahmon on oman hyvinvointinsa vuoksi erottava omistushaluisesta kumppanistaan. Tyyli-vaikutteet (balladi, 80-luku, tekno, trance) tukevat tarinan kronologista hahmotusta.

Nostatukset ovat narratiivin ja teemojen kannalta keskeisiä. Ne kuvaavat huumaantuneisuuden tunnetta, joka on ensin innostava ja uusia maailmoja avaava, mutta päihtyminen ei lopulta tuo tässä tarinassa todellista rakkautta ja ikuista onnea, päinvastoin. Merkittävä analyysini tulos on, että miehen näkökulma tulee esiin *WFL*-musiikkivideota määrittävänä urkuriffinä. Riffi on alkuun iloinen, mutta loputtomiin toistettuna se tekee kappaleesta levottoman. Tätä ajatusta tukee myös se, että kolmas säkeistö, jossa tapahtuu tarinan kannalta merkittävä käännekohta, on se, jossa urkuriffiä ei kuulla sellaisenaan. Sen sijaan säestys jää junaamaan ja äänimaailma muuttuu useamman kerran.

Burnsin (2015) analyysimallin kohta tila ja aika ilmenee sovituksen ja äänimaailman kautta. Musiikkianalyysissä kuvatut tyyli-vaikutteet (balladi, 80-luvun syntikkapop, tekno, trance) kuljettavat kerrontaa ja elektronisen äänimaailman kasvaessa tilan tunne kasvaa. Kohdassa ääni ja osoitus/suuntaus kiinnitetään huomiota musiikin dynamiikkaan, laatuun ja intensiteettiin. Merkittävää tässä kohtaa on aiemmin tarkkaan pohdittu erillisen kertojan, Agyness Deynin, käyttäminen prologissa. Rihannan tunnusomainen lauluääni ja fraseeraus välittyvät *WFL*-musiikkivideolla. Intensiteetti ja äänen kerrostaminen kasvavat musiikkivideon edetessä. Analyysimallin viimeinen kohta, eleet ja toiminta, käsiteltiin jo analyysimallin esittelyn yhteydessä.

2.4 Kuvamateriaali ja sen suhde musiikkiin

Tämä alaluku sisältää kuvamateriaalin kuvausta sekä kuvan ja äänen suhteen analyysiä. Analyysissä käytän esimerkkinä pysäytyskuvia *WFL*-musiikkivideon Youtube-videosta. Aluksi on hyvä mainita, että musiikkivideon sisällä on diegeettistä³ ja ei-diegeettistä musiikkia, mikä auttaa ymmärtämään musiikkivideon kuvallisen ilmaisun eri puolia. Musiikkivideon tarinan henkilöt eivät kuule musiikkia. Kun Rihanna esitetään artistina musiikkivideolla, hän luonnollisesti kuulee musiikin. Tämä eronteko luo erillisyyden artistin ja naisroolihenkilön välille, ja tämä on pop-musiikkivideoille tyypillinen tyylikeino. Prologin (kohdassa 0.00–0.48) kuvamateriaalissa keskeisenä elementtinä ovat katseet, joita Rihanna ja tarinan miesystävä luovat toisiinsa, pois toisistaan ja suoraan kameraan (ks. kuva 8, s. 41). Kuvastossa on paljon lähikuvia, myös erikoislähikuva miesystävän silmistä. Parisuhteen osapuolet katsovat toisiaan, kun he katsovat kameraan, mutta katseet voivat olla osin suunnattu myös katsojalle. Agyness Deynin puhe saa salatun luonteen siksi, että kuvamateriaalin ja säestyksen intensiteetin ohella puhe on ei-diegeettistä.

Lori Burns ja Marc Lafrancen (2017: 102) ovat tutkineet Beyoncé'n musiikkivideota *Video Phone (featuring Lady Gaga)*. Heidän mukaansa on relevanttia kiinnittää huomio siihen, millaisia valtasuhteita katse luo eli kuka katsoo ja ketä katsotaan. Miehin katse (engl. *male gaze*, Mulvey 1975 Burns & Lafrancen 2017: 102 mukaan) pyrkii tekemään naisista ja heidän kehoistaan objekteja. Valtasuhteiden tulkinta voidaan kääntää toisinpäin, jolloin miehistä tulee katseen orjia (eng. *slaves of the gaze*). Edellä mainitun musiikkivideon voi siis samanaikaisesti nähdä edistävän ja haastavan patriarkaalista politiikkaa ja heteronormatiivista näkyväksi tekemistä. (Burns & Lafrance 2017: 102.) Samankaltaista voi sanoa *WFL*-musiikkivideostakin. Prologissa vallitsee katseiden tasa-arvo. Naisroolihenkilö katsoo tiukasti kameraan sotkuisesta meikistään ja tukastaan huolimatta (ks. kuva 8, s. 41). Sotkuinen ulkonäkö on oletettavasti seurausta itkemisestä, riitelystä ja myöhemmin videolla (kohdassa 04.00) kuvatusta yrityksestä paeta todellisuutta veden alle ammeessa vaatteet päällä. Muutoin katsomisen ja katsotuksi tuleminen liittyy Rihannan esiintymiseen artistina musiikkivideolla. Mielestäni Rihannan toimijuus vahvistuu siitä, millaisena hänet esitetään. Tähän kohtaan analyysiä palataan luvussa 5, ”Rihannan omaelämäkerrallinen narratiivi”.

³ Diegeettinen musiikki on sellaista, jonka tarinan henkilöt kuulevat, kun taas ei-diegeettistä musiikkia he eivät kuule (ks. Gorbman 1987: 3).

Alussa esitellään pariskunnan asunnon ikkunasta vaatimaton asuinalue, Rihanna katselee ulos ikkunasta. Sitä seuraa muisto eropäätyksestä, jonka aikana pariskunta katselee toisiaan vaatteet päällä täytetyssä ammeessa. Kuvissa vilisee hyviä ja huonoja muistoja, jotka tukevat kerrontaa. Huumaantumisen tunnetta kuvaava tyylikeino, jossa huone pariskunnan ympärillä pyörii, esitellään ensimmäisen kerran kohdassa 0.16 ja siihen palataan nostatuksissa ja kolmannessa kertosaikavälissä. Musiikkivideolla käytetään monessa kohtaa pyörivää liikettä huomion ohjaajana. Videon leikkaaminen korostaa sekä sanoituksia että säestystä. Alla olevassa kuvassa 1 esitetään pariskunta suutelemassa asuntonsa ikkunan edessä, mistä muodostuu sydänkuviomainen siluetti. Se näkyy *WFL*-musiikkivideolla sanoitusten sanan 'good' kohdalla (kohdassa 0.47). Tämä synkreesi⁴ (engl. *synchresis*) johtaa heti seuraavaan. Sekä kuvan että äänen kautta ilmaistu salamointi luo siirtymän prologista alkusoittoon (kohdassa 0.48–0.59). Viesti on vahva, ja synkreesi luo sillan prologin ja muun musiikkivideon välille; kyseessä on intensiivinen rakkaus ja sen rikkoutuminen.



Kuva 1. Synkreesi prologin lopussa (*WFL*:n kohdassa 0.47).

Alkusoitossa välinpitämätön Rihanna esitellään yksin asunnolla. Kuvastossa esitellään pariskunnan onnellisia muistoja suhteen ajalta, kuten rahapelikoneen luona, ennen reivejä, skeittiparkissa ja kotona. Alkusoitossa esitellään musiikkivideon tunnusmerkki, vahvasti eteenpäin puskeva urkuriffi, joka kuvastaa musiikkivideolla esiintyvää miesystävää. Alusta asti on selvää, että kuvamateriaalissa värisävyillä on merkitystä: punaiset ja siniset sävyt ovat voimakkaita ja lämpimiä. Punainen kuvaa *WFL*-musiikkivideon alussa rakkautta ja sen edetessä myös turhautumista, sinisellä viitataan vapaudenkaipuuseen; esimerkki sinisen värin

⁴ Synkreesi on käsite, joka yhdistää synkronisiteetin ja synteetin (Chion 1994: 69). Synkreesissä on kyse äänellisen ja kuvallisen ilmiön samanaikaisuudesta. Kuvan ja äänen synkronisaatio tuo lisäarvoa (engl. *added value*) audiovisuaaliseen sopimukseen (engl. *audiovisual contract*). Lisäarvon avulla musiikki rikastuttaa kuvallista ilmaisua antamalla sille lisää ilmaisuvoimaa ja välittämällä tietoa siten, että sen voi katsoa olevan erottamaton osa kuvallista ilmaisua. Audiovisuaalinen sopimus kuvaa sitä, miten kuvan ja äänen erillinen havaitseminen saa aikaan käsityksen niiden yhteispelistä, vaikka ne tuottavat hyvin erilaisia havaintoja. Ne sulautuvat toisiinsa ja heijastelevat toisiaan. (Chion 1994: 4–24, 69.)

käytöstä löytyy alla olevasta kuvasta 2. Keltaisen sävy on haalistunut ja korjattavan viljan värinen. Tämä yhdistyy mielessäni syksyn sadonkorjuuseen; luonnossa aika on syklistä ja asioilla on alkunsa ja loppunsa.



Kuva 2. Rihannan toimijuus artistina (WFL:n kohdassa 01.14).

Ensimmäisessä säkeistössä (kohdassa 00.59–01.14) nautintoa ilmaiseva Rihanna laulaa kohti kameraa yksin asunnolla. Kun Rihanna laulaa asunnolla kohti kameraa, hän on eläytyvän artistin roolissa, mitä diegeettinen musiikki korostaa. Tarinaa kuvataan myöhemmin hänen ylleen lankeavina videoina. Valkoinen, eleetön asunto muodostaa taustan projektorin heijastamille kuville. Videot ovat roolihenkilön muistojen ja mielenmaiseman kuvausta. Alkusoiton kuvastossa muistellaan pariskunnan onnellisia muistoja suhteen ajalta, tällä kertaa pellolla Trans Am -auton luona ja sisällä, kotona sekä reivien jälkeen. Kodin seinälle on ripustettu Yhdysvaltojen lippu. Rihanna itse ja hänen amerikkalaistunut aksenttinsa ovat ainoat tavat, joilla musiikki viittaa Yhdysvaltoihin. Aksentista kirjoitan lisää luvussa 4, ”Rihannan lauluäänellinen tekijyys”.

Ensimmäisessä bridgeosassa (kohdassa 01.14–01.29) Rihanna vaikuttaa nauttivan olostaan tai olevan poissaoleva, kun hän laulaa asunnolla. Pilvet lipuvat hänen ylitseen (ks. kuva 2). Hän on pukeutunut farkkutakkiin ja Yhdysvaltain lippuun viittaaviin alushousuihin. Koska hänellä ei ole rintaliivejä, hän vaikuttaa toisaalta haavoittuvalta ja toisaalta provosoivalta. Hänen asentonsa ja ilmeensä herättävät mielikuvan naisesta, joka käy läpi eroottista tapahtumaa tai sen muistoa. Samaan aikaan, kun sanoituksissa kumppanin varjo risteää naisroolihaahmon kanssa (kolmas säe), Rihanna kuljettaa kätensä ristikkäin syliinsä, mikä luo mielikuvan halauksesta ja vastaanottamisesta. Ottaen huomioon, että elämme kovien arvojen maailmassa, nautiskelun ilmaiseminen sekä hellyyden ja haavoittuvuuden osoittaminen ovat aika voimakkaita viestejä. Rihanna seisoo bridgeosan alussa seinää vasten (kohdassa 1.14–1.16). Kuvan 2 asento ja konteksti eivät suoraan viittaa siihen, että hän olisi selkä seinää vastaan,

saati ristiinnaulittu. En silti pääse eroon ajatuksesta, että juuri tässä kohtaa Rihanna ottaa kantaa siihen, miten häntä lopulta syyllistettiin Chris Brownin häneen kohdistamastaan pahoinpitelystä (mihin palaan luvussa 5), ja että hän viestii jääneensä niskan päälle. Sama asento toistuu selin kohdassa 3.28 (ks. kuva 11, s. 58). Nautintoa ilmaiseva Rihanna ottaa haltuun oman toimijuutensa näissä vahvoissa kuvissa. Bridge-osan keskeinen sisältö on erityisen onnellinen muisto pariskunnasta skeittiparkissa, mitä Rihannan flirttaileva äänenkäyttö korostaa.

Ensimmäisessä kertosaikeistössä (kohdassa 01.29–01.44) Rihanna on enimmäkseen poissaoleva tai surullinen, kun hän laulaa asunnolla. Muistot heijastuvat asunnon seinille: unikat luovat mielle yhtymän huumeidenkäyttöön ja heinäpelto on ollut pariskunnalle tärkeä paikka. Kuvastossa esitellään onnellinen muisto bileillan jälkeen pikaruokalassa, missä naisroolihenkilö tanssii pöydillä. Pikaruokalaa kuvataan osittain näyteikkunan ulkopuolelta. Kummallisen vihreä valaistus tuo mieleen akvaarion (ks. kuva 3 alla). Tilanne vaikuttaa pelkän kuvamateriaalin huomioiden aika ahdistavalta. Tätä ei kuitenkaan kukaan tarinan sisällä huomaa, joten tässä taidetaan ottaa kantaa tirkistelyyn ja laajemmin siihen, miten media toimii julkisuuden henkilöiden kanssa. Tässä kohtaa musiikki ja kuva ovat kontrapunktissa, mikä tarkoittaa sitä, että ne välittävät eri merkityksiä (ks. Gorbman 1987: 21).



Kuva 3. Akvaariovaikutelma viittauksena mediaan (*WFL*:n kohdassa 01.35).

Ensimmäinen välisoitto (kohdassa 01.44–02.14) jakautuu musiikin puolesta kahteen osaan: huumeidenkäyttöön (nostatus) ja iloisiin reiveihin (urkuriffi). Nostatuksen ja huumeiden käytön välillä on synkreesi; kuvastossa huumeidenkäyttö välittyy kuvina putoavista tableteista, supistuvasta ja laajenevasta pupillista ja sateenkaaren väreissä hehkuvista sätkistä. Pupillin supistuminen voi viitata opioidien käyttöön ja laajentuminen stimulantteihin (ks. Alho 2018). Pupillit reagoivat supistumalla myös kipuun, mikä olisi ensimmäisiä kuvaviitteitä

naisroolihaamon kokemaan tuskaan. Välisoiton alkupuolella pariskunta harrastaa seksiä sekavassa tilassa. Tässä kohtaa on käytetty uudestaan pyörivän huoneen tyylikeinoa. Toisessa osassa on suuren porukan reivit ulkona hyvissä tunnelmissa. Myös Calvin Harris esiintyy itse musiikkivideolla tässä kohtaa. Tässä kohdin vaikuttaisi kuitenkin siltä, että musiikkivideon esittämän pariskunnan osapuolet ovat suhteessaan tasa-arvoisia. Musiikki antaa välisoitoissa kuvamateriaalille lisäarvoa.

Toinen säkeistö (kohdassa 02.14–02.29) esittää Rihannan omissa maailmoissaan laulamassa asunnolla, kun pilvet lipuvat hänen ylitseen. On huomionarvoista, että artisti on sulkenut silmänsä. Kuvastossa näytetään holtitonta toimintaa, kuten vandalismia, varastelua ja kauppakärryillä ajelua pihalla. Pariskunnalla vaikuttaa olevan mukavaa keskenään, he ovat nuoria, vilttejä ja vapaita. Artistin suljetut silmät voivat olla merkki nostalgisesta unelmoimisesta tai haluttomuudesta palata tarinan muistoihin. *WFL*-musiikkivideon äänimaailma muuttuu vahvemmin elektroniseen suuntaan. Toisessa bridgeosassa (kohdassa 02.29–2.44) tunnelma muuttuu: Rihanna vaikuttaa tuskaiselta laulaessaan asunnolla öisten valojen keskellä. Ohi vilisee iloisia muistoja, kuten rahantuhlausta peliluolassa ja kaahailua miesystävän Trans Am -autolla pihalla. Yhtäkkisen tunnelmanmuutoksen jälkeen seuraa huutoa ja riitaa, ja vihainen ja itkenyt Rihanna heittää tikkaa. Tässä osassa musiikissa on menevämpi tunnelma. Rihannan äänensävy ei enää ole unelmoiva, vaan voimakas.



Kuva 4. Viittaus gentrifikaatioon (*WFL*:n kohdassa 02.43).

Toinen kertosaakeistö (kohdassa 02.44–02.59) alkaa kuvastolla rakennuksen hallitusta räjäytyksestä (ks. kuva 4 yllä), minkä tulkitsen viittaavan keskiluokkaistumiseen pariskunnan asuinalueella. Tuskainen ja surullinen Rihanna laulaa asunnolla, joka on ensin luonnottoman valoisa ja sitten hämärä. Pariskunnalla on riitaa autossa. Poikaystävä juopottelee kotona. Poliisiauton sireenit näkyvät ensimmäistä kertaa (kohdassa 02.48). Tämä kaikki alustaa musiikkivideon käännekohtaa, joka tapahtuu kolmannessa säkeistössä (kohdassa 02.59–

03.21). Rihannan esittämä naisroolihaahmo poistuu riidan jälkeen autosta. Kuvastossa on ristiriitaisia muistoja, naisroolihaahmon näkökulma alkaa muuttua; kun Rihanna laulaa asunnolla, hänen ylleen on heijastettu tulipalo. Musiikkivideon kohdassa 03.06 Rihanna kirjoittaa tähtisädetikulla ilmaan sanan ”Yours” eli sinun (ks. kuva 5, s. 37). Tässä kohtaa miesystävää edustava urkuriffi on viittauksenomainen ja tunnelma on tuskainen ja junnaava. Viljanvärinen valju keltainen on muuttunut voimakkaaksi keltaoranssiksi tulipaloksi.

Kolmannen säkeistön lopussa esiintyy seuraavanlainen synkreesi: voimistuva suhina yhdistyy tupakansavun hengittämiseen. Vaikka kyseessä on pariskunnan suudelma, koko tupakka-askin sytyttäminen kerralla on liioiteltua. Tämän voi tulkita yhdeksi metaforaksi rakkaussuhteen samanaikaisesta päihdyttävyydestä ja emotionaalisesta intensiteetistä sekä suhteeseen liittyvistä haitallisista piirteistä. Kolmannessa kertosaäkeistössä (kohdassa 03.22–03.36) kuvataan huumaantumisen tunnetta. Kun Rihanna laulaa asunnolla, hänen silmänsä ovat kiinni. Kuvastossa vilisee rakennuksen purku ja kiinalaista uutiskuvaa. Naisroolihaahmo menee bileillan aikana tajuttomaksi oletettavasti sekakäytön tai yliannostuksen seurauksena. Poliisin sireenit kertautuvat kohdissa 03.31 ja 03.34. Jää epäselväksi, mikä poliisin rooli tarinassa on. Mahdollisia syitä poliisin väliintuloon on aiemmin esitetty vandalismi ja huumeidenkäyttö.

Kuvamateriaalin merkitys tarinankerronnassa korostuu toisesta välisosasta (kohdassa 03.36–04.07) eteenpäin. Siinä on kaksi osaa: huono huumekokemus (synkreesi) ja riidat sekä herääminen todellisuuteen ja eropäätös. Huonon huumekokemuksen alussa on marihuanan polttelua ja suhdeongelmia. Kun miesystävä tatuoi naisroolihaahmon takapuoleen sanan ”MINE”, käy selväksi, että pariskunnan rakkauden ilmaukset eroavat huomattavasti toisistaan. Naisroolihaahmo tunnusti rakkautensa tähtisädetikun avulla, miesystävä turvautui pahoinpitelyyn tatuointikoneella (kuva 6, s. 37). Tätä seuraa muistoja päihtymisestä, huutoa ja riitaa, pupillin normalisoituminen ja räpsyttelyä. Kaikki esitetään nopein leikkauksin. Äänen ja kuvan suhde on samankaltainen kuin ensimmäisessä välisoitossa. Tällä kertaa naisroolihaahmo saa kiinni todellisuudesta, vaikka huone hänen ympärillään pyörii. Huumaantuneisuus alkaa menettää otettaan.



Kuva 5. Naisroolihaamon rakkaudentunnustus (WFL:n kohdassa 03.06)



Kuva 6. Tatuointipahoinpitely (WFL:n kohdassa 03.45)

Lopussa Rihanna kuvataan asunnolla tuskaisena ja käpertyneenä nurkkaan. Todellisuuteen heräämisen aikana Rihanna lyö päätänsä seinään asunnolla. Kuvastossa kootaan riitatilanteita ja palataan prologin sisältöön (eropäätös). Naisroolihaamo oksentaa (surrealistista) vaahtoa. Tilanne näyttäytyy nyt sellaisena, kuin se on, eikä sellaisena, kuin naisroolihaamo haluaisi sen olevan. Tässä kohtaa Rihannan ja naisroolihaamon raja hälvenee. Codassa (kohdassa 04.07–04.24) Rihanna tulee asuntoon pakkaamaan tavaransa. Poikaystävä makaa lattialla päihtyneenä ja yrittää estellä. Rihanna kuvataan asunnolla omista maailmoissaan, silmät kiinni hajareisin lattialla, kun hänen ylleen on heijastettu unikat (ks. kuva 10, s. 47). Tämä on kuva Rihannasta artistina, narratiivin ulkopuolella. Lopussa nähdään Rihanna kyyristyneenä nurkkaan. Lopussa on häivytyks mustaan; viimeiset kuusi sekuntia näkyvissä on pimeyttä, jota seuraavat lopputekstit.

Burnsin (2015) analyysimallin kohta normit ja arvot ilmenee kuvamateriaalissa tyylien, asujen ja rekvisiitan keinoin. Näitä ovat *WFL*-musiikkivideolla amerikkalaisuuteen viittaavat jenkkiyyli, fiftarivaikutteet ja Yhdysvaltain lippu (pariskunnan asunnon seinällä ja osana asustusta). Värivalinnoista erottuvimmat ovat punainen ja sininen, ja nämä viittaavat myös Yhdysvaltojen lippuun. Visuaalinen genre on pop-musiikkivideon valtavirtaa, ja sen kuvaustavassa on piirteitä elokuvan ja kotivideon kuvaustyyleistä. Musiikkivideo on mielestäni poikkeuksellisen narratiivinen, minkä takia liitän sen tyyliin elokuvamaisia piirteitä. Carol Vernallis (2004: 3) mukaan suurin osa musiikkivideoista on nimenomaan ei-narratiivisia. Kotivideoviittaus syntyy siitä, että varsinkin prologissa, mutta myös myöhemmin musiikkivideolla seurataan intensiivisen läheltä pariskunnan elämää ja muistoja. Burnsin (2015) analyysimallissa seuraavana on kohta narratiivi ja teemat, joita kuvastossa edustavat tarina, sommittelu ja järjestys. Analyysini pohjalta eropäätös kuvataan jo prologissa, jonka jälkeen *WFL*-musiikkivideon kerronta kulkee hajanaisesti onnenhetkistä

tuskan kuvaukseen ja eroon. Sommittelun puolesta diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin vuorottelu on merkittävässä asemassa, samoin lisäarvoa tuovat synkreesit ja nostatukset.

Analyysimallin kolmannessa kohdassa, tila ja aika, kiinnitetään huomiota lavastukseen, valaistukseen sekä kuvan rajaamiseen ja käsittelyyn. Kuvamateriaalista esiin nousevat köyhemmän kansanosan brittilähiö, johon keskiluokkaistuminen eli gentrifikaatio on tuomassa muutosta. Värisävyjen harkittu käyttö ilmaisee tunteita. Kerronnan kannalta merkittäviä ovat lähikuvat ja varsin narratiivinen editointi. Burns (2015) analyysimallin neljäs kohta on ääni ja osoitus/suuntaus, joita kuvasto ilmentää lavastamisen ja katseiden avulla. Rihanna laulaa kohti kameraa, kun hänet kuvataan artistina. Pariskunnan katseet ohjaavat tarinaa monin tavoin ja ovat kerronnan keskiössä. Viimeinen osuus analyysimallissa on eleet ja toiminta, joita ilmentävät liike ja koreografia. Prologin kuvamateriaali sisältää paljon liikkumattomuutta. Artistin roolissa Rihannan liikkeet ovat minimalistisia ja harkittuja. *WFL*-musiikkivideolla ei ole tanssikoreografiaa. Kuvasto ilmentää pariskunnan tunteita ja rakentaa tarinaa heidän rakkaussuhteensa etenemisestä ja päättymisestä. Kuvastossa toistuu tyylikeinona pyörivä muoto (tausta, savu, valo) useassa kohtaa.

Analyysini mukaisesti prologi (kohdassa 0.00–0.48) muodostaa kontrastin *WFL*-musiikkivideon menevälle loppuosalle ja se on avainasemassa musiikkivideolla esiintyvien narratiivien tulkinnassa. Olen pohtinut analyysissäni sen merkitystä, että Agyness Deyn on valittu prologin puhujaksi. Johtopäätökseni on, että tarinan ulkopuolinen kertoja uskaltaa sanoittaa Rihannan esittämän naisroolihahmon salaiset ja yksityiset tunnot läheisriippuvuudesta ja lähisuhdeväkivallasta. Salaisuuden kertomisen vaikutelmaa edustavat ei-diegeettinen kerronta yhdistettynä siihen, että puheääni on miksattu hyvin lähelle. Balladi luo intiimille puheelle melankolisen ja viipyilevän taustan, joka syventää ilmaisua. Kuvastossa esiin nousee katseiden tasa-arvo ja Rihannan esittäminen myös sotkuisessa ilmiössä. Hän on samaan aikaan haavoittuvan ja vahvan oloinen. Tämä kaikki viittaa siihen suuntaan, että naisroolihahmo on ottanut toimijuutensa haltuun eronarratiivin loppupuolella, mitä prologi kuvaa.

Sanoituksissa merkittäviä huomioita ovat keltaisten timanttien ja toivottoman paikan symboliikka. Sanoitukset kuvaavat runollisesti naisroolihahmon huumaantumista ja rakastumista, mitkä yhdistyvät analyysissäni keltaisen timantin symboliikkaan. Ne kuvaavat myös läheisriippuvuutta ja illuusion särkymistä, jolloin alun perin yhteistä toivoa luova

rakkaus muuttuu molempien sisäiseksi toivottomaksi paikaksi. Parisuhteen päättämisen väistämättömyys tulee esiin sanoituksissa, samoin teemat, joita ovat nuoruus ja aikuistuminen sekä riippuvuudet ja lähisuhdeväkivalta. Musiikki ilmentää näitä teemoja monin keinoin, kuten tyyli-vaikutteilla, naishahmon ja miesystävää edustavan urkuriffin suhteella ja nostatuksilla. *WFL*-musiikkivideo edustaa populaarimusiikin valtavirtaa, jota tyyli-vaikutteet (balladi, 80-luvun syntikkapop, tekno, trance) johdattavat menneisyydestä oman aikansa nykypäivää. Naishahmoa edustaa musiikissa Rihannan äänenkäyttö, joka vaihtelee unelmoivan ja flirttailevan falsettiäänänen ja musiikkivideon edetessä voimistuvan rintaäänänen välillä. Urkuriffi on alkuun menevä, mutta toistuessaan se alkaa vaikuttaa pakonomaiselta. *WFL*-musiikkivideon käännekohdassa (S3) naisroolihaamo irtautuu sen otteesta, ja musiikkivideon lopussa hän ottaa lopullisen voiton harmonisesti.

Musiikin ja kuvan suhteessa keskeisiä ovat diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin vaihtelu, synkreesit ja kontrapunkti. Diegeettinen musiikki tuo esiin Rihannaa artistina, ja ei-diegeettinen tekee eron kuvaston naisroolihaamoon. Synkreesit nostavat esiin kerronnan kannalta merkittäviä hetkiä, kuten esimerkiksi prologin lopussa esiintyvä suutelukuva (kuva 1, s. 32) ja sitä seuraava salamointi merkinä illuusion särkymisestä. Nostatukset ovat tehokkaita tyylikeinoja. Niiden muodostamat synkreesit kuvaavat kolikon eri puolia. Toisaalta juhliminen ja päihteenkäyttö voi olla hauska osa nuoruutta ja aikuistumista, toisaalta ne voivat johtaa riippuvuuksien ja lähisuhdeväkivallan kaltaisiin vaarallisiin ilmiöihin. Tunnelman muutos tapahtuu kuvaston puolesta toisessa bridgeosassa. Hallitun räjäytyksen kuvaaminen johtaa toisessa kertosaikistössä tuskaisuuden ja pariskunnan ongelmien kuvaukseen. Musiikissa käännekohta saapuu vasta kolmannessa säikeistössä, jolloin säestys on pahaenteisen junnaavaa ja urkuriffi muuttuu viittauksenomaiseksi. Kontrapunkti (ks. kuva 3, s. 34) kommentoi analyysini mukaisesti median tirkistelyä. Analyysini kannalta tärkeitä huomioita ovat myös värienkäytön merkitys tunteiden kuvaajina (rakkaus, viha, vapaus) ja viittauksina Yhdysvaltoihin sekä Rihannan kehon ilmaisema nautiskelu, hellyys ja haavoittuvuus kovien arvojen haastajana.

3 Naisroolihaahmon narratiivi ja siihen liittyvät teemat

WFL-musiikkivideolla (2011a) kuvataan naisroolihaahmon kertomus onnesta eroon.

Eronarratiiviin liittyviä teemoja ovat nuoruus ja aikuistuminen, riippuvuudet sekä lähisuhdeväkivalta. Tässä luvussa analysoin näitä teemoja naiseuden näkökulmasta ja vastaan ensimmäisen alatutkimuskysymykseeni eli millainen naisroolihaahmon narratiivi musiikkivideolla syntyy. Nuoruus ja aikuistuminen ilmenevät *WFL*-musiikkivideolla siten, että naisroolihaahmo kokee päihdyttävän rakkauden, juhlii ikätoveriensa kanssa ja etsii rajojaan huumekokeiluilla törmäten kuitenkin elämän realiteetteihin. Miesystävän rakkaus paljastuu sairaalloisen omistushaluiseksi, eikä biletykskään voi jatkua iloisena ikuisesti. Sheila Whiteleyn (2005: 1–2) mukaan lapsuus on käsitteenä hankalasti määriteltävä, koska se on ennemmin sosiaalisesti määritelty käsite kuin objektiivinen fakta yksilön ikävuosien määrästä. Tyttöyden määrittelemisen ei ole helpompaa. Yleisen kielenkäytön mukaan kyseessä on naispuolinen lapsi, nuori nainen. Tämän lisäksi saatetaan olettaa, että kyseessä on naimaton neitsyt. Hyvien tyttöjen tulee olla kilttejä, auttavaisia, empaattisia, helliä ja epäitsekkäitä, mitkä ovat perinteiseen naiseuteen liitettyjä ominaisuuksia. 'Huono tyttö' on luvallista riistaa hyväksikäytölle, nöyryyttämislle ja syrjäyttämislle. Aikuisuuden katsotaan alkavan seksin harrastamisesta. Sana 'tyttö' on akateemisesti ongelmallinen, koska sitä voidaan käyttää normatiivisesti ja ristiriitaisesti. (Whiteley 2005: 59, 62.) Mainittakoon, että nykyaikainen vanhemmuus haastaa kaikenlaisen lasten arvottamisen, koska syy lapsen käytökseen nähdään olevan aikuisen toimintamalleissa.

On selvää, että naisroolihaahmo on *WFL*-musiikkivideolla aikuinen nainen, eikä enää tyttö. Aiemmassa analyysissäni olen osoittanut, että hän kasvaa aikuiseksi siinä mielessä, että hänen on pakko hyväksyä realiteetit. Merkittävää on, että Rihanna ei artistinakaan suostu asettumaan madonnan tai huoran kehikkoon (ks. Koivunen 1995: 9–10). Rihanna tuo artistina itsensä, kehonsa ja ilmaisunsa esille hyvin avoimesti, vaikka tämä varmasti onkin tarkoin harkittua. Hän ei osoita katumusta provosoivan kuvamateriaalin kohdalla, vaan nautintoa, haavoittuvuutta, hellyyttä ja musiikkivideon loppupuolella ronskiutta. Artistille kontrastin muodostavat naisroolihaahmon päihtyneet seksikokemukset miesystävänsä kanssa. Niistä jää mielikuva siitä, että jotain naisroolihaahmo jää kaipaamaan, todennäköisesti vastavuoroista hellyyttä (ks. kuva 7, s. 41).



Kuva 7. Naisroolihahmo kaipaa hellyyttä (*WFL*:n kohdassa 00.32).

Minulle Rihannan esiintyvä keho välittyy artistin vahvana toimijuutena (ks. Burns & Hawkins 2019: 3). Lisäksi hän on taitava tarinankertoja. Rihanna käyttää sukupuolen ilmaisuaan vastarinnan voimavarana (ks. Hawkins 2017: 1), sillä Rihanna haastaa avoimesti naiseuteen liittyviä käsityksiä *WFL*-musiikkivideolla. Hän uskaltaa näyttäytyä musiikkivideolla myös sotkuisessa meikissä ja tukassa (ks. kuva 8 alla). Riippuvuudet ovat musiikkivideolla vahvasti esillä. Molemmat parisuhteen osapuolet käyttävät sekä laillisia että laittomia huumeita. Lisäksi molemmilla on riippuvuutta ilmentävä suhde toisiinsa. Tarinan miesystävä on omistushaluinen aggressioon saakka, naisroolihahmo täyttää läheisriippuvuuden tunnusmerkit.



Kuva 8. Rihanna haastaa käsityksiä siitä, miltä naisen tulee näyttää (*WFL*:n kohdassa 00.36).

Läheisriippuvuudessa on kyse ilmiöstä, joka muistuttaa sairautta ja syntyy silloin, kun mieli joutuu sopeutumaan sellaiseen ilmiöön, joka ylittää sen käsittelykyvyt. Läheisriippuvaisuus voi ilmetä monin tavoin, muun muassa heikkona minuuden kokemuksena, vaikeutena luottaa muihin ja ulkoa ohjautumisena. (Hellsten 2012: 82, 88, 92–95.) Sanoitusten analyysissä prologi kuvaa vahvimmin naisroolihahmon yksin jäämisen ja häpeän kokemusta. Rakkaussuhteessa koettu hyvä tuntu laulun minästä huonon kohtelun arvoiselta. Tämä ei

anna viitteitä siihen, että rakkaussuhde olisi terve eli tasaveroinen ja kannustava. Varjo⁵ lankeaa rakastavaisten ylle ensimmäisessä säkeistössä. Päihteidenkäyttöä ja siihen liittyviä iloja ja ongelmallisia seurauksia kuvataan *WFL*-musiikkivideolla monipuolisesti. Sanoituksissa viitataan ensimmäisen säkeistön alussa huumeidenkäyttöön (”Yellow diamonds in the light”). Olen analyysissäni yhdistänyt nämä keltaiset timantit siihen, että laulun minä pitää rakkaussuhdetta arvokkaana ja kuvaa samanaikaisesti huumeidenkäyttökokemustaan. Musiikissa päihteidenkäyttöä kuvataan erityisesti nostatuksilla. Rihannan (2011b) kappale ”We Found Love ft. Calvin Harris” on muutoinkin menevä ja juhlimiseen sopiva, mitä musiikkivideollakin kuvataan. Kuvastossa rakkaudesta ja huumeista päihtymistä kuvataan siten, että pariskunnan ympärillä huone pyörii. Nostatusten yhteydessä kuvamateriaalissa on tabletteja, sateenkaaren värisiä savukkeita ja kuvia pupillista laajenemassa tai supistumassa. Musiikkivideon loppupuolella todellisuus paljastuu naisroolihahmolle eli huumaantumisen tunne irrottaa otettaan ja miesystävän omistushaluisuus, aggressio ja addiktiot tulevat hänelle näkyväksi. Todellisuuden paljastumista indikoi naisroolihahmon järkyttynyt ja vihainen reaktio siihen, kuinka miesystävä tatuoi sanan ”MINE” (minun) hänen takapuoleensa toisen väliosan nostatuksessa (joka alkaa kohdassa 03.36). Tätä seuraavat kuvat pupillin pienenemistä ja räpsyttelystä viittaavat selvenemiseen (ks. kuva 9 alla). Kohdassa 4.01 naisroolihahmo alkaa oksentaa surrealistista violetta vaahtoa suustaan. Tulkitseen tämän niin, että rakkaussuhteen satu on ohi ja realiteetit tulevat etusijalle.



Kuva 9. Kuva 9 Naisroolihahmo havahtuu karuun todellisuuteen (*WFL*:n kohdassa 03.51).

Sosiologi Marianne Notko (2011: 11) on väitöskirjassaan tutkinut naisten perhesuhteissaan kokemaan väkivaltaa ja vallankäyttöä. Hänen aineistonsa koostuu 40 eri ikäisen naisen kertomuksista aiheeseen liittyen. Hänen tutkimuksessaan uutta on muunkin kuin fyysisen väkivallan nostaminen tutkimuksellisesti esiin. Henkinen väkivalta voi ilmetä fyysisen

⁵ Varjon arkkityypistä (ks. Jung 2014: 87) on lisäkuvausta luvussa 4, ”Rihannan lauluäänellinen tekijyys”.

väkivallan ohella tai ilman sitä; esimerkiksi kontrollointina, mitätöintinä, arvosteluna tai ilmapiirinä, joka aiheuttaa ahdistusta, pelkoa tai lamaantumista. Väkivallan uhri käy läpi prosessin, jonka alkupiste on väkivallan kokemus. Sitä seuraavat tilanteen herättämät tunteet (epäusko, pelko, viha, suru) ja toimintaan ryhtyminen. Useimmiten suhde ja siten väkivalta päättyvät. (Notko 2011: 11–12, 17, 154.) *WFL*-musiikkivideolla naisroolihahmon pysäyttää se, kun miesystävä tatuoi hänen takapuolensa tarkoituksenaan omistaa hänet. Naisroolihahmo kuvaa reaktiollaan epäuskoa ja vihaa. Pelko ja suru tulevat pintaan musiikkivideon lopussa, kun Rihanna kyyristelee asunnon nurkassa. Hänellä on samat vaatteet kuin hänen esiintyessään artistina, joten artisti ja naisroolihahmo limittyvät lopussa toisiinsa.

Naisten kuvaamia vahingoittamisen tapoja ovat arvostelu ja mitätöinti, holtittomuus ja vastuuttomuus, kontrollointi, uhkailu, emotionaalinen hyväksikäyttö, taloudellinen riisto ja kontrollointi, seksuaalinen väkivalta ja pahoinpitely. Holtittomuus ja vastuuttomuus viittaavat siihen, että alkoholia käytetään liiallisesti ja muiden perheenjäsenten tarpeet jätetään huomiotta. (Notko 2011: 107.) On epätodennäköistä, että tatuointipahoinpitely olisi ollut *WFL*-musiikkivideon naisroolihahmon ensimmäinen kokemus miesystävän vahingoittavasta käytöksestä. On oletettavaa, että ainakin rahankäyttö on aiheuttanut pariskunnalle ristiriitoja. Miesystävän päivätyö tuntuu olevan päihtyminen, mitä kuvataan musiikkivideon loppupuolella. Päihteet ovat kalliita, varsinkin laittomat sellaiset. Kun otetaan huomioon viittaus asuinalueen keskiluokkaistumiseen, on oletettavaa, että pariskunta on vähävarainen. Muutoin musiikkivideo jättää aiheen katselijan mielikuvituksen varaan. Marianne Notkon (2011: 159) väitöskirjassa naisten kertomuksista on noussut esiin kolmentyyppisiä tarinoita. Ensimmäisille on tyypillistä pysähtyminen ja paikalleen jääminen, toiselle irtautuminen ja irtisanoutuminen ja viimeiselle rajojen uudelleenmäärittely. Nämä tarinatyyppit kuvaavat sitä, miten väkivallasta ja vallankäytöstä selvitään, mutta myös sitä, miten sen keskellä selvitään. (Notko 2011: 159.) *WFL*-musiikkivideon nainen on onnekas, koska hän kykenee päättämään vaarallisen rakkaussuhteen.

Riessman (1990, 7) on tutkinut sitä, miten naiset ja miehet ovat käsitelleet avioeroa ja jatkaneet elämäänsä sen jälkeen. Tutkimuksen avulla analysoin nimenomaan naisen rakentamaa eronarratiivia. *WFL*-musiikkivideolla ei ole viitteitä siihen, että pariskunta olisi avioitunut. Riessmanin (1990) tutkimusta hyödynnettäessä on hyvä olla kriittinen. Heteronormatiivinen parisuhdekäsitys ja binäärinen sukupuoli-käsitys ovat tänä päivänä jo vanhentuneita ajatusmalleja. Tämä tarkoittaa, että rakkaussuhteessa voi olla kaksi tai useampi

ihmistä, jotka voivat edustaa (tai olla edustamatta) mitä tahansa sukupuolta tai seksuaalisuutta. Laajennan Riessmanin (1990) tutkimuksen kehikkoa Zygmunt Baumanin (2003, Lafrance & Burns 2017: 4 mukaan) käsitteellä “joustava rakkaus” (engl. *liquid love*), joka on kehitetty kuvaamaan jälkimodernin ajan rakkaussuhteita. Niitä leimaavat ristiriitaisuus ja epämääräisyys, epävarmuus tulevasta ja liikkuvuus sekä turvattomuus ja haavoittuvuus. (Bauman 2003, Lafrance & Burns 2017: 4 mukaan). Lisäksi huomioin, että nykyaikaisessa populaarimusiikin tutkimuksessa sukupuoli voi olla muusikolle vastarinnan voimavara tai hän voi kantaa mukanaan normatiivisia identiteettejä. (Hawkins 2017: 1.)

Riessman (1990) on ollut tutkimuksessaan kiinnostunut siitä, miten yksilöt rakentavat avioeronarratiiveja, millaisia sukupuolittuneita eroja niissä on ja millaisiin sosiaalisiin ymmärryksiin ne perustuvat? Yksilöt rakentavat selontekoja sille, mikä avioliitossa ei toiminut ja tulkintoja tunteiden mylläkälle. Tämän seurauksena he yrittävät luoda uutta elämää eron jälkeen. (Riessman 1990: 7–8, 12). *WFL*-musiikkivideon voi nähdä olevan naisroolihaamon pyrkimys tällaiseen selontekoon. Riessmanin (1990: 12–16) tutkimuksessa on eritelty kolme tasoa: henkilökohtainen merkitys, sosiaalinen konteksti ja sukupuolten väliset suhteet. Henkilökohtaisella tasolla selonteko on itsensä ja oman narratiivinsa rakentamista uusiksi siten, että tulkinnat muuttuvat vastaamaan uusia merkityksiä, tässä tapauksessa elämää eron jälkeen. Sosiaalinen konteksti liittyy avioeropäätöksen perusteluun. Sen vaikuttimena on tulkinta siitä, mitä rakkaussuhteen tulisi tarjota. Haastateltavat selittivät avioliiton kariutumista sillä, ettei unelma toteutunut. Naisilla ja miehillä oli keskeinen eroavaisuus siinä, miksi avioliiton nähtiin kariutuneen. Naiset kokivat jääneensä paitsi emotionaalisesta läheisyydestä, ja (varsinkin varakkaat) miehet kokivat, ettei avioliitto ollut tarpeeksi ensisijainen suhteessa muihin ihmissuhteisiin. (Riessman 1990: 12–16, 63–69.)

WFL-musiikkivideolla henkilökohtainen merkitys korostuu, koska naisroolihenkilö on sanoitusten minäkertoja ja koska on luonnollista samastua artistiin, joka esittää sanoitukset. Narratiivi ei ole vielä kovin jäsennelty, mutta kertojalla on pyrkimys siihen. Musiikkivideon konteksti rakentuu artistin ja katsojan/ kuuntelijan intiimissä kanssakäymisessä. Sosiaalinen konteksti eli mitä rakkaussuhteen tulisi tarjota tulee musiikkivideolla esiin sekä siten, mitä naisroolihenkilö halusi ja mitä hän ei halunnut. Onni, ilo, läheisyys, biletyt, yhteiset harrastukset, vaaran tunne ja seksi olivat haluttujen asioiden listalla. Miehen aggressiivisuus, omistushaluisuus, addiktiot ja väkivalta eivät olleet. Naisroolihenkilö olisi kaivannut emotionaalista turvaa myös silloin, kun bileet ovat ohi ja arki tulee kuvioihin.

Musiikkivideolla kuvattu miesystävä olisi halunnut naisen vain itselleen. Tämä kytkeytyy Riessmanin tutkimukseen (1990, 23) ja sukupuolten välisiin eroihin. Paradoksaalisesti haastatellut miehet ja naiset määrittelivät sukupuolet vahvasti stereotyyppisesti ja perustivat tälle näkemyksensä, millaista avioliiton kuuluisi olla. Avioeron jälkeen he surivat jännitettä, joka oli syntynyt näistä stereotyyppisistä sukupuolikäsityksistä, ja syyttivät niitä avioliiton toimimattomuudesta. Melkein kaksi kolmasosaa haastatelluista naisista tunsi jääneensä paitsi läheisyydestä tunne-elämän saralla. Naiset kaipasivat vuorovaikutusta arkisten ja syvällisten keskusteluiden tasolla, mutta myös intuitiivisella tasolla. He kaipasivat vastavuoroisuutta ja tasa-arvoista kohtaamista ystävänä. (Riessman 1990: 23–28.) *WFL*-musiikkivideon naisroolihaahmolla on voinut olla tällaisia toiveita, ottaen huomioon, että kulttuuriset käsitykset muuttuvat hitaasti (ks. Koivunen 1995: 9–10.)

Eräs konflikteja nostattanut aihe haastateltujen välillä oli ystävien tapaaminen. Miesten käsitys avioliiton ensisijaisuudesta liittyi siihen, ettei ystäviä ja läheisiä saisi nähdä yhtä paljon kuin ennen. Naiset eivät tunteneet samoin, eivätkä myöskään käyttäytyneet sen mukaisesti. (Riessman 1990, 29.) *WFL*-musiikkivideolla poikkeavaa on se, että naisroolihenkilöllä ei tunnu olevan ketään muuta kuin miesystävänsä. Omistushaluinen kumppani on toki voinut rajoittaa naisroolihaahmon ihmissuhteita. Riessmanin (1990: 28) haastattelemat naiset kaipasivat kumppanuutta puolisoiltaan. Heille seksi ja rakkaus kulkivat käsi kädessä, ja he yhdistivät seksin myös läheisyyteen. He kokivat, että läheisyyden hävitessä seksikin hävisi. (Riessman 1990: 29–36.) *WFL*-musiikkivideon analyysissä esiin nousi käsitys naisroolihenkilön yksinjäämisen tunteesta ja hellyydenkaipuusta.

Musiikkivideolla kuvattu pariskunta olisi helppo typistää stereotyyppien edustajiksi: mies on aggressiivinen ja ottaa, nainen alistuu ja antaa. Nykyaikainen käsitys rakkaussuhteista on kuitenkin monipuolisempi. Nainen saa olla seksuaalisesti aloitteellinen, aktiivinen ja ilmaista halua. Ennenmin on niin, että naisroolihaahmo ei ole vielä kasvanut siihen tietoisuuteen, joka Rihannalla artistina on.

“Joustava rakkaus” (engl. *liquid love*) ilmentää itseään ristiriitaisuuden ja epämääräisyyden, tulevaan liittyvän epävarmuuden ja liikkuvuuden sekä turvattomuuden ja haavoittuvuuden kautta (Bauman 2003, LaFrance & Burns 2017: 4 mukaan). Tästä näkökulmasta on ymmärrettävää, että jälkimoderni rakkaussuhde ei toteudu samalla tapaa kuin Riessmanin (1990) tutkimuksessa. *WFL*-musiikkivideolla punaisin ja sinisin värein ilmaistu rakkaus ja vapaudenkaipuu ovat ristiriidassa. Lopulta naisroolihaahmo on pariskunnan vapaampi

osapuoli. Hän voi lähteä, mies jää loukkuun omien pakkomielteidensä muodostamaan maailmaan. *WFL*-musiikkivideolla pariskunnan elinolot edustavat epämääräisyyttä. Keskiluokkaistuminen viittaa muutokseen, joka on jo alkanut. Kappaleessa toistuva säe ”We found love in a hopeless place” edustaa henkistä paikkaa, joka on yhtä epämääräinen ja samalla turvaton. Toivoton olo on se, mitä jää jäljelle, kun ei ole enää mitään. Tulevaisuus on epävarma sekä konkreettisesti että henkisesti. On vaikea kuvitella, että pariskunnalla olisi ollut kauaskantoisia yhteisiä suunnitelmia. Huumeista tuli heidän elämänsä sisältö. Naisroolihaamo tuntuu käsittävän tämän katsellessaan yhteisen asunnon ikkunasta ulos prologin alussa. Haavoittuvuus on se, mikä pariskunnan osapuolia yhdistää. On surullista, että se kääntyy heitä vastaan.

Sanoituksissa naisroolihaamo puhuu häpeäntunteesta. Sosiaalityön tutkija Brené Brown (2006: 45) on kehittänyt naisia koskevan teorian häpeän sietokyvystä. Häpeä on haastattelututkimuksen mukaan ’voimakkaan kivulias tunne tai koettu uskomus, jonka mukaan olemme puutteellisia, emmekä siksi hyväksynnän ja kuulumisen arvoisia’. Tutkimuksen perusteella häpeän kokemus sekä psykologinen, sosiaalinen ja kulttuurinen konstruktio, mutta myös jotain näiden kehysten ulkopuolella. Häpeän kokemukseen liittyi haastateltujen naisten kokemukset siitä, että he tunsivat olevansa ansassa, voimattomia ja eristyksissä. Eräs häpeän sietokyvyn mittareista on ymmärrys omasta haavoittuvuudesta. Haavoittuvuuden tiedostaminen parantaa häpeän sietokykyä. (Brown 2006: 45–48.) *WFL*-musiikkivideon naisroolihaamon etu on se, että hän tulee tietoiseksi omasta haavoittuvuudestaan.

Artistina Rihanna haastaa normatiivisen naiskäsityksen *WFL*-musiikkivideollaan, vaikka naisroolihaamo vaikuttaa olevan vasta kasvamassa ulos sen rajoitteista (ks Hawkins 2017: 1). Kuvassa 10 (s. 47) Rihannan asento on ronski, hänellä on haarat miesmäisesti levällään. Voisi sanoa, että Rihannalla on ”munaa”, mikä Sheila Whiteleyn (2003: 62) mukaan löytyy tietynlaisen rock-diskurssin ytimeistä. Rihanna artistina liittyy musiikkivideon lopulla naisroolihaamoon. Analyysini lopputulos on, että naisroolihaamon narratiivi on sekä tarina parisuhteen päättämisestä että häpeästä irti kasvamisesta, mitä tulee naiseuteen liittyviin stereotyyppioihin.



Kuva 10. Rihannan ronski asento haastaa sukupuolistereotypiat (*WFL*:n kohdassa 04.16).

4 Rihannan lauluäänellinen tekijyys

Toinen tutkimuskysymykseni on: Millä tavalla Rihannan lauluäänellinen tekijyys toteutuu musiikkivideolla? Analysoin Rihannan lauluäänellistä tekijyyttä (engl. *vocal authority*) WFL-musiikkivideolla (2011a) Burns (2013: 154–192) lauluääntä koskevan analyysimallin mukaisesti. Tutkimuskohteena on edelleen musiikkivideo, koska siinä on prologi, joka kappaleesta puuttuu. Painotan analyysimallin mukaisesti lauluääntä analyysissäni. ”*Vocal authority*” on termi, jonka voisi kääntää monella tapaa, kuten lauluäänellisenä auktoriteettina, vaikutusvaltana, asiantuntemuksena, tekijyytenä, toimijuutena tai jopa uskottavuutena. Auktoriteetti ja vaikutusvalta ovat sanoina liian hierarkisia. Asiantuntemus taas on pop-artistille turhan virallinen vaihtoehto. Toimijuudelle ja uskottavuudelle on omat sanansa, joita Burns varmasti olisi käyttänyt, jos niin olisi halunnut. Käytän siis hieman kömpelöä, mutta kuvaavaa sanaa tekijyys, koska sanan *authority* kantasana *author* tarkoittaa tekijää.

Innovatiivisia ja uniikkeja laulutyyliä kehittyi runsaasti naispuolisten pop- ja rockartistien keskuudessa 1990-luvulla. Artistit, kuten Tori Amos, Ani DiFranco, Björk, PJ Harvey, Alanis Morissette, Sarah McLachlan, Sinéad O’Connor, Jane Sierry ja Liz Phair, kehittivät lauluäänien käyttöä luovaan ja vahvan ilmaisun suuntaan. Yksittäin he vaikuttivat musiikkigenrejen kehitykseen, samalla kuitenkin myöhempien artistien lauluäänelle asetetut vaatimukset nousivat uudelle tasolle. Edellä mainitut artistit kirjoittivat sanoituksia, jotka tutkivat ja ottivat kantaa sosiaaliin identiteetteihin. Sanoitusten teemat käsittelivät sukupuolta, seksuaalisuutta, halua, valtaa ja vastarintaa narratiiveissa, joihin yhdistyi ainutlaatuinen ja voimakas itseilmaisuus laulaen. Tällaisessa laulutyyllissä musiikilliset ainekset ovat tiiviissä yhteydessä narratiiviseen näkökulmaan ja sanoitusten sosiaaliin merkityksiin. (Burns 2013: 155.)

Musiikkitieteilijä Charles Hamm ja kollegat (2014) sijoittavat Rihannan populaarimusiikin tähtien rivistöön Lady Gagan ja Beyoncé’n rinnalle. Nämä tähdet yhdistivät onnistuneesti populaaria ja avantgardea 2000–2010-luvuilla. Heidän suosionsa perustana oli provokatiivinen, konventioita mietitysti ravisteleva tuotanto, joka miellytti älykköjä ja ironikkoja. Suurta yleisöä houkuttelivat laulutaito, vetoavat melodiat, koukuilla varustetut kertosaäkeet ja räiskyvät esiintymiset kautta eri medioiden. Perinteisen poptähden mallin haastoivat postmodernit strategiat ja tekniikat näinä vuosikymmeninä. (Hamm ym. 2014.) Lisäisin Rihannan uniikin, rouhean äänenlaadun eräänä hänen menestystekijänään. Burns

(2013) analyysimalli sopii mielestäni hyvin Rihannan tutkimiseen, koska Rihanna on luonut musiikkimaailmaa uusiksi ilmaisullaan, tuotannollaan ja imagollaan.

Artistin itseilmaisuus vaikuttaa kokonaisuudessaan niin vahvasti vastaanottoon ja tulkintaan, että joskus artistin erottaminen hänen musiikistaan aiheuttaa faneille ja kriitikoille päänvaivaa. Populaarimusiikin tutkijoiden kesken on jopa ollut kiistaa siitä, onko tekijyyttä enää ollenkaan olemassa, kun musiikin tuottamiseen osallistuu paljon eri alojen ammattilaisia. Naislaulajan lauluäänellisen tekijyyden voidaan nähdä olevan monikerroksista, ja se välittyy musiikillisten strategioiden (itseilmaisuus) ja lyriikoiden narratiivin kautta. Tästä voidaan erottaa artistin yksilöllinen kokemus ja sosiaalisessa kontekstissa muovautunut musiikkipersoonana. Kun tekijyys määritellään näin laajasti, on artistin mahdollista ilmaista itseään moniäänisemmin. (Burns 2013: 155, 157–158.) Auslanderkin (2004: 10–11) erottaa esittäjän esittäjäpersoonasta juuri tästä syystä.

Burns on kehittänyt Seymore Chatmanin (1978) mallia narratiivisesta vuorovaikutuksesta siten, että se soveltuu lauluäänien analyysiin. Seymore Chatmanin mallissa tekstin todellisen tekijän ja todellisen lukijan välillä on oletettu tekijä, kertoja, kertomuksen kohde ja oletettu lukija. Kuten edellä todettiin, on tärkeää erottaa artistin identiteetti hänen taiteellisesta sanomastaan, kuitenkin niin, että hänen tekijyytensä säilyy. Todellinen tekijä voi paljastaa narratiivin kautta osan itsestään, ja samoin lukija voi liittää kertomukseen ja sitä kautta todelliseen tekijään asioita, jotka ovat vain oletuksia. (Burns 2013: 155, 160–161, ks. Chatman 1978.) Moniäänisyyden analyysi on mahdollista tästä analyttisestä näkökulmasta. Kappaleen on kirjoittanut Calvin Harris (Walthall 2022). Sävellystyö on Rihannan ja Calvin Harrisin yhteistyötä (IMDb 2022b). *WFL*-musiikkivideon todellisissa tekijöissä on siis muitakin kuin sen esittäjä, Rihanna, joka on kappaleen oletettu tekijä. Koska kappale on minämuotoinen, kuuntelija voi tulkita Rihannan olevan myös kappaleen kertoja. Tämän sijaan on kyse laulun minästä. Tätä mutkistaa se, että musiikkivideo liittää kappaleen osaksi Rihannan omaa elämää, mitä käsittelen perusteellisesti luvussa 6, ”Rihannan omaelämäkerrallinen narratiivi”. Tässä kohtaa totean, että *WFL*-musiikkivideolla tekijyys on moniäänistä, mutta Burns (2013) analyysimalli soveltuu silti lauluäänellisen tekijyyden analyysiin, koska huomion keskiössä on Rihannan esitys. Prologin kertojana on Rihannan sijaan Agyness Deyn (IMDb 2018), minkä merkitystä on eritelty lyriikoiden analyysin yhteydessä (luvussa 2.2). En ole löytänyt selitystä sille, miksi juuri Agyness Deyn on valittu prologin puhujaksi. Erityistä kytköstä Rihannaan tai Calvin Harrisin ei ole löytynyt. Agyness

Deyn oli *WFL*-musiikkivideon ilmestymisen aikoihin juuri lopettanut uransa supermallina, ja hän oli siirtymässä näyttelijäksi. Supertähti ja -malli ovat hyvin voineet tietää toisensa tähtitaivaan pienistä piireistä.

Kertojan asemassa analyysimallissa on lauluääni (*voice*), joka jakautuu tarinaan, kertojaan ja ääneen. Kertoja puolestaan koostuu statuksesta, identiteetistä ja näkemyksestä. Ääni voi olla kaikkitietävän kertojan, henkilökohtainen tai yleinen. (Burns 2013: 161–162.) Tarinan olen kuvannut yksityiskohtaisesti luvussa 3, ”Naistoolihahmon narratiivi ja siihen liittyvät teemat”. Kertojalla on päähenkilön status. Hänen identiteettinsä on nuoren huumaavasti rakastuneen, mutta eroon päätyneen naisen identiteetti. Rihannan ääntä on käsitelty vähemmän rouheaan ja rosoiseen suuntaan. Kappaleen soundi on tyyppillisempi aikansa populaarimusiikin valtavirralle kuin Rihannan tuotannosta runsaasti esiintyvälle R&B-musiikille.

Lauluäänestä analysoidaan sen musiikillisia elementtejä, kuten lauluäänen laatua, äänenkäyttöä, artikulaatiota, tekstuuria ja äänityksen merkitystä. Lauluäänen laatu kattaa fyysiset ominaisuudet (ääniala, äänenväri ja vibrato) ja esitystekniikan (äänenvoimakkuus, intensiteetti, äänensävy). Äänenkäytöllä tarkoitetaan melodian fraseerausta ja koristelua. Artikulaatio liittyy rytmiin ja runomittaan sekä ääntämykseen ja tekstin äänteisiin. Tekstuuria analysoidessa lauluääni asetetaan osaksi musiikillisen tekstuurin kokonaisuutta ja kokoonpanon yhteispeliä. Äänityksen osalta ollaan kiinnostuneita lauluäänen nauhoittamisesta, miksauksesta ja käsittelystä. Kaiken tämän lisäksi kuulija yhdistää jo olemassa olevia mielikuvia artistin tarinasta kappaleen genren ja tyylin synnyttämiin mielikuviiin. (Burns 2013: 166–167.) Kappaleen melodiat pyörivät suppealla alueella ja Rihanna käyttää laulaessaan tehokeinona falsettia. Rihannan persoonallinen ääni, joka on matalalta rouhea, korkealta voimakas ja jolla on kaunis vibrato, jää tällä kappaleella hienovaraiseksi. Äänen käsittelyn yhteydessä Rihannan tumma äänenväri on muuttunut haaleammaksi. Runsaan kerrostamisen ja kompressoinnin jälkeen ääni sopii populaarimusiikin valtavirtaan. Rihannan ääni tulee koko ajan selkeästi esiin, koska kappale on laulettu voimakkaasti. Lauluäänen voimakkuus kasvaa *WFL*-musiikkivideon edetessä, mutta osa tästä on tehty miksausvaiheessa. Kolmannessa ja neljännessä kertosaikeistössä voimakkuus on hieman pienempi suhteessa säestykseen. Tämä tuo säestystä etualalle, ja korostaa kertosaikeistön asemaa tunnelman kannattelijana.

Intensiteetti on prologissa vähäistä ja pidäteltyä, mikä juuri tekee puheesta tunnelmallisesti intensiivisen. Äänensävy on herkkä ja haavoittuva. Muussa kappaleessa intensiteetti on kohtalainen ja nousee hieman korostamaan sanoituksia (kuten esimerkiksi ensimmäisen säkeistön lopussa sanan 'alive' eli elossa kohdalla). Äänensävy vaihtelee hienovaraisesti kerronnan edetessä iloisesta ja nauttivasta (ensimmäisestä säkeistöstä ensimmäiseen kertosäkeistöön), päättäväiseen (toisesta säkeistöstä toiseen kertosäkeistöön), tulella leikkivään (kolmas säkeistö) ja lopulta toteavaan (kolmannesta kertosäkeistöstä loppuun). Äänenkäytössä on useita hyppyjä rintaäänestä falsettiin. Rihanna on hyvin taitava käyttämään ääntään, minkä Jansen ja Westphal (2017) toivat esiin ja mikä on kuultavissa muutoinkin esimerkiksi Rihannan musiikkivideolla *Umbrella* (2008). Artikulaatio on amerikkalaista. Rihannan barbadosilainen murre on häivytetty toisin kuin esimerkiksi hänen musiikkivideollaan *Man Down* (2011b). Etnisyyden representaatiosta kirjoitan lisää kappaleessa 5, ”Rihannan omaelämäkerrallinen narratiivi”. Tekstuurin osalta totean, että säestys antaa tilaa Rihannan ilmaisuvoimalle. Tuotannon suhteen eräs mielenkiintoinen seikka on se, että Rihannan ääni ja hakkaava syntetisaattori (kappaleelle tunnusomainen f#- ja a#-sävelen vuorottelu) ovat äänellisesti varsin tasaveroisia. Tämä lienee tietoista, sillä Calvin Harris on musiikkivideon nimenkin puolesta sen toinen artisti. Mikityks on asetettu prologissa lähelle, mutta myöhemmin musiikkivideolla se on kuiva ja siihen on lisätty kaikua (*reverb*). Tämä vaikuttaa edellä mainittuun läheisyyden kokemukseen. Kaiku tekee laulusta etäisempää ja eeerisen oloista.

Sosiolingvistiikan tutkijat Lisa Jansen ja Michael Westphal (2017: 46) ovat tutkineet populaarimusiikin moniäänisyyttä Rihannan kappaleessa *Work* analysoimalla hänen käyttämäänsä morfosyntaksia ja erilaisia aksentteja. Sosiolingvistiikan näkökulmasta aksenttien tyyllittelyllä suhteessa laulamiseen kansainvälisillä markkinoilla on kaksi trendiä: laulajat valitsevat joko amerikkalaistuneen tai paikallistuneen laulutyylin. Analyysin perusteella todetaan, että Rihanna on poikkeuksellisen taitava yhdistelemään erilaisia aksentteja, kuten amerikkalaista standardiaksenttia, afroamerikkalaista aksenttia sekä erilaisia Karibian englannin kreoliaksentteja. Näin hän luo transnationaalista pop-kulttuuripersoonansa. (Jansen & Westphal 2017: 47–50.) On selvää, että *WFL*-musiikkivideolla Rihanna on valinnut amerikkalaistuneen trendin laulutyyliinsä. Musiikkivideo on kuitenkin sisällöllisesti niin rikas, että aksenteilla leikkittely saattaisi tehdä kokonaisuudesta hajanaisen. Supertähden valttikortti on houkutella erilaisia faneja

musiikkinsa ääreen, minkä voi saavuttaa esimerkiksi vaihtelemalla aksentteja eri produktioissa.

Musiikkikappaleen oletettua tekijää tarkastellaan analysoimalla toimijuutta (*agency*), joka rakentuu herkkyydestä, arvoista ja ideologioista, joita kuulija liittää kappaleen tekijään narratiivin pohjalta. Herkkyydellä tarkoitetaan tässä yhteydessä sitä inhimillistä kokonaisuutta, joka oletetusta tekijästä muodostuu narratiivin pohjalta. (Burns 2013: 160–161.) *WFL*-musiikkivideon päähenkilö kertoo tarinan parisuhteesta, jossa oli huumaavaa rakkautta, mutta myös ratkaisemattomia ongelmia. Ongelmat, kuten parisuhteen epäterve dynamiikka, addiktiot ja kumppanin aggressio, johtivat eroon. Musiikkivideo kuvaa ristiriitaisia tunteita, joita tarina rakkaudesta eroon ilmentää. Prologia ja kolmatta säkeistöä lukuun ottamatta kappale on iloinen, joten eropäätös on ollut hyvästä ja asiaa voi tarkastella etäämmältä muistaen myös hyvät kokemukset, eikä vain ikäviä.

Sijoitan *WFL*-musiikkivideon prologin ajallisesti lähelle eron virallistumisen hetkeä; se on niin sydänverellä puhuttua tekstiä. Muu kappale kertoo tarinan vähän kauempaa – kun sitä on ehditty prosessoida. Prologin (0.00–0.48) kertojana on brittiläinen elokuvanäyttelijä Agyness Deyn. En ole varmasti ainoa, joka on kuvitellut kertojan olevan Rihanna. Kun tarkemmalla korvalla kuuntelee, Rihannan aksentti ei ole noin brittiläinen. Miksi toiseen kertojaan on päädytty? Ehkä ulkopuolinen kertoja uskaltaa pukea sanoiksi sen, mitä päähenkilö ei uskaltaisi sanoa. Minua vaivaa kovin Rihannan korvaaminen Agyness Deynillä siksi, että prologi on niin keskeinen osa musiikkivideon naisroolihenkilön narratiivin tulkintaa. Onko niin, että valkoihoisen naisen puhumana prologin teksti on sallitumpi sanoa?

Yhdysvalloissa lähisuhdeväkivalta on todennäköisesti tilastollisesti aliedustettuna etnisten/rodullisten vähemmistöjen kohdalla. Tämän taustalla ovat kielimuuri, koettu rakenteellinen rasismi ja syrjintä, tiedon puute suhteessa palveluihin, käsitys lähisuhdeväkivallan yksityisyydestä, haluttomuus uskoutua hoitohenkilökunnalle, pelko “kasvojen menettämisestä” ja pelko maasta karkottamisesta. Yhdysvaltojen oikeusjärjestelmä kohtelee huonosti ei-valkoisia väkivallan käyttäjiä, mikä ehkäisee rikosilmoitusten tekoa. Väkivallan uhri ei halua vahvistaa jo olemassa olevia haitallisia stereotyyppioita. (Malley-Morrison & Hines 2007: 952–953.) Tämä voisi olla selittävä tekijä prologin puhujan valintaan. Yhdysvalloissa valkoihoisella naisella on kulttuurisesti enemmän tilaa puhua lähisuhdeväkivallasta.

Teksti on henkilökohtainen, riipivä ja riippuvainen. Siinä kuvataan tällaisen rakkauden tuskaa. Tekstin minä ei koe olevansa mitään ilman kumppaniaan, eikä kukaan voi häntä ymmärtää. Tämän tulkinnan voi tehdä jo ensimmäisestä säkeistöstä (”Yellow diamonds in the light/ And we're standing side by side/ As your shadow crosses mine/ What it takes to come alive”). Sanoitusten analyysissä käsiteltiin aiemmin jo keltaisten timanttien vihjausta siihen, että kyseessä voi olla arvokkaana ja ainutlaatuisena pidetty rakkaussuhde ja se voi yhtäaikaisesti viitata huumeidenkäyttökokemukseen. Rakastavaiset seisovat vieretysten, mikä viittaa tasa-arvoisuuteen. Ehkä näin olikin rakkaussuhteen alussa? Siitä huolimatta tulee aika, jolloin kumppanin varjo⁶ lankeaa päähenkilön päälle. *WFL*-musiikkivideossa kumppanin varjosta tulee liian tukahduttava, mitä kuvaa kappaleen tunnelman muutos kolmannessa kertosaäkeistössä. Rakkaus on selvästi *WFL*-kappaleessa tärkeä arvo. Niin tärkeä, että laulun minän on vaikea lähteä huonosta suhteesta, kuten prologissa kuvataan. Itsensä suojeleminen nousee kuitenkin tärkeysjärjestyksessä korkeammalle (”Love and life I will divide”). Toisena keskeisenä arvona voi nähdä nuoruuden ja henkisen kasvun kokeilunhaluisuuden kautta. Uskottava toimijuus luo musiikkivideon kertomukselle kehikon.

Kertomuksen kohteen sijaan Burns (2013: 161) käyttää termiä yhteyden ottamisen keinot, joka jakaantuu esitystapaan (yksityinen/julkinen), vuorovaikutukseen (suora/epäsuora) ja ilmaisuun (vilpittömän/vastustava). (Burns 2013: 161, 163–164.) Prologin esitystapa on intiimi. Se kuulostaa varovaiselta tunnustukselta pään sisällä tai ehkä päiväkirjaan kirjoitetuilta asioilta, erittäin yksityiseltä. Muu osa *WFL*-musiikkivideota on avoimempaa. Sen voisi tulkita julkiseksi siinä mielessä, että se on tarina, jonka eron läpikäynyt henkilö voisi kertoa läheisilleen, kun aikaa erosta on kulunut tarpeeksi. Vuorovaikutus on säkeistöjä lukuun ottamatta suoraa. Asiat kerrotaan sellaisina, kuin ne ovat. Säkeistöissä tarinaa kerrotaan metaforien kautta. Ilmaisuu vaikuttaa vilpittömältä, koska se on niin avointa.

Oletetun lukijan sijaan Burns (2013: 160) käsittelee kuuntelijan osallistamista läheisyyden, vilpittömyyden ja ajallisuuden käsitteiden kautta. (Burns 2013: 161, 164–166.) Prologissa kertoja on todella lähellä, koska sanoitukset, niiden esitystapa ja säestyksen luoma tunnelma ovat niin intiimit. Loppuosa kappaleesta on myös minämuotoinen, joten kuulijan on helppo

⁶ Varjolla tarkoitetaan psykologiassa ihmisen pimeää puolta. Karl Jung (2014, 87) kuvaa varjon arkkityyppiä tiedostamattomaksi osaksi persoonallisuutta, jolla on jonkin verran autonomiaa. Se tulee näkyviin silloin, kun jotain ”lipsahtaa” suusta tai ihminen tekee virheen, joka paljastaa sellaisia ajatuksia ja tunteita, joita ihminen yrittää tukahduttaa. Varjo projisoidaan usein toisiin eli se, mikä toisissa ärsyttää, on usein se, mitä emme itsessämme pysty hyväksymään. (Jung 2014: 87.)

ajatella, että tarina kerrotaan juuri hänelle. Tunnelman muutos prologin jälkeen vie kertojan hieman etäämmälle. Kertoja tuntuu silti vilpittömältä koko kappaleessa.

Musiikin kuuntelijan kehossa syntyy kuunteluhetkellä välittömiä affekteja eli voimakkaita tunnepitoisia kokemuksia. Affektit ovat myös mahdollinen tutkimuskohde, jolloin musiikin välittämät mielentilat ja tunnetilat ovat keskiössä. Affekteihin liittyy läheisesti musiikin liiketunto, joka herättää kuulijassa halun liikkua musiikin tahtiin. Musiikin kehollisten vaikutusten vuoksi sen on mahdollista myös välittää aistillisuutta ja eroottisuutta. (Richardson ym. 2014: 25, 29–31.) *WFL*-musiikkivideon prologi herättää sympatiaa kertojan tuskaa kohtaan juuri affektien ja liiketunnon kautta. Tunnelma on raskas ja viipyilevä. Prologin jälkeen liiketunto saa tanssijalan vipattamaan. Vaikka musiikkivideo sivuaa kuvallisesti pariskunnan päihtynyttä seksielämää, en tavoita siitä erityistä aistillisuutta tai eroottisuutta. Rihanna selvästi nauttii laulamisesta, ja falsettiosuudet ovat flirttailevia, mutta yhdistän tämän enemmän Rihannaan artistina kuin naisroolihenkilön narratiiviin. Tämän enempää on hankala analysoida laulajan energian välittymistä (ks. Dayme 2009).

Populaarimusiikissa on tyypillistä arvostaa ilmaisuvoimaista ääntä, joka herättää kiinnostusta, on välittömästi tunnistettavissa ja puhuttelee kuulijaa. (Hennion 1983: 182–183 Richardsonin ym. 2014: 41 mukaan.) Rihanna tuskin olisi supertähti ilman hänen helposti tunnistettavaa ääntään. Populaarimusiikki voi ylläpitää, kumota tai haastaa sukupuolistereotyyppioita (Richardson ym. 2014: 43). Tämän Burns (2013: 155) mainitsi eräänä tärkeänä teemana 1990-luvun menestyneiden naisartistien tuotannossa. Voidaan kysyä, millaiseen asemaan *WFL*-musiikkivideo asettuu sukupuolistereotyyppioiden suhteen: ylläpitääkö, kumoaako vai haastaako se niitä? Minusta musiikkivideo haastaa stereotyyppioita siinä mielessä, että se nostaa esiin kipeän, liian usein vaietun ongelman. Lähisuhdeväkivallasta tulisi puhua enemmän, jotta olisi kaikille selvää, että väkivalta ei kuulu terveisiin ihmissuhteisiin. Liian usein siitä vaietaan, ja väkivallan kohde jää yksin kokemuksensa ja häpeänsä kanssa. Toisaalta *WFL*-musiikkivideo herättää ajatuksia sen suuntaan, missä kohtaa suostumuksen rajat menevät. Mielestäni naisroolihenkilö ottaa parisuhteen ongelmia kantaakseen syyttämättä niistä täysin kumppaniaan. Vaikka parisuhteen ongelmat kulminoituivat miesystävän aggressioon, nainen suostui suureen osaan siitä, mitä heidän välillään tapahtui. Hän otti toimijuutensa takaisin vetämällä terveet rajat, eikä suostunut uhrin asemaan.

Tekijyys on asia, joka luetaan jonkun ansioksi. Se on artistista ja esittäjäpersoonasta erillinen attribuutti. (Burns 2013: 156.) Rihannan lauluäänellinen tekijyys rakentuu useiden seikkojen varaan. Hänen toimijuutensa on uskottavaa, koska naisroolihenkilöön on helppo samastua. Uskon, että esillä olevat arvot, rakkaus sekä nuoruus kokeilunhalun ja henkisen kasvun aikana, vetoavat Rihannan yleisöön. Amerikkalaistunut lauluääni on kansainvälinen myyntivaltti. Suora, vilpitön kerronta sekä läheisyyttä luova intiimi prologi luovat yhteyden ja osallistavat kuulijan WFL-musiikkivideon maailmaan. Äänenkäyttö, tuotanto ja musiikkivideon mukaansa tempaava kokonaisuus vievät mennessään. Tämä kaikki kytkeytyy myös affekteihin ja vahvaan liiketuntoon. Rihanna ilmaisee itseään persoonallisesti, mikä yhdistää hänet Burns (2013: 154) esiin tuomiin 1990-luvun naisartisteihin, jotka muuttivat aikansa musiikillista ilmaisua. *WFL*-musiikkivideon tarina on narratiivinen ja sen lyriikoiden sosiaalinen konteksti on merkittävä, koska musiikkivideolla käsitellyt addiktio ja aggressio ovat monelle arkipäivää. Edes Rihanna itse ei ole näiden ikävien asioiden kohtaamiselta välttynyt. Rihanna joutui vuonna 2009 silloisen poikaystävänsä Chris Brownin väkivallanteon kohteeksi, mitä käsitelen tarkemmin luvussa 5, 'Rihannan omaelämäkerrallinen narratiivi'.

5 Rihannan omaelämäkerrallinen narratiivi

Tässä luvussa esittelen *WFL*-musiikkivideon (2011a) perusteella tehdyn omaelämäkerrallisen narratiivin analyysin, erittelen naiseuden, artistin ja tähteyden representaatioita ja vastaan kolmanteen alatutkimuskysymykseeni eli miten musiikkivideo rakentaa Rihannan omaelämäkerrallista narratiivia. Eritoten keskityn Robyn Rihanna Fentyn eli esittäjän (artistin/muusikon) ja hänen esittäjä- ja tähtipersonansa Rihannan käsitteelliseen eroon ja niiden suhteeseen toisiinsa. Esittäjän, artistin ja muusikon sekä esittäjä- ja tähtipersonan käsitteitä on eritelty tarkemmin ”Johdanto”-luvussa Auslanderin (2004), Burnsien (2013) ja Frithin (1996 Auslanderin 2019 mukaan) mukaisesti. Käsitteellinen ero artistin ja tähtipersonan välillä on välttämätöntä musiikkivideon omaelämäkerrallinen narratiivin hahmottamiseksi. Hawkinsin ja Richardsonin (2007: 608) mukaan tähtipersona voi pyrkiä tietoisesti rakentamaan omaelämäkerrallisen narratiivin eli narratiivisen konstruktion itsestään. Pyrkimyksenä on tällöin kontrolloida häneen liitettyjä diskursseja. Narratiivinen konstruktio syntyy dialogisessa prosessissa suhteessa aikaan (mennyt, nykyinen, tuleva minuus), välittymiseen ja yleisöön. Omaelämäkerrallisella narratiivilla on performatiivinen ja merkityksiä luova luonne. Musiikkitieteen näkökulmasta kehitetty intertekstuaalinen analyysimalli mahdollistaa omaelämäkerrallisen narratiivin tutkimisen. (Hawkins & Richardson 2007: 605–608). Tämä risteää tähtikonstruktion käsitteen kanssa, joka on eräs osa tähtien ja heidän tuotantotiimiensä työtä (ks. Loy, Rickwood & Bennett 2018: 4).

Olen jo aiemmin kuvannut *WFL*-musiikkivideon ja Rihannan oman elämän välistä yhteyttä. Vuonna 2009 Rihannan silloinen poikaystävä Chris Brown pahoinpiteli hänet ja suhde päättyi eroon. Musiikkivideolla naisroolihahmon poikaystävää esittävä Dudley O’Shaughnessy (IMDb, 2022a) muistuttaa suuresti Chris Brownia. On siksikin mielekästä tulkita musiikkivideon liittyvän jollain tavalla Rihannan ja Chris Brownin suhteeseen ja sen rajuun päättymiseen. Toimittaja Jayson Rodriguez (2009) on kirjoittanut artikkelin haastattelusta, jossa Diane Sawyer ja Rihanna keskustelivat pahoinpitelystä ’20/20’ ohjelmassa. Haastattelussa Rihanna kuvasi suhdetta Chris Browniin pakkomielleiseksi. Pahoinpitelyn taustalla oli riita, muttei päihteidenkäyttöä. (Rodriguez 2009.) Musiikkivideolla esiintyy erilaisia riippuvuuksia. Päihteidenkäytön lisäksi siinä kuvataan läheisriippuvuutta, joka on yksi kytkös Rihannan henkilökohtaiseen elämään. Pakkomielteisyys on yksi läheisriippuvuuden mahdollisista oireista (ks. Hellsten 2012: 89).

Omaelämäkerrallisen narratiivin analyysimallissa on seitsemän osaa: omaelämäkerrallinen narratiivi performatiivisena, narratiivinen rakenne, sanat, kuvat ja musiikki, audiovisuaaliset genealogiat ja toimijuuden narratiivi, lauluäänen musiikkivisuaalinen rakentaminen, sukupuolen queer-näkökulma. Performatiivisuus tarkoittaa sitä, että narratiivin sisältöä tärkeämpää on, millä tavalla narratiivi kerrotaan. Kyseessä on myös nimenomaan populaariesitystä varten luotu analyysimalli. Audiovisuaaliset genealogiat sisältävät viittauksia erilaisiin tyyliuuntiin ja genreihin. Sukupuolen queer-näkökulma käsittää sukupuolinormien haastamisen. (Hawkins & Richardson 2007: 606–620.)

Viestintätieteen tutkija Amanda Nell Edgar (2014: 138) on tutkinut sitä, millaista mediadiskurssia on käyty siihen liittyen, että Rihannan joutui pahoinpitelyn kohteeksi. Pahoinpitely tuli julkiseen tietoon pikaisesti sen tapahtumisen jälkeen. Albumin *Rated R* ilmestyttyä 2009 julkinen diskurssi kääntyi syyttäväksi. Rihanna seurasi silloin Chris Brownia Twitterissä. Hänen Twitter-tilillään oli erotisoituja kuvia, mikä laukaisi syytösten vyöryn. Kuvien perusteella mediassa hyökättiin Rihannan elämäntapavalintojen kimppuun ja häntä kuvattiin aggressiiviseksi ja kevytenkäiseksi. (Edgar 2014: 138–139.) Rihannan pahoinpitelyyn liittyvä mediadiskurssi on Yhdysvalloissa ollut problemaattista. Keväällä 2009 vain 40 prosenttia Yhdysvaltojen 20:stä yleisimmästä aikakauslehdessä tuomitsi väkivallan suorasanaisesti, ja uhrin syyllistäminen tuli esille 39 prosentissa tapauksista (Rothman ym. 2012: 733).

Aiemman analyysin mukaisesti *WFL*-musiikkivideo käsittelee muun muassa suhdetta mediaan. Näen mediadiskurssien haastamisen motiivina omaelämäkerrallisen narratiivin rakentamiseen. Omaelämäkerrallisen narratiivin performatiivisuus esiintyy analyysissäni kolmessa kohtaa: akvaariovaikutelma, artisti asetettuna seinää vasten sekä naisroolihaamon häpeästä irrottamisen narratiivi. Akvaariovaikutelmaa on käsitelty kuvamateriaalin analyysissä (ks. kuva 3, s. 34). On luontevaa ajatella, että ravintolan ulkopuolella oleva kuvaaja edustaa mediaa, joka haluaa nähdä artistista kaiken. Pöydillä tanssiva naisroolihaamo nauttii elämästään miesystävänsä ja ravintolan muiden asiakkaiden nähden. Ulkopuolinen kuvaaja vie osan hänen kyvystään hallita sitä, miten ja kenen nähden hän haluaa itsensä esittää. Tähten imago ei ole pelkästään hänen käsissään.

Rihannan esitetään pitkin *WFL*-musiikkivideota artistina laulamassa asunnon seinää vasten. Hän on pukeutunut paljastavasti farkkutakkiin ja Yhdysvaltojen lippuun viittaaviin

alushousuihin. Rihanna ilmaisee runsaasti tunteita erilaisilla ilmeillä, eleillä ja asennoilla. On syytä kiinnittää erityisesti kuviin, joissa Rihannan asennosta tulee mieleen jonkinlainen ristiinnaulitsemisen ja eroottisen tanssin yhdistelmä (ks. kuva 11 alla).



Kuva 11. Rihanna esitettynä selin (*WFL*:n kohdassa 03.28).

Tämä palauttaa mieleen madonna–huora-asetelman (ks. Koivunen 1995), johon Rihanna artistina ei kuitenkaan analyysini mukaisesti suostu asettumaan. Rihanna ilmaisee mielestäni kehollaan vahvaa toimijuutta (ks. Burns & Hawkins 2019: 3); hän uskaltaa ilmentää nautintoa ja osoittaa hellyyttä ja haavoittuvuutta. Kriittisestä näkökulmasta on myönnettävä, että *WFL*-musiikkivideon voi nähdä myös edistävän patriarkaalista politiikkaa ja heteronormatiivisuuden näkyväksi tekemistä (vrt. Burns & Lafrance 2017). Vaikka asia on ongelmallinen, tulkitsen *WFL*-musiikkivideon voimaannuttavan naisia enemmän kuin alistavan heitä. *WFL*-musiikkivideon lopussa Rihanna kuvataan kyyristyneenä asunnon nurkkaan, jolloin raja Rihannan ja naisroolihaahmon välillä muuttuu epäselväksi. Analyysini mukaisesti naisroolihaahmo aikuistuu *WFL*-musiikkivideolla. Tämä tulkinta löytyy tiivistetyksi toisen säkeistön sanoituksista: ”Love and life I will divide”. Naisroolihaahmo valitsee elämän, koska selviytyäkseen hänen on tehtävä niin. Musiikin osalta henkinen kasvu rakentuu tyyliiviitteiden varaan. Prologissa genre on balladi, ja musiikkivideon edetessä siirrytään 80-luvun syntikkapopin vaikutteista elektronisempaan äänimaailmaan (tekno, trance). On myös merkittävää, että miesystävää edustava urkuriffi jää harmonisesti toiseksi musiikkivideon lopussa. Kuvamateriaalin osalta olen kuvannut sitä, kuinka Rihanna artistina haastaa sukupuoleen liitettyjä normatiivisia käsityksiä, ja toimii tavallaan esimerkkinä naisroolihaahmolleen. Tämä on myös omaelämäkerrallisen narratiivin queer-näkökulma.

WFL-musiikkivideon narratiivinen rakenne on musiikkivideolle tyypillisesti syklinen, mutta poikkeuksellisen lineaarinen. Audiovisuaalisen narratiivisen analyysini tuloksena oli, että

vaikka musiikkivideo noudattelee populaarimusiikille tyypillistä säkeistö–kertosäkeistö-muotoa (syklinen), sen rakenne kuitenkin tukee tarinankerrontaa. Prologi on esinäytöksenomainen, minkä jälkeen narratiivissa on kronologisuutta, vaikka musiikkivideoille tyypilliset leikkaukset rikkovat sitä. Narratiivin saa lisää syvyyttä, kun syvennyttään prologin ja muun musiikkivideon väliseen kontrastiin. Käänekohtana toimii kolmas säkeistö, jonka aikana miesystävää edustava urkuriffi menettää otteensa naisroolihahmosta. Tarinan kronologista hahmotusta tukevat tyyliiviittaukset, jotka kulkevat koko ajan kohti nykyaikaisempaa äänimaailmaa. Narratiivin ja siihen liittyvien teemojen kannalta nostatukset ovat tärkeässä asemassa.

Musiikkivideo edustaa useita tyylejä ja genrejä. Musiikin näkökulmasta kyseessä on populaarimusiikin valtavirran esitys, missä artistina on pop-musiikin supertähti. Tarinaa rakentavat seuraavat tyyliivaikutteet: balladi, 80-luvun syntikkapop, tekno ja trance. Musiikillisen tilan tunne kasvaa elektronisen äänimaailman vahvistuessa. Prologissa on teatraalisuutta, koska sanoitukset puhutaan laulamisen sijaan. Kuvamateriaalissa on viittauksia elokuva- ja kotivideogenreihin. *WFL*-musiikkivideolla Rihannan lauluääni on rakennettu hänen taitavan äänenkäyttönsä ja amerikkalaistuneen aksentin varaan. Lopputuloksesta tunnistaa artistin, ja se on kaupallisesti hiottu kokonaisuus. Rihanna osaa käyttää ääntään ja erilaisia aksentteja, mutta niiden yhdistäminen musiikkivideon sisällöllisesti runsaaseen kokonaisuuteen saattaisi olla liikaa.

Taiteellinen representaatio rakentuu kulttuurisista merkityksistä, joita esitys kantaa mukanaan (ks. Eldridge 2014: 47). *WFL*-musiikkivideolla näitä ovat Rihannan imago, musiikkivideon narratiivit (parisuhteen päättäminen, häpeästä irti kasvaminen) ja narratiivien edustamat teemat (nuoruus ja aikuistuminen, riippuvuudet ja väkivalta). Sosiaalisten ja poliittisten representaatioiden näkökulmasta on mielenkiintoista, miten eri tavoin Rihannan imagoa on käsitelty feminististen tutkijoiden puolesta. Näistä kauimpana toisistaan vaikuttavat olevan kriittinen tanssitutkija Adanna Kai Jones ja aiemmin mainittu Amanda Nell Edgar. Adanna Kai Jones (2016: 677–678) yrittää epätoivoisesti etsiä feministisen vastarinnan merkkejä Rihannan imagosta, mutta tulkitsee tämän mustan tanssivan kehon jääneen kolonisoivan katseen vangiksi. Mustaihoisten feministiseen tutkimukseen erikoistunut kirjallisuuden tutkija Nicole R. Fleetwood (2012: 421) näkee myös Rihannan erotisoidun imagon ongelmallisena. Hän näkee arvokkaana sen, että Rihanna on puhunut julkisuudessa avoimesti seksuaalisista haluistaan ja mieltymyksistään ja kieltäytynyt taipumasta uhrin asemaan pahoinpitelyn

jälkeen. Siitä huolimatta hän on huolissaan siitä, että Rihanna esittää mustan naisen seksuaalisen halun toistuvasti suhteessa väkivaltaan, jota rodullistetut naiset kohtaavat miesten toimesta. (Fleetwood 2012: 419–421.)

Oikeustieteen tutkija Annette Houlihan ja kieli- ja mediatutkija Sharon D. Raynor (2014: 325) käsittelevät pahoinpitelyä musta- ja ruskeaihoisten feminismin näkökulmasta. Heidän tulkintansa mukaan Rihannan syyttäminen pahoinpitelystä oli vahvasti sukupuolitettua ja rodullistettua. Uhrin syyllistämisen diskurssi liittyy heidän mukaansa ruskea- ja mustaihoisten naisten stereotyyppiseen käsittämiseen väkivallan potentiaalisina uhreina tai sen esiin houkuttelijoina. (Houlihan & Raynor 2014: 325.) Filosofian tutkija Kristin Rodier ja sukupuolentutkimukseen erikoistunut Michelle Meagher (2014: 176) liittivät tähän postfeministisen ongelman: Rihannan oletettiin pystyvän ottamaan toimijuuden omiin käsiinsä ja selviämään pahoinpitelystä. Heidän mukaansa neoliberaalin ajan postfeministisen ja rotuerot häivyttäneen yksilön taakkana on kuvitelma siitä, että mistä tahansa selviää kehittämällä itseään. (Rodier & Meagher 2014: 176.) Väkivallan yhteydessä tällainen kuvitelma on aivan naurettava. Joskus se, mikä ei tapa, musertaa alleen.

Olen pyrkinyt tässä luvussa vastaamaan kolmanteen alatutkimuskysymykseen eli miten musiikkivideo rakentaa Rihannan omaelämäkerrallista narratiivia. Rihannan tähtipersoona on *WFL*-musiikkivideolla mielestäni vastannut hänen imagoonsa liitettyyn feministiseen kritiikkiin. Analyysini mukaan Rihanna artistina ilmaisee musiikkivideolla kehollaan nautintoa, läheisyyttä ja hellyyttä, mitkä edustavat pehmeitä arvoja ja elämäkokemusten tuomaa viisautta. Se on myös vastalause siihen, että hänen kehonsa olisi yksinomaan kolonisoidun katseen vanki. *WFL*-musiikkivideon naishahmo saa tuekseen kokeneemman naisen viisautta kasvaessaan irti tarpeettomasta häpeäntunteesta ja tämä viesti voi voimaannuttaa Rihannan faneja henkisessä kasvussaan.

6 Päätäntö

Päätutkimuskysymykseni oli seuraavanlainen: miten naiseus, artisti ja tähteys esitetään Rihannan *WFL*-musiikkivideolla (2011a)? Musiikkivideo haastaa vanhoilliset naiskäsitteet, joiden mukaan naiseus on miehen määrittelemän dikotomian mukaisesti joko hyvää ja varjeltavaa tai pahaa ja alistettavaa (ks. Koivunen 1995). Miehisen ”munan” (ks. Whiteley 2005) ei tarvitse antaa määrittää pop/rock-artistinaisena olemista, eikä miehisen katseen (ks. Mulvey 1975) alle tarvitse taipua. Tulkitsen *WFL*-musiikkivideon esittävän Rihannan sekä artistina, naisena että tähtenä monipuolisesti suhteessa muun muassa naiseuteen liittyviin stereotypioihin, tabuina pidettäviin teemoihin ja genrekonventioihin. Vaikka on mahdotonta välttää sitä tulkintaa, että Rihannan provosoiva pukeutuminen artistinaisena *WFL*-musiikkivideolla ylläpitää patriarkaalista politiikkaa, on myös päinvastainen tulkinta mahdollinen (ks. Burns & Lafrance 2017). Rihanna ilmentää naiseutta kehollaan monipuolisesti: hän välittää hellyyttä, haavoittuvuutta, nautintoa ja yleensä miehisyyteen liitettyä ronskiutta. Näin ollen tulkitsen Rihannan hyödyntävän sukupuoltaan myös vastarinnan voimavarana (ks. Hawkins 2017), koska elämme kovien arvojen maailmassa, jossa on voimakkaita paineita suostua asettumaan kovien arvojen mukaisiin normatiiviin lokeroihin.

WFL-musiikkivideolla on analyysini perusteella naisroolihahmon eronarratiivi, joka kytkeytyy seuraaviin teemoihin: nuoruus ja aikuistuminen, riippuvuudet ja väkivalta. Kertomus onnesta eroon sisältää myös naisroolihahmon kasvamisen irti häpeästä, mitä naiseuteen liittyvät stereotypiat luovat. Rihannan esitetään artistina, jolla on vahva toimijuus, ja tämä toimijuus tukee myös naisroolihahmon henkistä kasvua. Lafrance ja Burns (2017) ovat tutkineet *WFL*-musiikkivideota, ja keskittyneet kompleksisten ihmissuhteiden representaatioihin ja heteroseksuaalisuuden paradoksiin. Pro gradu -tutkielmani lisäanti on siinä, että olen keskittynyt vain naisroolihahmoon ja siten naiseuteen. Hawkins (2013) on suhtautunut hyvin kriittisesti siihen, miten Rihannan eroottiset kuvat ovat esineellistänyt hänet musiikkivideolla *Umbrella*. Olen pro gradu -tutkielmassani laajentanut kehollisuuden tutkimusta, ja tulokseni on, että *WFL*-musiikkivideolla Rihanna on vahva subjekti, eikä objekti.

Rihannan lauluäänellinen tekijyys toteutuu moniäänisesti ja genrekonventioihin sopivasti. Hänen toimijuutensa on uskottavaa, ja *WFL*-musiikkivideon avulla hän ottaa rohkeasti kantaa lähisuhdeväkivaltaan. Tämä on ikävä kyllä edelleen aihe, josta liian usein vaietaan. Sen esiin

nostamisen voi nähdä intersektionaalisen teorian mukaisena valta-asetelmien haastamisena (ks. Severs, Celis & Erzeel 2016). Rihannan äänenkäyttö sopii populaarimusiikin valtavirtaan ja WFL-musiikkivideon tekstuuri tukee Rihannan ilmaisuvoimaa. Jansenin ja Westphalin (2017) tutkimuksen mukaan Rihanna luo transnationaalista pop-kulttuuripersoonansa käyttämällä monipuolisesti erilaisia aksenteja. *WFL*-musiikkivideolle valittu amerikkalainen aksentti on perusteltavissa siten, että musiikkivideo on sisällöllisesti rikas, ja aksenteilla leikittely olisi tarpeeton tyylikeino.

Rihanna rakentaa imagoaan tasapainoisempaan suuntaan omaelämäkerrallisen narratiivin keinoin *WFL*-musiikkivideolla. Hänen tähtipersonansa esitetään empaattisena, viisaana ja vahvana. Hän ottaa naisroolihahmonsa siipiensä suojaan, ja kannustaa tätä kasvamaan irti häpeästä. Omaelämäkerrallisen narratiivin kautta hän vastaa feministiseen kritiikkiin suhteessa hänen erotisoituun imagoonsa ja palauttaa toimijuuttaan. Hän ottaa myös kantaa mediaan ”tirkistelijänä”. Tässä mielessä pro gradu -tutkielmani liittyy Pääkkölän (2016) tutkimukseen. Rihannan tähtipersona irtautuu uhrin syylistämisen diskursseista (ks. Edgar 2014) ja lähisuhdeväkivallan hyväksymisestä (ks. Thaller & Messing 2014).

Lähiluku on ollut soveltuva tutkimustapa. Lähiluvun keinoin on ollut mahdollista kuvata audiovisuaalista aineistoa yksityiskohtaisesti ja monipuolisesti. Pop-musiikkivideoiden tutkimus edellyttää monitieteistä näkökulmaa, mikä näkyy analyysimallien ja taustateorioiden valinnassa. Lähiluku edellyttää kriittisyyttä sekä tulkitsevan tutkimuksen näkökulmaa. Analyysini on ollut yksityiskohtaista, mutta olen silti pyrkinyt tulkitsemaan analyysini tuloksia vahvasti suhteessa teoriaan ja välttämään sosiaalista ja kulttuurista determinismia. Naiseuden, artistin tekijyyden ja tähteyden merkitykset rakentuvat intertekstuaalisten diskurssien kautta.

Pro gradu -tutkielmani on yrittänyt valottaa yksittäisen musiikkivideon kulttuurisia merkityksiä. Suosittelen tutkimuksen laajentamista Rihannan muihin musiikkivideoihin siten, että analysoidaan edelleen naiseutta, artistin tekijyyttä ja tähteyttä. Rihannan tuotanto on niin monipuolista, että tutkittavaa riittää. Jatkotutkimuksen aiheena voisi olla myös kehollisuuden tutkimus, joka keskittyy haavoittuvuuden esittämiseen, ja siihen liittyvänä aiheena häpeän ilmaiseminen musiikkivideoissa.

Lähteet

1. Tutkimusaineisto

a. Musiikkivideot

Eminem (2010) *Love the Way You Lie ft. Rihanna*. HSI Productions.

https://www.youtube.com/watch?v=uelHwf8o7_U (luettu 04.10.2022).

Rihanna (2007) *Umbrella*. Def Jam Recordings.

<https://www.youtube.com/watch?v=CvBfHwUxHIk> (luettu 24.09.2022).

Rihanna (2011a) *We Found Love ft. Calvin Harris*. Def Jam, Steve Rotfeld Productions.

<https://www.youtube.com/watch?v=tg00YEETFzg> (luettu 14.10.2022).

Rihanna (2011b) *Man Down*. Def Jam, Steve Rotfeld Productions.

<https://www.youtube.com/watch?v=sEhy-RXkNo0> (luettu 24.09.2022).

b. Äänite

Rihanna (2011c) *We Found Love ft. Calvin Harris. Talk That Talk*. The Island Def Jam Music Group / Universal Music Group 602527878409.

2. Tutkimuskirjallisuus

Alho, Hannu (2018) "Tavallisimpien huumeiden aiheuttamia kliinisiä tunnusmerkkejä päihdekäytön varhaisvaiheessa". *Suomalainen Lääkäriseura Duodecim*
<https://www.kaypahoito.fi/nix00461> (luettu 25.8.2022).

Auslander, Philip (2004) "Performance Analysis and Popular Music". *A Manifesto*.
Contemporary Theatre Review 14:1, 1–13.
<https://doi.org/10.1080/1026716032000128674>

- Auslander, Philip (2019) Framing Personae in Music Videos. *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*, 91–109. Toim. Lori A. Burns & Stan Hawkins. New York: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.1017/S0261143021000180>
- Bauman, Zygmunt (2003) *Liquid Love. On the Frailty of Human Bonds*. Cambridge: Polity.
- Brown, Brené (2006) "Shame Resilience Theory". A Grounded Theory Study on Women and Shame. *Families in Society* 87:1, 43–52. <https://doi.org/10.1606/1044-3894.3483>
- Bunch, Meribeth & Chapman, Janice (2000) "Taxonomy of Singers Used as Subjects in Scientific Research". *Journal of Voice* 14:3, 363–369. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(00\)80081-8](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(00)80081-8)
- Burns, Lori (2013) "Vocal Authority and Listener Engagement". Musical and Narrative Expressive Strategies in the Songs of Female Pop-Rock Artists, 1993–95. *Sounding Out Pop*. Toim. Mark Spicer & John Covach. Ann Arbor: University of Michigan Press: 154–192.
- Burns, Lori (2015) "Music Video Analysis". Genre, Discourse, and Narrative in Music, Words, and Images <https://www.youtube.com/watch?v=RVga-QgY5HQ&t=417s> (luettu 06.10.2022).
- Burns, Lori & Hawkins, Stan (2019) Introduction. Undertaking Music Video Analysis. *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*, 1–9. Toim. Lori A. Burns & Stan Hawkins. New York: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.1017/S0261143021000180>
- Burns, Lori & Lafrance, Mark (2017) "Gender, Sexuality and Politics of Looking in Beyoncé's 'Videophone' (Featuring Lady Gaga)". *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*, 102–116. Toim. Stan Hawkins. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315613437>
- Chatman, Seymore (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.

- Chion, Michel. (1994) *Audio-Vision. Sound on Screen*. Toim. ja käänt. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Dayme, Meribeth Bunch (2009) *Dynamics of the Singing Voice*. Wien: Springer-Verlag.
<https://doi.org/10.1007/978-3-211-88729-5>
- Edgar, Amanda Nell (2014) "R&B Rhetoric and Victim-Blaming Discourses". Exploring the Popular Press's Revision of Rihanna's Contextual Agency. *Women's Studies in Communication* 37, 138–158. <https://doi.org/10.1080/07491409.2014.909374>
- Eldridge, Richard (2014) "Representation, Imitation, and Resemblance". *An Introduction to the Philosophy of Art*. Toim. Richard Eldridge. Cambridge: Cambridge University Press. 25–46. <https://doi-org.ezproxy.utu.fi/10.1017/CBO9781139164740>
- Fleetwood, Nicole, R. (2012) "In the Case of Rihanna". Erotic Violence and the Black Female Desire. *African American Review* 45:3, 419–435.
<https://doi.org/10.1353/afa.2012.0047>
- Freeman, Lance (2009) "Neighbourhood Diversity, Metropolitan Segregation and Gentrification". What are the Links in US? *Urban Studies* 46:10, <https://doi.org/2079-2101.10.1177/0042098009339426>
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gjorgjioska, Maria Adela & Tomicic, Ana (2019) "The Crisis in Social Psychology under Neoliberalism". Reflections from Social Representation Theory. *Journal of Social Issues* 75:2, 169–188. <https://doi.org/10.1111/josi.12315>
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: British Film Institute.
- Hamm, Charles, Walser, Robert, Warwick, Jacqueline, Garrett & Hiroshi, Charles (2014) "Popular Music". *Grove Music Online*. <https://doi->

- org.ezproxy.utu.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2259148 (luettu 12.10.2022).
- Hawkins, Stan (2013) Aesthetics and Hyperembodiment in Pop Videos. Rihanna's Umbrella. *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Toim. John Richardson, Claudia Gorbman ja Carol Vernallis. New York: Oxford University Press. 466–482.
- Hawkins, Stan (2017) Introduction. Sensing Gender in Popular Music. *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*, 1–12. Toim. Stan Hawkins. Abingdon: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315613437>
- Hawkins, Stan & John Richardson (2007) “Remodeling Britney Spears”. Matters of Intoxication and Mediation. *Popular Music and Society* 30, 605–629. <https://doi.org/10.1080/03007760600881359>
- Hellsten, Tommy (2012) *Virtahepo olohuoneessa*. Helsinki: Kirjapaja.
- Houlihan, Annette & Raynor, Sharon D. (2014) ”Victim, Risqué, Provocateur”. Popular Cultural Narratives of Rihanna's Experience of Intimate Partner Violence. *Australian Feminist Studies* 29:81, 325–341. <https://doi.org/10.1080/08164649.2014.959160>
- IMDb (2022a) “Rihanna Feat. Calvin Harris”. We Found Love (2011). *IMDb.com, Inc.*. https://www.imdb.com/title/tt4664412/?ref_=nv_sr_6 (luettu 05.04.2022).
- IMDb (2022b) “Rihanna Feat. Calvin Harris”. We Found Love (2011 Music Video). Full Cast & Crew. *IMDb.com, Inc.*. https://www.imdb.com/title/tt4664412/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (luettu 05.04.2022).
- Jansen, Lisa & Westphal, Michael (2017) “Rihanna Works Her Multivocal Pop Persona”. A Morpho-syntactic and Accent Analysis of Rihanna’s Singing Style. *English Today* 33:2, 46–55. <https://doi.org/10.1017/S0266078416000651>
- Jones, Adanna Kai (2016) “Can Rihanna Have Her Cake and Eat It Too?”. A Schizophrenic Search for Resistance Within the Screened Spectacles of a Winin' Fatale. *The Oxford*

- Handbook of Screendance Studies*. Toim. Douglas Rosenberg. Oxford: Oxford University Press. 677–694.
- Jung, Carl (2014) Part 4. Archetypes: Shadow; Anima; Animus; the Persona; the Old Wise Man. *The Essential Jung*. Selected and introduced by Anthony Storr. Princeton: Princeton University Press. 87–128.
- Koivunen, Hannele (1995) *Madonna ja huora*. Helsinki: Otava.
- Lafrance, Marc & Burns, Lori (2017) “Finding Love in Hopeless Places”. Complex Relationality and Impossible Heterosexuality in Popular Music Videos by Pink and Rihanna. *Music Theory Online* 23:2, 1–20. <https://doi.org/10.30535/mto.23.2.5>
- Loy, Stephen, Rickwood, Julie & Bennett, Samantha (2018) Popular Music, Stars and Stardom. Definitions, Discourses, Interpretations. *Popular Music, Stars, Stardom*, 1–20. Toim. Stephen Loy, Julie Rickwood & Samantha Bennett. Canberra: ANU Press.
- Malley-Morrison, Kathleen & Hines, Denise A. (2007) “Attending to the Role of Race/Ethnicity in Family Violence Research”. *Journal of Interpersonal Violence* 22:8, 943–972. <https://doi.org/10.1177/0886260507303060>
- Moisala, Pirkko (2008) “Kulttuurinen musiikintutkimus Suomessa”. Esihistoriasta nykypäivään. *Kulttuurintutkimus* 25:2, 5–10.
- Mulvey, Laura (1975) ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, 16:3, 6–18.
- Notko, Marianne (2011) *Väkivalta, vallankäyttö ja vahingoittuminen naisten perhesuhteissa*. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.
- Oxford English Dictionary (2022) ”ballad, n.” *Oxford University Press*. <https://www-oed-com.ezproxy.utu.fi/view/Entry/14914?rskey=2BrYpe&result=1&isAdvanced=false#eid> (luettu 02.10.22).

- Pääkkölä, Anna-Elena (2016) *Sound Kinks. Sadomasochistic Erotica in Audiovisual Music Performances*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopiston julkaisuja B 422.
- Railton, Diane ja Paul Watson (2011) *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Richardson, John (2017) "Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa". Pohdintoja musiikin kokemuseräisen kulttuurianalyysin lähtökohdista. *Etnomusikologian vuosikirja*. 29, 1–33. <https://doi.org/10.23985/evk.60949>
- Richardson, John, Välimäki, Susanna, Heinonen, Yrjö, Jytilä, Riitta, Meretoja, Hanna & Torvinen, Juha (2014) "Ääni". *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteidentutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Turku: Turun yliopisto, 21–76.
- Riessman, Catherine Kohler (1990) *Divorce talk. Women and Men Make Sense of Personal Relationships*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Rodier, Kristin & Meagher, Michelle (2014) "In Her Own Time". Rihanna, Post-Feminism and Domestic Violence. *Women* 25:2, 176–193. <https://doi.org/10.1080/09574042.2014.944416>
- Rodriguez, Jayson (2009) "Rihanna Details Chris Brown Assault in '20/20' Interview". <http://www.mtv.com/news/1625783/rihanna-details-chris-brown-assault-in-2020-interview/> (luettu 06.10.2022).
- Rothman, Emily F., Nagaswaran, Anita, Johnson, Renee M., Adams, Kelley M., Scrivens, Juliane & Baughman, Allison (2012) *Journal of Health Communication* 17: 6, 733–744. <https://doi.org/10.1080/10810730.2011.635778>
- Severs, Eline, Celis, Karen & Erzeel, Silvia (2016) "Power, Privilege and Disadvantage". Intersectionality Theory and Political Representation. *Politics* 36:4, 346–354. <https://doi.org/10.1177/0263395716630987>

- Taylor, Timothy D. (2012) *The Sounds of Capitalism. Advertising, Music, and the Conquest of Culture*. Chicago: Chicago University Press.
- Thaller, Jonel & Messing, Jill Theresa (2014) "(Mis)Perceptions around Intimate Partner Violence in the Music Video and Lyrics for 'Love the Way You Lie' ". *Feminist Media Studies* 14:4, 623–639. <https://doi.org/0.1080/14680777.2013.826267>
- Vernallis, Carol (2004) *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press.
- Vernallis, Carol (2011) "The Kindest Cut". Functions and Meanings of Music Video Editing. *Screen* 42:1, 21–48. <https://doi.org/10.1093/screen/42.1.21>
- Vernallis, Carol (2013) Music Video's Second Aesthetic. *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Toim. John Richardson, Claudia Gorbman ja Carol Vernallis. New York: Oxford University Press, 437–465.
- Voelklein, Corina & Howarth, Caroline (2005) "A Review of Controversions about Social Representations Theory". A British Debate. *Culture and Psychology* 11:4, 431–454. <https://doi.org/10.1177/1354067X05058586>
- Walthall, Catherine (2022) "Behind the Song Lyrics of 'We Found Love' by Rihanna". *American songwriter*. <https://americansongwriter.com/behind-song-lyrics-we-found-love-by-rihanna/> (luettu 12.10.2022).
- Whiteley, Sheila (2005) *Too Much Too Young. Popular Music, Age and Gender*. Abingdon: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315016283>

Liitteet

Liite 1. *WFL*-musiikkivideon sanoitukset, muoto ja osien kestot

Prologi (0.00–0.48)

It's like you're screaming, and no one can hear.
 You almost feel ashamed
 That someone could be that important
 That without them, you feel like nothing.
 No one will ever understand how much it hurts.
 You feel hopeless, like nothing can save you
 And when it's over, and it's gone,
 You almost wish that you could have all that bad stuff back
 So that you could have the good.

Alkusoitto (0.48–0.59)

S1 (0.59–1.14)

Yellow diamonds in the light,
 Now we're standing side by side.
 As your shadow crosses mine,
 What it takes to come alive.

Bridge (1.14–1.29)

It's the way I'm feeling I just can't deny
 But I've gotta let it go.

K1 (01.29–01.44)

We found love in a hopeless place... (x4)

Välisoitto (01.44–02.14)

S2 (02.14–02.29)

Shine a light through an open door
 Love and life I will divide
 Turn away 'cause I need you more
 Feel the heartbeat in my mind.

Bridge (02.29–2.44)

It's the way I'm feeling...

K2 (02.44–02.59)

We found love in a hopeless place... (x4)

S3 (02.59–3.21)

Yellow diamonds in the light
 Now we're standing side by side
 As your shadow crosses mine (mine, mine, mine)

K3 (3.22–3.37)





We found love in a hopeless place (x4)





2. välisoitto (3.37–4.07)




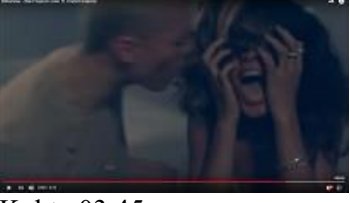
CODA (4.07-4.24)


We found love in a hopeless place

Liite 2. Ääni-kuva-synopsis

| Kappaleen osa ja kuvaesimerkit | Sanoitukset | Musiikki | Kuvan ja äänen suhde |
|--|---|--|--|
| Prologi (00.00–00.48)  Kohta 00.47 | It's like you're screaming, and no one can hear... | Agyness Deyn puhuu. Piano aloittaa ensimmäisen säkeen jälkeen. 4/4-tahtilaji, 72 bpm, C#-duuri, balladi). Pianomelodia seurailee soitujen säveliä. Patarumpu korostaa iskuja. Matala säestys tuo ääntä esiin ja korostaa dramaattista tunnelmaa. | Katset keskeisiä, paljon lähikuvia. Nainen katselee ulos ikkunasta, muistoja eropäätöksestä. Hyvät ja huonot muistot vilisevät, tukevat kerrontaa. Videon leikkaaminen korostaa sekä sanoituksia että säestystä. Synkreesi: suutelukuva (sanoitusten kohdassa 'good'). |
| Alkusoitto (00.48–00.59)  Kohta 00.48 | | Synkreesi: salamointi siirtymänä. Urkuriffi, 4/4-tahtilaji, 130 bpm. 80-luvun soundi; iloinen, joskin junnaava tunnelma | Synkreesi: salamointi siirtymänä. Välinpitämätön Rihanna yksin asunnolla. Onnellisia muistoja suhteen ajalta. |
| S1 (00.59–01.14)  Kohta 01.14 | Yellow diamonds in the light, Now we're standing side by side./ As your shadow crosses mine./ What it takes to come alive. | Rihanna laulaa, laulumelodia seurailee soitujen säveliä ja sijoittuu suppealle alueelle. Urkuriffi jatkaa. | Nauttiva Rihanna laulaa asunnolla. Onnellisia muistoja suhteen ajalta. |
| Bridge (01.14–01.29)  Kohta 01.22 | It's the way I'm feeling I just can't deny/ But I've gotta let it go. | Rihanna laulaa, laulumelodia aloittaa korkeammalta, kulkee pitkin asteikon säveliä, edelleen suppealla alueella. Hakkaava syntetisaattori jatkaa, lisäksi matala komppiosuus. Taputukset tasatahdein. Sointukierto osaksi säestystä. | Nauttiva/ Poissaoleva Rihanna asunnolla. Onnellinen muisto skeittiparkissa. |

| Kappaleen osa ja kuvaesimerkit | Sanoitukset | Musiikki | Kuvan ja äänen suhde |
|---|---|---|---|
| K1 (01.29–01.44)  Kohta 01.30 | We found love in a hopeless place (x4) | Rihanna laulaa, laulumelodia on samankaltainen kuin säkeistössä. Bridgen säestys jatkuu samanlaisena. | Poissaoleva/ Surullinen Rihanna laulaa asunnolla. Muistot heijastuvat seinille. Kontrapunkti: akvaariovaikutelma. |
| 1. välisoitto (01.44–02.14)  Kohta 02.05 | | 1. Nostatus (d#1–d#2, 01.44–1.58), rumpusetti aloittaa hakkaamalla bassorumpua tasatahdein ja lisäten shuffle-rytmityksiä tomeille. 2. Instrumentaali (1.58–02.14) sama säestys kuin bridgessä, mutta rumpusetti mukana shuffle-kompilla, sheikkeri. | Kaksi musiikkia ilmentävää osaa: 1. Huumeiden käyttö (synkreesi), seksiä. 2. Reivit, hyvä tunnelma. |
| S2 (02.14–02.29)  Kohta 02.29 | Shine a light through an open door./ Love and life I will divide./ Turn away 'cause I need you more./ Feel the heartbeat in my mind. | Rihanna laulaa, laulumelodia sama kuin S1. Säestyksen soundi muuttuu (tekno, trance). Bassoraita samalla sointukierrolla ja rytmityksellä kuin aiemmin. Korkeammat soinnutukset tulevat hieman myöhässä ja voimistuvat (avaruudellisuus). Bassorumpu tasatahdein. | Unelmoiva Rihanna asunnolla. Vandalismia, varastelua ja suutelua kaupassa, kauppakärryillä, miesystävän autolla ajelua pihalla. |
| Bridge (02.29–2.44)  Kohta 02.41 | It's the way I'm feeling I just can't deny/ But I've gotta let it go. | Rihanna laulaa, laulumelodia sama kuin aiemmassa bridgessä. Soundimaailma pysyy samanlaisena. Shuffle-komppi ja sheikkeri. Rumpusoolo siirtymänä. | Tuskainen Rihanna asunnolla yöllä. Iloisia muistoja, yhtäkkinen tunnelmanmuutos: huutoa ja riitaa. |

| Kappaleen osa ja kuvaesimerkit | Sanoitukset | Musiikki | Kuvan ja äänen suhde |
|---|--|---|--|
| <p>K2 (02.44–02.59)</p>  <p>Kohta 02.48</p> | <p>We found love in a hopeless place (x4)</p> | <p>Laulumelodia sama kuin K1. Säestys samanlainen kuin K1, lisänä rumpusetti shuffle-kompilla ja sheikkeri.</p> | <p>Rakennus puretaan (gentrifikaatio). Tuskainen/ Surullinen Rihanna asunnolla (vaihtuva valoisuus). Pariskunnalla on riitaa autossa. Poikaystävä juopottelee kotona. Poliisiauton sireenit.</p> |
| <p>S3 (02.59–3.21)</p>  <p>Kohta 03.08</p> | <p>Yellow diamonds in the light/ Now we're standing side by side/ As your shadow crosses mine (mine, mine, mine)</p> | <p>Käännekohta: Rihanna laulaa, laulumelodia samanlainen kuin K1, paitsi että sana 'mine' jää kaikumaan. Basso luo dissonanssia. Avaruudellinen urkusoinnutus korkeammalta, nousten lopussa toiseen oktaaviin. Rytmisoittimet hiljaa. Synkreesi: suhina siirtymänä.</p> | <p>Rihanna poistuu riidan jälkeen autosta. Ristiriitaisia muistoja, näkökulma alkaa muuttua. Rihanna asunnolla (tulipalo tunteissa). Synkreesi: tupakansavu.</p> |
| <p>K3 (03.22–03.37)</p>  <p>Kohta 03.22</p> | <p>We found love in a hopeless place (x4)</p> | <p>Rihanna laulaa, laulumelodia sama kuin K1. Säestys sama kuin K2, mutta tapatuksilla.</p> | <p>Huumaantumisen tunteen kuvausta, Rihanna asunnolla, muistot kieppuvat. Tajuttomuus (yliannostus). Poliisin sireenit.</p> |
| <p>2. välisoitto (03.36–04.07)</p>  <p>Kohta 03.45</p> | | <p>1. Nostatus (d#1–d#2, 03.37–3.51), rumpusettissä bassorumpu tasatahdein ja shuffle-rytmityksiä tomeille. 2. Instrumentaali (3.51–04.07) sama säestys kuin bridgessä, mutta rumpusetti mukana shuffle-kompilla, sheikkeri. Toiston ja kuvaston puolesta pakkomieltainen tunnelma.</p> | <p>1. Huono huumekokemus (synkreesi), poikaystävä tatuointipahoinpitely, muistoja suhteen ongelmista, havahtuminen ja paniikki. Tuskainen Rihanna asunnolla. 2. Nainen lyö päätänsä seinään asunnolla. Eropäätös. Nainen oksentaa (surrealistista) vaahtoa. Todellisuuden kohtaaminen.</p> |

| Kappaleen osa ja kuvaesimerkit | Sanoitukset | Musiikki | Kuvan ja äänen suhde |
|--|---|---|--|
| <p>CODA (04.07-04.24)</p>  <p>Kohta 04.25</p> | <p>We found love in a hopeless place (x8)</p> | <p>Rihanna laulaa, laulumelodia kuten K1. Säestys kuten K2, mutta shuffle-kompilla ja sheikkerillä. Viimeinen sana jää kaikumaan (melodia purkautuu toonikaan).</p> | <p>Lähtö asunnolta. Rihanna omissa maailmoissaan. Ronski kuva Rihannasta artistina, narratiivin ulkopuolella. Ahdistunut artisti/nainen kyyristyneenä nurkkaan. Häilytys mustaan, viimeiset kuusi sekuntia pimeyttä. Lopputekstit.</p> |

