

## POPTÄHDEN MUOTOKUVA

Myytit, arkkityypit ja Michael Jacksonin video *Smooth Criminal* (1988)

Anna Poikkimäki

Pro gradu -tutkielma

11/2011

Mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden  
tutkimuksen laitos

Turun yliopisto

**TURUN YLIOPISTO**  
**Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos**  
**Humanistinen tiedekunta**

POIKKIMÄKI, ANNA: Poptähden muotokuva. Myytit, arkkityypit ja Michael Jacksonin video *Smooth Criminal* (1988).

Tutkielma, 101 s.  
Mediatutkimus  
Marraskuu 2011

---

Tämä tutkielma käsittelee popitähti Michael Jacksonin tähtikuvaa populaarina myyttinä arkkityyppien näkökulmasta. Tutkimus käsittelee myös tähteyden historiaa ja siirtymää klassisesta Hollywood -tähteydestä postmoderniin tähteyteen. Tutkimus pyrkii selvittämään Jacksonin positiota kulttuurisella tähtikentällä ja sitä, mitä uutta rajatilasankarin, initiaation ja tricksterin arkkityypit voivat kertoa tunnetusta popitähdestä.

Tutkimusaineistoksi on valittu Jacksonin *Moonwalker* –elokuva (1988) ja sen sisällä oleva *Smooth Criminal* -osio, joka sisältää juonellisen tarinan ja musiikkivideokohtauksen. *Smooth Criminal* -musiikkikohtaus viittaa kulta-ajan Hollywood -tähtien Fred Astairen *Band Wagon* –musikaalin (1953) *Girl Hunt Ballet* -musikaalinumeroon. Tutkimuksen kulttuurihistoriallisessa osiossa tuodaan vertailuun Astairen ja Jacksonin erilaiset tähteydet, videoiden narratiivit ja sankaruudet, joita tähdet ilmentävät narratiiveissa. Arkkityyppeihin keskittyvässä osiossa sama *Smooth Criminal* -narratiivi luetaan uudestaan näiden kolmen arkkityypin kautta, jolloin Jacksonin tähtikuvasta avautuu uusia aspekteja.

Tutkimuksen teoreettisen rungon muodostavat sveitsiläisen analyyttisen psykologian perustajan Carl Gustav Jungin teoria arkkityypeistä ja tätä teoriaa soveltava postjungilainen tutkimus. Tutkimuksen kulttuurihistoriallinen puoli pohjaa perinteiseen tähtitutkimukseen ja erityisesti Richard Dyerin sekä Edgar Morinin teoksiin. Käytän postjungilaista elokuva- ja tähtitutkimusta tutkimuksessani, joista tärkeimpiä ovat John Izodin ja Luke Hockleyn teokset.

Tutkimuksen perusteella voidaan todeta, että tähteyks on kulttuurisidonnaista ja ilmentää omaa aikaansa. Astairen tähteyks ja narratiivin sankaruus koostuu muutamista pelkistetyistä aspekteista. Jackson on tähtenä eräänlainen hybridisankari, jossa yhdistyvät monet vastakkaiset merkitykset. Rajatilasankarin, initiaation ja tricksterin arkkityypit ovat kaikki löydettävissä tutkinnan kohteena olevasta narratiivista. Arkkityyppien kautta voi nähdä, että Jacksonin ilmensi tähteydessään myös näitä kaikille ihmisille yhteisiä psyykkisiä sisältöjä, mikä voi osaltaan selittää hänen globaalia suosiotaan.

Asiasanat: Michael Jackson, tähteyks, populaarikulttuuri, myytti, arkkityyppi, musiikkivideo.

## Sisällysluettelo

1. Johdanto.....	1
2. Arkkityyppi ja tähtitutkimus.....	10
2.1 Arkkityyppi.....	10
2.2 Myytti.....	13
2.3 Tähtitutkimus tähteyttä määrittelemässä.....	16
2.4 Postjungilainen tutkimus.....	20
3. Tähti arkkityyppisenä sankarina.....	27
3.1 Tähtisankarin kollektiivista historiaa.....	29
3.2 Klassinen Hollywood-tähteys ja Fred Astaire.....	36
3.3 Postmoderni poptähti syntyy.....	45
3.4 Elokuvallisuus ja <i>Smooth Criminal</i> .....	51
4. Arkkityyppien voimaa: rajatilasankari, initiaatio ja trickster.....	62
4.1. Rajatilasankari.....	62
4.2. Initiaatio.....	72
4.3. Trickster.....	82
5. Yhteenveto.....	93
6. Lähteet.....	9

## 1. Johdanto

*I have always been a dreamer.  
/.../ I look at things and try to imagine  
what is possible and then hope to  
surpass those boundaries.*  
- Michael Jackson<sup>1</sup>

On vuosi 1988. Michael Jackson on juuri julkaissut ensimmäisen kokoillan elokuvansa *Moonwalker*. Elokuva ei koskaan päätenyt Amerikassa teattereihin asti, vaan rahoitussyistä se julkaistiin VHS-kasettina.<sup>2</sup> *Moonwalker* oli silti saavutus koko ikänsä Hollywood-elokuvia ihannoineelle poplaulajalle. Tuohon aikaan maailma oli hänelle avoin, Michael Jackson oli suosionsa aallonharjalla.<sup>3</sup> Hän oli kavunnut pitkän tien ja noussut pienestä Garyn kaupungista Indianan osavaltiosta suuren yleisön tietoisuuteen, kasvanut julkisuuden valokeilassa Jackson 5-bändin jäsenenä veljiensä rinnalla<sup>4</sup> ja siirtynyt lopulta soolouralle. Nouseva tähti löysi liittolaisensa pitkän linjan musiikkimiehestä, Quincy Jonesista, jonka kanssa yhdessä tehdyt albumit *Off the wall* (1982) ja *Thriller* (1984) nostivat Michael Jacksonin nimen mittaamattomiin korkeuksiin.<sup>5</sup> Parivaljakon uusin albumi *Bad* (1987) ei ollut pystynyt nousemaan vastaaviin myyntilukuihin. Kuten kriitikot tuolloin sen ilmaisivat, näytti hieman siltä, että artisti oli juuttunut musiikillisesti toistamaan itseään.<sup>6</sup>

Yleisö rakasti edelleen tähteään ja mediatapahtuma seurasi toistaan, MTV-musiikkikanavalla näytettävän *Thrillerin* jälkeen jokainen hänen albumiltaan julkaistu musiikkivideo oli oma spehtaakkelinsa. Tarkoin varjeltua miehen yksityiselämää raotti vielä vuoden 1988 alussa julkaistu elämäkerta *Moonwalk*<sup>7</sup>, jossa käsiteltiin arkoja aiheita, kuten laulajan lapsena kärsimää perheväkivaltaa sekä kohuttuja kauneusleikkauksia. Samana vuonna hän rakennutti Santa Ineziin Kaliforniaan itselleen kodin, huvipuistoa muistuttavan Neverland-tilan. Michael Jacksonin alati muuttuvat kasvot olivat kaikkialla. Tuhannet ihmiset jonottivat päästäkseen katsomaan Disney Land-huvipuistossa pyörivää 3D-elokuvaa *Captain Eo*, puhumattakaan faneista, jotka janosivat lippuja tähden *The Bad World Tour* -kiertueen keikoille.<sup>8</sup> Kylmästä sodasta huolimatta hän esiintyi vuonna 1989 ensimmäisenä länsimaalaisena Neuvostoliittolaisessa tv-mainoksessa ylittäen näin

---

<sup>1</sup> Jackson 2009, 151.

<sup>2</sup> Taraborelli 2009, 413-414.

<sup>3</sup> Herbert 2009, 138-139.

<sup>4</sup> Herbert 2009, 44-46.

<sup>5</sup> Herbert 2009, 67-71.

<sup>6</sup> Herbert 2009, 117-118.

<sup>7</sup> Herbert 2009, 135-136.

<sup>8</sup> Herbert 2009, 112-126.

poliittiset ja rodulliset rajat.<sup>9</sup> Jackson oli uransa huipulla. Maailma näytti avoimelta yhdelle suosituimmista tähdistä, Elizabeth Taylorin sanoin, popin kuninkaalle.<sup>10</sup>

Kuka olisi voinut arvata missä olisimme noin 20 vuotta myöhemmin, 25. kesäkuuta 2009, kun kaikki odottamatta pysähtyi. Uutisvälineet eri puolilla maailmaa julistivat samaa uutista: Michael Jackson on kuollut. Tilanteen faktat tuotiin nopeasti esille, Jackson oli pitkään käyttänyt propofol -nimistä lääkevalmistetta, joka auttoi unen saamisessa. Lääkkeen tarkoitus oli rauhoittaa hermostuneen, mutta innokkaan tähden kiertuevalmisteluja. Kuvat Jacksonista 2000-luvun puolella olivat jo aiemmin ilmaisseet, ettei pop-tähti ehkä ollut henkisesti tai fyysisesti täysin kunnossa, mutta hänen kuolemansa oli kuitenkin järkytys monille. Yleisö oli odottanut laulajan viimeiseksi jäävää konserttien sarjaa, josta tähti lehdistötilaisuudessa lausahikin hieman enteellisesti: "This is it, the final curtain call". Jacksonin suunnitelmissa oli *This is It* nimeä kantava 10 konsertin sarja faneilleen Lontoon O2-areenalla, joiden määrä kasvoi vielä suosion johdosta viiteenkymmeneen. Konsertit jäivät toteutumatta, sen sijaan 7.7.2009 fanit saivat maailmanlaajuisen televisioidun muistotilaisuuden, joissa esiintyi joukko Jacksonille läheisiä viihdemaailman tähtiä ja ystäviä.<sup>11</sup> Motown Recordsin perustajan Berry Gordyn suusta kuultiin kenties muistettavin toteamus, jolla hän julisti Jacksonin maailman parhaimmaksi viihdyttäjäksi.<sup>12</sup>

Seurasin itse internetin välityksellä mediatapahtuman uutisointia osaksi epäuskoisena. Olihan Jackson minulle nuoruudestani tärkeä popkulttuurinen hahmo, jonka viehätys on kantanut tähän päivään asti. Huomasin nopeasti tietyt painotukset uutisoinnissa, jotka Pauliina Toivanenkin on pannut merkille pro gradussaan *Kuin kuolleista nousut. Iltasanomien Michael Jackson kuolemautisointi kultin rakentajana*. (2010). Hänen mukaansa niissä toistuivat tähden elämään ja kuolemaan liittyvillä faktoilla spekulointi, fanien reaktioiden kuvaaminen, tähden elämäntyylin ja virheiden kuvaaminen sekä "sankaria yli-inhimillistävät" kertomukset.<sup>13</sup> Toivasen mukaan kuuluisuuksien kuolema vie näiden suosion usein uudelle tasolle. Kuolema, mytologia ja rituaalinen käyttäytyminen liittyvät toisiinsa, sillä kuolema määrittää tapaa, jolla elämänvaiheista kerrotaan. Kuolema on vaikuttanut myös kertomusten tematiikkaan ja valikointiin. Multimediaalisen prosessin kautta erilaiset tekstit toimivat kulttihahmon mytologiana.<sup>14</sup>

Johanna Sumiala käsittelee teoksessaan *Median Rituaalit – Johdatus Media-antropologiaan* (2010) Jacksonin kuolemaa kultin luojana media-antropologisesta näkökulmasta. Sumiala kirjoittaa, että tapahtuman yhteydessä ei voinut olla ajattelematta omaa suhdettaan tähteen ja pohtimatta minkä takia tapahtumaan liittyi hänellä henkilökohtainen kosketus.

---

<sup>9</sup> Grant 1997, 110.

<sup>10</sup> Herbert 2009, 134.

<sup>11</sup> Herbert 2009, 21-36.

<sup>12</sup> Jefferson 2010, 177.

<sup>13</sup> Toivanen 2010, 40.

<sup>14</sup> Toivanen 2010, 17-18.

*Pohtiessani Jacksonia tajusin kirkkaasti, että kiinnikkeeni tähän olentoon olivat täysin mediavälitteisiä ja mediasta riippuvaisia. /.../ Tajusin jollain lailla surevani ihmistä, jota en koskaan aiemmin ollut pitänyt itselleni merkityksellisenä henkilönä.<sup>15</sup>*

Sumialan reaktio antaa esimerkin globaalista surusta, jota moni ihminen tunsi laulajan kuoleman vuoksi huolimatta siitä oliko tämän fani vai ei. Samanaikaisesti hän edelleen näki poptähden persoonan oudon kiehtovuuden, joka ”oli sekoitus palvottua sankaria ja kammottavaa hirviötä.

*Mediassa Jackson näyttäytyi hahmona, joka oli kaikin tavoin ylitse muiden: hillitön ja neurootikko, sankari ja roisto, isä ja hyväksikäyttäjä – populaarikulttuurin kuningas.<sup>16</sup>*

Näkökulmani eroaa Sumialan kanssa siten, että olen kokenut nuoresta iästä asti Jacksonin hahmon jollain lailla itselleni merkitykselliseksi, suurta valovoimaa, lahjakkuutta ja myös erilaisuutta ilmentäväksi hahmoksi. Eniten pohdin kuoleman jälkeen hänen elämänkaartaan, joka on epäilemättä eräs kiehtovimmista tarinoista. Sumialan lailla olen hämmentyneenä seurannut näiden erilaisten, jopa arkkityyppisten roolien vaihtelua hänen tähtikuvassaan. Olin aiemmin jo huomannut samankaltaisten roolien vaihtelun hänen musiikkivideoillaan. Hänen kuolemansa antoi tilaisuuden vetää nämä median kirjoittelut ja Jacksonin itsensä luoman tuotannon ikään kuin yhteen. Useat lehdet julkaisivat kokonaisia Jacksonille omistettuja muistonumeroita, joissa nämä eri aspektit kerättiin yhteenvedoksi hänen elämästään. Postuumissa kirjoittelussa arkkityyppiset roolit ja tutut nimitykset (Gloved-One, King of Pop, Wacko-Jacko) toistuivat. Ne tuntuivat olevan se aspekti tähdestä, johon sekä kirjoittajilla että yleisöllä vielä oli jonkinlainen yhteys. Aloin pohtia yleisön tapaa käsitteellistää tähti tietynlaiseksi kuvaksi, ikoniksi ja symboliksi.

Jacksonia on kutsuttu amerikkalaiseksi ikoniksi<sup>17</sup>, ja hänen tähteydessään onkin aspekteja, jotka ovat hyvin tyypillisiä amerikkalaiselle kulttuurille. Voidaan sanoa, että hänen tähteyteen nousemisensa on eräänlainen amerikkalaisen unelman toisinto. Kuitenkin nämä median maalaamat mielikuvat kuninkaasta, sankarista ja roistosta ovat osa laajempaa arkkityyppistä kuvastoa, mistä kiinnostuin. Nämä roolit ovat Michael Jacksonin poptähden myyttiä määrittäviä käsitteitä. Koska ne ovat hänen tähteyttään rakentavia jäsentelyjä, niillä voisi ajatella olevan myös tekemistä hänen globaalien suosionsa kanssa, sekä myös tunteiden, joita hänen kuolemansa herätti yleisössä. Aloin ajatella, että ehkä juuri arkkityyppien tuoman lumovoiman kautta hänen tähteyteensä liittyi tuo ajatus hänen erityisyydestään ihmisenä, koska hän symbolisoi yleisölle ideoita, joihin he samaistuivat. Samalla minua kiehtoi, miten tällainen tietynlainen yhteisten

---

<sup>15</sup> Sumiala 2010, 26.

<sup>16</sup> Sumiala 2010, 26.

<sup>17</sup> Lacayo 2009, 48.

merkitysten muodostaminen kuuluisan tähden kohdalla kertoisi kollektiivisista haluista, tarpeista, peloista ja odotuksista, joita yleisö heijasti häneen, - toisin sanoen mitä voisimme ymmärtää ihmisyydestä, itsestämme, Jacksonin hahmon kautta.

Vaikka miellänkin media uutiset ja haastattelut mielenkiintoiseksi osaksi Jacksonin tähteyttä, tällä on kuitenkin lähtökohtainen ero Jacksonin itsensä luomaan tuotantoon. Uutisointi on ollut vuosien varrella värikästä, eikä tietojen todenmukaisuutta kaikista asioista ole voinut todistaa, sillä artikkelit sisältävät myös paljon spekulatiota.<sup>18</sup> Yhtä lailla Jacksonin tuotanto on monitulkintaista, mutta se sentään on lähtöisin suoraan poptähdeltä itseltään. Musiikkivideot tarjoavat kiinnostavan linkin Jacksonin tähteyden syntyyn 1980-luvulla.

Televisio ja MTV suurelta osin siivittivät hänen nousuaan ihmisten tietoisuuteen. Visuaalisen kulttuurin ja medioiden nousu 80-luvulla vaikutti lisäksi siihen, miten tähteys ylipäätään ymmärrettiin. MTV:n, nuorten musiikkikanavan myötä keskiöön tulivat poptähtien musiikkivideot, joissa elokuvan kerronnallisia elementtejä hyväksi käyttämällä voitiin luoda visuaalinen tarina musiikkikehyksen ympärille. Videoiden narratiivit tuovat lehtiutusten tavoin tarkasteluun erilaisia tähden ilmentämiä arkkityyppejä. Jacksonilla on historiallinen asema MTV:n historiassa, sillä hänen videonsa käyttivät ensimmäisinä elokuvista tuttuja narratiiveja. 14-minuuttinen *Thriller* muistetaan yleensä mainita yhtenä popkulttuuriin eniten vaikuttaneista musiikkivideoista.<sup>19</sup> Videot lyhyinä elokuvallisina tarinoina mahdollistavat erilaisten kasvojen näyttämisen, imagon muuntelemisen ja vahvistamisen.

Jackson kutsui videoita lyhytelokuviksi, mikä kuvasi hänen ambitiotaan niiden suhteen. Hän myös toteutti omia elokuviaan, jotka yleensä yhdistelivät musiikkikohtauksia erilaisiin sankarinarratiiveihin. Otin pro graduni tutkimuskohteeksi *Moonwalker* –elokuvan (1988) sisällä olevan *Smooth Criminal* -narratiivin, joka on itsenäinen osio kokoillan elokuvan sisällä. Elokuvan valintaan vaikutti sen julkaisuaika, vuonna 1988 Jackson oli henkilökohtaisen suosionsa huipulla, joka itselleni on tarkastelemisen arvoinen aikakausi. Uskon, että tästä ajasta löytyvät ne elementit, jotka kantavat hänen tähteydessään yhä. Lisäksi elokuvallisuus myös linkittää Jacksonin tähteyden filmitähtien perinteeseen. Tähtitutkija Christine Gledhillin sanoin, elokuva edelleen tarjoaa vahvistuksen tähteydelle.<sup>20</sup>

*Moonwalker*-elokuva on musiikillinen antologiaelokuva, joka yhdistää fantasiaelementtejä historiallisiin faktoihin Jacksonin tähteydestä. Puolitoistatuntinen video käy eri muodoissaan läpi laulajan kasvutarinaa aloittaen kappalepotpurista ja päätyen pirstaleisten videopätkien kautta vuoteen 1988, jolloin hän oli suuren yleisön tähti. Elokuvan sisällä nähdään musiikkivideot *Bad*

---

<sup>18</sup> Toivanen 2010, 40.

<sup>19</sup> ks. E. Ann Kaplan, 1986, 13.

<sup>20</sup> Gledhill 1991, Xiii.

albumin kappaleista *Speed Demon*, *Leave me alone* ja *Smooth Criminal*. Lyhytfilmit eivät juurikaan kuroudu tarinallisesti yhteen, vaan juoni elää kokoajan muuttuen. Yhdistävä tekijä elokuvassa tuntuu olevan sen tähti, kuten yksiselitteisesti kiteytyy elokuvan mainosjulisteessa: ”From the imagination of Michael Jackson comes movie like no other”. Teksti tuntuu viittaavan kiinnostavasti myös elokuvaan eräänlaisena Jacksonin mielensisältönä. Elokuva näyttää tähden erilaisissa sankarirooleissa. Sen nimi tulee poptähden kuuluisaksi tekemästä *moonwalk*-tanssiliikkeestä.

Warner Bros. vastasi elokuvan tuotannosta, jonka tekoon Jackson palkkasi alan parhaita tekijöitä. Ohjaajina toimivat Jerry Kramer ja Colin Chilvers. Musiikin ohella Jackson toimi itse elokuvan vastaavana tuottajana ja kirjoittajana *Smooth Criminal* -narratiivissa, sekä luonnollisesti myös näytteli sen pääosassa. Video oli alun perin suunniteltu julkaistavaksi vuonna 1987 yhdessä Jacksonin *Bad*-albumin kanssa. Julkaisu kuitenkin viivästyi,<sup>21</sup> ja elokuva julkaistiin teattereissa Euroopassa, Japanissa ja Etelä-Amerikassa vuoden 1988 lokakuussa. Tuolloin Jackson kiersi ympäri maailmaa *Bad World Tourilla*, joka oli hänen ensimmäisen konserttisarjansa sooloartistina. Yhdysvalloissa Warner Bros. peruutti suunnitelmat teatterilevityksestä ja julkaisi elokuvan sen sijaan VHS-versiona vuoden 1989 tammikuussa.<sup>22</sup>

Kiinnostavin elokuvan videokokonaisuuksista on *Smooth Criminal*, jonka olenkin valinnut tutkielmani kehyskertomukseksi. Video on liki 40-minuuttinen kokonaisuus, joka sisältää sekä tarinan että varsinaisen musiikkivideo-kohtauksen. Videolla Michael Jackson asettuu sankarina taistelemaan pahaa Mr. Big -hahmoa (Joe Pesci) vastaan, jonka tarkoituksena on tuhota maailman lapset pakottamalla nämä käyttämään huumeita. Jacksonin ystävinä tarinassa nähdään kolme lasta, Katie (Kellie Parker), Zeke (Brandon Quintin Adams) ja Sean (Sean Lennon) sekä näiden koira Skipper. Unenomaisessa, painajaismaisessa juonikulusssa tähti koittaa epätoivoisesti sekä paeta roistoa että lopulta pelastaa elokuvan tytön tämän kynsistä. Videon musiikkikohtauksessa hän käy myös tanssimassa gangsterina Club 30's -nimisessä kapakassa. Michael transformoituu narratiivissa autoksi, robotiksi ja avaruusaluukseksi, ja pelastaa lopulta maailman lapset. Videon lopuksi hän vie lapset mielikuvituksellisesta seikkailumaailmasta reaaliajassa olevalle 80-luvun esiintymislavalle, jossa esiintyy poptähtenä hurraavalle yleisölle.

*Bad* -albumin seitsemäntenä singlenä julkaistu *Smooth Criminal* -kappale sai innoituksensa gangstereista ja *film noirista*, sen alkuperäinen nimi oli *Al Capone*. Kappale kertoo tarinan raa’asti murhatusta naisesta, Anniesta, jonka murhaa ”*Smooth Criminaliksi*” nimetty tappaja. 10-minuuttinen *Smooth Criminal* -musiikkikohtaus mukailee Fred Astairen *Band Wagon* -musikaalin *Girl Hunt Ballet* -tanssikohtauksen tyyliä. Videossa Jackson vieraillee Club 30's-nimisessä kuolleiden kapakassa, jossa hän tanssien herättää sen väen eloon, ja aiheuttaa konflikteja, sekä

---

<sup>21</sup> Herbert 2009, 138.

<sup>22</sup> Grant 1997, 120-122.



lopulta tappaa kapakassa miehen. Videon tanssikohtauksissa Jackson hyödyntää patentoimiaan erikoiskenkiä, joilla hän pystyy tekemään kuuluisan "anti-gravity-lean" -liikkeen nojaten mahdottomalta näyttävässä asennossa etukenoon<sup>23</sup>.

Musiikkikohtauksen pohjalta Jackson julkaisi neljäminuuttisen virallisen albumiversion videosta, jossa alkuperäistä videota on nopeutettu tai hidastettu, sekä sumennettu tekniikan avulla. Kaiken kaikkiaan videosta on olemassa viisi erilaista versiota, joista yksi pääsi singlen viralliseksi musiikkivideoksi ja MTV:n esitykseen. Viimeisin niistä oli *This is It* -kiertueelle konserttien aikana esitettäväksi tarkoitettu filmatisointi, joka näytetään kiertuevalmisteluista kertovassa Kenny Ortegán ohjaamassa *Michael Jackson's This is it* (2009)-dokumenttielokuvassa. Videolta näkyy, kuinka Jacksonin oli tarkoitus uusia *Smooth Criminal*-roolinsa gangsterina käyttämällä kohtauksia useista tunnetuista *film noir*-elokuvista, mukaan lukien *Gilda*(1946).<sup>24</sup>

Tutkin Jacksonin tähtikuvaa populaarina myyttinä arkkityyppien näkökulmasta, mutta pohdin myös sen kulttuurihistoriallista ja jonkin verran sosiologista ulottuvuutta. Sovellan tutkimuksessani sveitsiläisen analyttisen psykologian perustajan Carl Gustav Jungin (1875-1961) teoriaa arkkityypeistä. Arkkityyppi on moniselitteinen käsite, jota Jung käyttää kuvaamaan kaikille ihmisille yhteisiä psyykkisiä sisältöjä, jotka saavat muotonsa erilaisien, kulttuurisesti vaihtuvien ilmiöiden kautta. Ne ilmentävät ihmisen vaistomaista tapaa muodostaa ja havaita mielikuvia tavalla, joka tekee niistä yhteisiä tunnekokemuksia. Käsite on levinnyt populaarina myös puhekieleen, ja lehtien palstoilta löytyvät päivittäin niin sankarit kuin roistot.<sup>25</sup> Käytän yleisesti käytössä olevaa termiä postjungilainen kuvaamaan Jungin teorioihin perustuvaa jatkotutkimusta, joka soveltaa teoriaa eri tutkimusalueisiin.<sup>26</sup> Postjungilainen tutkimus kattaa laajan tutkimuskentän, tutkimuksen kohteita ovat olleet kliinisen tutkimuksen ohella taiteen eri muodot, kuten musiikki, elokuva, maalaukset, arkkitehtuuri ja kirjallisuus.<sup>27</sup>

Koska tutkimani kohde on musiikkielokuva, käytän postjungilaista elokuva- ja tähtitutkimusta tutkimuksessani. Postjungilainen elokuvatutkimus pyrkii tulkitsemaan elokuvien arkkityyppisiä kuvia ja pohtimaan niiden merkitystä niitä katsovalle yleisölle.<sup>28</sup> Tutkimus pyrkii identifioimaan ja selvittämään kollektiivisen tunteen pohjaväreitä, joka nostaa tietyt elokuvat tai tähdet yleisön silmissä merkittäviksi.<sup>29</sup> Käytän englantilaisten professoreiden John Izodin ja Luke Hockleyn teoksia lähtökohtana tutkimukselleni. Ne tarjoavat käsityksen soveltavan alan nykytutkimuksesta ja sen metodeista.

---

<sup>23</sup> ks. USA Today, 2009.

<sup>24</sup> ks. Telegraph, 2011.

<sup>25</sup> Mustonen 2001, 143-144.

<sup>26</sup> Samuels 1985, 2.

<sup>27</sup> Rowland, 1.

<sup>28</sup> Izod 2006, 23.

<sup>29</sup> Izod 2001, 35.

Minua kiinnostaa poptähden narratiivinen positio *Smooth Criminal* -videolla. Käsittelen Michael Jacksonia tarinallisena sankarina kolmen arkkityypin kautta. Frontier- eli rajatilasankari on jäljitettävissä heimokulttuureihin. Sankari lähtee heimostaan ulkomaailmaan ylittäen yhteisönsä rajat. Hän valloittaa, tutkii, toimii ja palatessaan tuo heimolleen mukanaan uusia tietoja ympäröivästä maailmasta. Toinen arkkityyppi, initiaatio, on oikeastaan tekemisen arkkityyppi. Se kuvaa sankarin matkaa, prosessia, jossa taisteluiden ja koettelemusten kautta sankari kohtaa omat varjonsa ja saavuttaa lopulta näiden kautta voiton, kokonaisuuden kokemuksen. Trickster - arkkityyppi on eräs sankarin muodoista. Tarinahahmona trickster on ”lainsuojaton”, joka ylittää kaikki mahdolliset rajat. Vaistojensa varassa toimiva trickster voi ilmentää tarinassa sekä sankaria että roistoa, mutta useimmiten hän positionsa vaihtelee näiden välillä. Trickster on välittäjä ja kommunikaattori, samalla ikuisen kujeilijan arkkityyppi. Hän on myös illuusion ja taikuuden arkkityyppi, onhan eräs tricksterin ilmenemismuoto kepposteleva taikuri tai shamaani.

Sankaruus on koko tutkielmaani määrittävä teema, mikä liittyy koko tähteyden historiaan. Historiallisesti tähteyden voidaan nähdä olevan menneiden aikojen sankareiden seuraajia, olivathan nämäkin yhteisönsä ihannoimia kuuluisuuksia. Hinerman jäljittää kuuluisuuden niinkin kauas kuin Antiikin Roomaan, jossa tietyt yksilöt pyrkivät luomaan fyysisen kuolemankin ylittävän maineen.<sup>30</sup> Edgar Morinin mukaan Hollywoodin ensimmäiset tähdet ruumiillistivat ideaaleja, kuten myyttien sankarit, jumalat ja jumalattaret. Pyrin sankarin arkkityypin kautta laajentamaan myös ymmärrystä tähteyden kehityksestä, jonka vuoksi pro gradussani on tähteyden kulttuurihistoriaa valottava osio.

Tähteys syntyi niin sanotulla modernilla ajalla Hollywoodissa, minkä keskellä sai alkunsa klassinen filmitähteys. Michael Jackson on kuitenkin postmodernin ajan poptähti, jonka kulttuurinen positio on huomasti erilainen verrattuna klassiseen filmitähteen. Koska *Smooth Criminal* -video on intertekstuaalinen viittaus kulta-ajan musikaalitähden Fred Astairen *Band Wagon* –elokuvan (1953) *Girl Hunt Ballet* -tanssinumeroon, on luontevaa käyttää tätä yhteyttä apuna käsitellessäni klassista Hollywood-tähteyttä ja postmodernia poptähteyttä. Minua kiinnostaa, mitä eroja ajankuva on tuonut tähteyksiin ja toisaalta mikä edelleen on niiden ilmentämälle sankaruudelle yhteistä. Määrittelen käsitteet moderni ja postmoderni teorialuvussa 2.

Tutkimukseni kulttuurihistoriallinen aspekti pohjaa perinteiseen tähtitutkimukseen, jossa tukeudun hyvin pitkälti alan pioneerin Richard Dyerin tutkimukseen. Dyer määritti *Stars* -teoksellaan alalle olennaiset kysymyksenasettelut ja kiinnostuksen tähteyden semioottisiin ja sosiologisiin aspekteihin. Myös Dyerin aikalaisen Edgar Morinin *Stars* -teos on suuressa osassa tutkimustani,

---

<sup>30</sup> Hinerman 2001, 197-198.

missä kulttuurihistoriallinen näkökulma yhdistyy myyttiseen. Tämän lisäksi käytän uudempaa tähtitutkimusta ja musiikkivideontutkimusta työssäni.

Pyrin tutkimuksellani lisäämään ymmärrystä siitä, mikä oli Michael Jacksonin positio kulttuurisella tähtikentällä. Jos hän oli sankari, niin minkälainen? Millä tavalla hän on erilainen tähti verrattuna kulta-ajan tähteen, Fred Astaireen, ja mitkä aspektit hänen tähteydessään liittyvät tähän alkuperäiseen tähtimuotoon? Lisäksi kiinnostavaa, on mitä tämä kaikki kertoo länsimaisesta kulttuurista. Voidaanko postmodernia poptähteä ylipäätään tutkia jungilaisten arkkityyppien näkökulmasta ja mitä uutta analyysi tuo esille? Millaisia kollektiivisia ja kulttuurisia merkityksiä sisältyy Frontier -sankariuteen, hänen initiaatiomatkaansa ja Trickster -arkkityyppiin?

Luvussa 2 esittelen tutkimukseni teoreettiset lähtökohdat. Määrittelen arkkityypin ja myytin käsitteet C.G. Jungin näkökulmasta sekä selvennän postjungilaista tutkimuskenttää. Kerron postjungilaisesta filmi- ja tähtitutkimuksesta John Izodin ja Luke Hockleyn tutkimuksen kautta. Esittelen tähtitutkimuksen keskeiset tutkimusintressit ja Richard Dyerin luoman tutkimuksellisen perustan, jonka lisäksi määrittelen tutkimukseni paikan tähtitutkimuksen kentällä. Määrittelen modernin ja postmodernin käsitteet ja niiden merkityksen tutkimukselleni.

Luvussa 3 tutkin, miten filmitähtien representoima sankaruus on muuttunut ajan saatossa kulttuuristen ja yhteiskunnallisten muutosten myötä. Vertailen toisiinsa klassista Hollywood-tähteyttä ja postmodernia tähteyttä käyttäen esimerkkinä Fred Astairea ja Michael Jacksonia. *Smooth Criminal* -video on kunnianosoitus Jacksonin ihaileman musikaalitähden Astairen *Girl Hunt Ballet* -tanssinumerolle. Vertailen videoiden narratiivisia positioita ja elemettejä suhteessa niiden päähenkilöiden sankaruuteen.

Luvussa 4 käsittelen Michael Jacksonia tarinallisena sankarina kolmen arkkityypin kautta. Frontier- eli rajatilasankariuden amerikkalaiselle kulttuurille ominainen muoto on Uutta Maata valloittava uudisraivaaja. Alaluvussa pyrin selvittämään missä mielessä Jackson on tarinassa rajoja ylittävä uudisraivaaja. Sankaruus liittyy kulttuurisesti itsenäistymisriitteihin ja erityisesti puberteetti-initiaatioihin. Sankarin matka nähdään yleensä vertauskuvallisena tarinana yksilön tietoisuuden heräämisestä ja sen noususta pois tiedostamattomasta. Initiaatio -alaluvussa pyrin selvittämään, minkälainen sankarin matka *Smooth Criminal*-narratiivi on ja tapahtuuko sankarissa kohtaamiensa haasteiden ja metamorfoosien myötä kehitystä. Trickster-alaluvussa käsittelen tämän arkkityypin ristiriitaisuutta negatiiviseksi nähtynä hahmona, joka kuitenkin voi toimia yksilöä voimaannuttavana. Trickster-arkkityyppi avaakin eniten yksilön ja ryhmän suhdetta. Pohdin Jacksonin suhdetta videon eri ryhmiin ja hänen luovaa tapaansa selviytyä erilaisista haasteista.

## 2. Arkkityypit ja tähtitutkimus

### 2.1. Arkkityyppi

Arkkityyppi -käsite kuvaa hahmojen tai asioiden universaaleja alkumuotoja, jotka ovat yhteisiä kaikille ihmisille kulttuurista riippumatta. Käsitteen kehitti sveitsiläisen analyyttisen psykologian perustaja Carl Gustav Jung kuvaamaan psyyken kollektiivisen tiedostamattoman sisältöjä. Jung näki, että ihmisen psyykessä oli persoonallisen egotietoisuuden ja tiedostamattoman lisäksi kollektiivinen tiedostamaton.<sup>31</sup> Kollektiivisella hän tarkoittaa kaikkia psyykkisiä sisältöjä, jotka eivät kuulu pelkästään yhdelle yksilölle vaan monille, esimerkiksi yhteiskunnalle tai yleisesti ihmiskunnalle.<sup>32</sup> Jungin tutkimukset käsittivät psykologian ohella laajan alueen taiteesta ja myyteistä uskontoon sekä filosofiaan.<sup>33</sup> Hän pohjasi ajatuksensa kollektiivisesta tiedostamattomasta ja arkkityypeistä tiettyihin käytösmuotoihin ja identtisiin sisältöihin, joita löytyi kulttuureista ympäri maailman.<sup>34</sup>

Aloittelevana klinikkona Jung työskenteli yhdessä psykoanalyttisen koulukunnan perustajan Sigmund Freudin kanssa. Freudin tutkimukset käsittelivät psyyken suhdetta lapsuuteen ja painottivat Oidipus -kompleksin universaaliutta sekä tämänkaltaisen materiaalin psyko-sosiaalista tukahduttamisen tarvetta. Jung kuitenkin näki psyyken, samalla tavalla kuin biologisen ihmiskehon, tasapainoon pyrkivänä mekanismina. Hän arvioi tiedostamattomalla olevan positiivinen vaikutus henkilön elämään, jonka ansiosta näiden osien tuominen yksilön tietoisuuteen oli äärimmäisen tärkeää hänen kehityksensä kannalta.<sup>35</sup> Jung piti arkkityyppejä välineinä, joiden kautta todellisuuden vaistomainen ja spirituaalinen puoli välittyvät tietoisuuden tasolle symboleiden kautta.<sup>36</sup> Hän näki modernin maailman tukahduttaneen ihmisen nämä puolet, joita hän kuitenkin piti välttämättöminä individuaation, yksilöllistymisen kannalta.

Arkkityypit ovat yksilön kollektiivisen tiedostamattoman rakenteita, tunnelatautunutta kuvakieltä, joka ilmenee ”yleismaailmallisesti unien lisäksi taiteessa, myyteissä, saduissa ja hallusinaatioissa”.<sup>37</sup> Arkkityypillä ei ole varsinaista eksaktia rakennetta, joka voisi ilmentyä fyysisessä maailmassa, vaan sen konkreettinen muoto tulee aina esille symbolina, kuvana. Symboli on vain osa laajemmasta muodosta, joka voi ilmetä rajattomin erilaisin ilmiöinä. Ajatus arkkityypeistä pohjaa Platonin Ideoihin, suuriin muotoihin, joista materiaallinen maailma ja sen aspektit ovat saaneet alkunsa. Jungin mukaan myös kollektiivisen tiedostamattoman sisällöt ovat

---

<sup>31</sup> Jung 1968b, 3.

<sup>32</sup> Jung 1971, 417.

<sup>33</sup> Pietikäinen 1999, 14.

<sup>34</sup> Pietikäinen 1999, 92.

<sup>35</sup> Hockley 2007, 8-9.

<sup>36</sup> Jung 1971, 446.

<sup>37</sup> Jung 1968b 3-4.

alkuperäisiä muotoja, jotka ovat olleet olemassa aikojen alusta.<sup>38</sup> Andrew Samuelsin mukaan Jung tutkimustensa alussa erotti arkkityypit edustamaan elämän peruskokemuksia, mutta tutkimusten kehittyessä hän näki ne tietynlaisina ajan ja paikan toisella puolella olevina muotoina.<sup>39</sup>

Jung piti yksilöllistymisen ajatusta niin tärkeänä modernille ihmiselle, että kehitti kokonaisen individuaatioteorian kuvaamaan niitä tapahtumia, joiden tuloksena ihmisestä tulee psykologisesti jakamaton, henkisesti ehyt kokonaisuus. Jungin mielestä ihminen tiedosti vain egonsa toiminnan, mutta hänessä vaikuttivat myös alitajuiset tiedostamattomat voimat. Ihmisen pyrkimys henkiseen eheytymiseen oli synnynnäistä, johon päästiin kun ahtaan egon rajat ylitettiin ja henkinen ulottuvuus pääsi vaikuttamaan myös ihmisen tietoisella puolella. Individuaatioteoriassa ihmisen elämän käännekohta tuli 40-50-vuotiaana, jolloin hän tiedosti kollektiivista henkistä perimäänsä. Elämän ensimmäisellä puoliskolla hallitsivat ihmisen materiaaliseen keskittynyt puoli, ego. Henkisemmässä elämänvaiheessa myöhemmällä elämänpuoliskolla ihmisen sisäisestä kollektiivisesta tiedostamattomasta alkoi nousta esille arkkityypisiä arvoja.<sup>40</sup>

Yksilön persoonallisen ja kollektiivisen tiedostamattomien välillä on selkeä yhteys. Kun persoonallisessa tiedostamattomassa vaikuttavat kompleksit, kollektiivisessa ovat arkkityypit.<sup>41</sup> Kompleksit tuottavat persoonallisia erityispiirteitä, kun taas arkkityypit luovat myyttejä, uskontoja ja filosofioita, jotka vaikuttavat ja luonnehtivat kokonaisia kansoja ja historian kausia.<sup>42</sup> Jungilaisessa teoriassa arkkityypit näyttävät syvimpään juurtuneet arvot, joihin uudet käytöskaavat sulautuvat kompleksien kautta. Libido<sup>43</sup> on niissä piilevä elämänvoima, joka liittyy osat toisiinsa ja tuo voiman kokemukselliselle tasolle.<sup>44</sup>

Eri arkkityypit erottaa toisistaan niihin liittyvien tunteiden sävy ja energialataus. Arkkityypit ovat dynaamisia ja kehittyviä.<sup>45</sup> Jungin mukaan nämä muodot ovat periytyviä ja muotoutuneet pitkän ajan saatossa fyysisyyteen ilmentymällä.<sup>46</sup> Itse, persoona, varjo, anima ja animus ovat näistä tunnetuimpia. Tämän lisäksi yleisiä ovat äidin, isän, lapsen, sankarin ja tricksterin(=veijari) arkkityypit. Arkkityyppi voi ilmentyä myös tekemisen kuvana, esimerkiksi Jung puhuu teoksessaan *Symbolit – piilotajunnan kieli* (1992) initiaation arkkityypistä.<sup>47</sup>

*Itse*, kokonaisuuden symboli, kuvaa ihmisen keskusta, hänen voimansa ydintä. Ihmisen yksilöllisen kehityksen lopputulemana oli Jungin mukaan yhteys tähän keskukseen, jota yleensä kuvataan

<sup>38</sup> Jung 1968b, 4-5.

<sup>39</sup> Samuels 1985, 23.

<sup>40</sup> Petterson 1996, 101-110.

<sup>41</sup> Jung 1968b, 42-44.

<sup>42</sup> Jung 1992, 79.

<sup>43</sup> Libido on psyykkistä energiaa, joka on luonteeltaan seksuaalista. Se kuvaa halua sen luonnollisimmassa kontrolloimattomassa tilassa. (Ks. Izod, 2001)

<sup>44</sup> Gray 1996, 5.

<sup>45</sup> Mustonen 2000, 144.

<sup>46</sup> Jung 1966, 95.

<sup>47</sup> Jung 1992, 129.

ympyrän tai mandalan kuviolla.<sup>48</sup> *Itse* voi ilmentyä henkilöiden unissa myös samaa sukupuolta olevana, ylevänä ihmishahmona, viisaana miehenä tai jumalattarena.<sup>49</sup> Persoona ja varjo edustavat ihmisen minässä olevia vastakkaisia voimia, ja niiden haasteet kuuluvat erityisesti egotietoisuuden kehitysvaiheeseen ihmisen nuoruusiässä. Persoona kuvaa psyyken ulkoisinta osaa, joka on yhteydessä ulkomaailmaan ja jonka kautta ihminen sopeutuu yhteiskunnan sosiaalisiin sääntöihin.<sup>50</sup> Varjo ilmentää vastavoimana yksilön torjuttuja, salattuja ja negatiivisia puolia.<sup>51</sup>

Arkkityyppejä luonnehtii ambivalenssi, keskenään ristikkäiset ominaisuudet: kaikissa arkkityypeissä on myönteiset ja kielteiset ominaisuutensa.<sup>52</sup> Tämä näkyy hyvin esimerkiksi sielun arkkityypeissä, animassa ja animuksessa, jotka tulevat esille psyykessä vastakkaisen sukupuolen periaatteina, -miehellä tämä periaate näyttää feminiinisenä animana ja naisella maskuliinisena animuksena. Anima ja animus edustavat varjon lailla ihmisen torjuttuja olemuspuolia, mutta syvemmällä kollektiivisella tasolla. Arkkityypit liittyvät vahvasti seksuaalisuuteen ja niillä on erilaisia ilmenemistapoja, esimerkiksi miehen anima voi näyttää niin pyhänä Neitsyt Mariana kuin kohtalokkaana femme fatale.<sup>53</sup>

Jungin teoksista voi ymmärtää, että suurten ryhmien rakenne on rinnakkainen yksilön psyyken kanssa.<sup>54</sup> Arkkityyppien pohja on kollektiivisessä tiedostamattomassa, mutta niiden kokemistavat heijastavat kunkin omaa minuutta.<sup>55</sup> Ihminen on aina osa ryhmää, ja tämän myötä myös ryhmä muovaa eri tavoin yksilön kehitystä. Arkkityypit liittyvätkin ihmisen ja hänen ryhmänsä väliseen suhteeseen, joka on kuulunut ihmisyyden historiaan arkaaisesta ajasta lähtien. Voidaan ajatella, että kaikkia tietoisia rakenteita ovat edeltäneet ihmiselle ominainen arkkityyppinen taipumus muodostaa kulttuurin rakenteita tiettyjen myyttisten motiivien mukaisesti representatiivisiksi muodoiksi.<sup>56</sup>

Arkkityypit voivat ilmentyä niin yksilön kuin koko ryhmän tietoisuuteen. Tutkittaessa tiettyä elokuvaa tai tähteyttä ja sen merkityksiä, täytyy myös huomioida kulttuurin ja yhteiskunnan tietoiset osat, ja niiden toimintamekanismi yhteisten konstruktioiden luojana. Koska jokainen yksilö muodostaa yhden tietoisuuden, varsinkin ison ryhmän ollessa koolla joukon tietoisuuksien voi Jungin mukaansa nähdä toimivan kuin ”yhden entiteetin tavoin”. Tätä yhteistä tietoisuutta, joka voi

---

<sup>48</sup> Jung 1992, 213-215.

<sup>49</sup> Jung 1992, 197.

<sup>50</sup> Petterson 1996, 106-107.

<sup>51</sup> Jung 1992, 168.

<sup>52</sup> Jung 1968b, 226.

<sup>53</sup> Jung 1992, 177-189.

<sup>54</sup> Gray 1996, 215.

<sup>55</sup> Mustonen 2000, 144.

<sup>56</sup> Gray 1996, 216-229.

olla maan tai instituution yhteinen, Jung kutsui ryhmätietoisuudeksi.<sup>57</sup> Ryhmätietoisuus käsittää ryhmän yhteiset arvot, säännöt, odotukset ja ihanteet. Nämä kaikki yhdessä rakentavat kulttuurista kaanonin, joka kanavoi ryhmän psyykkistä olemassaoloon ja ylläpitoon tarvittavaa energiaa.<sup>58</sup> Myyttien voimasta rakentuva kulttuurinen kaanon toimii samalla tavalla kuin ego – ihmisen toiminnan keskuksena ja säilyttäjänä.<sup>59</sup> Ryhmätietoisuus tarjoaa teorian sille, miten arkkityypit olisivat voineet ”syntyä”. Kun käytösmuodot ja ihanteet ovat pitkään tietoisuudessa, niistä tulee lopulta luonnollisia totuuksia ja psyyken alitajuisia pohjavirtoja. Arkkityyppien voi ajatella olevan tällaisia syvälle juurtuneita ihmisenä olemisen malleja.

Arkkityypin voisi ajatella yksinkertaisimmillaan kuvaavan tapaa, jolla ihmiset muodostavat yhteisiä tunnekokemuksia. Jung piti arkkityyppijä ihmiskunnan vanhimpina ja universaaleimpina ”ajatusmuotoina”, jotka olivat yhtälailla tunteita kuin ajatuksiakin.<sup>60</sup> Hän korosti, että kuitenkin yhteyttä kollektiiviseen tiedostamattomaan ei voi saada rationaalisen ajattelun keinoin, vaan se tapahtuu tunteiden, intuition ja yksilöllisen kokemuksen tasolla.<sup>61</sup> Arkkityyppien voima tulee kollektiivisesti esille ryhmätietoisuuden luomien rakenteiden kautta, koska ego luonnollisesti on kaikkien konkreettisten tekojen keskus niin yksilön kuin ryhmänkin psyydessä.<sup>62</sup> Myyteissä, saduissa ja nykyaikana elokuvissa ja muissa mediavälineissä nämä kokemuksen tavat saavat päivittäin muuttuvia, tunnistettavissa olevia muotoja. Massailmiöiden kohdalla voidaan havaita niissä vaikuttavat arkkityypit. Kun arkkityyppi esiintyy sekä yksilöiden että ryhmän tietoisuudessa samanaikaisesti, voidaan ajatella, että kyseinen arkkityyppi ilmentää jollain lailla kulttuurista ajankuvaa, zeitgeistia.<sup>63</sup>

## 2.2. Myytti

Myytti (kreikaksi *mythos*= puhe, kertomus, tarina) on moniulotteinen käsite, joka tarkoittaa yleensä ihmisen menneisyyteen ja maailman luomiseen liittyvää narratiivia. Myytti tarjoaa kulttuurisen rakenteen ja vastauksia erilaisiin ihmisyyttä koskeviin peruskysymyksiin.<sup>64</sup> Käsite on moniulotteinen, ja sitä on käytetty erilaisessa tutkimuksessa. Psykologisesta näkökulmasta myytit ovat alitajunnan (Freud) ja kollektiivisen tiedostamattoman (Jung) tuotoksia. Myytit käsittävät arkaaisen tai primitiivisen ihmismielen tason, ja ne manifestoituvat symbolisen kielen kautta.

---

<sup>57</sup> Jung 1970, 471.

<sup>58</sup> Gray 1996, 216-218.

<sup>59</sup> Gray 1996, 217-218.

<sup>60</sup> Jung 1966, 65-66.

<sup>61</sup> Jung 1968b, 3-4

<sup>62</sup> Jung 1968a, 3.

<sup>63</sup> Gray 1996, 229.

<sup>64</sup> Gray 1996, 187.

Funktionalistisessa (esimerkiksi antropologisessa) perinteessä myytit ovat sen sijaan yhteiskunnan perinteitä, yhteisiä uskomuksia, instituutioita ja jaettuja sosiaalisia tapoja.<sup>65</sup>

Jungin teoriassa myyteillä on tärkeä osa kollektiivisen tiedostamattoman sisältöjen representoijina. Arkkityyppien ollessa ihmisen perittyjä, vaistonkaltaisia taipumuksia kanavoida psyykkistä energiaansa tiettyihin muotoihin myytit antavat kasvot näille muodoille tietynlaisten narratiivien muodossa. Arkkityypit itse asiassa ovat valmius tuottaa uudelleen ja uudelleen näitä samankaltaisia myyttejä.<sup>66</sup> Myytit luovat merkityksiä Jungin mukaan heijastamalla psyyken tiedostamattomia rakenteita ulkomaailmaan ja tehden niistä ymmärrettäviä psyyken tiedostavalle osalle.<sup>67</sup> Myyteillä on ajasta ja paikasta riippumaton tasonsa, mutta ne muotoutuvat kulttuureissa erilaisiin ilmiöihin.

Joseph Campbell tuo esille teoksessaan *The Inner Reaches for Outer Space* (1989), kuinka myyteillä on vaikutus yhteiskunnan rakenteisiin. Jokaisessa kulttuurissa myytti tarjoaa syvimmän ja helposti tunnistettavimman merkityksen.<sup>68</sup> Tietyn kulttuurin ja yhteiskunnan ryhmätietoisuutta ympäröivät erilaiset julkiset myytit, mikä luo sille ominaisen kulttuurisen miljöö.<sup>69</sup>

*Myytti on kontrolloiva systeemi, joka toisaalta valjastaa yhteiskunnan toimimaan tiettyssä järjestyksessä, ja toisaalta siihen liittyvien symbolisten opettavien riittien kautta johdattaa ihmisen psykofyysisten kasvuvaiheiden läpi, - syntymän, lapsuuden, nuoruuden ja vanhuuden, sekä kuoleman tuoman vapautuksen – tavalla, joka vastaa maailman vaatimukseen ja tuo yksilön osaksi ikäikäistä kokemusta.<sup>70</sup>*

Jung piti ryhmätietoisuutta haitallisena yksilön kehitykselle, jonka vuoksi hän näki myytit myös erittäin rajoittavina rakenteina. Hän oli huolissaan siitä tukahduttavasta vaikutuksesta, joka ryhmätietoisuudella oli yksilöön.<sup>71</sup> Myytin voima nousee ihmisen kollektiivisesta tiedostamattomasta ja ne muokkaavat ihmisten ajatuksia uskonnon tavoin, sillä niihin liittyy yhtä lailla voimakkaita uskomuksia.<sup>72</sup> Niiden sisältämät arkkityyppiset rakenteet resonoivat kulttuurin syvätasoihin ja muodostavat ryhmätietoisuuden tärkeimmät elementit.<sup>73</sup> Myytin lumouksesta ylipääseminen vaatii siinä vaikuttavan energian tiedostamista, joka erottaa individuidun yksilön massasta. Arkkityypeistä tietoiseksi tuleminen individuaation prosessissa tekee yksilön tietoiseksi myyttisestä tasosta, jolloin hän tiedostaa laajemman ihmisyyden. Tämä voimaannuttaa ihmisen

---

<sup>65</sup> Pietikäinen 1999, 53.

<sup>66</sup> Jung 1966, 68-69.

<sup>67</sup> Jung 1992, 107.

<sup>68</sup> Campbell 1986, 20.

<sup>69</sup> Gray 1996, 215-216.

<sup>70</sup> Campbell 1986, 20.

<sup>71</sup> Jung 1970, 471.

<sup>72</sup> Gray 1996, 193.

<sup>73</sup> Gray 1996, 188.



yhteyteen *Itsensä* kanssa ja lopulta saa hänet näkemään itsensä osana koko ihmiskuntaa tiettyjen rajattujen sosiaalisten ryhmärakenteiden sijaan.<sup>74</sup>

Kun primitiiviselle ihmiselle myytit olivat suuria tarinoita ”pyhästä alkuajasta”, joita kerrottiin suullisena perimätietona sukupolvelta toiselle<sup>75</sup>, nykyihminen löytää myyttiset kertomuksensa populaarista mediakulttuurista. Myytti muokkaa todellisuutta, reflektoi kollektiivisen tiedostamattoman liikkeitä ja sitä mikä on kulttuurissa pinnalla.<sup>76</sup> Post-jungilainen tutkimus näkee myytit armollisemmin kuin Jung itse, psyykkistä systeemiä tasapainottavina ja säätelevinä narratiiveina. John Izodin mukaan niillä on myös parantava potentiaali, koska ne tuovat esille tiedostamattomaan haudattuja haluja, pelkoja ja nautintoja, ja voivat siis myös lisätä yksilön hyvinvointia.<sup>77</sup> Populaarikulttuuri tarjoaa ihmiselle areenan, jossa myyttiset totuudet voivat ilmentyä erilaisissa mediavälineissä ja julkisissa narratiiveissa. Myyttejä löytyy kirjoista, televisiosta, radiosta, elokuvista ja tähtikuvista.

Myytit voivat reflektoida kansallisesti tai ryhmälle tärkeitä merkityksiä. Jungilaista filmitutkimusta edustava Izod pitää elokuvia tärkeinä emootioiden herättäjinä ja välineinä, joita katsottaessa merkitykset siirtyvät tiedostamattoman ja tietoisuuden välillä miltei unien kaltaisessa, rentoutuneessa tilassa. Elokuvat esittävät tyypillisesti kertomuksen päähenkilön elämästä, jossa on yleensä piirteitä sankarimyytistä.<sup>78</sup> Käsittelemäni amerikkalaista myyttiä kuvaa sankarillinen ideaali.<sup>79</sup> Amerikkalainen sankari-ideaali pohjaa Läntiseen mytologiaan, jota on yleensä dominoinut abstrakti taivas-jumala. Tämä myytti on luonut kulttuuriin piirteitä, joissa miehen yhteys tunteisiinsa on katkaistu ja hän painaa alas feminiinistä periaatetta hylkäämällä emotionaalisen ja intuitiivisen puolen elämästä. Taivas-jumalan myytti kertoo sotureista, päälliköistä ja shamaaneista kontrolloijina ja valloittajina.<sup>80</sup> Antonio Morenon mukaan arkkityyppien imitaatio on yleinen moderni ilmiö. Hänen mukaansa moderni ihminen haluaa identifioida itsensä jumaliin, koska ne ilmentävät unelmien täyttymystä, saavutuksia ja antavat merkityksen hänen elämälleen.<sup>81</sup>

Populaarikulttuuri tarjoaa sekä myyttejä että kansansatuja muistuttavia narratiiveja. Myyttien ja satujen suhde arkkityyppeihin on olennainen, sillä ne sisältävät huomattavan määrän arkkityyppeistä malleja.<sup>82</sup> Teoksessaan *Satujen lumous* (1994) Bruno Bettelheim huomauttaa, että näiden lajityyppien välillä on kuitenkin perustavanlaatuisia eroja. Myytin ensisijainen tarkoitus on luoda ihanteita ja kiteyttää oman kulttuurinsa henkinen voima. Muodoltaan pelkistetyt sadut taas ovat

---

<sup>74</sup> Jung 1966, 108.

<sup>75</sup> Petterson 1996, 10-11.

<sup>76</sup> Gray 1996, 226.

<sup>77</sup> Izod 2006, 2-3.

<sup>78</sup> Izod 2006, 4-5.

<sup>79</sup> Gray 1996, 191.

<sup>80</sup> Gray 1996, 188-189.

<sup>81</sup> Moreno 1974, 170.

<sup>82</sup> Jung 1968b, 155.

toimineet terapeuttisina välineinä persoonallisissa komplekseissa. Ne voivat auttaa henkilön eri kehitysvaiheissa esittämällä ristiriidan, joka saa ratkaisunsa tarinan lopussa. Sadut päättyvät yleensä onnelliseen loppuun, kun taas myytit voivat saada onnettoman lopun.<sup>83</sup> Myyttien sankarinarratiiviin on esimerkiksi kuulunut tyypillisesti uhrautuva sankari.

### 2.3. Tähtitutkimus tähteyttä määrittelemässä

Tähteys on noussut näkyväksi osaksi kulttuurin kenttää viimeisen sadan vuoden aikana. Kulttuurin popularisoitumisen myötä tähtien kirjo on valtaisa, kuten myös välineiden, joiden kautta tähteys voi syntyä. Tähteys on kiinnostanut elokuvatutkijoita pitkän aikaa, mutta vasta 1970-luvulla alkoi ilmestyä tähtitutkimukseksi kutsuttavaa kirjallisuutta. Ensimmäisiä pelkästään tähteyttä tutkivia teoksia olivat muun muassa Edgar Morinin *Stars* (1972), Richard Dyerin *Stars* (1979) ja *Heavenly Bodies: Film stars and society* (1987) sekä Christine Gledhillin toimittama *Stardom - Industry of desire* (1991). Näiden teosten kysymystenasetteluja myöhempi tähtitutkimus on pyrkinyt jatkamaan. Suurin osa alkuaikojen tähtitutkimuksesta koski perinteistä Hollywoodia ja sen lainalaisuuksia viihdeteollisuuden ja tähden välillä.<sup>84</sup> Tutkijat ovat pitkään nähneet elokuvatähdet alkuperäisinä ja kenttää dominoivina tähtinä, vaikka Dyer jo *Stars*-teoksessa myöntää, että samoilla metodeilla on mahdollista tutkia myös muiden medioiden tähtiä.<sup>85</sup>

Tähtitutkimuksen peruskysymys on tähteyden määrittelemisen, ja kuinka tällainen asema syntyy. Dyer hahmotteli pioneerina alan suuntaukset määritellessään tähteyden sosiologisen ja semioottisen teorian avulla. Hän kiinnitti huomiota tähtiin sosiaalisina ilmiöinä, merkkeinä ja kuvina, joihin yleisö heijasti omia toiveitaan ja halujaan.<sup>86</sup> Näyttelijästä tulee tähti, kun hänen yksityiselämänsä, elämäntyylinsä ja persoonallisuutensa muuttuu yhtä kiinnostavaksi tai kiinnostavammaksi kuin hänen roolisuorituksensa.<sup>87</sup> Dyerin mukaan tähtikuva ei synny pelkästään tähden filmien kautta, vaan promootiosta, julkisten esiintymisten, haastattelujen, elämäkertojen ja mediakirjoittelun kautta. Tämän lisäksi tähti on myös se, mitä ihmiset sanovat ja kirjoittavat hänestä, ja tapoja joilla hänen kuvaansa käytetään mainoksissa, pop-lauluissa, romaaneissa.<sup>88</sup> *Stars*-teoksessaan hän esitti kysymyksiä tähtien merkityksestä, - miksi heitä ylipäätään on, minkä lisäksi pohti myös heidän suhdettaan sosiaalisiin rakenteisiin ja heidän kulutukseensa liittyvää ideologista vaikutusta.<sup>89</sup>

---

<sup>83</sup> Bettelheim 1994, 34-55.

<sup>84</sup> Ndalianis&Charlotte 2002, 7-8.

<sup>85</sup> Dyer 1986, 1-4.

<sup>86</sup> Dyer 1986, 1-4.

<sup>87</sup> Gledhill 1991, XiV.

<sup>88</sup> Dyer 1987, 2-3.

<sup>89</sup> Ndalianis&Charlotte 2002, Xii.

Sosiologisesta näkökulmassa tähdet nähdään tyyppeinä, jotka ilmentävät perinteistä historiallisesti, kulttuurisesti ja sosiaalisesti rakentunutta tapaa, jolla nyky-yhteiskunta käyttäytyy, ajattelee ja tuntee. Tähtikuva on monimutkainen konstruktio, jota rakentavat sekä taloudellisiin voittoihin tähtäävä Hollywood -tuotanto että vastaanottava yleisö. Tähdien ja hahmon suhde onkin tässä mielessä monimutkainen, koska tähdet nähdään yksilöinä ja heidän ominaisuutensa luonnollisina, vaikka niiden takana on Hollywood -tuotanto ja iso markkinointikoneisto. Työhön, seksuaalisuuteen ja rotuun liittyvät ideat rakentavat yhteiskunnallista ideaa siitä, mitä ihminen on. Tähdet määrittävät osaltaan näitä laajempia ideoita vaikka samalla he ilmentävät yhteiskunnassa olevaa yksilöä ja tälle ominaisia, yleisesti hyväksytyjä persoonallisuudenpiirteitä.<sup>90</sup>

Semiotiikka näkee strukturalistisen kielitieteen metodein tähdet merkkeinä, joille voi antaa erilaisia symbolisia merkityksiä heidän herättämiensä konnotaatioiden mukaan. Tähdet ovat moniulotteisia visuaalisia ja verbaalisia kuvia, jotka kantavat mukanaan ideologisia merkityksiä. Samalla tähtikuvat toimivat sekä ideologioiden sisällä että niiden välillä pyrkien ratkaisemaan ristiriidat. Jotkut tähtikuvat myös luovat ristiriitoja ilmentämällä positiota, joka on vastakkainen yhteiskunnan vallalla olevaan ideologiaan nähden. Tähtikuva on myös kuva elämäntyylistä, siitä miten tähdet elävät. Dyerin mukaan se voidaan nähdä versiona amerikkalaisesta unelmasta, joka on järjestäytynyt kulutuksen, menestyksen ja tavallisuuden ympärille.<sup>91</sup>

Sosiologian ja semiotiikan rinnalla on kulkenut ajatus tähdistä myyttisinä olentoina. Varsinkin ensimmäisten elokuvatähtien nähtiin ruumiillistavan jumalia, jumalattaria ja suuria sankareita.<sup>92</sup> Edgar Morin tarkastelee tähteyttä myyttien ja sosiologian näkökulmasta. Hän huomioi teoksessaan *Stars* elokuvan psykologisen kehityksen suurten massojen pelkojen, halujen ja toiveiden ilmentäjänä. Tähdet ovat hänelle tietynlainen kapitalistisen yhteiskunnan tuote, mutta he myös herättävät ja tyydyttävät syviä antropologisia tarpeita. Hän myös uskoo, että historiallisen ja kulttuuristen variaatioiden ohella on olemassa syviä, jaettuja ihmisenä elämisen kokemuksia, joita tähdet ruumiillistavat.<sup>93</sup>

1970-luvulla tähtitutkimuksen nousun kanssa samanaikaisesti elokuvatutkimuksessa heräsi kiinnostus psykoanalyttiseen lähestymistapaan.<sup>94</sup> Psykoanalyttinen elokuvatutkimus perustui lähinnä lacanilaiseen psykoanalyysiin, ja sen keskiössä olivat halun ja mielihyvän käsitteet. Tutkimus pyrki vastaamaan kysymykseen miksi tähdillä on valta myydä tuotteita ja filmejä.<sup>95</sup> Psykoanalyttisen kiinnostuksen myötä reseptitutkimus yleistyi ja kiinnostus siirtyi viihteen

---

<sup>90</sup> Dyer 1987, 3-16.

<sup>91</sup> Dyer 1986, 38-39.

<sup>92</sup> Bagh 2006, 27.,

<sup>93</sup> Morin 2005, Viii-iX.

<sup>94</sup> Gledhill 1991, XIV.

<sup>95</sup> Gledhill 1991, XV.

tuotantoprosessista ja elokuvista yleisöön.<sup>96</sup> Reseptitutkimuksessa oltiin kiinnostuneita siitä prosessista, jolla yleisö valitsee suosikkitähtensä ja määrittelee tämän karismaattiseksi.<sup>97</sup> Dyerin mukaan näyttelijöistä tulee tähtiä, koska he esittävät elämän osa-alueita, joilla on ihmisille väliä.<sup>98</sup>

Tähtitutkimuksen kehitys heijastelee kulttuurissa tapahtuneita muutoksia kuten siirtymää modernista postmoderniin. Moderni suuntaus korosti yksilön merkitystä ja kannatti kulttuurisia uudistuksia, joiden myötä menneisyyden traditiot hylättiin.<sup>99</sup> Henry Girouxin mukaan moderniin aikaan liittyy subjektiivisuus, jolloin ihminen näki muuttavansa maailmaa Jumalan tavoin.

*Modernistit ovat samanaikaisesti kotonaan maailmassa ja sitä vastaan. He juhlivat ja identifioivat itsensä modernin tieteen, taiteen, teknologian, kommunikaation, ja talouden voittoihin, toisin sanoen kaikkiin aktiviteetteihin, tekniikoihin ja herkkyyksiin, jotka mahdollistavat ihmiskunnan tekemään sitä mitä Jumala raamatussa kykeni – ”tekemään kaiken uudeksi”.*<sup>100</sup>

Tähän näkemykseen liittyi ajatus luonnon hallitsemisesta, joka piti sisällään monia ideologioita, kuten mielen valta materiaan nähden, järjen voitto tunteesta, maskuliinisen feminiinisestä, johtavan luokan työväenluokasta, valkoisen ihmisen voitto muista roduista ja tietoisien tiedostamattomasta.<sup>101</sup> Modernismiin kuuluu rationaalinen maailmankuva, jossa tiede ja teknologia tarjosivat ratkaisun massojen tarpeisiin muuttuvissa taloudellisissa oloissa.<sup>102</sup> Se tuotti monimerkityksisiä tekstejä, jotka vaativat aktiivisen yleisön tulkitsemaan niitä.<sup>103</sup> Hollywoodin tähtiteollisuus syntyi niin sanottuna modernina aikana, joten klassisen filmitähden voi nähdä refleктоivan ajan teemoja. Varhainen tähtitutkimus keskittyi nimenomaan tutkimaan tätä klassista tähteyden muotoa.

Postmodernismi on pyrkinyt rikkomaan modernismin klassista mallia.<sup>104</sup> Douglas Kellner huomauttaa, että eron tekeminen osaksi limittäisten suuntausten välillä on osoittautunut vaikeaksi taiteidentutkimuksessa. Hänen mukaansa on vaikea osoittaa sellaisia postmoderneja kirjallisuuden ja taiteen erityispiirteitä, joita modernit muodot eivät jo olisi ennakoineet.<sup>105</sup> Postmoderni näkökulma näkee yleisesti modernistisen tradition korkeakulttuurisena elitisminä ja pyrkii purkamaan tekstien erottelua korkea- ja matalakulttuuriin.<sup>106</sup> Suuntausta määrittää kulttuurinen

---

<sup>96</sup> Hietala 2007, 32.

<sup>97</sup> Gledhill 1991, XiV-XV.

<sup>98</sup> Dyer 1987, 17.

<sup>99</sup> Campbell 2000, 20-21.

<sup>100</sup> Giroux 1990, 1.

<sup>101</sup> Rushing&Frenz 1995, 13.

<sup>102</sup> Campbell 2000, 20-21.

<sup>103</sup> Kellner 1995, 412.

<sup>104</sup> Kellner 1995, 412.

<sup>105</sup> Kellner 1998, 61.

<sup>106</sup> Kellner 1995, 412.

pirstaloituminen.<sup>107</sup> Postmoderni aika on nähty kulttuurin viihteellistymisenä, pinnallistumisena ja merkitysten ja ideologioiden kuolemana.<sup>108</sup> Samalla modernistinen ego on korvaantunut epästabiiilla identiteetillä.<sup>109</sup>

Postmodernia aikaa määrittää aikakauden ilmiöiden taipumus *pastisiin* ja *intertekstuaalisuuteen*.<sup>110</sup> Pastissilla tarkoitetaan tietyn tyylin imitointia, se on eräänlaista tyhjää parodiaa, jossa ei ole satiirista tai parodista motiivia. Pastissi kierrättää ja herättää uudelleen eloon vanhoja, ”kuolleita” tyyliä ja kulttuurisia merkkejä. Samalla on olemassa latteaa tietoa siitä, ettei mitään uutta voi enää luoda, joten imitointi on ainoa jäljellä oleva taiteenluomisen keino. Elokuville pastissi näkyy ”nostalgia -filmeinä”, jotka edustavat kaipausta menneeseen ja sen huippuhetkiin.<sup>111</sup>

Intertekstuaalisuus tarkoittaa sananmukaisesti tekstien välisyyttä. Termin määrittäjä ja toisaalta laajempaan tietoisuuteen 1960-luvulla ranskalais-bulgarialainen semiootikko ja kirjallisuudentutkija Julia Kristeva.<sup>112</sup> Hän näkee tekstien välisyyden prosessina, jossa erilaiset vaikutteet ja merkitykset liikkuvat tekstien välillä. Vaikutteet voivat siirtyä suorina viittauksina kirjaan/tekstiin tai viittauksina sosiaaliin/historiallisiin paradigmoihin tai yhteiskunnalliseen ideologiaan.<sup>113</sup> Intertekstuaalisuus on tila, jossa teksteillä ei ole enää tiettyä itsenäistä tarkoitusta, eikä yhdenkään tekstin lukeminen ole pelkästään sen merkityksen selvittämistä, vaan pikemminkin sen merkitysten verkoston, joka on erilaisten eri aikoina kirjoitettujen tekstien välillä. Ymmärtääkseen joitain merkityksiä on tunnettava historiansa.<sup>114</sup> Intertekstuaalisuus ei ole pelkästään kirjallisuuden termi, vaan kuuluu kaikkien taidemuotojen yhteiseen, universaaliin keskusteluun. Näitä muotoja ovat vaikkapa elokuva, maalaukset ja musiikki.<sup>115</sup>

Vuosikymmenten kuluessa uudet mediat ovat laajentaneet tähtikenttää huomattavasti. Television ja internetin myötä filmitähtien rinnalle on noussut muiden viihdealojen edustajia.<sup>116</sup> Tähtitutkimus on luonnollisesti huomion kohteeksi tullut tutkimuksessaan. Klassisen Hollywood-tähteyden rinnalle on noussut ajatus postmodernista hybridi -tähdestä, joka työskentelee eri medioissa ja jonka tähtikuva muuttuu vuosien varrella. Myös kulttuurin suhtautuminen julkisuuteen on muuttunut.

---

<sup>107</sup> Rushing&Frenz 1995, 13.

<sup>108</sup> Hietala 2007, 16.

<sup>109</sup> Rushing&Frenz 1995, 14.

<sup>110</sup> Altman 2002, 171.

<sup>111</sup> Thanouli 2009, 16.

<sup>112</sup> Allen 2000, 10-11.

<sup>113</sup> Allen 2000, 34-42.

<sup>114</sup> Allen 2000, 1.

<sup>115</sup> Allen 2000, 175-176.

<sup>116</sup> Hietala 2007, 179-180.

Julkisuuteen pyrkii yhä enemmän ihmisiä, joten tähtitutkimuskin on joutunut keskustelemaan tähteyden erilaisista asteista.<sup>117</sup>

Osa postmodernin ajan kulttuurisista ilmentymistä on mahdollista nähdä myös suuntaviittoina uusromantiikan aikakauteen. Veijo Hietala on kiinnittänyt huomiota populaarikulttuuriin ja sen viihteellisyyteen, joka näkyy kasvavana ”tunteella mässäilynä”. Hänen mukaansa kulttuurissa on 1980-luvun lopusta lähtien ollut nähtävissä uusromanttinen aalto, joka korostaa tunteita, mystiikkaa ja elämyksiä.<sup>118</sup> Tähteyks voidaan ilmiönä nähdä tällaisena uusromanttisena julkisena materiaalina joka herättää yleisössä suuria tunteita.<sup>119</sup> Romantiikan aikakauteen (1780-1850) kuuluva tunteiden, poikkeavien mielentilojen, irrationaalisuuden, taruston, mystiikan ja luonnon korostaminen liittyy tieteen tunteita korostaviin intresseihin, joista esimerkkinä on kiinnostus psykologiaa kohtaan.<sup>120</sup> Jungin teoriat ihmispsykestä modernista aikakaudesta poiketen puoltavat ihmisen tunnepuolen ja intuition merkitystä yksilöllistymisen ja psyyken eheytyksen aineksina.

## 2.4. Postjungilainen tutkimus

Jung perusti analyyttisen psykologian tutkimuksen haaran, joka laajeni, kun oppilaita ja seuraajia varten perustettiin vuonna 1948 ensimmäinen C. G. Jung -instituutti Zürichiin.<sup>121</sup> Postjungilaisesta tutkimuksesta puhuminen on hieman kyseenalaista, koska Jung ei itse ollut kiinnostunut oman tutkimuksensa pohjalta kehittyneistä suuntauksista. Hän ilmaisi, että on olemassa vain yksi jungilainen - hän itse.<sup>122</sup> Kuitenkin hänen seuraajansa ovat termiä käyttäneet, joten sovellan samaa käytäntöä. Postjungilaisella tutkimuksella on laaja tutkimuskenttä, joka juontaa juurensa siihen runsaaseen kirjoon aiheita, joista Jung itsekin oli kiinnostunut tutkiessaan kollektiivisen tiedostamattoman prosesseja. Hänen tutkimuksensa kohteina olivat kliinisen tutkimuksen lisäksi taiteen eri muodot, kuten musiikki, elokuva, maalaukset, arkkitehtuuri ja kirjallisuus.<sup>123</sup>

Andrew Samuels määrittelee postjungilaisen tutkimuksen kolme päähaaraa, jotka painottavat Jungin teorioissa eri osa-alueita. Nämä ovat klassinen, kehityksellinen (developmental) ja arkkityyppinen koulukunta.<sup>124</sup> Klassinen koulukunta pyrki pysymään tutkimuksessaan uskollisena Jungille ja tämän alkuperäisille kootuille tutkimuksille<sup>125</sup>, jotka käsittivät yli 20 kollektiivista tiedostamatonta, myyttejä ja arkkityyppejä käsittelevää teosta. Tähän koulukuntaan kuuluivat muun muassa Jungin vaimo Emma Jung ja kulttuurista ja taiteellista näkökulmaa painottanut Erich

---

<sup>117</sup> Ndalianis&Charlotte 2002, 7.

<sup>118</sup> Hietala 2007, 15-17.

<sup>119</sup> Hietala 2007, 39.

<sup>120</sup> Hietala 2007, 16-32.

<sup>121</sup> Walhbeck 2009, 7.

<sup>122</sup> Samuels 1985, 2.

<sup>123</sup> Rowland 2008, 1.

<sup>124</sup> Samuels 1985, 15.

<sup>125</sup> Samuels 1985, 11.

Neumann<sup>126</sup>. Koulukunta painottaa Itsen käsitettä ja kliinisessä tutkimuksessa sen ympärille kuroutuvia symbolisia kokemuksia.<sup>127</sup>

Kehityksellinen koulukunta, joka on määritelty aiemmin myös neo-jungilaisuutena, eroaa klassisesta keskittymällä persoonallisuuden kehitykseen. Koulukuntaan kuului Michael Fordman, joka ensimmäisten joukossa kritisoi Jungin lapsuudelle antamaa vähäistä painoarvoa. Koulukunta painottaa muita enemmän lapsuuden infatiilien käytöskäavoista irtautumista terapeutisena päämääränä. Sen kiinnostuksenkohteena on myös tapa, jolla yksilön tunteet siirtyvät tiedostamattomasti toiseen henkilöön, esimerkiksi vastaanotolla terapeuttiin (=transference).<sup>128</sup>

Arkkityyppinen koulukunta painottaa arkkityyppi -käsitteen määrittelemistä, ja sen kliininen tutkimus tähtää ihmisen yksilöllisen kuvaston tarkasteluun esimerkiksi unia tulkitsemalla. Se on nähty perinteisesti ensimmäisenä koulukuntana, joka ei tutkimuksessaan tunne velvollisuutta Jungia kohtaan, vaikka he tunnistavat hänen vaikutuksensa tutkimuksessaan.<sup>129</sup> Arkkityyppinen koulukunta näkee mielikuvituksen tuottamat fantasiat todellisuutta rakentavina ilmiöinä, jonka vuoksi näitä pitää pyrkiä tulkitsemaan rakentavalla tavalla.<sup>130</sup>

Postjungilaisen teoriakehyksen laajuuteen ja keskinäiseen eroavaisuuteen ovat varmasti vaikuttaneet Jungin kiinnostuksen jakautuminen eri alojen kesken.<sup>131</sup> Koulukunnat ovat keskustelleet paljon Freudin psykoanalyttisesta perinnöstä ja sen suhteesta Jungin tutkimuksiin. Osa koulukunnista näkee tutkimukset toisiaan täydentävinä, osa torjuu tämän ajatuksen täysin.<sup>132</sup> Postjungilaiset teoretikot kritisoivat Jungia siitä, että hän ei missään vaiheessa lyönyt tutkimuksiaan tai niiden käsitteitä lukkoon, vaan niille on ominaista hermeneuttinen monitulkintaisuus. Heidän mukaansa hänen työnsä onkin kuin työkalu ilman absoluuttisia käyttöohjeita, mikä tekee analysoinnin haastavaksi.<sup>133</sup> Useissa Jungin teoksissa sama käsite, kuten arkkityyppi määritellään eri tavoin, mikä tekee koko käsitteestä tulkinnanvaraisen. Käsitteiden väljyys mahdollistaa väärintulkinnat. Joissain tutkimuksissa on painotettu psyyken fyysistä ja neurotieteellistä puolta, kun taas Jung itse painotti sen luovaa ja behavioristista puolta.<sup>134</sup>

---

<sup>126</sup> Wahlbeck 2009, 9-10.

<sup>127</sup> Samuels, 1985, 11-20.

<sup>128</sup> Samuels, 1985, 12-20.

<sup>129</sup> Samuels, 1985, 12-20.

<sup>130</sup> Izod 2006, 23.

<sup>131</sup> Wahlbeck 2009, 10.

<sup>132</sup> Samuels 1985, 20.

<sup>133</sup> Hockley 2007, 7-8.

<sup>134</sup> Hockley 2007, 12.

Nykyään postjungilaisia koulutusyhteisöjä ja -instituutteja on ympäri maailmaa. Keski-Eurooppa ja erityisesti Englanti, sekä Yhdysvallat hallitsevat tutkimuskenttää.<sup>135</sup> Suomessa postjungilaista tutkimusta on hyvin vähän. Esimerkkinä voidaan mainita Petteri Pietikäinen, joka käsittelee Jungin ajattelua historian perspektiivistä väitöskirjassaan *Jung and the Psychology of Symbolic Forms* (1999). Hän analysoi Jungin ”tieteidenvälisen psykologian” kehitystä kriittisestä näkökulmasta.<sup>136</sup> Pro gradunsa postjungilaisesta kuvataide-estetiikasta tehneen Johanna Walhbeckin mukaan Euroopassa jungilainen analyysi on terapiavaihtoehto muiden rinnalla, sen sijaan Suomessa tutkimus on lapsenkengissään.<sup>137</sup> Huomasin myös itse lähdeteoksia etsiessä, ettei suomalaista postjungilaista, omaa alaa sivuavaa tutkimusta löytynyt muutamia pro gradu-tutkielmia lukuun ottamatta.

Pro graduni kannalta hyödyllistä tutkimusta olen löytänyt brittiläisen postjungilaisen filmitutkimuksen puolelta. John Izod ja Luke Hockley ovat viimeisen kymmenen vuoden aikana teoretisoineet median ja erityisesti elokuvien suhdetta kollektiiviseen tiedostamattomaan ja arkkityyppeihin. Postjungilainen filmitutkimus on soveltavaa tutkimusta, jossa on vaikutteita kaikista koulukunnista. Izod määrittää oman tutkimuksensa osaksi postjungilaisen tutkimuksen arkkityypistä koulukuntaa, vaikkakin näkee siinä vaikutteita kehityksellisestä koulukunnasta. Postjungilainen filmitutkimus yleisesti pyrkii tulkitsemaan elokuvien arkkityypisiä kuvia ja pohtimaan niiden merkitystä niitä katsovalle yleisölle, mutta se voi joskus myös auttaa tulkitsemaan fiktiivisten henkilöiden persoonallisuutta ja heidän käytöstään. Izod näkee filmitutkimukselle ja klassiselle suuntaukselle yhteisenä asiana niiden kiinnostuksen tapoihin, joilla kollektiivinen tiedostamaton ilmenee arkkityypisen kuvan kautta. Jotkut elokuvat voivat unien tapaan nostaa tietoisuuteen kuvan, johon katsoja ei ole aiemmin kiinnittänyt huomiota.<sup>138</sup>

Postjungilainen tähtitutkimus on varsin uusi tutkimusala, joka on kehittynyt viimeisen kymmenen vuoden aikana postjungilaisen elokuvatutkimuksen pohjalta. John Izod selventää teoksessaan *Screen, Culture, Psyche* (2006) postjungilaisen filmitutkimuksen historiaa ja myös tähtitutkimuksen alkua. Hänen mukaansa ensimmäisenä C.G.Jungin teorioita sovelsi elokuvaan Don Fredericksen 1980-luvun alussa, joka tutki psykoanalyttisen konseptin luonnetta ja testasi tämän toimivuutta Basil Wrightin dokumenttiin *Song of Ceylon* (1935). Vuosikymmen myöhemmin tutkijat jatkoivat edelleen jungilaisen teorian soveltamista elokuvatutkimukseen ja vähemmässä määrin televisioon. Izod mainitsee oman työnsä lisäksi John Beeben sekä Janice Hocker Rushingin ja Thomas S. Frenzin tutkimukset esimerkkeinä tästä tutkimuksesta.<sup>139</sup>

---

<sup>135</sup> Internetlähde: Jung-instituutit, 2011.

<sup>136</sup> Pietikäinen 1999, 3.

<sup>137</sup> Walhbeck 2009, 20.

<sup>138</sup> Izod 2006, 22-25.

<sup>139</sup> Izod 2006, 1.



2000-luvulla tutkimusta ovat vieneet eteenpäin Izodin *Myth, Mind and the Screen – Understanding Heroes of Our Times* (2001), Christopher Hauken ja Ian Alisterin toimittama *Jung and Film* (2001), Luke Hockleyn teokset *Cinematic Projections – The Analytical Psychology of C. G. Jung and Film* (2001) ja *Frames of Mind – A Post-jungian Look at Cinema, Television and Technology* (2007) sekä Greg Singhin *Film after Jung – Post-Jungian Approaches to Film Theory* (2009).<sup>140</sup> Nykyinen tutkimus on pääasiassa Iso-Britanniasta ja USA:sta.

Izodin mukaan suurin osa tästä tutkimuksesta on keskittynyt analysoimaan valkokankaan tekstejä ja ikoneita. Tutkimus on pyrkinyt havainnollistamaan miten Jungilaiset ideat tarjoavat uuden tavan ymmärtää hahmoja, kuvia ja narratiiveja arkkityyppejä manifestoivina ja myyttejä herättävinä kokonaisuuksina. Intressinä on myös ollut demonstroida kuinka valkokankaan hahmot, jotka kantavat voimakkaita arkkityyppejä ominaisuuksia voivat vastata yleisön psykologisiin tarpeisiin.<sup>141</sup>

Izodin mukaan jungilainen teoria sopii fiktion ja viihteeseen, sillä ne vetoavat luonnostaan ihmisten tunteisiin. Teoksessaan *Mind, Myth and The Screen* hän kirjoittaa läntisen maailman elokuva- ja televisiokulttuurin johtavan nyt sitä kollektiivista emotionaalista viestintää, jonka teki aiemmin uskonto. Ihmiset eivät kyenneet soveltamaan käytännön elämään uskonnon tarjoamia symboleita ja narratiiveja, jonka vuoksi vaihtoehtoista emotionaalista lähdeä etsittiin viihteestä.<sup>142</sup> Uskontojen myyttien tilalle tulivat Izodin mukaan populaarit myytit. Näillä hän tarkoittaa niitä populaarikulttuurin massailmiöitä, joissa suuri osa ihmisiä kohdistaa huomionsa ja myös tunteellisesti kiinnittyy tiettyyn tähteen tai elokuvaan.<sup>143</sup>

Myytit eivät ole viattomia suhteessa arvoihin, joita ne esittävät. Izodin mukaan rohkein todiste tästä on Roland Barthesin marxilainen teesi *Myth Today* (1973). Barthesin mukaan myyttejä hallitsevat muuttumattomat arvot, jotka pyrkivät säilyttämään asiat sellaisena kuin ne ovat aina olleet ja näin ollen muuntavat historiankirjoitusta. Postjungilainen tutkimus sen sijaan näkee myytit psykologisten kaavojen ilmentymiä, joilla on parantava potentiaali, koska ne voivat tuoda esille tiedostamattomaan haudattuja haluja, pelkoja ja mielihyviä.<sup>144</sup>

Myyttien tunteita herättävä vaikutus kiinnostaa postjungilaisia tutkijoita. Myytit ovat määritelmä tarinoista, jotka käsittelevät ihmisten yhteisiksi mieltämiä arvoja. Ne myös tarjoavat syvemmän näkemyksen laajan ihmisjoukon mieltymyksistä. Koska myytit ilmentävät monien ihmisten tärkeinä pitämiä rakenteita, myytit myös voimistavat yksilöiden ja yhteisöjen identiteettejä. Jung piti emootioita psyykeä merkityksellisesti muokkaavana voimana, jotka myös muovasivat yksilön

---

<sup>140</sup> Izod 2006, 1.

<sup>141</sup> Izod 2006, 1-2.

<sup>142</sup> Izod 2001, 35.

<sup>143</sup> Izod, 2001, 7-8.

<sup>144</sup> Izod 2006, 2-3.

elämää puhdistamalla psyyken pohjavirtoja ja initioimalla hänet uuteen.<sup>145</sup> Valkokankaan tapahtumat ovat virtuaalisia, mutta tunteet, joita ne herättävät ovat aitoja.<sup>146</sup> Projektion ja introjektion termien avulla voidaan Izodin mielestä selittää miten ja miksi valkokankaan symboliset kuvat koskettavat niin monia ihmisiä samanaikaisesti. Ne ovat molemmat psyyken defenssimekanismeja, joita voidaan soveltaa myös elokuvan katsomiskokemuksen havainnoimiseen.<sup>147</sup>

*Projektio* tarkoittaa omien tunteiden tai persoonallisuudenosien, joita on vaikea tunnistaa omikseen, siirtämistä muihin ihmisiin, esineisiin tai ympäristön elementteihin. Kyse voi olla niin ihailuista kuin torjutuista psyyken osista.<sup>148</sup> Izodin mukaan Hollywood-elokuvat on vuosia rakennettu siten, että eri katsojat ovat voineet projisoida täysin vastakkaisia merkityksiä, mielipiteitä ja uskomuksia katsomiinsa filmeihin.<sup>149</sup> Elokuvat ovat hänen mukaansa unimainen kokemus, jonka katsomisen aikana rajat tietoisuuden ja tiedostamattoman välillä hämärtyvät, ja tiedostamattomasta saattaa päästä aineksia ihmisen tietoisuuteen.<sup>150</sup> *Introjektiossa* katsoja ottaa näkemänsä tai kokemansa asiat psyykensä sisäisiksi tapahtumiksi, eli samaistuu ympäristöönsä.<sup>151</sup> Valkokankaalla nähdyt, mutta sisäisesti koetut, kuvat saattavat näin päästä introjektion kautta osaksi yksilön henkilökohtaisia tiedostamattomia fantasioita.<sup>152</sup>

Elokuvat vaikuttavat sosiaaliseen käyttäytymiseen. Fiktiiviset filminarratiivit voivat nostaa muotivirtauksia pinnalle, myydä leluja, tavaroita ja palveluita, promota filmitähtiä ja antaa aihetta laajamittaiseen keskusteluun jostain tietystä aihepiiristä.<sup>153</sup> Izod pitää myös itsestäänselvyytenä, että jungilaista teoriaa voidaan käyttää populaarista mielikuvituksesta nousevien tähtien kulttuuristen merkitysten tulkitsemiseen. Hän itse tutkii teoksessaan Michael Jacksonin ja Madonnan tähtikuvia.<sup>154</sup> Hänen mukaansa tähteys avaa ideaa kollektiivisesta tiedostamattomasta fani-ilmiön kautta. Tähdet viittaavat fanien tunteisiin ja käytökseen, mutta niiden syntyminen ilmentää myös yksilöiden omakohtaisia valintoja, jotka lopulta liikuttavat koko ryhmää.<sup>155</sup>

Jungilaisesta näkökulmasta katsoen tähti tarjoaa faneilleen kuvan, jonka fanit vastaanottavat symbolina. Tämä pitää Izodin mukaan paikkansa, oli tähtikuva sitten pysyvä vuodesta toiseen tai ajan mittaan radikaalistikin muuttuva.<sup>156</sup> Symboli on intuitiivisen idean ilmaisu, joka ei voi ilmetä vielä suorasti. Se tarjoaa kompensoivan funktion toimimalla välittäjänä tietoisien ja

---

<sup>145</sup> Jung 1968b, 96.

<sup>146</sup> Izod 2006, 10-11.

<sup>147</sup> Izod, 2001, 18-19.

<sup>148</sup> Jung 1971, 457.

<sup>149</sup> Izod 2001, 84.

<sup>150</sup> Izod 2001, 18.

<sup>151</sup> Jung 1971, 452.

<sup>152</sup> Izod 2001, 18.

<sup>153</sup> Izod 2006, 10-11.

<sup>154</sup> Izod 2001, 79-80.

<sup>155</sup> Izod 2001, 12.

<sup>156</sup> Izod 2001, 80.

tiedostamattoman välillä. Myyttien arkkityypiset kuvat voidaan esimerkiksi nähdä arkkityyppien tietoisuudessa ilmenneinä symboleina.<sup>157</sup> Izod näkee Michael Jacksonin tähteyden julkisen ikonografian keskittyvän androgyynin kuvan ympärille. Tähtikuva tuo maskuliinisen ja feminiinisen yhteen tavoilla, jotka voidaan nähdä sekä täydellisenä harmoniana että painajaismaisesta näkökulmasta. Madonnaa Izod tarkastelee nykyaikaisena jumalattarena ja trickster -hahmona.<sup>158</sup>

Izodin tarkastelutapa tarjoaa mallin, jonka mukaan tähtikuvaa voi tarkastella arkkityyppien näkökulmasta. Hänen mukaansa Hollywood-elokuvat on tyypillisesti rakennettu niin, että yleisö voi projisoida täysin vastakkaisia merkityksiä ja uskomuksia niiden hahmoihin ja narratiiveihin. Sama postmoderni monimerkityksisyys toimii poptähtien suhteen, jotka julkisilla esiintymisillään ja musiikkivideoillaan ilmentävät monipuolisesti erilaisia merkityksiä. Izod käyttää androgyynejä myyttien hahmoja kuvaamaan Jacksonin maskuliinisuutta, mutta samalla paikallistaa hänet kulttuurisesti pehmeämpään miestyyppiin, joka yleistyi 1970-luvulla (New Man), ja näkee hänessä yhtäläisyyksiä The Beatlesien poikamaiseen, viattomaan viehätysvoimaan. Izodin mukaan Jacksonin tähtikuva on yllätyksellisesti vetänyt puoleensa myös synkkiä projektioita, joka näkyy hänen videoillaan välähtävänä hirviö-androgyynina. *Thriller* (1984)-videon petoina hän ilmentää herännyttä seksuaalisuutta. Tämä assosiaatio aggressiivisesta miehen seksuaalisuudesta on saanut petomaisia konnotaatioita myös laulajan yksityiselämässä pedofiliasyytösten vuoksi, jotka Izodin mukaan rikkovat viattoman androgyynin kuvan.<sup>159</sup>

Yhtäläillä kuin tähdet voivat ilmentää erilaisia vastakkaisiakin merkityksiä yleisölle, katsoja voi myös nähdä heidät eri arkkityyppien symboleina. Arkkityypin luonne on eräänlainen ”potentiaalinen” muodottomuus, joka manifestoituu eri myyteissä erilaisiin muotoihin, arkkityyppiin kuviin. Arkkityypin vastaanottaminen riippuu tulkitsijan omasta psyykestä ja sen otollisista prosesseista, jotka vahvistavat tietyn arkkityypin huomaamista.<sup>160</sup> Toisin sanoen, katsoja tunnistaa tähdessä tai elokuvassa ne arkkityypit, jotka koskettavat häntä ja ovat pinnalla hänessä itsessään. Tietty arkkityyppi määrää energian muodon, johon katsojan kiinnostus kohdistuu. Arkkityypin kaksijakoisuus saa katsojan muodostamaan siihen psyykessään joko positiiviset tai negatiiviset persoonalliset konnotaatiot.<sup>161</sup> Joskus nämä konnotaatiot yhtyvät ryhmätietoisuudessa yhteisiksi mielipiteiksi.<sup>162</sup>

Teoksessa *Frames of Mind* Luke Hockley toteaa, että postjungilaisen teorian käyttö median tutkimisessa ei ole täysin ongelmaton. Elokuvantutkimuksessa jungilaisen teorian käyttö on hankalaa, koska Jung ei oikeastaan alun perin tarkoittanut menetelmällään analysoida mediaa.

<sup>157</sup> Izod 2001, 214-220.

<sup>158</sup> Izod 2001, 12.

<sup>159</sup> Izod 2001, 81-85.

<sup>160</sup> Izod 2001, 34-36.

<sup>161</sup> Gray 1996, 11-13.

<sup>162</sup> Gray 1996, 228.

Teorian käyttö on hänen mukaansa kuitenkin perusteltua, koska Jungia kuitenkin kiinnosti yksilön ja hänen ympäristön suhde, jonka vuoksi kulttuurissa ilmitulevilla ”kuvilla” on oma merkityksensä.<sup>163</sup>

Richard Dyer kritisoi teoksessaan *Stars* varhaisia tähteydestä ja kollektiivisesta tiedostamattomasta kirjoittavia tutkijoita. Vaikka tähdet voidaankin nähdä yleisesti massojen sisäisten halujen ilmentäjinä, Dyer pitää ajatusta kollektiivisesta tiedostamattomasta näennäisen metafyyssisenä ja epäilyttävänä verrattuna kulttuuriin kaikille yhteisiin koodeihin, minkä voidaan sanoa olevan kritisoitavissa koko postjungilaisen tutkimuksen suhteen.<sup>164</sup> Kuitenkin nykyinen postjungilainen tutkimus ottaa huomioon kulttuurisen ja historiallisen aspektin ja yhdistää nämä psykoanalyttiseen näkökulmaan täydentäen jo olemassa olevaa elokuva- ja tähtitutkimuksen kenttää. Izodin tutkimus esimerkiksi yhdistää postjungilaisen teorian kulttuuriseen ja ideologiseen näkökulmaan, jossa hän lähestyy elokuvan tai tähden syntytilannetta myyttisen ulottuvuuden lisäksi historiallista ajankuvaa analysoimalla.<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> Hockley 2007, 7-8.

<sup>164</sup> Dyer 1986, 20-21.

<sup>165</sup> Hockley 2007, 15.

### 3. Tähti arkkityyppisenä sankarina

Länsimaisen elokuvateollisuuden ympärille muodostunut tähtikulttuuri on ollut olennainen osa alaa sen ensimmäisistä vuosista lähtien. Käyn tässä luvussa läpi tähteyden kehityskaarta klassisesta Hollywood-tähteydestä postmoderniksi tähdeksi kahden esimerkkitähdän kautta, jotka ovat Michael Jackson ja Fred Astaire. Tutkin minkälaisia yhtäläisyyksiä kahdella eri aikakaudella loistaneella tähdellä löytyy aineistoni kautta ja millaista sankaruutta he ilmentävät rooleissaan. Jackson ja Astaire ovat kaksi 1900-luvulla ehkä eniten vaikuttanutta populaaria tanssijaa, joiden molempien taituruus löytyy jälkipolvienkin ihailtavaksi elokuvien ja musiikkivideoiden kautta. Käsittämäni Michael Jacksonin *Moonwalker*-elokuvan *Smooth Criminal*-narratiivi ja Astairen *Band Wagon* -elokuvan *Girl Hunt Ballet* -kohtaus käyvät keskenään intertekstuaalista keskustelua, sillä Jackson on narratiivin osana olevassa musiikkikohtauksessaan uudelleenkirjoittanut kyseisen *Girl Hunt* -kohtauksen. Molemmat narratiivit soveltavat gangsteri- ja *film noir* -elokuvien perinteitä toteutuksessaan.

Michael Jackson saavutti paljon musiikillisesti ja onkin tärkeä osa popmusiikin historiaa, joten luontevaa olisi ollut lähteä tutkimaan häntä myös tästä perinteestä käsin. Hän on kiistattomasti ottanut vaikutteita monilta mestareilta, kuten Elvikseltä, Sammy Davis Juniorilta, The Beatleseilta, Diana Rossilta, ja hänen musiikillisesta taustastaan kaikuvat eri vuosikymmenten soul, funk, disko sekä rock.<sup>166</sup> Kuitenkin hänen moniulotteinen, määritelmiä karttava tähtipersonansa antaa mahdollisuuden useisiin eri luentoihin. Elokuvat, historialliset henkilöt, myytit ja sadut sekä viihdekäsitteeseen (=entertainment)<sup>167</sup> liitettävät erilaiset perinteet kohtaavat hänessä. Margo Jefferson rinnastaa Jacksonin mielikuvituksen tivolin naurutaloon, josta löytyvät niin friikkisirkuksen isä P. T. Barnum, synkkä runoilija Edgar Allan Poe, Elizabeth Taylor kuin satuhahmo Peter Pankin.<sup>168</sup> Tämä erilaisten hahmojen kavalkadi, joka ponnahteli pintaan vuosikymmenten aikana yksi toisensa jälkeen Jacksonin tyyliin, musiikkivideoissa, kappaleiden sanoituksissa ja elämän valinnoissa, liittyy laulajan osaksi myyttistä satujen ja tarinoiden epätodellista maailmaa.

Läpi 1900-luvun nimenomaan elokuvat ovat olleet suurten myyttisten kertomusten välittäjiä ihmisille ja tähdet erilaisten arkkityyppisten hahmojen ruumiillistajia.<sup>169</sup> Jacksonin musiikkivideot ovat popkulttuurillisesti kallisarvoista aineistoa, jotka kuuluvat MTV:n ja 80-luvun nuorisokulttuurin historiaan.<sup>170</sup> Nämä videot ovat innovatiivisia kokonaisuuksia, jotka hyödyntävät kulttuurisia

---

<sup>166</sup> Jefferson 2010, 100.

<sup>167</sup> Richard Dyer määrittelee viihteen esitystyyppiä, joka tuotetaan ansaitsemismielessä ja esitetään julkisesti suurelle yleisölle. Sen esityksestä vastaa suuri, koulutettu, palkattu ryhmä, joka yksinomaan tuottaa esityksiä, joiden ainoana pyrkimyksenä on viihdyttäminen. Perinpohjaisimmin viihdeorientoitunut esitysmuoto on showbisnes, johon lukeutuvat musikaali, music hall, varietee, tv-spektaakkelit, pantomiimi ja kabaree. (ks. Dyer, 2002)

<sup>168</sup> Jefferson 2010, 13-14.

<sup>169</sup> Izod 2001, 1.

<sup>170</sup> Emery 1988, 362-363.

perinteitä, myyttejä ja tunnettuja elokuvagenrejä. Jackson laajensi, muokkasi ja päivitti monia tuttuja tarinoita videoissaan<sup>171</sup>, joista *Smooth Criminal* on vain yksi monista. Hän käytti erilaisia genrejä, kuten musikaaleja, kauhua, animaatiota ja seikkailua, videoidensa lähtökohtana. Yhteistä näille videoille on tähden usein muotoa muuttava identiteetti, mikä kiteytyy kuuluisaan *Thriller*-videoon, jonka jokainen otos paljastaa Jacksonista uuden totuusarvon. Videolla Jackson esittää monia rooleja tavallisesta lukiolaispojasta ihmisuteen ja zombieen.<sup>172</sup>

Tähden kulttuurisen suosion vuoksi Kobena Mercer pitää Jacksonia enemmän ”elokuvatähtenä”, kuin pelkkänä musiikkiartistina.<sup>173</sup> Vaikka Jacksonin tähtipersonassa voidaankin väittää olevan vaikutteita hyvin monista erilaisista hahmoista, kuitenkin tämän tutkimuksen ja aineiston kannalta hedelmällisin on hänen esikuvansa Fred Astaire. 1930- ja 40-luvun amerikkalaisten musikaalien kiistaton tähti Astaire vaikutti inspiraation lähteenä ilmeisimmin Jacksonin tanssityyliin, jonka kepeydessä tähti pääsi hyvin lähelle esikuvaansa. Legendojen elämänpolut kohtasivat myös todellisuudessa Jacksonin esitettyä ensimmäisen kerran moonwalk-tanssikuvionsa Motown-levy-yhtiön 25-vuotisgaalassa vuonna 1983. Astaire, joka oli nähnyt liikkeet television välityksellä, soitti Jacksonille pian gaalan jälkeen ja kehui tätä erinomaiseksi tanssijaksi. Hän kommentoi Jacksonia aggressiiviseksi tanssijaksi, jollainen hän oli itsekin ollut. Elämäkerrassaan *Moonwalk* Jackson sanoo Astairen kehujen olleen hienoin kohteliaisuus, jonka hän on elämässään kuullut. Nuori tähti myöhemmin vieraili Astairen luona ja näytti moonwalk- tanssikuvion kiinnostuneelle ammattilaiselle.<sup>174</sup>

Jacksonin tanssityylissä ja musiikkivideoiden mise-en-scènesä näkyy hänen kiinnostuksensa musikaaligenreen ja viihteen historiaan. Esimerkiksi Paul McCartneyn kanssa tehdyn ”Say, Say Say”-kappaleen musiikkivideo ottaa vaikutteensa paitsi westernistä, myös vaudevillista ja musiikkiteatterista. Videolla Jacksonin ja McCartneyn lava-kohtauksen asustukset voisivat olla mistä tahansa Fred Astaire-musikaalista (ks. esimerkiksi *Royal Wedding*, 1951), Myös aineistoni kohdalla *Girl Hunt*- ja *Smooth Criminal* -kohtausten esillepanosta löytyy yhtäläisyyksiä. Elokuvien filmausten välillä on useita vuosikymmeniä ja Jackson päivitti videollaan *Girl Huntin* lavastuksen ja puvustuksen tyyliä. Kuitenkin narratiivisesti on kyse kahdesta hieman erilaisesta kohtauksesta, joiden pääosissa on kaksi erilaista sankaria.

### 3.1 Tähtisankarin kollektiivista historiaa

---

<sup>171</sup> Jefferson 2010 10-11.

<sup>172</sup> Vernallis 2004, 10.

<sup>173</sup> Mercer 1994, 48-50.

<sup>174</sup> Jackson 2009, 207-215.

Edgar Morinin mukaan sekä tähteyksellä että tähden esittämät sankarit ovat muuttuneet paljon vuosien aikana.<sup>175</sup> Tähti -ilmiö kristallisoitui vuosien 1913 ja 1920 välillä Yhdysvalloissa ja Euroopassa. Arkkityyppiset elokuvien sankaruudet hahmottuivat jo 1910- ja 1920 -lukujen aikana.<sup>176</sup> Tähtitutkimuksen pioneerin Richard Dyerin mukaan syy tähden suosioon on hänen esittämässään tärkeissä narratiiveissa ja arvoissa.<sup>177</sup> Ensimmäiset tähdet ruumiillistivat hyvin pelkistettyjä ideaaleja, jonka vuoksi heistä puhutaankin tietynlaisina ”jumalina ja jumalattarina”. Heidän esittämänsä hahmot olivat yksilötekoisia ja monesti eteerisiä myyttien naisia ja miehiä. Naistähdet nähtiin femme fataleina ja neitsyeinä, miehet koomisina jokamies -hahmoina ja myyttisinä sankareina.<sup>178</sup>

Tähtien nousu liittyi olennaisesti pitkän elokuvan mallin läpimurtoon: teollisuus tarvitsi vakautta, ja tähtien kysyntä kasvoi nopeasti tuiki tarpeelliseksi varmaksi ainesosaksi ja ”ennustettavaksi” tekijäksi, jota edes tarinoiden ja lajityyppien kysyntä ei kyennyt korvaamaan.<sup>179</sup> Tähtien esittämät arkkityypit ulottuivat usein heidän yksityiselämäänsä asti. Nämä Hollywoodin alkuaikojen klassiset filmitähdet olivat jumalallisten hyveiden maskeja, jotka elivät myyttistä rikkauden täyttämää elämää ”kaukana todellisen yleisön maallisista murheista”. He olivat aikansa ihannepersoonia.<sup>180</sup>

Jungilaisessa psykologiassa *persoon*a kuvaa psyyken pinnallisinta osaa, joka on jatkuvassa yhteydessä ulkomaailmaan. Tämän eräänlaisen maskin avulla henkilö voi tuottaa sosiaalisesti hyväksytyjä rooleja vaihtelevissa tilanteissa.<sup>181</sup> Kulttuurinen kaanon ja yhteiset arvot syntyvät kollektiivisessa tietoisuudessa, joka erilaisten myyttien kautta yhdistää ihmiset. Jokainen yksilö on osa kollektiivista tietoisuutta ja osaltaan rakentaa tätä yhteisten arvojen ja toiveiden kenttää. Sekä Dyer että Morin yhtyvät ajatukseen, että elokuvateollisuuden kehitys ja tähtikulttuurin syntyminen olisi eräänlainen vastaus tietyille kollektiivisille tarpeille. Tuolloin ensimmäiset tähdet ihannepersoonineen edustaisivat koko amerikkalaista kulttuuria. Dyerin mukaan tähdet liittyvät kollektiiviseen yksilöllisyyden ajatukseen, joka on noussut kulttuuria liikuttavaksi voimaksi. Hänen mukaansa tähdet ilmentävät persoonallisuuden ideoita tavalla, joka samalla tuo esille yksilöllisyyttä, mutta myös samalla epäilystä ja ahdistusta tuota ajatusta kohti.<sup>182</sup> Lähikuvalla on ollut tärkeä asema tähtipersonan kuvaajana. Elokuvan toiminnasta erotettuina, vain yleisön näkemänä reaktioina tähden ilmentämät tunteet ovat toimineet kuin siltana hänen sieluunsa.<sup>183</sup>

---

<sup>175</sup> Morin 2005, 6-8.

<sup>176</sup> Bagh 2006, 26.

<sup>177</sup> Dyer 1987, 19.

<sup>178</sup> Bagh 2006, 26.

<sup>179</sup> Bagh 2006, 26.

<sup>180</sup> Morin 2005, 6-8.

<sup>181</sup> Gray 1996, 80.

<sup>182</sup> Dyer 1987, 10.

<sup>183</sup> Dyer 1987, 11.

Kollektiivisesti persoona kuvaa psyyken ulkoisinta osaa. Ryhmä, esimerkiksi elokuvia katsova yleisö, voi halutessaan manifestoida tietyn objektin symboloimaan haluamiaan ihanteita. Tuolloin symboli ruumiillistaa ryhmäpersoonaa ja ihanteita, joita halutaan tietoisesti ilmentää. Ihanteilla ei ole välttämättä mitään tekemistä ryhmän todellisten, sisäisten ominaisuuksien kanssa.<sup>184</sup> Prosessi, jonka kautta yleisö valitsee tähtensä, on suurelta osin tiedostamaton, ja siihen vaikuttavat fanien tunteet ja käyttäytyminen. John Izodin mukaan tähteys avaa ideaa kollektiivisesta tiedostamattomasta kuuluisuuden ilmiön kautta. Tähdet ovat aikansa ikoneita, kuvia, jotka vuosikymmenestä riippumatta kantavat mukanaan arkkityyppisiä merkityksiä.<sup>185</sup>

Tähden esittämät hahmot vaikuttavat koko syntyvään tähtikuvaan. Tähdet ja hahmon ominaisuudet vaikuttavat kaksisuuntaisesti toistensa välillä.<sup>186</sup>

*Tähti määrittelee monet esittämänsä hahmot; hän inkarnoituu heiksi ja muuntaa heidät. Mutta hahmot muuntavat myös häntä, heidän erityiset piirteensä heijastuvat takaisin ja valaisevat tähden.*<sup>187</sup>

Tähden ja hahmon symbioosi filmillä luo eräänlaisen myyttisen tilan, jossa molemmat ovat sekä todellisia että tarunomaisia. Tähdet filmillä jää tietynlaiseksi metanarratiiviksi tämän tähtikuvaan, johon voi aina palata. Alkuaikojen tähdet esittivät samankaltaisia sankarirooleja toisensa perään ja tietynlainen genre oli usein leima, josta oli vaikea päästä eroon.<sup>188</sup> Tähtisankarin nousuun vaikutti kollektiivinen ideaali amerikkalaisesta unelmasta, joka oli ollut olemassa Yhdysvaltain syntyhistoriasta alkaen. Uutta maata valloittavista uudisraivaajasankareista lähtien tämä yhteinen usko vapauteen ja jokamiehen oikeuteen oli ollut olemassa. Käsitteenä ideaali on levinnyt laajalti koko länsimaiseen kulttuuriin.<sup>189</sup> Tähteys on sisään kirjoitettu amerikkalaiseen unelmaan, sillä se ilmentää sen toteutumista ja suurinta mahdollista menestystä.<sup>190</sup>

Amerikkalaisen unelman pääajatus on, että kuka tahansa voi saavuttaa haluamansa materiaalisen menestyksen elämässään, jos hänellä on tarpeeksi kunnianhimoa, sisua ja sitoutuneisuutta unelmansa toteuttamiseen. Unelma itsessään koostuu yleensä rahasta, vallasta, kuuluisuudesta, onnellisuudesta ja ”hyvän elämän” täyttymyksestä. Käsite perustuu ajatukseen vapaasta ja demokraattisesta yhteiskunnasta, joka sallii yksilöiden toteuttaa heidän halujaan ja unelmiaan. Unelman mukaan kuka tahansa luokkaan, sukupuoleen, rotuun, etnisyyteen tai seksuaalisuuteen

---

<sup>184</sup> Gray 1996, 199-200.

<sup>185</sup> Izod 2001, 12.

<sup>186</sup> Morin 2005, 27-28.

<sup>187</sup> Morin 2005, 27-28.

<sup>188</sup> Hietala 2007, 176-177.

<sup>189</sup> Cullen 2003, 5.

<sup>190</sup> Strinati 2000, 26-28.



katsomatta voi kavuta ryysyistä rikkauksiin itse niin halutessaan.<sup>191</sup> Tämänkaltaiseen narratiiviin liittyy aina poikkeuksetta myyttinen sankaruus, koska unelmaa tavoitteleva henkilö tekee sankarillisia tekoja ja ylittää itsensä päästäkseen menestykseen. Tämän kulttuurisen pyrkimyksen ”menestykseen ja kunniaan” voi nähdä eräänlaisena toisintona sankarin matkasta, joka kuuluu ihmiskunnan vanhimpiin myytteihin.

Joseph Campbell kutsuu tätä sankarimyyttiä teoksessaan *Sankarin tuhannet kasvot* (1990) monomyytiksi sen perustavanlaatuisuuden vuoksi. Monomyytti kuvaa sankarin matkaa, jonka aikana hän kohtaa lukuisia koetuksia ja kohtaa pimeyden valtakunnan taistelemalla esimerkiksi veljeään tai lohikäärmettä vastaan. Matkaan kuuluvat hyvät auttajat, jotka yleensä tarjoavat sankarille maagista yliluonnollista apua. Sankari joutuu matkansa aikana siirtymään ns. tuonpuoleiseen maailmaan, jonka koetukset ovat vieraita ja tuntemattomia voimia.<sup>192</sup>

Jungilaisen psykologian mukaan sankarin myyttinen matka kuvaa egotietoisuuden heräämistä ja nousua tiedostamattomuudesta. Syvimmillään myytti kertoo egon itsenäistymisestä ja elämänvoiman, libidon heräämisestä.<sup>193</sup> Primitiivisistä kulttuureista lähtien myytti on ollut osa maskuliinisuuden kehitystä, erityisesti riiteissä, joissa initioidaan pojista miehiä. Koetusten myötä poika erottautuu äidistään, ja yhtyy jumalalliseen äitiin, jolloin hänen maskuliinisuutensa henkistyy ja nousee korkeammalle tasolle, aikuiseen mieheyteen.<sup>194</sup>

Erich Neumannin mukaan sankarin taistelu lohikäärmettä vastaan kuvaa juuri tätä maskuliinista egoa, joka pääsee voiton myötä omilleen yksilön maskuliinisuuden kantajana.<sup>195</sup> Sankarimyytin huipentuma on voitto, jossa sankari vihdoinkin tuhoaa uhkaavat voimat ja saa palkintonsa.

*Riemuvoitto voidaan kuvata sellaiseksi, että sankari yhtyy seksuaalisesti maailman äitinä esiintyvään jumalattareen (pyhä avioliitto), että isä-luoja tunnistaa hänet (sovitus isän kanssa), tai että hän itse kohoo jumalolennoksi (apoteoosi). Toisaalta voitto voi merkitä, /.../ että hän varastaa lahjan, jota on tullut hankkimaan (morsiamen tai tulen ryöstö). Olennaista on, että sankarin tietoisuus ja sen myötä oleminen laajenee (valaistuminen, kirkastuminen, vapaus).<sup>196</sup>*

Tietoisuuden valaistuminen kuvaa egon nousua tiedostamattomasta. Riemuvoiton jälkeen sankarin matkaan kuuluu vielä paluu maailmaan tuonpuoleisesta maailmasta, joka voi tapahtua näiden vieraiden voimien suojelemana, jolloin sankari on niiden lähettäjä, tai pakona vihamielisten

---

<sup>191</sup> Strinati 2000, 26-28.

<sup>192</sup> Campbell 1990, 213-214.

<sup>193</sup> Gray 1996, 94-95.

<sup>194</sup> Neumann 1962, 137-141.

<sup>195</sup> Neumann 1962, 137.

<sup>196</sup> Campbell 1990, 214.

voimien luota. Sankarin paluun voi nähdä myös ylösnousemuksena, jolloin hän palaa kuolleista takaisin henkiin. Palattuaan maailmaan hän jakaa maailmalle saamansa lahjat ja kokemukset, jotka virvoittavat sen uuteen elämään ja toimivat kulttuuria parantavana eliksiirinä.<sup>197</sup>

Monomyytin yksinkertaisissa puitteissa esiintyy lukemattomia määriä muunnelmia. Monet tarinat esittävät erillisinä ja suuresti laajennettuina yhden tai kaksi tyypillisistä elementeistä. Hollywood-elokuvissa riemuvoitto kiteytyy hyvin yleisesti elokuvan loppusuudelmassa, jossa elokuvan sankari ja sankaritar kohtaavat lähikuvassa. Kohtaus viittaa symbolisesti yhtymiseen laajemman feminiinisen periaatteen kanssa, joka tunnetaan pyhänä avioliittona. Jungilainen psykologia kutsuu tätä feminiinistä puolta edustavaa tahoja animaksi, joka voi olla positiivinen ja negatiivinen. Elokuvissa nämä hahmot näyttäytyvät hyvinä sankarittarina ja pahoina, kohtalokkaina naisina, jotka pyrkivät horjuuttamaan sankarin tasapainoa. Hollywood-elokuvissa tyypillisesti sankarin romanssi-juoneen nivoutuu myös yhteiskunnallisen menestyksen narratiivi, jossa sankari pyrkii tehtäviään suorittamalla ja voittoa ”metsästämyllä” parantamaan yhteiskunnallista asemaansa.

Amerikkalainen sankariunelma pohjaa sankarimyytin alkumuotoon monomyyttiin, vaikkakin sen muoto on saanut omia kansallisia piirteitä, jotka ovat jalostuneet ajan kanssa. 1900-luvun alun elokuvat ja niiden tähdet esittivät idealistisia arkkityyppejä sankareita, jotka olivat kaukana amerikkalaisesta todellisuudesta. Elokuvaäänien synnyn myötä 1930-luvulle tultaessa tähtien roolit monimutkaistuivat, sillä koko ala eli murrosaikaa. Maailmansotien jälkeen elokuvissa käyvä yleisö koostui yhä enemmän keskiluokkaisista ihmisistä, joiden halut, pelot ja unelmat loivat tietyn kollektiivisen paineen, johon elokuvateollisuuden oli pakko vastata. Elokuviihin haluttiin samaistua, jolloin arkkityypiset jumalhahmot ja heerokset eivät enää kelvanneet.<sup>198</sup> Tähtien näyttelemiltä hahmoilta haluttiin psykologista uskottavuutta ja realismia<sup>199</sup>, samalla korostui heidän sosiologinen aspektinsa.<sup>200</sup> Vuoden 1929 pörssiromahdus loi myös synkän kollektiivisen tunteen, jonka jälkeen eskapistiset genret kuten musikaali elivät kulta-aikaansa.<sup>201</sup>

Keskiluokkaisten massojen nousu 1930-luvulla aloitti muutoksen, joka levisi koko amerikkalaiseen kulttuuriin, politiikkaan ja kaikille elämänalueille. Elokuville se tarkoitti sitä, että yleisö halusi samaistua elokuvien hahmoihin ja tarinoihin, joissa tähdet olivat. Morinin mukaan kyse oli pohjimmiltaan siitä, että keskiluokkainen väestö projisoi unelmansa valkokankaalla näkemiinsä kuviin.<sup>202</sup> Projektio ja introjektio vaikuttavat taustalla siihen, miten yleisö vastaanotti elokuvat. Toisaalta yleisö siirsi (projektio) omia tunnistamattomia tunteitaan valkokankaalle ja toisaalta otti

---

<sup>197</sup> Campbell 1990, 214.

<sup>198</sup> Morin 2005, 9-13.

<sup>199</sup> Morin 2005, 13.

<sup>200</sup> Bagh 2006, 74.

<sup>201</sup> Cohan 2002, 65.

<sup>202</sup> Morin 2005, 11.

niissä ilmeneviä kokemiaan narratiiveja psyykensisäisiksi tapahtumikseen, eli samaistui niihin (introjektio).<sup>203</sup>

Keskiluokkaisten massojen fantasioissa vaikuttivat mielikuvituksellisuus ja realismi – usein toisiaan ruokkivina elementteinä.<sup>204</sup> Ajan hengessä syntyi uudenlainen tähteys, jossa erilaiset genret ja niille tyypilliset piirteet alkoivat sekoittua keskenään hahmoissa, kuten myös elokuvien juonissa. Alalla tapahtunut suuri muutos oli myös siirtyä myyttisistä tarinoista, joiden sankarit kuolivat usein uhrautuvan kuoleman, optimistisiin satuihin ja onnellisiin loppuihin. Uusien elokuvien juonet olivat lupaavia ja toiveikkaita, osa niistä tarjosi musikaalien tapaan romanttisen pakotien lama-ajan amerikkalaisesta arjesta.<sup>205</sup> Niin sanottu Hollywood -narratiivi oli syntynyt. Elokuvien sankarit eivät olleet ennaltaan, vaan kokonaan uusi sukupolvi tähtisankareita oli siirtynyt jumaltasolta myyttisen ja arkitodellisuuden rajatilaan. Tähdet olivat välimaastossa, toisaalta ihailtavia, suuria rooleja esittäviä magneetteja, toisaalta aivan tavallisia ihmisiä virheineen ja ongelmineen. Morinin mukaan tuon murroksen jälkeen tähtien henkilökohtainen elämäkin saattoi siirtyä palatseista tavallisiin asuntoihin ja rancheihin, eikä jumalkulisseja ollut välttämätöntä pitää yllä.<sup>206</sup>

Hollywood -narratiivi perinteisesti toisintaa ja varmentaa amerikkalaisen unelman ideaalia ja sosiaalista järjestystä. Se sisältää usein toiveikkuuden ja menestyksen janoamisen ideologian, joka liittyy amerikkalaiseen sankaruuteen olennaisesti. Narratiivi pohjaa yleisempään narratiiviin, jota on määritellyt Zvetan Todorov. Hänen mukaansa kaikki narratiivi on liikettä kahden tasapainon välillä, jotka ovat samankaltaisia, mutta eivät identtisiä.<sup>207</sup> Hollywood -narratiivi alkaa tasapainotilasta, joka järkkyy jonkin ongelman vuoksi, joka kuitenkin ratkaistaan elokuvan lopussa. Elokuvien kerronta on luonteeltaan lineaarista ja kausaalista, ja sitä on sanottu konservatiiviseksi, koska se pyrkii säilyttämään olemassa olevan sosiaalisen järjestyksen. Hollywood-narratiivi on hahmokeskeistä, ja kerronta tapahtuu sen päähenkilön, sankarin näkökulmasta. Elokuvien tapahtumat ovat realistisia ja ymmärrettäviä, ja niillä on selkeä loppu, jossa kertomuksessa esitetyt ongelmat ratkaistaan. Yleensä ongelma esitetään sankarin kamppailuna, jonka hän voittaa elokuvan lopussa.<sup>208</sup>

Sankaruus, jota elokuvissa näkyi keskiluokkaisten massojen myötävaikutuksesta, oli erilaisten elokuvatyyppien fuusiota. Tähdessä ilmeni nyt useampi kuin yksi arkkityyppi. Romanttiset, komedia-, seikkailu- ja jännitysteemat sekoittuvat hahmoissa, minkä lisäksi kaikki sankarit erotisoituvat. Puhdas kunniakas sankarikin sai rakkaushuolia, ja myyttisistä sankareista tuli seksikkäitä ”kovia poikia”, jotka pystyivät pistoolein todistamaan myyttisen voittamattomuutensa.

---

<sup>203</sup> Izod 2001, 18-19.

<sup>204</sup> Morin 2005, 11.

<sup>205</sup> Morin 2005, 9-13.

<sup>206</sup> Morin 2005, 23-25.

<sup>207</sup> Todorov 1973, 163.

<sup>208</sup> Strinati 2000, 29-32.

Elokuvien sankarit kokivat myös moraalisen muutoksen, mikä loi heihin kaivattua psykologista uskottavuutta. Syntyi ns. hyvä-paha-sankari, joka reflektoi laajempaa (kollektiivista) ihmispsykyä pelkkien ideaalien sijaan. Tuolloin tähtisankareille tuli uusi syvempi ulottuvuus, eikä heitä voida sanoa enää pelkän kollektiivisen *persoonan* ruumiillistajiksi. Hyvä-paha-sankarissa vaikutti myös kollektiivinen tiedostamaton, joka toi sankariin varjopuolen. Hahmot olivat kuin ”oikeita ihmisiä” hyvine ja huonoine puolineen.<sup>209</sup>

1930-luvulla oli vielä tyypillistä, että tähdet ”juutuivat” rooleihinsa ja hallitsemaansa genreen. Heillä oli myös hyvin vähän päätäntävaltaa omaan uraansa. Hollywoodin kulta-aikana 1920- 1940-luvuilla filmitähdet olivat muun henkilökunnan tapaan studioiden kuukausipalkkaisia työntekijöitä ja tiukasti työnantajien talutusnuorassa.<sup>210</sup> Käytäntö muuttui 1940 -luvun puolivälissä toisen maailmansodan jälkeen, kun osa tähdistä siirtyi Olivia de Havillandin ja James Stewartin johdolla ns. freelance-tähdiksi ja alkoi itse hallinnoida uraansa. Tästä seurasi tähtien aseman totaalinen muutos, he alkoivat saada huomattavia palkkioita roolisuuorituksistaan ja agenttuurien kautta eri studioiden rooleja.<sup>211</sup>

Maailmansotien jälkeisessä postmodernissa ajassa elokuvat ovat muiden mediavälineiden ohella seuranneet koko kulttuurissa tapahtunutta muutosta. 1950-luvulla studiokauden kulta-aika oli ohitse, ihmisten elokuvissakäynti väheni huomattavasti ja suuret studiot alkoivat hajota.<sup>212</sup> 1970-luvulle mennessä studiot olivat suuryhtiöiden omistuksessa. Elokuvasensuuri heltyi ja suuret yhtiöt yrittivät saada alaa nousuun speksaakkelielokuvilla. Samaan aikaan monet elokuvantekijät tekivät kansainvälisesti kokeellisia, uuden aallon elokuvia, jotka pyrkivät muuttamaan vallalla olevaa Hollywood-narratiivia.<sup>213</sup>

Tähtien kenttä on koko ajan laajentunut ja monipuolistunut. 1950 -luvun aikana televisio nosti esille uusia eri alojen tähtiä, pop-laulajia, urheilijoita ja poliitikkoja.<sup>214</sup> Nuorisokulttuuri sai nostetta erilaisten uusien ikonien, kuten Elviksen ja James Deanin myötä. Murros tapahtui postmoderniin aikaan siirryttäessä myös rodullisesti. 1960- ja 1970 -lukujen aikana televisiossa esiintyi lukuisia mustia musiikkitähtiä, jotka viitoittivat tietä mustille elokuvanäyttelijöille.<sup>215</sup> 1980 -luvulle tultaessa tähteyks oli yhä enemmän tuotteistettu ja erilaiset fanituotteet tulivat yleisiksi. Samalla MTV kehitti nuortenkulttuuria ja loi uuden, postmodernin kanavan, musiikkivideot. Niiden kuvaustyyli loi vaikutuksensa nykyiseen elokuvaan tehden siitäkin pirstaloituneemman.<sup>216</sup>

---

<sup>209</sup> Morin 2005, 10-19.

<sup>210</sup> Hietala 2007, 176.

<sup>211</sup> Bagh 2006, 371-372.

<sup>212</sup> Nummelin 2009, 53.

<sup>213</sup> Nummelin 2009, 75.

<sup>214</sup> Hietala 2007, 179- 180.

<sup>215</sup> Bagh 2006, 860-861.

<sup>216</sup> Booker 2007, 1.

1990 -luvulla läpimurtonsa tehnyt internet toi jälleen uuden kanavan nouseville tähdille.<sup>217</sup> Informaation ja markkinoinnin mediat löytävät nykyään tähtiä ”joka alalta”. Televisiossa 1990 -luvun puolivälistä lähtien yleistynyt TosiTV -kulttuuri loi uudenlaisen julkisuudenhenkilön, ”taviksen”, mikä on vienyt tähteyden ajatusta yhä realistisempaan suuntaan.<sup>218</sup> Julkisuuteen on viime vuosina noussut yhä enemmän henkilöitä, jotka kiinnostavat yleisöä pelkästään yksityiselämänsä takia, eikä näillä henkilöillä näytä olevan varsinaisia meriittejä, jotka ”oikeuttaisivat” heihin suunnatun kiinnostuksen. Tähtikulttuuri on levittäytynyt lopulta miltei kaikkiin julkisen ja yksityisen elämän aspekteihin, ja yksityisyydestäkin on tullut tietystä mielessä julkista<sup>219</sup>.

Amerikkalaisen unelman toteuttaminen julkisuuden tuoman menestyksen kautta vaikuttaa olevan kiinteä osa länsimaalaista kollektiivista ideaalia. Tähtitutkijat ovat keskustelleet tähteyden, mediajulkisuuden ja -persoonan määritelmistä, sillä kaikki julkisuudessa olevat henkilöt eivät ole tähtiä, vaikka tähdet ovatkin julkisuuden henkilöitä.<sup>220</sup> Veijo Hietalan mukaan vanhan tähtitutkijoiden teesin<sup>221</sup> voi muunneltuna nähdä edelleen pitävän paikkansa todellista tähteyttä arvioidessa. Hänen mukaansa julkisuuden henkilöstä tulee tähti siinä vaiheessa, kun hänen yksityiselämänsä muuttuu yhtä kiinnostavaksi tai jopa kiinnostavammaksi kuin hänen ammattiroolinsa.<sup>222</sup>

Postmodernille tähteydelle on tyypillistä, että tähti työskentelee yhden median sijaan useissa medioissa. Tähteyden tuottama sankaruus on muuntunut Hollywoodin kulta-ajalta entistä monimutkaisemmaksi ja psykologisesti uskottavammaksi. Hietala puhuu hybridisankareista, jotka yhdistävät tavanomaisuuteen erityislaatuiset voimat, joka tekee heistä joissain tapauksissa jopa supersankareita.<sup>223</sup> Tähdet vaikuttavat nykyään sekä valkokankaalla että sen ulkopuolella maallisemmilta ja maanläheisemmiltä kuin ennen. Myös ”totuus”, joka heistä kerrotaan, on raadollisempi ja yhä vähemmän idealisoitu, vaikkakin todennäköisesti yhtä fiktiivinen kuin ennen. Puhutaan suuren tyylin katoamisesta.<sup>224</sup> Nykyään syntyvät tähteydet rakentuvat hyvin pitkälti jo olemassa olevien tähteyksien pohjalle.<sup>225</sup> Myös erilaisten ideoiden ja tyylien kierrätys on muodostunut alalle tyypilliseksi käytännöksi.

### 3.2. Klassinen Hollywood-tähteys ja Fred Astaire

---

<sup>217</sup> Hietala 2007, 179- 180.

<sup>218</sup> Herwitz 2008, 139.

<sup>219</sup> Herwitz 2008, 139.

<sup>220</sup> Redmond&Holmes 2007, 6.

<sup>221</sup> Ks. Gledhill 1991, XiV.

<sup>222</sup> Hietala 2007, 180.

<sup>223</sup> Hietala 2007, 185.

<sup>224</sup> Bagh 2006, 771.

<sup>225</sup> Hinerman 2001, 198.

Fred Astaire (10.5.1899- 22.6.1987) on klassinen vanhan Hollywoodin tähti, joka tunnetaan säkenöivistä musikaalielokuvistaan. Hän aloitti uransa lapsitähtenä ja tienasi nuoresta pitäen elantonsa vaudeville-esityksillä, jotka viitoittivat tietä tanssijaksi, näyttelijäksi ja koreografiksi.<sup>226</sup> Hänen tähtipersonansa syntyi 1930-luvulla keskiluokkaisten massojen aikaansaaman kollektiivisen murroksen aikana. Suuren laman aikana elokuvilta haettiin realismia, joten tähtien esittämät sankaruudet olivat jo monipuolistuneet yksipuolisista arkkityypeistä. Samalla vallitsi eskapistinen kaipuu ennen sotia olleeseen viattomuuden ja luottamuksen aikaan, jota musikaali genrenä symbolisoi erityisen hyvin.

Sen perinne juontaa juurensa vanhoista teatterimuodoista, kuten oopperasta, operetista ja vaudevillesta.<sup>227</sup> Genrelle on tyypillistä yhteisöllisyyden korostaminen ja yhteyden luominen.<sup>228</sup> Monet elokuvat kertoivatkin musikaalin tekemisestä, jossa hyvää show'ta luotiin yhteisellä näyttelijäporukalla.<sup>229</sup> Musikaalit perustuvat perinteiseen Hollywood-narratiiviin, jotka perustuvat pohjimmiltaan tasapainon säilyttämiseen. Alun onnellinen tila muuttuu hetkeksi huolestuttavaksi jonkin epäkohdan tai haasteen vuoksi, mutta joka kuitenkin päättyy hyvin onnellisessa lopussa.<sup>230</sup> Huolimatta genren konservatiivisuudesta musikaalit sisältävät myös postmoderneja piirteitä. Niiden käyttämät tekniikat sekä elokuvan sisältämät eri todellisuuden tasot luovat vaikutelmia spontaaniudesta, unenomaisesta utopiasta ja fantasiaista rakkauteen ja harmoniaan.<sup>231</sup>

Elokuvateollisuus tuotti 1930-luvulla kymmenittäin musikaalielokuvia yleisön ihasteltaviksi ja buumi jatkui seuraaville vuosikymmenille. Suurimmat studiot MGM, Paramount, Fox, Warner Bros. ja RKO loivat ensimmäisten elokuvien, *Jazz Singer* (1927), *Broadway Melody* (1929) ja *Show of Show's* (1929), myötä musikaalielokuvan ensimmäisen suuntauksen, joka rakentui lauluja ja tanssia sisältävien musiikkinumeroidensa varaan. Sen slogan olikin "All Talking, All Singing, All Dancing". Musikaali kehittyi kuitenkin hyvin pian muotoon, jossa siinä oli jonkinlainen löyhä juoni. Integroiduissa musikaaleissa tanssinumerot ja juoni toimivat symbioosissa.<sup>232</sup>

Musikaali otti paljon vaikutteita Broadwaylta, se kierrätti tämän lauluja ja juonia, sekä käytti tämän henkilökuntaa laajityyppin varhaisessa vaiheessa apunaan.<sup>233</sup> Juuri tällaisena aikana Astairekin Broadway-uran tehneenä haki ensimmäisiin koe-esiintymisiinsä Hollywoodissa. Tie tähtiin ei alkanut ruusuisesti, sillä mies koki ensin epäuskkoa ja kritiikkiä epä-filmitähtimäisestä olemuksestaan. Alkuaikojen kuuluisa arviointi kuvaakin tätä tyhjentävästi: "Ei osaa näyttellä,

---

<sup>226</sup> Mueller 1986, 3.

<sup>227</sup> Feuer 1982, vii.

<sup>228</sup> Feuer 1982, 3.

<sup>229</sup> Feuer 1982, 48.

<sup>230</sup> Strinati 2000, 29-31.

<sup>231</sup> Feuer 1982, viii.

<sup>232</sup> Cohan 2002, 3-9.

<sup>233</sup> Altman 2002, 48.

kaljuuntumassa, osaa jossain määrin tanssia.”<sup>234</sup> Astaire sai kuitenkin vuonna 1933 ensimmäisen roolinsa elokuvasta *Dancing Lady*, joka todisti hänen tanssinlahjansa yleisölle. Tämän jälkeen hän näytteli vielä samana vuonna Ginger Rogersin kanssa *Flying down to Rio*-elokuvassa, joka nosti heidät Hollywoodin suosikkiparien joukkoon.

Astairen tähtikuvaan ovat aina vahvasti liittyneet hänen tanssipartnerinsa, ja musikaaleissa paritanssinumerot ovatkin tyypillinen osa kokonaisuutta.<sup>235</sup> Huolimatta siitä, että Astairella ei ollut perinteistä Hollywood-tähden seksuaalista vetovoimaa, joka oli ilmiselvää esimerkiksi Cary Grantin ja Clark Gablen kohdalla, hän kuitenkin loisti tähtenä arkisen näköisen tanssipartnerinsa Rogersin kanssa. Yksioikoinen Ginger Rogers oli unelmien tanssipartneri Astairelle, ei kaunein, ei ehkä paras tanssija, mutta kemialtaan itseoikeutettu. Yhdistelmän ainesosat olivat mitä edullisimmat, -elegantti kaupunkilaismies ja teeskentelemätön naapurintyttö. Baghin mukaan ainoastaan Rogers pystyi tasoittamaan Astairen piilevän omahyväisyyden vaikutelman.<sup>236</sup> Peter von Bagh kuvaa heidän välistä suhdettaan erinomaisena esimerkkinä ajankuvasta.

*Musikaalitähdet ovat (...) olleet kautta maailman oma rotunsa, ja näin ehkä erityisesti 1930-luvulla. Kun jälkimaailma pohtii historiaa ja sitä ”mitä todella tapahtui”, minkään muuan alueen tähdet eivät piirry esiin vastaavanlaisina ajanmerkkeinä: pula-aika on yhtä kuin Ginger Rogersin olemus, ikään kuin todistamassa miten Fred Astaire liiteli kaiken maallisen vaivan yläpuolella.*<sup>237</sup>

1930-luvun amerikkalaiset miestähdet heijastelivat kukin eri tavoin lama-ajan henkeä.<sup>238</sup> Musikaali oli kuitenkin ilmeisin esimerkki vuosikymmentä hallinneesta kollektiivisesta tarpeesta eskapismiin ja monet tähtitutkijat näkevät Fred Astairen ilmiön ruumiillistumana.<sup>239</sup> Astairen tähteydessä on paljon jäänteitä viattomasta, luottavaisesta ajasta ennen ensimmäistä maailmansotaa.<sup>240</sup> Hänen sankarissaan on komediaa, romantiikkaa ja – huolimatta hänen hurmaavuudestaan – tietynlaista puhtautta, androgyynia epäseksuaalisuutta<sup>241</sup>. Lama-ajan musikaali jatkoi varhaisen 1920-luvun musikaalin korkealentoista iloisuutta, joka kuitenkin kääntyi ajan tuomassa epävarmuudessa ”pimeässä viheltely” optimismiksi. Aluksi musikaalit heijastelivat kollektiivista toivetta tuon epämiellyttävän periodin päättymisestä, ja niiden tarinat loivat toivoa vanhojen hyvien aikojen palaamisesta. Astaire ilmensi juuri tätä laman alkuaikoina vallinnutta optimismia.<sup>242</sup> Laman

---

<sup>234</sup> Epstein 2008, 18.

<sup>235</sup> Mueller 1986, 3-8.

<sup>236</sup> Bagh 2006, 349.

<sup>237</sup> Bagh 2006, 332.

<sup>238</sup> Bagh 2006, 234.

<sup>239</sup> Ks. Mueller 1986, Bagh 2006, Epstein 2008.

<sup>240</sup> Bagh 2006, 335.

<sup>241</sup> Jefferson 2011, 113.

<sup>242</sup> Rubin 1996, 64.

jatkuessa pitkään tämän optimismin rinnalle tuli kyynisempiä sävyjä ilmentäviä musikaalikomedioita Marx-veljesten elokuvien tapaan.<sup>243</sup>

Astaire ilmensi roolisuorituksiensa kautta monesti englantilaiselle yläluokalle ominaista hienostuneisuutta ja kepeää charmia kuitenkin hyvin amerikkalaisessa paketissa - usein hänen hahmojensa nimet noudattivat Huck Hainesin ja Pete Petersin tapaan amerikkalaisen naapurinpojan tyyliä. Monet Astairen aikalaiset valittiin rooleihinsa seksikkyytensä vuoksi, ei niinkään näyttelijäntaitojensa. Tässä mielessä lyhyt, laiha ja leveäotsainen Astaire hörökorvineen toimii enemmänkin altavastaajan roolissa, mikä on oikeastaan osa hänen charmiaan. Taloudellisesti heikentyneessä Amerikassa oli kenties tarve sankarille, joka – huolimatta siitä, että vaikuttaa heikonoloiselta – kuitenkin tanssintaitojensa avulla voittaa tytön itselleen.<sup>244</sup> Astairen näyttelijänolemus tulee parhaiten esille fantasiatyylisessä musikaalissa, jossa hän saa olla kepeässä roolissa viihdyttään, ilman syviä tunteita. Hänen taitonsa on vaivattomalta näyttävässä liukumisessa, jossa hän ”tanssii elämän läpi”.<sup>245</sup>

Kepeyden ohella elokuva-ala tunsi Astairen tanssin ammattilaisena, joka odotti paljon muilta sekä itseltään.<sup>246</sup> Hän kiinnitti ensimmäisten joukossa huomiota siihen, kuinka hyvin tanssinumeroiden koreografiat sointuivat yhteen käsikirjoituksen kanssa, ja oli osaltaan näin luomassa RKO - studioiden ensimmäisiä integroituja musikaaleja.<sup>247</sup> Hän vaikutti filmaamisvaiheessa kameratyöhön ja numeroiden editointiin. Jokainen tanssinumero kuvattiin yhtenä pitkänä kohtauksena.<sup>248</sup> Astaire pyrki pyyhkimään elokuvista näkymättömiin tanssiliikkeiden vaivalloisuuden, jolloin jäljelle jäi vain niille tyypillinen ihmeellinen, unenomainen helppous.<sup>249</sup> Koska suuri osa Astairen tähdittämistä musikaaleista oli räätälöity hänelle, hän teki koreografiat omiin sooloihinsa ja duettoihinsa, sekä tarkasti myös muita tanssinumeroita. Hän myös päätti numeroiden kehityksestä, ja hyväksyi elokuvaan valitut laulut. Astaire oli itse muusikko ja osasi muuntaa kappaleet numeroihin sopiviksi. Hän työskenteli yhdessä koreografi Hermes Panin kanssa, joka opetti hänen täydellistämänsä tanssinumerot vastaanäyttelijä Ginger Rogersille.<sup>250</sup>

Astairen ja Rogersin yhteistyö tuotti yhteensä kymmenen musikaalia, joiden juoni punoutui pääparin rakastumisen ja sen problematiikan ympärille. Elokuvien puitteet ovat hulppeat: suuret yökerhosalit sekä lavastusten kuperat ja kiiltävät lattiat tarjoavat sadunomaisen taustan tanssille ja kimmokkeen rikkaiden ihmisten ilonpidolle. Kuvatut maat eivät löydy kartoilta ja ovat irvokkaita suhteessa vuosikymmenen suuren pulakauden todellisuuteen. Rogersista erottuaan Astaire

---

<sup>243</sup> Rubin 1996, 64.

<sup>244</sup> Eppstein 2008, 56-60.

<sup>245</sup> Bagh 2006, 337.

<sup>246</sup> Bagh 2006, 335.

<sup>247</sup> Cohan 2002, 23.

<sup>248</sup> Balio 1995, 219-220.

<sup>249</sup> Bagh 2006, 335-337.

<sup>250</sup> Balio 1995, 219-220.



näytteli monissa kuuluisissa musikaaleissa kauneimpien naistähtien kanssa. Eräitä näistä ovat Cyd Charissen kanssa filmatut *Band Wagon* (1953) ja *Silk Stockings* (1957), sekä Audrey Hepburnin kanssa tehty *Funny Face* (1957). Kun tähti sitten tanssiroolien (ja myös kunnan musikaalien) kadotessa ympäriltä 1960-luvun jälkeen joutui omilleen, hänen omalaatuiseksi erikoisuudekseen tuli näytellä elokuvissa, jotka käsittelivät maailmanloppua tai muuta suurkatastrofia.<sup>251</sup>

Tähtenä Astaire on jäänyt Hollywoodin kulta-ajan rakastetuimpiin sankareihin. Hänen aikakautensa sankaruus on yhdistelmää erilaisista genreistä, jotka olivat jo luomassa psykologisesti uskottavampia hahmoja. Hahmona Astaire oli kuitenkin aina hieman epätodellinen, androgyyni ja hurmaava, kuten kreikkalaisten myyttien huiluaan soittava ja tanssiva Pan. Hänen piirteensä ovat persoonalliset, mutta universaalit.<sup>252</sup> Ehkä juuri hänen virtuoosiomainen tanssinsa etäännytti häntä kauemmas yleisöstä ja lähemmäs utopistisia, mielikuvituksellisia paikkoja, joiden hahmoja hän näytteli. Ylimaallisuudestaan huolimatta Astairen sankarissa on myös sosiaalista neuvokkuutta ja taikurimaista ajatuksen nopeutta, jotka yhdistettyinä täydellisesti hallittuun kehoon ja olemuksesta hehkuvaan positiiviseen itsevarmuuteen tekevät hänestä täydellisesti musikaaligenreen sopivan sankarin. Peter von Bagh kuvaa teoksessaan *Tähtien kirja* Astairea ”dandyksi ja ”liikkeen päiväperhoksi, kaupunkilaishahmoksi, joka ei ota asioita kuolemanvakavasti.” Toisesta näkökulmasta Bagh pitää tähteä eräänlaisena tabula rasana tai tyhjänä persoonana, jolla ei ole mielipiteitä ja jossa ei ole lämpöä.<sup>253</sup>

Jälkipolvet muistavat vuonna 1953 ilmestyneen elokuvan *Band Wagon* (*Iskelmäkaruselli*) yhtenä Fred Astairen musikaaliuran ikimuistoisimmista filmauksista. Elokuva pidetään yhtenä parhaimmista MGM-studioiden tuottamista musikaaleista, vaikkakaan se ei menestynyt hyvin yleisön keskuudessa. Elokuva leikittelee ikuisen nuoruuden mysteerillä, olihan sen tähti Astaire tuolloin jo 50-vuotias. Astaire esittää ikääntyvää musikaalitähteä, Tony Hunteria, joka on kaukana suosionsa päivistä. Asetelma ei sinänsä vastannut todellisuutta, koska elokuvan ilmestymisen aikaan Astaire oli uransa huipulla.<sup>254</sup>

Hunterin hahmo esittää eräänlaisen tulevaisuudennäkymän musikaalitähdelle. Häntä ei enää tunnusteta kadulla, mutta toisaalta hän on peruuttamattomasti myyttinsä vanki. Musikaalibisneksessä olevien ystäviensä Lily ja Lester Martinin (Nanette Fabray ja Oscar Levant) avulla Hunter yrittää saada uraansa uudelleen käyntiin uudella Broadway-näytelmällä. Projekti muuttuu kuitenkin farssiksi ohjaajan Jeffrey Cordovan (Jack Buchanan) muuttaessa tarinan Faustin

---

<sup>251</sup> Bagh 2006, 335-337.

<sup>252</sup> Feuer 1982, 115.

<sup>253</sup> Bagh 2006, 337.

<sup>254</sup> Epstein 2008, 126.

uudeksi versioksi ja palkatessa tähden vastaanäyttelijäksi oikuttelevan Cyd Charissen näyttelemän prima ballerinan, Gabrielle ”Gaby” Gerardin.<sup>255</sup>

*Band Wagonin* sankari ja sankaritar edustavat viihteen ja korkeakulttuurin yhteentörmäystä. Elokuva esittää hyvin perinteisesti pääparin, jolla on alussa ristiriitoja, mutta jotka lopulta rakastuvat toisiinsa. Tony ja Gaby löytävät yhteisen sävelen erilaisista taustoista huolimatta romanttisen tanssin sykkeessä *Dancing in the Dark*-tanssinumeron aikana. Faust-esityksen epäonnistuessa Tony pelastaa teatteriseurueen luomalla esityksen perinteisen musikaalikaavan mukaisesti. Seurueen seuraava esitys sisältääkin kepeitä musikaalnumeroita, joita ovat *Louisiana Hayride*, *Triplets* ja kuuluisa *Girl Hunt Ballet*<sup>256</sup>. Elokuva poikkeaa perinteisestä musikaalimuotista, sillä se ei päätykään ihmeenomaiseen ratkaisuun ongelmiansa kohdalla, vaan elokuvan loppu jää avoimeksi. Ei ole varmaa, saavatko Hunter ja Gaby toisensa huolimatta nuoren naisen vanhalle näyttelijälle osoittamasta tunteenomaisesta puheesta.<sup>257</sup>

Elokvassa monomyyttille tyypillinen kutsu seikkailuun ilmentyy suunniteltavan musikaaliesityksen kautta. Tapahtumien alkuunpanijoina toimivat Lester ja Lily Marton, joiden rooli on myös olla produktiota rakennettaessa Hunteria tukevia oppaita. Uusi musikaali antaa Hunterille mahdollisuuden nostaa tähtensä takaisin huipulle, joka muodostuu eräänlaiseksi sankarin matkan tarkoitukseksi. Kuitenkin romanttinen juoni ilmentää päähenkilön syvempää kaipuuta vastakappaleen löytymiseen. Tämä feminiininen prinssiippi, joka sankarin on määrä matkallaan saavuttaa yleensä neidon hurmaamisen kautta, näyttäytyy Gabyn hahmossa viattomuuden ja femme fatalemaisena seksikkyyden ruumiillistumana. Epsteinin mukaan Charissen dramatiikka ja seksikkyydet tekivät hänestä turhan vakavan tanssipartnerin kepeälle Astairelle.<sup>258</sup>

Gabyn rooli balettianssijana kuitenkin vaati tietynlaisen kurinalaisuuden ilmentämistä. Elokuvan tärkeä kahtiajako viihteen ja korkeakulttuurin välillä personoituu juuri Gabyn ja Tonyin hahmoin, jolloin heissä ilmentyvät tietyt stereotyyppit. Vakavuus, järjestys ja klassisen kauneuden ideaali ovat liitettävissä Gabyn kautta korkeakulttuuriin, kun taas Tony Hunterin hahmossa on viihdekokemuksen tuomaa komediaa, itsevarmuutta ja karismaa. Hän näyttää suhtautuvan koko elokuvan ajan kepeästi omaan epäsuosioonsa, vaikkakin entisenä musikaalitähdenä hän ilmentää myös irrallisuutta showbisneksestä. Vastakkainasettelua korostavat myös musikaalin taiteellinen ohjaaja Jeffrey Cordova ja Gabyn koreografi-poikaystävä Paul Byrd (James Mitchell), jotka molemmat pyrkivät tuomaan aluksi kepeäksi tarkoitettuun musikaaliin vakavuutta.

Sankarin koitoksena onkin selviytyä näistä haasteista, jolloin alkuperäinen Martonien kirjoittama musikaali lopulta näytellään Broadwaylla Cordovan *Faust* -näytelmän sijaan. Tonyin ja Gabyn

---

<sup>255</sup> Bagh 2006, 337.

<sup>256</sup> Mueller 1986, 356-361.

<sup>257</sup> Bagh 2006, 337.

<sup>258</sup> Epstein, 2008, 127.

ristiriita, erilliset viihde ja korkeakulttuuri, muuntuvat elokuvan lopussa kokonaisuudeksi, kun näytelmäyhteistyö näiden kesken tuottaa tulosta. Elokuva ylistää taiteellista yhteistyötä ja sen lopullisinta arvoa viimeisessä kohtauksessaan, jossa koko musikaaliseurue on kokoontunut juhlimaan yhdessä. Laulu ystäväydelle, jonka joukkio esittää, merkitsee hyvästijättöä, joka on samalla ylistys ikuiselle nuoruudelle ja roolin – elämän teatterin – kaikkivoipaisuudelle.<sup>259</sup> Tässä narratiivissa sankarin ja neidon varsinainen yhdistyminen pyhässä avioliitossa jää kuitenkin tapahtumatta.

Tony Hunterin hahmon sanotaan tavoittaneen eniten Astairen todellisesta olemuksesta. Hunter on yhtä aikaisesti dandymaisen kopea ja keveydessään tunteeton. Ikäloppua tähteä näytellessään Astairen sankarista ei löydy epätoivoa, vaan nykyhetken täyttävät viheltely ja laulu. Hunterin hahmo katsoo täysin toivein tulevaisuuteen vaikkakin päämäärä, johon hän pyrkii, löytyy menneestä, jo eletystä menestyksestä, esitysmuodosta ja ehkäpä romantiikastakin. Tällä tavoin hahmo ruumiillistaa 1930 -luvun eskapistista nostalgiaa. Peter von Bagh luonnehtiikin elokuvaa Astairelaisen elokuvan ytimeksi, jossa ohjaaja Vincente Minnelli on löytänyt ”todellisen” Astairen kerrostumien, roolien ja tanssin alta. Tähten ja ohjaajan perusteema kohtaavat saumattomasti, - unelma, joka on voimakkaampi kuin elämisen ”realismi.”<sup>260</sup> Luonnollisesti entinen musikaalitähti palaa nimenomaan musikaalien pariin, ja hänen tähtensä saa nostetta vanhan kaavan mukaisesti. Elokuvassa ilmennetään juuri miten Hunterin aavistus menestyksekkäästä esityksestä palautuu viihteeseen ja showbisnekseen, kun taas innokkaat uudistajat, kuten ohjaaja Cordova epäonnistuvat suunnitelmissaan.

Vaikka elokuva ruumiillistaakin Astairen tähteydelle ominaisia elementtejä, sen sisällä oleva *Girl Hunt Ballet* -tanssinumero tuo siihen rikoselokuvien genreen liitettäviä ominaisuuksia. Tavallaan hänellä on elokuvassa siis kaksi hieman erilaista sankaripositiota. Ikääntynyt, entinen musikaalitähti löytää itsestään lavalla kaiken kokeneen yksityisetsivän. *Girl Hunt Ballet* on tanssinumerona irrallinen elokuvan muusta kontekstista. Tanssinumerossa Astaire näyttelee yksityisetsivä Rod Rileyta, jonka pään saavat pyörälle Charissen esittämät kaksi naista ja epämääräiseksi jäävä rikoskuvio.

Tanssinumero parodioi Mickey Spillanen kovaksikeitettyjä dekkareita. Astaire tekee itse elokuvan voice-overin käyttäen tilanteen kuvaamisessa jännitysromaneille tyypillisiä kliseitä. Samalla numero rinnastuu rikos- ja gangsterielokuvien perinteeseen, jotka olivat 1930-luvulla suosittuja. Siinä on myös vaikutteita *film noir*-genrestä. Musikaali on fantasiamaailmoineen ja rakkauden ylistyksineen rikoselokuvien täydellinen vastakohta, mikä luo parodisen efektin koko tanssinumerolle. Esittelen lyhyesti genret, joihin elokuvan kohtaus pohjautuu.

---

<sup>259</sup> Bagh 2006, 337.

<sup>260</sup> Bagh 2006, 337.

1930-luvun rikoselokuvat käsittelevät lakia, oikeutta ja rikosta tavalla, joka ottaa kantaa yhteiskunnallisiin epäkohtiin. Ensimmäisiä genren elokuvia olivat *Little Caesar* (1930), *Public Enemy* (1931) ja *Scarface* (1932). Rikoselokuvat yleistyivät kieltoain tultua voimaan, kun rikollinen toiminta keskittyi alkoholin tuotantoon. Erilaiset rikolliset organisaatiot, kuten mafia, nousivat kollektiiviseen tietoisuuteen. Genren pohjalta on syntynyt omia alalajejaan, kuten virkavallan näkökulmasta tehdyt poliisielokuvat, rikosmaailman sisälle menevät gangsterielokuvat tai jännityskirjallisuuteen pohjaavat salapoliisielokuvat.<sup>261</sup> Rikoselokuvan menestys pohjaa sen kaksinaiseen olemukseen. Toisaalta se heijastaa amerikkalaisen elämän tasa-arvoa edustavaa pyrkimystä, toisaalta se kuvaa niitä tummia, ahdistavia mahdollisuuksia, jotka ovat läsnä amerikkalaisessa elämäntavassa.<sup>262</sup>

Yksi rikoselokuvan alalajeista on *film noir*, joka pohjaa kovaksikeitettyjen dekkarien perinteeseen. Elokuvagenrellä viitataan yleensä kaupunkiympäristöjä kuvaaviin rikoselokuviin, joita tehtiin Hollywoodissa 1940- ja 1950-luvuilla. Ranskan kielen *noir*-sana tarkoittaa tummaa tai mustaa, ja se viittaa elokuvatyypin synkeisiin kuolemanläheisiin sävyihin. Elokuvat keskittyvät kuvaamaan amerikkalaisen psyyken pimeää puolta ja yhteiskunnan epäkohtia. *Film noir* -elokuva tuo esille Hollywood-elokuvalla epätyypillisen pessimismin suhteessa yksilön kehitykseen ja motivaatioon. Sen mukaan raha ihmisen suurimpana motivaattorina lopulta korruptoi yhteiskunnan. Elokuvassa hyvän ja pahan välinen raja on usein häilyvä, mikä näkyy myös sen esittämässä henkilöissä. *Noir*-maailmassa poliisi on yhtä korruptoitunut kuin rikollinen, ja murhaajat usein viehättävämpiä kuin moraalisesti oikeamieliset.<sup>263</sup> Monissa genreä käsittelevissä teoksissa lajityypillisenä esimerkkinä mainitaan *Maltan haukka* (1941), jonka pääosassa näyttelee Humphrey Bogart.<sup>264</sup>

Bogart tarjoaakin esimerkin tyypillisestä *noir*-sankarista, joka eroaa aika lailla musikaalisankaruudesta. Elokuvissa amerikkalaiselle unelmalle tyypilliset yrittämiseen, initiaatioon ja kovaan työhön perustuvat ideaalit asetetaan kyseenalaisiksi ”epäonnisten kohtalon voimien” kautta.<sup>265</sup> Morin luonnehtii Bogartia tyypilliseksi hyvä-paha sankariksi, joka tyypillisesti hylkää onnellisen lopun ajatuksen ja joskus päätyy vanhojen mytologioiden traagiseksi sankariksi.<sup>266</sup> Bogart näyttelee useissa elokuvissaan kynnistä etsivää tai gangsteria, jolle kohtalon nurja puolikaan ei ole tuntematon. Elokuvien päähenkilö on yleensä selkeän hyvän tai pahan sijaan hämmentynyt, eikä tämä moraalinen ristiriita ratkea elokuvan lopussakaan.<sup>267</sup> Elokuvalla tyypillinen naishahmo on femme fatale, joka sankarittarena pyrkii viettelemään päähenkilön kanssa

---

<sup>261</sup> Strinati 2000, 54-60.

<sup>262</sup> Bagh 2001, 38.

<sup>263</sup> Strinati 2000, 116-122.

<sup>264</sup> Ks. Bagh, 2001; Strinati, 2000.

<sup>265</sup> Strinati 2000, 120.

<sup>266</sup> Morin 2005, 19.

<sup>267</sup> Strinati 2000, 122.

tuhoisaan suhteeseen.<sup>268</sup> Femme fatale on Hockleyn mukaan hahmo, joka on tuttu kaikkien kulttuurien myyteissä ja kuvastoissa. Hahmolla on vähän tekemistä itse todellisten naisten kanssa, pikemminkin se ilmentää miehen arkkityyppistä naisfantasiaa.<sup>269</sup> Koska *noir* on urbaani genre, sen tapahtumat sijoittuvat synkkiin kaupunkeihin ja kaupunginosiin, yökerhoihin, hotelleihin, rappeutuneisiin asuintaloihin ja ravintoloihin.<sup>270</sup>

Astairen tähtikuvaan liittyvä kepeys ja huolettomuus, sekä hänen perinteiset romanttiseen komediaan viittaavat sankarinominaisuutensa ovat ristiriidassa Bogart-tyylisen yksityisetsivän roolin kanssa. Astairen hahmo on siinä mielessä yksiulotteinen, että siitä puuttuu tämä ”paha” puoli kokonaan, mikä on ristiriidassa yleisen 1930-luvun jälkeisen Hollywoodin hahmokehityksen kanssa. Kun sankarit alkoivat yleisesti olla psykologisesti uskottavampia, Astaire pysyi koko uransa ajan ”hyvänä sankarina”. *Band Wagon* -elokuvassa tämä näkyy sankarin suhtautumisessa koitoksiin ja menetyksiin. Samalla tavalla kun ikääntyneenä, entisenä musikaalitähdenä uraan liittyvä pettymys ja ahdistus jäävät roolisuorituksessa näkymättömiin, *Girl Hunt* -numerossa etsivä Rod Rileyä tulevat kuvaan väkivaltaiset hyökkäykset, joihin päähenkilö kuitenkin suhtautuu etäännyttävällä ironialla.

Tanssinumero alkaa, kun Astairen näyttelemä yksityisetsivä Rod Riley kohtaa työpäivänsä päätteeksi New Yorkin kaduilla salaperäisen vaaleaverikön. Heidän seuraansa pyrkii mies, joka räjähtää kappaleiksi nostaessaan maasta lasipulloa. Miehestä jää jäljelle vain vaatteet, luu ja tuppo hiuksia. Vaaleaverikkökin katoaa, jolloin etsivän epäilykset heräävät: kuollut mies saattoi yrittää kertoa hänelle jotain. Astairen hahmo ottaa asioista selvää ja päätyy naisten salonkiin. Siellä on Charissen esittämä brunette, jota Riley kuvailee sanoin: ”She was bad. She was dangerous. I wouldn’t trust her any farther I could throw her.”<sup>271</sup> Nainen johdattaa etsivän varastohuoneeseen, jossa hän joutuu kolmen miehen väijytykseen.

Paettuaan metroasemalle hänen kimppuunsa käy vielä neljäskin mies, ”Mr Big”, kuten etsivä häntä kutsuu. Myös salaperäinen vaaleaverikkö ryntää keskelle taistelua, ja gangstereiden ampuessa jälleen katoaa. Etsivä menee vielä peruukin kanssa peruukkikauppaan, jossa hänet tyrmätään. Lopulta johtolangat vievät etsivä Rileyn ”Dem Bones Cafe”-nimiseen kapakkaan. Siellä hän esittää kuuman tanssin viehkeäsäärisen bruneten kanssa, ja toistaa aiemmat sanansa naisen vaarallisuudesta. Samalla hän yhtäkkiä kertoo katsojalle tajuavansa mistä on kyse. Etsivä ampuu kapakan trumpetinsoittajan, ”Mr Bigin”, jonka naamion takaa paljastuukin tuttu vaaleaverikkö. Numero päättyy kun Riley ja vaarallinen brunetti kulkevat yhdessä kadulla ja etsivät toteaa tämän olevan paha ja vaarallinen, mutta silti hänen tyyllisensä nainen.

---

<sup>268</sup> Strinati 2000, 126.

<sup>269</sup> Hockley 2001, 187-189.

<sup>270</sup> Bagh 2001, 102.

<sup>271</sup> suom. ”Hän oli paha. Hän oli vaarallinen. En luottaisi häneen yhtään pidemmälle kuin pystyisin ”heittämään” hänet.”

*Noir* kääntää Hollywood-elokuville tyypillisen optimismin pessimismiksi, mikä Strinatin mukaan heijastaa amerikkalaisen unelman kritiikkiä.<sup>272</sup> Genre nähdään yleisesti refleктоivan keskiluokan kollektiivisia tunteja sodanjälkeisessä taloudellisessa tilanteessa.<sup>273</sup> Musikaali sen sijaan on aikakautta vallinneen unelmoivan optimismin kuvaaja. Genrejen yhteensopimattomuus muodostaa ison ristiriidan *Girl Hunt* -numerossa ja on myös syy sen parodisuuteen. Tanssinumeron mise-en-scène<sup>274</sup> on värikäs ja sarjakuvamainen ja lavasteiden asettelu tuo illuusiomaista tuntua. Muellerin mukaan *Girl Hunt* on värikkäässä suunnittelussaan säkenöivä, mutta tulkintansa ja toteutuksensa puolesta hämmentävä kokonaisuus.<sup>275</sup>

*Girl Hunt* Balletin rikostapaus mukailee *noir*-genreille tyypillisiä tapahtumia. Genre elokuvissa etsivä saa tyypillisesti vihjeensä kaupungin kaduilla ja kujilla, kuten tässä parodiassa, jossa ne heitetään hänen jalkojensa juureen. Kun Rileyn hahmo luuli pääsevänsä pitkän päivän jälkeen nukkumaan, hän joutuikin vielä keskelle väkivaltaista tilannetta. Hänen saamansa vihjeet, luu, kasa hiuksia ja vaatekangas ovat alleviivatun absurdeja, mutta Riley reagoi niihin etsivän vakavuudella. Narratiivissa hyvän ja pahan välinen ero on häilyvä. Etsivän vastassa on kuitenkin konkreettisesti järjestäytyneet rikollisuus. Toisiaan ja Rileytä ampuvat ja koreografisesti tanssivat gangsterit ilmentävät paha. Mr Big on salaperäinen mafiapomoa muistuttava hahmo, joka pysyttelee kulisseissa aivan numeron loppuun asti.

Hockley näkee yksityisetsivän kollektiivista psyykeä tasapainottavana sankarihahmona. Hänen mukaansa ei ole sattumaa, että 1900-luvun alussa tämä hahmo on noussut suosituksi. Etsivähahmo on hänen mukaansa monessa mielessä kuin terapeutti, hän ratkoo elokuvissa arvoituksia ja myös samalla reflektoi katsojan psyyken sisäisten ongelmien ristiriitaisuuksien ratkaisemista.<sup>276</sup> Etsivän tutkimukset rikolliseen alamaailmaan ovat samalla hänen tutkimuksia omaan (ja katsojan) tiedostamattomiin prosesseihin.<sup>277</sup> *Noirin* gangsterit ja femme fatalet ilmentävät tätä puolta hänessä. Astaire ilmentää tällaista ylitöitä tekevää yksinäistä, yölläkin työskentelevää yksityisetsivää.<sup>278</sup>

Rileyn haaste on Mr Bigin lisäksi dilemma Charissen esittämien kahden naisen, vaalean ja tumman välillä. Vaalea nainen edustaa viatonta, lapsenomaista ja suojaa kaipaavaa ”tyttöä”, heittäytymällä heti tanssinumeron alussa etsivän syliin. Tumma kaunotar, johon Astairen hahmo törmää peruukkikaupassa ja ”Dem Bones Café”-kapakassa, edustaa femme fatalea, dramaattisuutta ja vaarallisuutta, johon hänen loistelijas pukeutumisensa myös viittaa. Rileyn

---

<sup>272</sup> Strinati 2000, 121-123.

<sup>273</sup> Strinati 2000, 132.

<sup>274</sup> Tarkoittaa elokuvien visuaalista tyyliä. Sana alun perin ranskankieltä, ja sillä on juurensa teatterissa. Suora käännös tarkoittaa: ”asettaa lavalle”. Tarkoittaa tapaa, jolla elokuvan ”raamien” sisällä oleva sisältö (valaistus, puvustus, lavastus, tavarat ja näyttelijät) on järjestetty. Ks. Gibbs 2002, 5.

<sup>275</sup> Mueller, 361.

<sup>276</sup> Hockley 2001, 171.

<sup>277</sup> Hockley 2001, 184.

<sup>278</sup> Hockley 2001, 184.

etsivän tehtävä näyttäytyy sankarin matkan kaltaisena etsintänä, jossa hän yrittää löytää johtolangoilleen merkitystä. Vihjeet johdattavat lopulta etsivän syyllisen luo, jolloin myös viattomasta vaaleaveriköstä paljastuu syöjätär, femme fatale. Tanssinumeron naiskuva noudattaa kovaksikeitettyjen dekkareiden kyynisyyttä, ja naisroisto ”Mr Big”-hahmona luo kuvan maailmasta, jossa naiset ovat yhtä ”kovia ja julmia” kuin miehetkin. Numerosta heijastuu sankarin negatiivinen anima, sisäinen feminiinisyys. Kuitenkin Riley omien sanojensa mukaan tuntee vetoa tällaiseen naistyyppiin, kuten selvästi näkyy hänen päätyessään lopussa yhteen vaaleaa kanssasisartaan kiltimmäksi osoittautuneen bruneten kanssa.

### 3.3. Postmoderni poptähti synty

Michael Jackson kasvoi tähdeksi täysin erilaisessa tähtikulttuurissa kuin mitä elettiin kulta-ajan Hollywoodissa. Tähteys heijastaa kulttuurinsa tapahtumia, joten voidaan ajatella että kulttuuri on kokenut nopean evoluution muutamassa kymmenessä vuodessa. Postmodernin tähteyden alkamisen ajankohtaa on vaikea määrittää tarkasti. Kuitenkin voidaan ajatella sen muotoutuneen Hollywoodin kulta-ajan, 1920 -1940-lukujen jälkeen uusien tähtikanavien ja -ilmiöiden myötä. 1950-luvulla esimerkiksi television yleistymisen ja populaarin nuorisokulttuurin nousu vauhdittivat tätä evoluutiota.<sup>279</sup> Samalla koko viihdeala on saanut uusia muotoja ja mediavälineitä teknologian kehittymisen ansiosta.

Vaikka tähti itsessään on edelleen tunnistettava kuva, tuote ja pääoma, sen ympärillä oleva maailma on muuttunut radikaalisti. Globalisaatio on venyttänyt kansallisia ja kulttuurisia merkityksiä ylittämään valtiollisia rajoja, sekä syventänyt yhteenkuuluvuudentunnetta maailmanlaajuisesti.<sup>280</sup> Ilmiöt voidaan kokea teknologian ansiosta samanaikaisesti eri osissa maapalloa. Amerikkalaisten keskiluokkaisten massojen sijaan tähtiä ihailee nyt maailmanlaajuinen yleisö. Tähteys on muuttunut laajemmaksi kontekstiksi, sillä tähän määritelmään voidaan nyt liittää filmitähtien lisäksi eri alojen kuuluisuuksia. Englanninkielisen *star*-käsitteen<sup>281</sup> ohella käytetään yleisesti monia rinnakkaiskäsitteitä, kuten *fame*, *celebrity* ja *idol*.<sup>282</sup>

Stephen Hinermanin mukaan tähteys, kuuluisuus ja sankaruus itsessään ovat muuttumattomia, -ainoastaan tavat, joilla näitä symbolisia muotoja tuotetaan, sekä kontekstit, joissa ne esiintyvät, ovat muuttuneet.<sup>283</sup> Postmodernille tähteydelle on tyypillistä, että tähti työskentelee yhden median sijaan useissa medioissa. Hänet voi nähdä televisiossa, elokuvissa, erilaisissa tapahtumissa ja lisäksi hän saattaa julkaista vielä musiikkiakin. Ala rakastaa rajojen ylittäjiä, minkä lisäksi useampi tähtikanava aina laajentaa markkinoita ja tekee tähdelle lisää tunnettavuutta. Pohjimmiltaan tähdet

---

<sup>279</sup> Hietala 2007, 179.

<sup>280</sup> Hinerman 2001, 197.

<sup>281</sup> suom. tähti.

<sup>282</sup> suom. kuuluisuus, julkisuudenhenkilö ja idoli.

<sup>283</sup> Hinerman 2001, 196-197.

myyvät Izodin mukaan merkityksiä, jotka on heijastettu heidän tähtikuvaansa. Tähtien esittämien hahmojen lisäksi hänen jokainen julkinen esiintymisensä, fanilehdet, juorukolumnit, televisio- ja radiohaastattelut rakentavat hänen tähtipersoonansa.<sup>284</sup>

Tuotteistaminen on aina ollut osa tähden rakentamista, mutta 1980-luvun niin sanottujen *supertähtien* myötä käytäntö on levinnyt maailmanlaajuisesti. Globaalit yhtiöt kukoistavat ja fuusioituvat, mikä on vähentänyt paikallisten mediatuottajien määrää. Nämä ylikansalliset viihdeyhtiöt tuottavat videoita, cd-levyjä ja televisio-ohjelmia sekä lukuisia muita kulttuurisia muotoja. Ne sponsoroivat rock-konsertteja, teemapuistoja ja urheilutapahtumia. Tähdet ovat tärkeitä osasia kaikissa näissä tuotteissa, sillä he auttavat myymään tuotteen kuluttavassa väestössä herättämällä tuttuuden, turvallisuuden ja luottamuksen tunteilla.<sup>285</sup>

1980-luvulla nähtiin ensimmäistä kertaa tähtiä, jotka onnistuivat rakentamaan todellisen brändin nimensä ympärille. Vuosikymmen oli poptähtien kukoistusaikaa, jolloin Michael Jackson ja Madonna valloittivat soittolistoja ja myivät konsertteja. Samanaikaisesti elokuvateollisuus tuotti Steven Spielbergin ja George Lucasin ohjaamia blockbuster-elokuvia, jotka keräsivät massoittain katsojia. Vuosikymmenen suurimmat hitit olivat ilmiöitä, jotka kasvoivat erottamattomiksi populaarikulttuurin osiksi. Fanisuosion kautta vakiintui ajatus – joka oli todistettu jo muun muassa Elviksen ja The Beatlesien aikana – tähdistä ilmiöinä, jotka luonnonvoimien tavoin loivat läsnäolollaan mediatapahtumia.

Julkisuutensa kautta globaaleilla poptähdillä oli rajoittamattomat mahdollisuudet kehittää uraansa. Kuitenkin julkisuus on tähdille ambivalentti käsite, sillä ala on saanut osansa myös skandaalijulkisuudesta. Tapa, jolla paparazit inhimillistävät tähtiä kuuluu olennaisena osana kulta-ajan jälkeiseen Hollywoodiin. Otetut kuvat tyydyttävät fanien uteliaisuutta ja kuvaajat tienaaivat niillä isoja summia. Monilla nykyajan tähdillä sanotaankin olevan ristiriitainen suhde paparazzeihin, koska näiden antamaa mediahuomiota hyödynnetään, mutta toisaalta ilman lupaa otetut kuvat ovat myös hyvin paljastavia tähden yksityisyyden suhteen. Michael Jacksonin kuuluisuudesta kertoo se, että esimerkiksi vuoden 1996 kalleimmat paparazzikuvat otettiin hänestä, supermalleista, Monacon kuningasperheestä, Prinsessa Dianasta ja Madonnasta.<sup>286</sup> Hänen uransa loppupuolella voidaan myös nähdä se äärimmäisen tuhoisa vaikutus, joka negatiivisella skandaalijulkisuudella oli häneen kohdistuvien pedofilia-syytösten takia.

Leo Braudyn mukaan koko modernin kulttuurin psyyke on muuntunut modernin kommunikaatioteknologian ja kulttuuriteollisuuden myötä. Se on tehnyt kuuluisuudesta kokoajan

---

<sup>284</sup> Izod 2001, 78.

<sup>285</sup> Hinerman 2001, 196-197.

<sup>286</sup> Guilbert 2002, 50-51.



olemassa olevan, tunnistettavan aspektin.<sup>287</sup> Hänen mukaansa kuuluisa ihminen joutuu erotetuksi omasta todellisesta luonnostaan siirryttyään osaksi kommunikaatioteknologian verkkoa, ja muuntuu pelkäsi tyhjäksi kuvaksi, ilman linkkiä autenttiseen itseen. Menneiden aikojen sankareilla oli olemassa tämä yhteys, joka loi heidän teoilleen moraalisen voiman. Braudyn mukaan tämän päivän tähdet ovat *esiintyjä* enemmän kuin sankareita, koska heidän tärkein tehtävänsä on kääntää toisten huomio itseensä, ja miellyttää yleisöä, jolloin heistä tulee oman itsensä ironisia versioita.<sup>288</sup> Musikaaligenre ja showbisnes ovat stereotyyppisiä esitysmuotoja, ja Astaire onkin esimerkki vanhan koulukunnan ”viihdyttäjistä”. Jacksonin kohdalla luenta on monimutkaisempi, koska hänessä vanha showbisnesperinne yhdistyy luovaan auteurismiin.

Richard Dyerin mukaan tähtikuvat ovat aina laajentuvia, multimediaalisia ja intertekstuaalisia. Merkitykset manifestoituvat kuitenkin eri tavoin eri tähtikuvissa.<sup>289</sup> Filmitähdillä heidän filmeillään on etuoikeutettu asema heidän tähtikuvissaan<sup>290</sup>, sen sijaan esimerkiksi poptähdellä tähtikuva syntyy multimediaalisesti ja rakentuu enemmän hänen autenttisesta itsestään rakennetun kuvan varaan.<sup>291</sup> Klassiselta Hollywood-ajalta lähtien elokuvien genret ovat yhä enemmän määrin fuusioituneet, mikä on vaikuttanut myös niiden esittämiin sankareihin. Tähtikuvat ovat filmitähtienkin puolella monipuolistuneet, vaikkakin yhä on jossain muodossa olemassa tähtiä, jotka tunnetaan tietynlaisista elokuvista. Tarkastellessa poptähteä elokuvassa hänen tähteydessään korostuu filmillä tehtävä roolisuoritus, vaikka poptähti-status hallitseekin tähtikuvaa.

Kuolemansa jälkeen Michael Jackson ansaitsi kulta-ajasta ja showbisneksestä muistuttavan tittelin ”maailman paras viihdyttäjä”<sup>292</sup>, jonka merkitys rinnastuu huippuunsa hiottuun esiintyjään. Kuitenkin Jackson on tunnustettu myös tuottamansa viihteen auteuriksi<sup>293</sup>. Käsite kertoo yksilöllisestä luomisvoimasta ja kyvystä ylittää perinteiset esteettiset muodot, joiden kautta artisti työskentelee.<sup>294</sup> Näkemys auteureista on yleisemmin kuulunut korkeakulttuuriin, ja John Fiskin mukaan populaarikulttuurin artisteja ei pidetä samassa määrin taitelijoina, vaan pikemminkin esiintyjinä.<sup>295</sup>

Kuitenkin musiikkialalla tällaisen tekijä-taiteilijan kunnian ovat saaneet monet yksilölliset esiintyjät, yleensä laulaja-lauluntekijät, jotka ovat kyenneet musiikkinsa kautta rikastuttamaan kulttuuristen merkitysten kenttää ja luomaan sitä hallinnoivia merkityksiä. Tällaisia populaareja auteureja pidetään jossain muodossa myös taiteen tekijöinä, mikä puhuu paljon arvostetummasta asemasta

---

<sup>287</sup> Braudy 1986, 553.

<sup>288</sup> Braudy 1986, 583.

<sup>289</sup> Dyer 1987, 3.

<sup>290</sup> Dyer 1987, 3.

<sup>291</sup> Izod 2001, 79.

<sup>292</sup> Jefferson 2010, 177.

<sup>293</sup> Shuker 2008, 69.

<sup>294</sup> Shuker 2008, 68-69.

<sup>295</sup> Fiske 1991, 125.

kuin pelkkänä ”tyhjänä kuvana” ja esiintyjänä oleminen. Populaarikulttuurin auteur-tähdet työskentelevät myyttisten rakenteiden kanssa, sillä ala koostuu yhtä lailla illuusiosta ja yleisön fantasioiden täyttämisestä kuin lahjakkuudesta tai luovuudestakin. Tällaiset tähdet muodostavat uniikin muodon, jossa tuotantoprosessi ja tuote yhtyvät taloudellisesti arvokkaaksi yksiköksi.<sup>296</sup>

Postmoderni tähteys rakentuu *intertekstuaalisuuden* ja *pastissin* kautta. Braudyn mukaan kuuluisat henkilöt usein ottavat mallia aiemmilta kuuluisuuksilta.<sup>297</sup> Tähdet pukeutuvat menneiden aikojen tyyliin, näyttävät jo näyteltyjä rooleja, elokuvista tehdään uudelleenfilmatisointeja ja eri vuosikymmeniin palataan nostalgisissa tarinoissa.<sup>298</sup> Fiske määrittääkin intertekstuaalisuuden populaarikulttuurissa tekstien kiertona, jolloin yksikään teksti ei ole koskaan täysin valmis. Tähteys on kulminaatiopiste, jonka kautta tähteen liitettävät merkitykset ja nautinnot kulkevat, - hän ei ole teksti eikä persoona, vaan joukko prosessissa olevia merkityksiä.<sup>299</sup> Tässä merkityksessä Jacksonin voi myös nähdä eräänlaisena tyhjänä kuvana, esiintyjänä, jonka kautta merkitykset kiertävät. Pastissi on postmodernille aikakaudelle yleinen muoto. Siinä menneiden tyylien ja merkitysten kierrättämisellä ei ole parodian tapaan satiirista merkitystä, vaan se on pelkästään artistin ilmaisun strategia. Koska mitään uutta ei voida enää luoda, tähti voi nostaa merkitysten moneudesta esille haluttuja teemoja.<sup>300</sup>

Erityisesti poptähdet Michael Jackson ja Madonna nähdään tällaisina omaa tähtikuvaansa aktiivisesti rakentaneina tähtinä, joiden tähteydet voidaan rinnastaa prosessissa olevaan postmoderniin tilaan.<sup>301</sup> Molemmilla on uransa aikana ollut huomattavaa bisnesälyä tekemiensä sopimusten suhteen, jonka lisäksi he ovat myös luoneet ympärilleen uransa eri vaiheissa mittavia mediatapahtumia. Silti Madonnaa pidetään yleisesti taitavampana median käsittelijänä ja hänen metamorfoosinsa ovat hyväksytympiä kuin rodullisesti itsensä muuntaneen Jacksonin. Guilbertin mukaan molemmat poptähdet ovat mestareita erilaisten naamioiden käytössä, kuitenkin Jacksonin naamioiden tarkoituksenmukaisuuden hän kyseenalaistaa.<sup>302</sup> Jeffersonin mukaan yleisö harvoin kohteli Jacksonia sellaisena moniulotteisena artistina kuin hän oli, ja hän näkee rodullisuuden vaikuttaneen tähän.<sup>303</sup>

*Mustien artistien moniulotteisuus nähdään yleensä alitajuisena ja improvisoituna, valkoisten puolestaan tietoisena ja suunniteltuna. Tämän seurauksena esimerkiksi (Bob) Dylan ja Madonna nähdään artisteina, jotka käyvät moniulotteista vuoropuhelua heitä ympäröivän kulttuurin kanssa. Michael Jackson puolestaan nähdään artistina,*

---

<sup>296</sup> Shuker 2008, 68-70.

<sup>297</sup> Braudy 1986, 4.

<sup>298</sup> Thanouli 2009, 14-24.

<sup>299</sup> Fiske 1991, 124-125.

<sup>300</sup> Thanouli 2009, 16.

<sup>301</sup> Guilbert 2002, 155.

<sup>302</sup> Guilbert 2002, 153.

<sup>303</sup> Jefferson 2010, 163-164.

*joka reagoi kulttuuriseen moniulotteisuuteen, jota ei täysin ymmärrä.*<sup>304</sup>

Tietynlaisen uskottavuuden ja kunnioituksen puute oli varsinkin Jacksonin viimeisten vuosien ongelma. Huolimatta siitä nerokkuudesta, jolla hän on tutkinut, soveltanut, uudelleenkirjoittanut ja luonut vanhojen kulttuuristen konventioiden pohjalta uutta, hänen tietoisuuttaan näistä konventioista ei tunnusteta. Rotusyrjintä ja esimerkiksi tähden henkilökohtaisen elämän poikkeavat valinnat ovat yksi näkökulma selittää ilmiötä, mutta ne eivät ole kaikenkattava peruste. Näiden kahden artistin suhde median suhteen on ylipäätään ollut erilainen.

Madonnan on nähty hyödyntävän maskuliinisia konstruktioita ja toimivan tässä kentässä parodisesti ”miehenä miesten joukossa”<sup>305</sup>. Hänen tähteydestään puhuttaessa nostetaan esille maskuliinisia hyveitä, kuten esimerkiksi bisnesäly, vaikka varsinaisten muodonmuutostensa kautta Madonna onkin ilmentänyt lähinnä erilaisia naisrooleja. Hänet nähdään feministisenä, naisia voimaannuttavana hahmona. Jacksonin roolit ovat vaihtuvampia ja liikkuvat maskuliinisen ja feminiinisen välimaastossa. Korostunut piirre hänessä on salaperäisyys. Laulajan suhteessa mediaan näkyy merkkejä feminiinisestä perinnettä. Tähti on käyttänyt salaperäisyyttään manipulatiivisena työkaluna mediatapahtumien järjestämiseen – laittamalla esimerkiksi itsestään liikkeelle huhuja, jotka on tämän jälkeen julkisesti kiistänyt.<sup>306</sup> Mediassa huomioitu kasvojen piilottelu ulkona liikkeessä, kodin ja Neverland-tilan merkitys tähden elämässä piilopaikkana ja maailman lapsista huolehtiminen korostavat feminiinistä puolta hänen tähteydessään. Vaikka Jackson ilmentää ehkä jopa laajemmin erilaisia rooleja, Madonnan roolit ovat kuitenkin kulttuurisesti hyväksytympiä.

Andrew Goodwin määrittelee poptähdelle tyypilliset videoilta löytyvät kolme tapaa rakentaa tähteyttä, joista Jackson hyödyntää kaikkia strategioita. Monet tähtipersonat rakentuvat johonkin yksilössä olevaan huomattavaan ominaisuuteen, jonka ympärille myytti rakennetaan. Jacksonin tarina kerrotaan usein musiikillisen ihmelapsen nousuna viihdemaailman huipulle, jolloin korostetaan lahjakkuutta ja erityislaatuisuutta. Myyttiä on rakennettu myös esiintymiseen liittyvän symboliikan kautta, - esimerkiksi moonwalk-tanssiliike, *Thriller*-videon punainen nahkatakki ja valkoinen kimaltava hansikas konnotoituvat kaikki Michael Jacksonin brändiin. Osa tähteyksistä voi myös perustua osittain tai kokonaan fiktiiviseen tähtipersonaan, eräänlaiseen lavapersoonallisuuteen.<sup>307</sup> Jacksonin musiikkivideot ja esiintymiset sovitettiin asusteita myöten tiettyjen teemojen ympärille, mikä loi hänen tähteyteensä vaihtuvia roolituksia. Julkisesta

---

<sup>304</sup> Jefferson 2010, 164.

<sup>305</sup> Guilbert 2002, 151.

<sup>306</sup> Taraborelli 2009, 355-360.

<sup>307</sup> Goodwin 1992, 109-112.

persoonastaan poiketen Jackson saatto myös esiintymistensä kautta ilmentää groteskein tanssiliikkein aggressiota tai seksuaalisuutta.<sup>308</sup>

Viimeinen strategia on Goodwinin mukaan muodonmuutos. Tähteys edellyttää uudistumista alan suuren kilpailun vuoksi. Joillekin tähdille on muodostunut ominaiseksi adoptoida jatkuvasti uusia persoonallisuuksia ja tehdä radikaaleja muutoksia tähtikuvassa. Tämä voi tapahtua eriasteisina muutoksina, stailauksina tai radikaaleimmassa tapauksessa koko tunnetun tähtipersonallisuuden uudistumisena.<sup>309</sup> Jackson toteutti muodonmuutosta koko olemuksensa kautta, mikä tekee hänestä ääripään esimerkin tähden metamorfoosista. Hänen kauneuskirurgiset operaationsa - erityisesti vuosi vuodelta kapeneva nenä - sekä rodulliseksi häpeäksi tulkittu ihon valkaisu<sup>310</sup> herättivät loputonta keskustelua mediassa.

Richard Dyerin mukaan tähteen suunnatut merkitykset ovat läsnä hänen koko olemuksessaan. Tämän vuoksi esimerkiksi pelkkä tyylin muuttaminen muuttaa tähden sosiaalista merkitystä.<sup>311</sup> Kiertävien merkitysten keskuksena Michael Jacksonin tähteydestä löytyy useita limittäisiä tekstejä. Fiske määrittää tähden itsensä primaaritekstiksi, jonka ympärillä on lukuisia sekundäärisiä häneen viittaavia tekstejä, kuten mainokset, albumit, videot ja lehtijutut. Arkitasolla tähdestä käydyt keskustelut ja vaikkapa tämä pro gradu-tutkielma ovat häneen liitettäviä etäisempiä tekstejä.<sup>312</sup> Jacksonin mediajulkisuudesta voidaan itselliseksi osakseen erottaa hänen audiovisuaalinen tuotantonsa, joka tuo esille yhden aspektin hänen tähteydestään. Poptähden itsensä luomina kokonaisuuksina videot kertovat jotain hänen ilmentämistään myyttisistä rakenteista ja myös hänelle ominaisista teemoista.

### 3.4 Elokuvallisuus ja *Smooth Criminal*

Jacksonin omaelämäkerrallisesta materiaalista käy ilmi, että tähti oli koko elämänsä ajan kiinnostunut elokuvista ja niiden fantastisista maailmoista.<sup>313</sup> Hänen unelmansa eivät liittyneet pelkästään pop-musiikin tekemiseen, vaan myös elokuvatähteyteen, - hän halusi tulla yhtä suureksi tähdeksi kuin ihailemansa ikonit.<sup>314</sup> Omissa elokuvissaan Jackson näytteli erilaisia sankareita, kuten vuoden 1986 Disney-puiston avaruusaiheisessa vetonaulaelokuvassa *Captain Eo*, jossa hän pelastaa maailman galaktisen roiston kynsistä musiikkinsa avulla.<sup>315</sup> Vuonna 1988 ilmestyi *Moonwalk*-elämäkerran yhteydessä erilaisia musiikkivideoita ja tarinoita yhdistelevä

---

<sup>308</sup> Izod, 2001, 82.

<sup>309</sup> Goodwin 1992, 109-112.

<sup>310</sup> Huolimatta siitä, että tähti yleisesti kertoi sairastavansa vitiligoksi kutsuttavaa sairautta, joka aiheuttaa ihosolujen vaalentumista laikkuina. Taraborelli 2009, 436.

<sup>311</sup> Dyer 1986, 16.

<sup>312</sup> Fiske 1991, 124-125.

<sup>313</sup> Ks. Jackson, 2009.

<sup>314</sup> Jackson 2009, 259-260.

<sup>315</sup> Herbert 2009, 112.

*Moonwalker*-elokuva,<sup>316</sup> ja vuonna 1996 vielä kauhugenreä hyödyntävä *Ghosts*.<sup>317</sup> Jackson kutsui soolourallaan omia musiikkivideoitaan lyhytelokuviksi (short films). Monet näistä videoista ovat jääneet osaksi populaarikulttuurin kaanonia, kuten kauhuparodia *Thriller* (1983), jengien välienselvittelyä kuvaava *Beat It* (1983), ja vaikkapa morphing-tekniikkaa ensimmäisten joukossa käyttävä *Black or White* (1991)<sup>318</sup>.

Tutkijat kiinnittävät paljon huomiota Jacksonin lyhytelokuvien postmoderneihin piirteisiin, tähden jatkuviin metamorfooseihin, mise-en-scènen muuntumiseen sekä erilaisiin uusimpiin tekniikoihin, joita tähti ensimmäisten joukossa käytti videoissaan (ks. Vernallis 2004, Goodwin 1992, Sobchack 2000). E. Ann Kaplan määrittää postmodernin musiikkivideon näin:

*Postmodernistinen musiikkivideo kuvaa maailman epärationaalisenä universumina, joten siinä ei usein ole kunnollista lopetusta, jossa juoni selkiintyisi katsojalle. Sen esittämät kuvat ovat monimerkityksisiä ja se käyttää usein pastissia.*<sup>319</sup>

Nämä piirteet ovat Michael Jacksonin lyhytelokuville hyvin tyypillisiä, joskin vähemmälle painoarvolle on jäänyt se asia, johon Kaplan myös kiinnittää huomiota, - Jacksonin videoiden juonellisuus. Kaplan mainitsee *Thriller*-videon esimerkkinä klassisesta musiikkivideosta. Klassinen video nojaa Hollywoodin narratiivisiin koodeihin ja ottaa vaikutteensa suurimmaksi osaksi elokuvien genreistä, kuten kauhusta, jännityksestä, science fictionista ja musikaaleista. Monien 80-luvun musiikkivideoiden sijaan klassiset videot eivät ole pelkkiä bändin lavaesiintymisiä, tai postmodernia epäjatkumoa, vaan niissä on selkeä, vieläpä stereotyyppinen juoni. Jacksonin videoissa yhdistyy tämä taipumus asemoida videonsa Hollywood-narratiiveille tyypillisiin muotoihin, joissa hän kuitenkin itse hahmona yleensä rikkoo asettamansa rajat. Irrationaalisuutta videoihin tuo monien limittäisten, joskus toistensa kanssa ristiriitaisten metanarratiivien käyttö yhdessä juonikokonaisuudessa. Osa intertekstuaalisuudesta perustuu hyvin vanhoihin, arkkityyppisiin malleihin, jotka eivät välttämättä ole edes kulttuurisidonnaisia, kuten esimerkiksi sankarin arkkityyppi, jota Jackson tahtomattaankin ilmentää jokaisessa videossaan.

*Smooth Criminal* -videon narratiivi alkaa tähtitaivaasta ja kolmesta orvosta lapsesta, jotka hiiviskelevät synkän teollisuuskaupungin katoilla. Eräs lapsista puhuu Onnentähdestä, jota vielä esittelemätön päähenkilö tulee tarvitsemaan. "He needs his lucky star". Kuva siirtyy kadulle, Mitchell's music-kaupan eteen, jossa asunnon ovesta tulee ulos gansteriasuinen Michael Jackson. Otos jatkuu Jacksonista takaisin taivaalle, jossa nyt näkyy tähdenlento. Samantien kuvaan tulee

---

<sup>316</sup> Herbert 2009, 138-139.

<sup>317</sup> Grant 1997, 186.

<sup>318</sup> Sobchack 2000, 235.

<sup>319</sup> Kaplan 1986, 56-63.

isoja mustia konepistooleja, joilla alkavat tulittaa vielä tunnistamattomat tummat hahmot. Michael häviää näkyvistä. Yksi katolla olevista lapsista, Katie, huutaa hänen nimeään. Kohtaus siirtyy kukkaniitylle takaumassa, jossa todennetaan jo katsojalle vihjattu yhteys Jacksonin ja lasten välillä. Michael juoksee hidastetussa kuvassa lasten kanssa sillan yli kukkaniitylle, jossa he kisailevat koiran ja pallon kanssa.

Astairen *Bang Wagon* -elokuvassa katsoja tietää päähenkilön Tony Hunterin esittävän gangsteria, kun tämä tanssii *Girl Hunt Ballet* -numeronsa, sen sijaan *Smooth Criminal* -narratiivissa Michaelin positio on heti alussa ”olla” gangsteri. *Moonwalker* -elokuvan aiemmissa kohtauksissa Jackson on tunnistettu poptähdeksi, kuitenkin erillisenä osana *Smooth Criminalia* tulkittaessa Jackson konnotoituu alussa ensisijaisesti gangsteriin. Alun takauma antaa myös välittömästi toisenlaisen, yhtä todellisen kuvan Jacksonista nuorena ja poikamaisena lasten ystävänä. Nämä ovat videon kaksi vastakkaista Michaelia, joita Margo Jefferson on luonnehtinut hyvä- ja paha-Michaeliksi.<sup>320</sup>

1930-luvulla Astairen aikana tähtisankarilla oli tietty stabiili rooli, joka säilyi samankaltaisena elokuvasta toiseen. Tuossa sankaruudessa yhtyi muutama eri genren sankaruus, jotka Astairen tapauksessa olivat romanttinen sankari ja komediasankari. Filmitähdillä tähden ja hahmon suhde on läheinen, ja yleisö näkeekin heidät enemmän aitoina ”persoonina” kuin näyttelijöinä esittämässä roolia. Filmitähtien roolit laajentavat jo olemassa olevaa tähtikuvaa ”paljastamalla” siitä uusia ulottuvuuksia. Dyerin mukaan vaikka tähteys on yhtä rakennettu kokonaisuus kuin hänen esittämänsä hahmot, tähti on kuitenkin vaikea torjua epäaitona, sillä sen olemassaolo tekee olevaksi myös kantamansa arvot.<sup>321</sup> Astairen roolisuorituksen kaikki aspektit vahvistavat jo olemassa olevia konnotaatioita komediallisena musikaalitähdenä ja hyvänä sankarina.

Jacksonin gangsterius ei ole parodiaa, kuten Astairen, vaan sen totisuus tekee roolista pastissin. Hänen sankarinsa on moniulotteinen, eivätkä sen positiot ole stabiileja. Astaire ei gangsteriympäristössäkään varsinaisesti ilmennä pahaa sankaruutta, kun taas Michaelilla molemmat puolet ovat jo alusta lähtien edustettuina, ikään kuin tähdellä olisi kaksi toisistaan riippumatonta alter-egoa. Näiden lisäksi Jackson vielä narratiivin lopussa ottaa paikan lavalla oikean elämän poptähtenä, jolloin hän näyttelee ”itseään”. Goodwin toteaa, että musiikkivideoiden tähtien esittämät hahmot ovat yhtäältä ”poissa” ja ”läsnä”, sillä vaikka tähdet esittävätkin videoissa tiettyjä rooleja, kuitenkin heidät tunnistetaan musiikkivideoiden promootionauhoissa eritoten tiettyinä reaalielämän laulajina.<sup>322</sup> Jacksonin laulajanroolilla ja Astairen musikaalitähden rooleilla voi ajatella olevan tiettyä autenttisuutta, sillä ne omilla tavoillaan simuloivat todellisuutta. Tässä kohtaa Astairen rooli muistuttaa Jacksonin itseään promoavaa esiintymistä.

---

<sup>320</sup> Jefferson 2010, 108.

<sup>321</sup> Dyer, 1986, 22.

<sup>322</sup> Goodwin 1992, 109.

Yhteistä Jacksonin ja Astairen sankaruuksille on altavastajaan asema, josta käsin he kuitenkin ilmentävät kokeneisuutta ja lahjakkuutta, erityisesti tanssimisensa kautta – Jackson lisäksi myös laulunsa kautta. Tämä narratiivi reflektoi amerikkalaista sankarimyyttiä, jossa nousee ”vaikeuksista voittoon”. Astairen elokuville tyypillinen on romanttinen Hollywood -narratiivi, jossa hänen sankaruutensa kulminoituu oikean tytön voittamiseen. *Girl Hunt* tuo tähän lisäksi myös toiminnallisemman sankarinarratiivin, joka taas on Jacksonille ilmeisempi tämän videoissa, vaikkakin myös hän on esittänyt niillä ns. romanttista sankaria<sup>323</sup>.

Monissa Jacksonin 1980-luvun musiikkivideoissa juonikuviot kulminoituvat miehiseen voimankäyttöön, jossa vastakkain ovat sankari ja roisto. Videot *Bad (1987)*, *Beat It (1983)* ja *The way you make me feel (1987)* käsittelevät kaikki maskuliinista välienselvittelyä kadulla jengien välillä. Näissä narratiiveissa Jackson edustaa pehmeämpää, erilaista miehuutta, joka vaikuttaa heikolta, mutta tanssinsa kautta todistaakin olevansa voittamaton. Hänen sankarin heikkoutenaan monissa videoissa on iästä johtuva kokemattomuus ja viattomuus, sillä monissa rooleissaan *Thrilleristä* lähtien hän näyttelee teini-ikäistä koulupoikaa. Alkuajan elokuvissaan Astaire ilmensi samankaltaista roolia nuorena, höpsön rakastuneena miehenä, joka pyrki valloittamaan tytön sydämen. Kuitenkin myöhemmissä elokuvissaan tähti keski-ikäistyneenä ei mitenkään voinut enää ilmentää nuoruuden koodeja, joten sama lahjakkuus ja kokeneisuus välittyy hänestä *Band Wagon* -elokuvassa eletyn elämän tuomana kokeneisuutena.

Michael Jacksonilla lahjakkuus ja kokeneisuus konnotoituu ihmelapseen, lapsisankariin, voittamattomaan Peter Paniin, jonka lahjat vaikuttavat miltei synnyttäisiltä, huolimatta siitä, että hänkin oli jo *Smooth Criminal* -narratiivin aikaan miltei 30-vuotias. Videolla niin hyvä- kuin paha - Michael ilmentävät nuoruuteen viittaavia koodeja. Lasten kanssa leikkivä Michael, joka on pukeutunut etäisesti koulupukuun konnotoituvaan neulepusakkaan ja mustiin housuihin, näyttää nuorelta ja käyttäytyy sen tavoin. Hänen asustuksensa viittaa teini-ikään, kun taas käytöksensä perusteella hän on kuin yksi lapsista. Paha -Michael gangsterinasussaan luo vaikutelmaa vaarallisuudesta, mutta kokemattomuutta ilmentäen hän alussa pakenee roistoa. Astairen hahmo on keski-ikäisenä kokenut sekä musikaalitähdenä että yksityisetsivänä ja hänen molemmissa rooleissaan näkyy iän tuoma varmuus. Samalla kaksoisrooli nostaa esiin kysymyksiä menestyksestä, jotka kuitenkin Astairen uran todellinen huippusuosio kumoaa.

*Smooth Criminalin* juoni luo Michaelin sankarille yhteiskunnallista ja moraalista vastuuta. Kun Skipper-koira katoaa pallon kanssa metsään, Michael ja Katie keskeyttävät leikkinsä ja lähtevät sen perään poikien jäädessä niitylle. He tulevat hämähäkinseittien peittämälle ovelle, jonka Michael saa auki painamalla luolan seinämässä olevaa hämähäkki-symbolia. Parivaljakko

---

<sup>323</sup> ks. *Thriller(1983)*, *Remember the Time(1992)*, *You are not alone(1995)*.

laskeutuu portaita alaspäin ja käy selväksi, että he saapuvat jonkinlaiseen tehdasmaiseen teollisuusrakennukseen, joka sijaitsee syvällä maan alla. Kuva siirtyy maapähkinöitä napostelevaan roistoon, Mr Bigiin. Hänen suunnitelmansa on tuhota maailma saamalla kaikki sen lapset käyttämään huumeita. Big hekumoi ajatuksellaan: "Bugs and drugs, smooth operation". Michael ja Katie kuulevat suunnitelman, ja jäävät kiinni kun Katie pelästyy hämähäkkiä. Michaelin oikeudentaju pakottaa hänet asettumaan Mr Bigin suunnitelmia vastaan.

Asetelma koko maailman lasten pelastajana tekee Jacksonista myyttisen sankarin, ja liittää hänet vanhaan sankariperinteeseen, jotka antiikin myyteissä tunnettiin uhrautuvina heeroksina. Hänen sankaruutensa konnotoituu myöhemmin esille tulevien yliluonnollisten kykyjen myötä myös Supermiehen kaltaisiin supersankareihin, jotka ovat moderneja versioita tästä vanhasta perinteestä. Greg Singhin mielestä supersankaruudesta kertovat elokuvat ja tv-sarjat kuten *Heroes* (NBC, 2006-), *Spider Man* (2002) ja *X-Men* (2000) kertovat tavallisuuden taakse piiloutuneesta erityisyydestä. Sankareille on yhteistä suurten voimien lisäksi myös pyyteetön kiintymys ja huolenpito ihmiskuntaa kohtaan, mitä Michaelkin osoittaa huolehtimalla maailman lapsista.<sup>324</sup> Astairen sankarin käsittelemät teemat ovat kevyempiä, eikä hänen sankaruudessaan ole lähtökohtaisesti tällaista suurta moraalista vastuuta, koska yksityisetsivänäkin hän ottaa tapauksia vastaan oman mielenkiintonsa mukaan. Myös yliluonnollinen aspekti on kokonaan *Girl Huntin* maailman ulkopuolella.

Michaelin supersankarin kyvyt näkyvät heti seuraavassa Smooth Criminal -narratiivin kohtauksessa, jossa takauma päättyy ja kuva siirtyy kaupungin kaduille, jossa Michael juoksee mustassa gangsterinasussa pakoon Bigin tulittavia joukkoja. Michael päätyy lopulta umpikujaan, mutta pääsee sieltä pois suuntaamalla katseensa taivaalla loistavaan Onnentähteen, jonka antaman voiman avulla hän muuntautuu hopeanväriseksi urheiluautoksi ja kaahaa pois paikalta lieskat perässään. Myöhemmin hän pystyy yhä suurempiin ihmetekoihin, joiden kaikkien voima kulminoituu hänen taivaalla loistavaan Onnentähteensä.

Tähti on mielenkiintoinen symboli osana tarinaa. Taivaankappaleena se ilmentää jotain jumalallista, ylhäällä olevaa ja kenties tavoittamatonta valoa. Kuitenkin Michael nimenomaan hänen omakseen nimetyn tähden avulla selviää erilaisista tilanteista tähden käynnistäessä Michaelin muodonmuuttajan supervoimat. Samalla katsoja ei voi unohtaa Michael Jacksonin poptähteyttä, joka on itsestään selvää koko narratiivin ajan ja todentuu vielä sen lopussa nähtävässä lavakohtauksessa 1980-luvun esiintymislavalla, jolloin hän todella ilmentää poptähteä yleisön edessä. Michaelin voimista kertovat hänen kohtaamisensa narratiivin muiden hahmojen kanssa, sekä vaikkapa hänen auto-olemuksensa hopeisena virtaviivaisena urheilu-autona, joka

---

<sup>324</sup> Singh 2009, 151-153.



sylkee tulta taakseen. Tuli on alkemiallinen elementti, joka kuvaa kaiken polttavaa transformatiivista voimaa, joka synnyttää uutta, - aivan kuten feenix-lintu myyteissä paloi tulella noustakseen jälleen tuhkasta uudelleen eloon.

*Smooth Criminal* -narratiivi tarjoaa *Girl Hunt Balletin* tavoin erilaisia tiloja ja tapahtumapaikkoja katsojalle. Kuitenkin jälkimmäisessä tilat ovat kaupunkisidonnaisia, kuten metroasema, kauppa, kapakka ja katu. *Band Wagon* -elokuvan musikaalin valmistelu-juonessa nämä kaikki ovat vielä konkreettisesti lavalla olevia kulisseeja. *Smooth Criminal* ei hyödynnä puhtaasti *film noirin* käytäntöjä, sillä se käyttää *mise-en-scenessä* sekä kaupunki- että luontomiljöötä. Samalla kun *Girl Huntin* lavastus ja juoni toimii genrejensä musikaalin ja *film noirin* ehdoilla, *Smooth Criminalin* tarinallisissa aineksissa on myös fantastisia elementtejä.

Michaelin paetessa Mr Bigin joukkoja lapset menevät klubille tapaamaan häntä. He kokevat tilassa poltergeist-ilmiöitä ja pakenevat kadulle. Club 30's tuo kummitukset elementtinä narratiiviin ja vihjaakin paikan erityislaatuisuudesta. Klubi esitetään eräänlaisena yliluonnollisena välitulana, johon *Girl Hunt Balletin film noir*-henki kiteytyy. Michael Jacksonin metamorfoosit ilmentävät myös yliluonnollista. Michael ilmestyy takaisin pakomatkaltaan ja Katie seuraa tämän varjon liikkeistä, kuinka hän muuntautuu autosta takaisin ihmismuotoon. Tämä metamorfoosi autoksi ja takaisin voidaan nähdä sankaria vahvistavana siirtymänä, eräänlaisena initiaationa, jonka jälkeen hänen sankaruudessaan on havaittavissa uudenlaista rohkeutta, kun paha-Michael kuoriutuu esiin. Michaelin saapuessa klubin ovelle hänen asunsa on muuntunut samalla valkoiseksi, ja hän suuntaa ilman lapsia sisään sen valkoista valoa hohtavasta oviaukosta.

Astairen Dem Bones Cafeen värikkääseen musikaalilavastukseen verrattuna Club 30's on synkeä swing-luola. *Girl Hunt Balletissa* värikäs lavastus luo parodisen, epätodellisen vaikutelman, mikä ei eroa muista vuosikymmenen musikaaleista. Club 30's:lla voi puolestaan aistia 80-luvulle ominaisen synkän dramatiikan. Se on myös toteutettu realistisemmin ja näyttää vähemmän näytelmäkulisseilta. Tila on suurempi ja siellä on myös enemmän ihmisiä. Kapakoiden lavastus on sijoitettu samantyyllisesti, Astaire ja Jackson astuvat molemmat oikealta sisään ja kuva aukenee vasemmalle päin huoneeseen, jonka vasemmassa nurkassa on baaritiski. Club 30's:n baaritiskiltä löytyy myös eksoottinen riikinkukonsulkapäähineinen nainen, joka on yksi Cyd Charissen roolihahmon ilmentymistä Jacksonin versiossa. Michaelin versiossa vastassa on joukko eri rotuisia miehiä ja naisia, joiden puvustus mukailee 30-luvun swing-tyyliä. Koska paikka oli tyhjä lasten käydessä siellä, voi katsoja ajatella näiden henkilöiden olevan vanhan ajan henkiä, eräänlaisia kummituksia omassa maailmassaan.

Kuten *Girl Hunt Balletissa*, myös *Smooth Criminal* -kohtauksessa narratiivin päähenkilö erottuu joukosta pukeutumisellaan. Astairen ja Jacksonin asut ovat yhteneväiset, molemmilla on valkoinen

1930-luvulle tyypillinen miestenpuku sekä sininen kauluspaita. Asun gangsteri-ilmeen täydentää valkoinen fedora-hattu. Michael on ainoa valkoisiin pukeutunut henkilö paikan päällä, muut miehet ovat pukeutuneet mustiin gansteripukuihin. *Girl Hunt Balletissa* päähenkilö erottuu muista miehistä samoin keinoin.<sup>325</sup> Jacksonin astuessa sisään huomiota herättävästi, Astaire tanssii muiden gangstereiden vanavedessä sisään Dem Bones Cafeseen eräänlaista kooditanssia, jota kaikki gangsterit myös sisällä tanssivat toisilleen. Hyvää sankaria konnatoivan pukunsa valkoisen värin vuoksi hän kuitenkin erottuu joukosta, jolloin hänen hämäyksensä paljastuu.

Jacksonin tarkoitus ei ole piiloutua, vaan hän herättää gangstereiden levottomuuden sisääntulollaan. Gangsteriasustaan huolimatta Jackson ei ota asetta povitaskusta, vaan sen sijaan aloittaa koreografisen performanssinsa ja muut tanssijat liittyvät siihen myötäillen tämän liikkeitä. Kun *Smooth Criminal* -kappale alkaa, riikinkukonsulka-päähineinen nainen nyökkää turvamiehille tavalla, joka tuntuu kehottavan pitämään uutta tulokasta silmällä. Hän on toinen klubin naisista, joka simuloi Charissen roolihahmoa *Girl Hunt* -numerossa. Ensimmäisten laulunsanojen alkaessa ”As He Came Into The Window , It Was The Sound Of A Crescendo” nainen laskee kätensä Jacksonin rinnalle ja puhkeaa hymyyn. Vaikuttaa siltä, kuin hän symbolisesti tarkistaisi miehen sydämen puhtauden, tai vaihtoehtoisesti laskisi tähän suojelijan tapaan voimaa. Oli kyseessä testi tai ei, Michael läpäisee sen ja saa naiselta lahjaksi kiintymystä osoittavan katseen. Jacksonilla ei ole tanssinumerossa yhtä naista, vaan hänen numeronsa perustuu sooloiluun. *Girl Hunt Ballet* perustui nimenomaan Astairen työskentelyyn tanssiparinsa Cyd Charissen kanssa. Jackson sen sijaan saa klubin kaikkien naisten huomion, ja ne joiden kanssa hän on lähikontaktissa jollain lailla simuloivat Charissen hahmoa.

*Smooth Criminal*- ja *Girl Hunt* -narratiivit näyttävät juuri klubikohtausten kautta sankareidensa mestarilliset tanssitaidot ja niissä piilevän voiman. Molemmissa videoissa tanssikoreografia sulautetaan taistelukohtauksen osaksi. Sankarina Jackson kipuaa lavalta auttamaan miesten ahdistelemaa punamekkoista naista. Naisen asu on toisinto asusta, jota Charisse piti Dem Bones Cafe’ssa. Michaelin liikekulku tapahtuu tanssin keinoin, toinen nainen johdattaa Jacksonin apua tarvitsevan naisen luo. Väkivallan tunnetta lisää taustalta Jacksonin eteen tipahtava miehen ruumis, jonka tähti ylittää sulavasti harppaamalla. Naisen kimpussa olevat miehet ovat tumma-asuista massaa, jota koko klubin miesväestö tuntuu Jacksonia lukuun ottamatta olevan. Michael sujahtaa sulavasti keskelle taistelutilannetta ja pelastaa punapukuisen naisen. Hän tulee miesten välistä lyömiskoreografiaan ja antaa tummapukuisten miesten tyrmätä toinen toisensa, jonka

---

<sup>325</sup> Jackson on myöhemmin hyödyntänyt *Girl Hunt Ballet*-videon miestenpukeutumisen vaikutteita *Dangerous*-kappaleensa esityksissä. Jacksonilla ja miestanssijoilla on usein ollut mustat puvut ja kirkkaanväriset kauluspaidat, kuten Astairen hahmon Rod Rileyn vastustajia näyttelevillä miehillä. Kuten *Smooth Criminal*, tämäkin laulu ottaa vaikutteita Balletin gangsteriscenestä. Jackson on hyödyntänyt jopa etsivä Rod Rileyn vuorosanoja *Dangerous*-kappaleen sanoituksissa, joissa Riley toteaa ” She was bad. She was dangerous. I would’nt trust her as far I could throw her.” Samat sanat kuullaan Jacksonin kappaleessa.

jälkeen hän ryöstää naisen tanssiin. Naistanssijan punainen asu paitsi muistuttaa Charissesta, tuo mieleen myös laulussa hoetun verisesti murhatun Annien, jolta Jackson toistuvasti kysyy ”Are you OK Annie?”. Annie ja haavoitettu naiseus rinnastuu myös pieneen pelokkaaseen Katieen, joka kurkkii ikkunasta Michaelin tanssia. Astairen versiossa tämä vie Charissen hahmon tanssiin ennen varsinaista taistelukohtausta, jossa hän saa selville avuttoman vaaleaverikön olevan Mr Big. Tämän jälkeen Dem Bones Cafe puhkeaa taisteluun, jonka päätöksenä yksityisetsivä ampuu huppuviittaisen trumpettia soittavan Bigin.

Jacksonin versiossa myös muut naiset liittyvät mukaan tanssikuviin. Hän edustaakin tässä narratiivissa myyttisen sankarin lisäksi erilaista, pehmeämpää miestyyppeä, jonka yksi koitos välitilassa on mahdollisimman monen naisen symbolinen vapauttaminen. Vapauttaminen jatkuu klubin yläkerrassa, jossa Michael hetken päästä tyrmää naisia uhkailevat miehet. Yläkerta konnotoituu western-filmien saluunoihin, joiden yläkerrassa oli maksullisia naisia. Nämäkin naiset antavat käytöksensä puolesta tällaisen vaikutelman. Naisissa yhdistyy *film noirille* ominainen femme fatalemainen viettelijättäryys, jota Charisse symboloi Girl Hunt Balletissa, sekä naisellinen avuttomuus miesten väkivaltaisuuksien nähden. Astairen ja Jacksonin sankarit taistelevat molemmat pahoja miehiä vastaan, ja voitto taistelussa on heidän maskuliinisen voimansa todistus. Naiset ovat värikkäitä kukkasia taistelukentällä ja heillä on enemmänkin symbolinen ja välineellinen arvo sankarin voiton todistamisessa.

Michaelin sankaruuden suurin ero Astaireen nähden on hänen ilmentämänsä roistous club 30's-tilassa. Michael tanssii rahasta pelaavan miesryhmän luo. Hän ottaa voittajan rahat ja lyö tämän maahan, jonka jälkeen tanssii sulavasti pois paikalta. Jackson ottaa ilmasta kiinni lentävän biljardipallon ja räjäyttää sen käsillään pieniksi paloiksi, jonka ansiosta pelaamassa ollut mustaihoinen mies rikkoo suutuspäissään biljardikeppinsä, fallosmaisen miehuuden tunnuksensa. Kun tämän maskuliininen voima on kahtena kappaleena, Jackson sipsuttaa tämän eteen ja puhalttaa hyvin Peter Panmaisesti biljardipallon keijupölyt miehen silmille. Suututettuaan lähes kaikki klubin miehet Jackson juoksee yläkertaan, jossa taistelee miehiä vastaan ja ampuu lopulta ison mustan miehen seinästä läpi. Tämän jälkeen Jackson kääntyy laulamaan kameralle ”You’ve been hit by, You’ve been struck by Smooth Criminal”.

Postmodernina tähtisankarina Jackson ilmentää nk. hyvä-paha-sankaria, joka voi muuttaa positiotaan oppositioiden päästä toiseen, ja vaikuttaa täysin moraalittomaltakin. Vaikka Mr Big onkin narratiivin varsinainen roisto, Michaelin esitys antaa ymmärtää, että hänessäkin olisi tarpeeksi miestä rikollisiin tekoihin. Tätä hän täydentää vielä ampumalla erään klubin mustista miehistä. Tässä kohtaa ei voida enää sanoa, että hänen sankaruutensa olisi täysin viatonta, tai edes pyyteetöntä. Jacksonin ilmentämä sankaruus on eräänlaista hybridisankaruutta, jossa hän saattaa vaikuttaa alussa kiltiltä ja heikohkolta hahmolta, mutta josta kuitenkin paljastuu myös kovia

persoonallisuudenpuolia. Hietalan mukaan hybridisankarin vetovoima onkin tämän tavanomaisuuden ja erityisyyden yhdistelmässä. Fiktiivisen populaarisankarin tärkein funktio on yleisön voimaannuttaminen.<sup>326</sup> Michaelkin on alussa niityllä lasten kanssa leikkivä ”nörtti”, mutta kuten narratiivi todentaa, oikeasti hänellä on uskomattomia kykyjä. Hietalan mukaan hybridisankaruudessa on terapeutin puolensa, sillä näiden tavallisuus tekee heistä helposti samaistuttavan hahmon, ja kuitenkin esille tulevat kyvyt kertovat erityisyydestä ja voittamattomuudesta, joka kumoaa aiemman altavastaajan aseman täysin.<sup>327</sup>

Hybridisankaruus Jacksonin kohdalla tarkoittaa myös erilaisten genrejen yhdistelyä narratiivissa. Club 30's ympäristönä henkilöhaemoineen mukailee noir -perinnettä ja myös Astairen musikaalista versiota siitä, vaikkakin Jacksonin kapakan synkeys sopii paremmin gangsterigenreen. Sankarina Jackson on yhtä vähän perinteinen *noir* -gangsteri kuin Astairekaan, ja verrattuna aiemmin esille tuomaani Humphrey Bogartiin molemmat kalpenevat hänen rinnallaan. Jacksonin hybridiys ja rinnakkaiset merkitykset estävät tulkinnan hänestä kyynisenä gangsterina, mikä ei ylipäättäen sovi hänen vielä 1980-luvulla siloiseen pop-imagoonsa. Nuoruuden ja viattomuuden konnotaatiot lasten kautta myös tekevät puhtaasta noir -tulkinnasta mahdottoman. Smooth Criminal -kappaleen lyriikat sekä Club 30's -tilan performanssi kuitenkin ovat mielenkiintoinen pastissi murhatusta Anniesta ja salakapakan väkivaltaisesta ympäristöstä, jossa aseisiin tartutaan siekailematta.

Yliluonnolliset elementit ja kummitukset muistuttavat kauhu- ja fantasiagenreistä. Kohtauksessa, jossa Michael hyppää klubin pöydälle leijuvaan piruettiliikkeeseen ja pysäyttää huudollaan paikan musiikin, hän ilmentää shamanistista sankaria, mikä luo jonkinlaiseen hämärään viitteen intiaaneja ja alkuasukkaita käsitteleviin elokuviin, joita on esim. western- ja seikkailugenreissä. Tanssijoiden transsitila, jota rytmittävät Jacksonin sormien napsauttelu ja voihke luo kuvan jonkinlaisesta heimorituaalista, jota johtaa shamaani Jackson. Shamaani tuo mieleen alkuperäiskulttuurit, myytit ja esimerkiksi intiaanien perinteen. Ryhmä huutaa ”Annie, are you ok”, kunnes Michaelin eleestä musiikki palaa entiseen. Jackson ilmentää samaa voittamattomuutta ja ”mahdottoman mahdolliseksi tekemistä” tanssiliikkeissään, joissa hän ryhtyy tanssimaan miesten kanssa ja iskee ikkunasta kurkkivalle Katielle silmää. Michaelin johdolla ryhmä miestanssijoita venyy tämän jälkeen kuuluisaan ”anti-gravity-lean” -liikkeeseen, jossa he nojaavat mahdottomalta näyttävässä asennossa jyrkästi etukenoon ja palaavat kuin magneetin vetäminä takaisin pystyyn. Tanssinumeron katkaisee Mr Big, jonka sotilaat tulevat välitilan läpi tulittaen sala-kapakan ikkunat rikki. Samalla hän sieppaa viattoman Katien linnoitukseensa.

Michaelin supersankarius kiteytyy narratiivin lopputaistelussa, jossa videon sankari ja roisto kohtaavat Mr Bigin linnoituksessa. Kohtauksessa ovat läsnä futuristiset ja avaruuteen viittaavat

---

<sup>326</sup> Hietala 2007, 185-187.

<sup>327</sup> Hietala 2007, 186-187.

teknologiaelementit, kun Michael Onnentähden avulla transformoituu robotiksi ja avaruusaluksiksi ja tuhoaa roiston ampumalla tämän. Hän käyttää aseenaan laulajan ääntään ja sen voimaa. Narratiivissa nähdyt futuristinen urheiluauto, robotti ja avaruusalus ovat kaikki scifi -genren elementtejä. Scifielokuvat kasvattivat suosiotaan 1980-luvulla ja aiheuttivat eräänlaisen muotivirtauksen, joka näkyi kaikkialla populaarikulttuurissa.<sup>328</sup>

*Vielä 80-luvulla joka paikka ei ollut vielä täynnä digitaalisia kelloja, henkilökohtaisia tietokoneita, videopelejä tai videonauhureita, tai sikäli kuin niitä oli, ne olivat huonosti maksukykyisten – nuorten – juttuja. Kansan syvien rivien kuluttajaryhmät saivat useinkin ensi kosketuksen näihin modernin elämän amuletteihin tieteiselokuvan katsomoissa.<sup>329</sup>*

Baghin mukaan lajin tarjoama etäännytyks arjesta toimii yhä merkityksellisenä piilokuvana siitä mitä me olemme, haluamme ja pelkäämme. Hän liittää myös supermieselokuvat osaksi genreä, ja onhan esimerkiksi *Superman*-elokuvan Kal-El avaruudesta maahan tullut voimakas auttaja.<sup>330</sup> Kaikki hybridisankarit eivät kylläkään tule avaruudesta, vaikkakin heissä on tuo jokin erityinen piirre, joka erottaa heidät tavallisesta kuolevaisesta.

Tuhottuaan roiston Michael ylösnousee taivaalle ja katoaa tähtiin jättäen lapset suremaan hänen kuolemaansa. Ylösnouseminen tuo jälleen yhden supersankariuden aspektin Jacksonissa esiin, nimittäin viittauksen Kristus -myyttiin, johon hybridisankaruus Hietalan mukaan palautuu.<sup>331</sup> Kristuksen lailla Michaelkin ”voittaa kuoleman” ja palaa vielä kadulle lasten, seuraajiensa luokse. Lopulta hän vielä johdattaa lapset Club 30’s klubin ovesta esiintymislavalle, jossa laulaa yleisölle Beatlesin coverversion ”Come Together”. Tähti ja tähteyden tuntuvat aivan lopussa sulautuvan yhdeksi olennoiksi, joka on Michael. Tämän tähteyden löytymisen ansiosta Michael voi ottaa paikkansa esiintymislavalla poptähtenä.

*Band Wagon* -elokuvan, *Girl Huntin* ja *Smooth Criminal* -videon narratiivit päättyvät kaikki tilanteeseen, joissa altavastajaat voittavat koitoksensa. Ikääntyneenä musikaalitähtenä Astaire tähdittää lopulta musikaaliaan nuoren kauniin ballerinan kanssa, yksityisetsivänä hän selvittää rikoksen ja kävelee kohtalokkaan naisen kanssa loppuhimmennykseen. Pelokas hyvä -Michael voittaa pelkonsa ja pelastaa maailman lapset tuhoamalla Mr Bigin. Gangsteri -Michael saa klubin väen liittymään yhteiseen tanssiin, jolloin nämä unohtavat tappelun.

Altavastajina Jackson sekä Astaire ovat molemmat voittamattomia hahmoja, mikä viittaa Astairenkin sankaruudessa tiettyyn hybridimäisyyteen, mikäli hänen supervoimanaan ajattelisi

---

<sup>328</sup> Bagh 2009, 456-457.

<sup>329</sup> Bagh 2009, 456.

<sup>330</sup> Bagh 2009, 458.

<sup>331</sup> Hietala 2007, 186.

olevan hänen ilmiömäinen tanssimisensa. Jacksonilla on tämä sama tanssimisen lahja, jota hänkin käyttää hyväkseen videoidensa narratiiveissa voimaannuttavana välineenä ja sankarin salaisena aseena. Kuitenkin *Smooth Criminal* -narratiivissa ilmeisempiä elementtejä ovat hänen laulajan äänensä, jonka kautta hän tuntuu jossain mielessä hallitsevan tilaa – klubilla hän pysäytti joukon tanssijoita äänellään, ja Mr Bigin linnoituksessa robottina lähetti sen kautta ääniaaltoja, jotka vavahduttivat häntä tulittavia sotilaita. Poptähtenäkin äänen voisi ajatella olevan hänen ilmeisin ”aseensa”. Narratiivi kuitenkin näyttää, että sankarina Jacksonin olennaisin elementti on transformaatio, muodonmuutos. Tämä on hänessä piilevä voima, jonka kautta yksikään vihollinen voi päihittää häntä.

Astairen ja Jacksonin ilmentämissä sankaritarinoissa on eroja siinä suhteessa miten laajasti ne ilmentävät viittauksia erilaisiin sankariperinteisiin, genreihin ja kuinka monipuolinen heidän ilmentämänsä sankari on. On ilmiselvää, että Jacksonin 1980-luvun sankari on intertekstuaalisten viittaustensa myötä moniulotteinen, mikä tuo hahmoon myös sekavuutta, kun erilaisia toisensa kumoavia aspekteja tuodaan esille transformoitumisen jatkumona. Astairen sankari on lähempänä alkuperäistä myyttistä sankaria, vaikkakin Jacksonin sankari on psykologisesti uskottavampi ilmentäessään ihmisyyden eri puolia jopa irrationaalisella tavalla. *Smooth Criminal* -narratiivissa sankaritarina kerrotaan unimaisella tunteiden kielellä, jolloin tapahtumat, hahmot ja paikat voivat olla eri vuosisadoilta ja kulttuurivirtauksista. Kuitenkin yhteistä sankareille on, että nämä molemmat sankaruuden muodot lopulta palautuvat vanhimpaan, perinteisimpään sankaruuden muotoon, monomyyttiin. Aivan kuten tuo myytti Campbellin mukaan on matka, joka kuvaa tietoisuuden nousemista tiedostamattomasta psyyken varjopuolen voimien voittamisen kautta, molemmat narratiivit pohjimmiltaan esittävät tällaisen tarinan.

Sankarinahmoihin jo alussa leimattu ”ikä” luo eroa Astairen ja Jacksonin hahmoille, vaikka monomyytin mukaisesti molemmat ilmentävät omanlaistaan myyttistä sankarin matkaa, joka lopultakin kuvaa eräänlaista ”pojasta mieheksi kasvamisen prosessia”. *Band Wagon* -elokuvassa Astairen hahmon Tony Hunterin mennyt tähteys heijastelee ikääntynyttä miestä, joka ei ole pystynyt urallaan enää entisiin suorituksiin. Elokuva näyttää tähteyden uudelleen herättämisen prosessin initiaationkaltaisena mieheksi tulemisen kertomuksena, joka Hunterin tapauksessa tapahtuu jo ”toista kertaa”. Hunterin elämänjano herää uudelleen Charissen näyttämisen primaballerinan tuoman tuoreuden, produktion nuorten tanssijoiden ja luovan prosessin innoittamina. Hunter käy tässä näytelmän teosta kertovassa elokuvassa sankarin matkan kaaren, jossa hänen päätepisteensä tuntuu olevan Gabyn, ballerinan, hurmaaminen. *Smooth Criminal* -kertomuksessa Michaelin tähteys on tietyssä mielessä ”jo olemassa”, mutta kuitenkin elokuva tuntuu kuvaavan tämän tähteyden löytämistä Onnentähden kautta. Elokuva on samalla initiaatiotarina, jossa Jackson ilmentää nuorta poikuutta ja tämän itsenäistymisprosessia.

Monomyytti on universaali muoto, jota näkyy hyvin erilaisissa sankaritarinoissa. Nämä kaksi sankaria näyttävätkin katsojalle, ettei myytissä ole varsinaisesti kyse ulkoisista olosuhteista ja tarinan mise-en-scénestä, vaan kuka tahansa voi tällaista narratiivia ilmentää. Tähtinä molemmat heistä jo automaattisesti sisältävät sankaruuden ja myös sen tarvitseman voiman.

#### 4. Arkkityyppien voimaa: Rajatilasankari, Initiaatio ja Trickster

Sankaruus ulottaa juurensa hyvin pitkälle ihmisen historiaan. Tutkin tässä luvussa Michael Jacksonin tähteyttä kolmen arkkityypin kautta. Sankarin arkkityyppiä käsittelen amerikkalaisen rajatilasankarin näkökulmasta, joka pelkistetyimmillään näkyi historiassa Uutta Maata valloittavina uudisraivaajina. Arkkityyppi on juurtunut syvälle amerikkalaiseen psyykeen, minkä vuoksi on mahdollista, että Jacksonin ilmentämä elokuva-sankaruus *Smooth Criminal* -narratiivissa ilmentää jollain tavalla tätä kansallisesti tärkeää sankarimuotoa. Sankaruuteen kuuluu myös initiaation arkkityyppi, joka syventää ymmärrystä siitä, miten sankarin matka rakentaa erityisesti maskuliinista egotietoisuutta. Viimeisenä käsittelemäni trickster -arkkityyppi ilmentää paitsi tarinoiden veijaria, myös ryhmätietoisuudessa torjuttuja aspekteja. Arkkityypillä on myös shamanistinen puolensa, sekä ristiriitainen asema tuhoajana ja uuden luojana.

##### 4.1. Rajatilasankari

Klassinen elokuvamusiikki siivittää lasten, koiran ja Michaelin juoksua sillan yli kauniin vihreälle niitylle. He leikkivät auringonpaisteessa ja nauru kaikuu luonnossa, kunnes yllättäen lasten lemmikkikoira karkaa pallon perässä metsään. Lapsenmielinen leikki vaihtuu totisempaan tunnelmaan, ja musiikki säestää ilmassa olevaa jännitystä, kun Michael ja nuori tyttö, Katie, lähtevät metsään etsimään sitä. Heidän vaeltaessaan syvemmälle metsään se muuttuu synkemmäksi ja Katie ehdottaa, että heidän pitäisi kääntyä jo takaisin päin. Häntä pelottaa. Michael ei välitä tästä, vaan itsepintaisesti kävelee eteenpäin hämähäkinseittien peittämän oven luo. Hän löytää kiviseinästä symbolin, jota painamalla ovi alamaailmaan aukeaa. Jokin uudenlainen maailma on avautumassa ja Katien pelosta huolimatta Michael ei voi olla astumatta ovesta sisään.

Frontier- eli rajatilasankarin myytti on yksi amerikkalaisen kulttuurin arkkityyppisimmistä kertomuksista. Sen juuret ovat intiaanimetsästäjässä. Myytti esittää tarinan pojan initiaatiosta mieheksi, egon sankarillisesta noususta kollektiivisesta alitajunnasta. Kohtaus, jossa Michael etenee syvemmälle sakenevaan metsään, voidaan nähdä tällaisena sankarillisen initiaation alkuna, missä hän aloittaa uusien ympäristöjen valloittamisen ja eräänlaisen metsästyksen. Janice Hocker Rushing ja Thomas S. Frenz esittävät teoksessaan *Projecting the Shadow – The Cyborg Hero in American Film* metsästäjämyytin kolme eri vaihetta, jotka ovat intiaani, rajatilasankari ja teknologinen metsästäjä. Heidän mukaansa tämä iso myytti kertoo amerikkalaisen (mies)psyhyksen kehitymisestä. Metsästäjämyytin ilmentymiä näkyy lukemattomissa tarinoissa paikallisesti kerrottuina ja eri mediavälineisiin sovitettuina versioina.<sup>332</sup> Myytti ulottuu esimodernista ajasta

---

<sup>332</sup> Rushing&Frenz 1995, 53-54.



postmoderniin ja näyttää transmodernin kehityskaaren, joka on myyttisenä ja psykologisena käsitekennelmana kiteytettävissä muutamiin avainsanoihin<sup>333</sup>:

<i>myyttinen taso</i>	<i>psykologinen taso</i>
metsästäjä	minä
henkiset oppaat	Itseys
ase	varjo(ylikehittynyt)
heimo	kollektiivi
saalis	varjo(sisäinen) <sup>334</sup>

Myytin alkuperä on varhaisissa intiaanikulttuureissa, joissa metsästyksellä oli pyhä merkitys. Sen aika ja paikka oli ennalta heimon vanhimpien määräämä, jotka ohjasivat nuorta sankarimetsästäjää tämän matkalla itsenäistymiseen. Sankarin kuului suorittaa sekä ulkoinen rituaalinomainen metsästystehtävä, että shamaanin sisäisen tiedon metsästys. Suoritettuaan molemmat initiaatiot sankari siirtyi heimossaan pojasta mieheksi, ja hänellä oli nyt kyky johtaa heimoaan. Sankari kunnioitti ja identifioi itsensä syvästi aseeseensa ja myös saaliiseensa. Intiaani arvosti ja myös palvoi luonnon spirituaalista voimaa. Rushingin ja Frenzin mukaan metsästäjämyytti seuraa täydentymisen etsimisen arkkityyppistä kaavaa. Sankari löytää animansa luonnosta, maan feminiinisestä voimasta, ja syntyy pyhä avioliitto, jonka seurauksena sankari kypsyy vastaanottamaan aikuisen miehen vastuun.<sup>335</sup> Alkuperäiskansojen sankaririitti noudattaa säännönmukaisesti edellisessä kappaleessa käsiteltyä Campbellin myyttisen sankarin ”kutsua”, monomyyttiä. Sankarin paluu heimoonsa on merkittävä osa myyttiä, mikä Rushingin ja Frenzin jaottelussa selkeimmin erottaakin intiaanin rajatilasankarista.<sup>336</sup>

Frontier- eli rajatilasankari on uudisraivaaja, joka tulee Amerikkaan ja viehätty sen alkuperäiskansan elintavoista. Intiaanien luonnollisesta vapaudesta innoittuneena rajatilasankari imitoi tämän metsästysrituaalia. Varhainen rajatilasankari omaksuu intiaanimetsästäjän suhtautumisen aseeseensa, oman kätensä ja luovuutensa jatkeena. Minä ja ylikehittynyt varjo toimivat yhteistyössä. Hän näkee saaliinsa ja luontosuhteensa henkisyiden sekä metsästysrituaalin voiman tiedostamattoman avajana. Alussa myös valkoisen miehen uskonto sitoo sankaria yhteiskuntaansa ja estää tätä tappamasta enemmän kuin hän tarvitsee.<sup>337</sup>

Lopulta kuitenkin hänen kulttuuristaan ja jumalastaan tulee hänen uuden vapautensa oikeuttajia. Intiaanit ja eläimet ovat kuitenkin viime kädessä uudessa maassa esteitä, joilta pitää raivata elintilaa itselle. Luonnon feminiinisestä voimasta ja saaliista tuleekin sankarille valloituksen

---

<sup>333</sup> Sihvonen 1996, 65.

<sup>334</sup> Rushing&Frenz 1995, 55.

<sup>335</sup> Rushing&Frenz 1995, 55-57.

<sup>336</sup> Campbell 1990, 41.

<sup>337</sup> Rushing&Frenz 1995, 57-59.

kohteita, joiden alkuperäinen merkitys sankarin kokonaisuuden täydentäjänä torjutaan pahana ja villinä. Saalis sisäisenä varjona jää tunnistamatta. Ideaalinen feminiinisyys löytyy angloamerikkalaisen yhteiskunnan sivistyksestä ja sen puritaanisista naismalleista.<sup>338</sup>

Koska rajatilasankarin myytti korostaa metsästäjän henkilökohtaista kunniaa, metsästyksen syvin tarkoitus muovautui erilaiseksi riitiksi verrattuna alkuperäiskansoihin. Uuden maailman sankarin riitti vie hänet pois heimostaan ja yhteiskunnastaan, ei *kohti* sitä. Suhde omaan heimoon on jännitteinen. Sankari ei voi sietää siirtokunnan rajoituksia, eikä siirtokunta sankarin vapautta. Tämä johtaa täydelliseen irrottautumiseen omasta yhteisöstä, jonka ohjaava shamanistinen voima katoaa sankarin tiedostamattomaan. Yhteys omaan kollektiiviin tukahdutetaan. Amerikkalainen mies ei voi olla sekä sankari että yhteisönsä johtaja ja tyypillisesti hänen on lähdettävä yhteisöstä, jonka hän pelastaa.<sup>339</sup>

Nämä kaksi eroa, irrottautuminen luonnosta, sisäisestä varjosta ja omasta kollektiivista hajottavat rajatilasankarin psykologisesti eri osiin. Sankarin piti valita joko hyvästä tai pahasta feminiinisydestä, jolloin hän oli tuomittu joko kulttuurisesti hyväksytyyn mutta tyhjään avioliittoon tai pakotettu ryöstämään ja tuhoamaan tuota luonnon feminiinisyyttä, joka hänen olisi pitänyt alun perinkin valita. Tämän vuoksi sankari valitsi oman sankaruutensa säilyttämisen, jonka tuloksena on selibaatti. Hän voi pelastaa naisia, muttei voi avioitua heidän kanssaan. Valinnan seurauksena sankari ei koskaan kypsy aikuisuuden tasolle, koska hän ei kykene muodostamaan sidettä feminiiniseen sielunarkkityppiinsä. Shamanistinen ohjaava voima hänessä on myös ”villimieheytenä” tukahdutettu sankarin tiedostamattomaan, jolloin hänen sisäinen maailmansa jää kartoittamattomaksi alueeksi. Metsästysiniciaation alkuperäinen tarkoitus jää siis kokonaan täyttämättä. Rajatilasankarin tehtäväksi jääkin toimia, valloittaa ja alistaa ulkoisessa maailmassa ja levittäytyä mahdollisimman laajalle alueelle.<sup>340</sup>

Teknologinen metsästäjä vie rajatilasankarin myytin pidemmälle. Sankari etäännyy yhä kauemmaksi luonnosta ja kokee tämän yhteyden epämiellyttäväksi pakoksi. Hän ei enää näe häntä ohjaavaa Henkeä, vaan pitää itseään Jumalana ja haluaa luoda jotain omaksi kuvakseen. Hän rakentaa yhä monimutkaisempia aseita, jotka ovat täydellisiä versioita hänestä, - rationaalisia, strategisia ja tehokkaita. Myytin viimeisessä vaiheessa nämä aseet irrottautuvat tekijästään täysin autonomisiksi toimijoiksi. Ne kääntyvät käyttäjänsä vastaan ja haluavat itsenäisyyden luojansa vallasta. He ovat kyborgeja, jotka edustavat populaarissa mielikuvituksessa sekä ihmiskunnan tulevaisuuden toivoa että uhkaa.<sup>341</sup>

---

<sup>338</sup> Rushing&Frenz 1995, 57-61.

<sup>339</sup> Rushing&Frenz 1995, 62-63.

<sup>340</sup> Rushing&Frenz 1995, 61-63.

<sup>341</sup> Rushing&Frenz 1995, 63.

Nämä kolme Rushingin ja Frenzin esittelemää amerikkalaisen metsästäjänsankarin kuvaa ovat kuin katsaus maan kollektiiviseen historiaan. Kaikista heistä on jäänteitä populaarikulttuurin myyttisissä tarinoissa, joita voi nähdä eri mediavälineiden kautta. Michael Jacksonin ja Smooth Criminal -narratiivin puolesta olennaisin on rajatilasankari vaiheessa, jossa tällä on vielä yhteys luontoon ja omaan heimoonsa. Huolimatta siitä, että videolla on sci-fi-vaikutteita, Michael ei kuitenkaan ole ns. teknologinen metsästäjä, koska hänen sankarillinen huolensa kohdistuu ikuisen Paratiisin säilyttämiseen, jonka keskiössä ovat luonto ja erityisesti lapset. Hänen aseensa ei myöskään ole kääntynyt häntä itseään vastaan tässä teknologisessä merkityksessä. Hän ei itse asiassa perinteisen sankarimetsästäjän tavoin edes kanna näkyvää asetta kädessään.

Michaelin hahmo on sankari, joka on jatkuvalla tutkimusmatkalla. Hänen hahmoaan värittävät liike ja siirtyminen paikasta toiseen. Tilat ja hahmot ympärillä vaihtuvat statistien tavoin, mutta tähti itse pysyy tunnistettavana läpi elokuvallisen kertomuksen. Rajatilasankari-narratiivissa myyttisen sankarin urholliseen pelastustehtävään liittyy itsekäs halu tutkia maailmaa ja levittäytyä uudisraivaajana Uuteen Maailmaan<sup>342</sup>. Margareth Mark ja Carol S. Pearson esittelevät teoksessaan *Hero and the Outlaw: Building Extraordinary Brands through the power of the Archetypes* arkkityypin "tutkimusmatkailija"(Explorer), joka liittyy sankarin toimintamotiiviin. Rajatilasankari lähtee heimonsa ulkopuolelle etsimään Paratiisia, valloittamaan vielä tuntematonta maailmaa. Hän on Odysseus vaeltamassa läpi merten kotiaan etsien, poikamainen Huckleberry Finn kokemassa uusia seikkailuja toisensa perään.<sup>343</sup> Kyse on hyvin paljon sekä tilojen että ihmisten löytämisestä, mutta myös niiden valtaamisesta.

Sankarin itsenäisyys ja vapaudenkaipuu sekä halu valloittaa saattavat vaikuttaa paradoksaaliselta yhdistelmältä, rajatilasankarihan ei jää itse paikalle johtamaan valloittamiaan alueita. Kyse onkin kulttuurisesta haltuunotosta, alkuperäiskulttuurin kolonisoimisesta ja mielten muokkaamisesta. Sankari raivaa tien, jonka vanavedessä siirtokunta seuraa perässä. Muodostettuaan tuttavalliset siteet alkuasukkaisiin hän tuo oman rationaalisen maailmankuvansa villoille ja tämän hän tekee yksinkertaisesti toimimalla sääntöjen vastaisesti. Hän kunnioittaa intiaanien lakeja vain siihen asti, kun ne eivät ole ristiriidassa hänen omien laajentumispyrkimystensä kanssa.<sup>344</sup>

Rajatilasankarin keskeisin piirre on suora toiminta. Hänellä ei ole sisäistä kypsyyttä, koska shamaani hänessä on hautautunut varjona hänen tiedostamattomaansa. Sankari ei ole suorittanut aikuisuuteen valmistavia sisäisiä initiaatioita, siispä hänen motiivinsa ovat poikamaista kisailua ja fyysistä voimannäyttöä. Hän lähtee yhä uudestaan seikkailuun ja etenee pidemmälle Uudessa Maassa suorittaen jatkuvasti urotöitä ja valloituksia. Hän hallitsee ulkoista maailmaa, muttei

---

<sup>342</sup> Rushing&Frenz 1995, 59.

<sup>343</sup> Mark&Pearson 2001, 71-72.

<sup>344</sup> Banner 2005, 2-5.

kuitenkaan saa kosketusta omaan sisäiseen todellisuuteensa. Metsästyksen initiaatiota ei kuljeta loppuun, mikä aiheuttaa Rushingin ja Frenzin mukaan tietyn pakonomaisen toiston, jolloin jostain on aina löydyttävä uusi seikkailu, uusi pelastustyö joka suorittaa. Koska riitti suoritetaan aina vain fyysisen toiminnan tasolla, se ei koskaan tuota täyttymystä ja päämääräänsä, kypsymistä.<sup>345</sup> Sankari ei tavallaan koskaan tee paluuta myyttiseltä matkaltaan, vaan Paratiisin etsintä jatkuu.

Tämä tekee rajatilasankarista ikuisen nuoren miehen, hahmon poikuuden ja mieheyden välitilassa. Smooth Criminal -narratiivissa tuo keskenkasvuisuuden ulottuvuus tulee esille hyvin korostuneesti, sillä Michaelin ystäviä ovat orpolapset sekä Skipper-koira. Sekalainen joukkio herättää kysymyksen, onko tässä kyseessä Michaelin alkuperäinen heimo vai jotain, jonka hän on poiminut mukaansa sankarimatkallaan? Tosielämästä tiedämme miten asia on, - soolouralle siirryttyään laulajan välit omaan perheeseensä, kuten myös omaan afroamerikkalaiseen taustaansa alkoivat hämärtyä ja hänen ystävinään nähtiin Neverlandissa lapsia ja eläimiä. Kuten Margo Jefferson monien muiden elämäkertakirjoittajien ohella on todennut, Jackson yritti keinotekoisesti luoda itselleen uuden perheen.<sup>346</sup> Tässä videon tarinassa kaikille vaihtoehdoille on kuitenkin annettava mahdollisuus. Katie, Zeke ja Sean sekä Skipper-koira voivat hyvinkin symbolisesti olla Michaelin alkuperäisheimoa, hänhän kulkee heidän kanssaan ja he viettävät aikaa yhdessä leikki-rituaalein.

Rajatilasankaria ohjaavaksi shamanistiseksi voimaksi lapsista ei kuitenkaan ole. Vaikka Michaelissa ilmenevät myös nuoruuteen viittaavat koodit (rento nuortenpukeutuminen niityllä, palloleikit lasten kanssa), hänessä ovat kuitenkin läsnä molemmat osapuolet asetelmassa lapsi/aikuisen, mikä tekee hänestä palvonnan ja idolisoinnin kohteen orvoille. Tämä täydentyy tarinan lopussa, kun reaaliaikaisessa lavashow'ssaan Michael osoittaa lasten paikan ohjaten nämä yleisönsä joukkoon. Kyse ei siis missään vaiheessa ole tasavertaisesta heimosuhteesta. Yhdistävä tekijä on juurettomuus. He muodostavat yhdessä kuin kadonneitten lasten joukon, jota Michael Peter Panin tavoin johtaa. Michael ei kuitenkaan ole läsnä pelkästään lasten maailmassa, vaan kohtaa jo alussa varjonsa, aikuisen Mr Bigin, joka Michaelin vilpittömistä ajatuksista poiketen haluaakin *tuhota* maailman lapset. Vaikka Katie, Zeke ja Sean eivät olisikaan Michaelin alkuperäistä heimoa, kuviteltu uhka "maailman lapsille", joita he monikulttuurisesti edustavat (valkoinen poika, valkoinen tyttö ja musta poika) on kuitenkin huoli, johon sankari tarttuu. Hänen tehtävänsä kokoluokka paljastaa jo alussa; kyseessä on enemmän kuin yhden kaupungin sankari.

Mistä Michael sitten tulee? Mitchell's musiikkikaupasta ulos astuva mies on viittaus tietynlaisiin populaarimusiikin juuriin, kuin Michael olisi amerikkalaisen viihde- ja markkinakoneiston tuottama "valmis sankari". Juurettomuus kuitenkin määrittää hänen toimintaansa narratiivissa. Rajatilasankarin tavoin hän ei ole missään vaiheessa vastuussa kenellekään siitä mitä tekee.

---

<sup>345</sup> Rushing&Frenz 1995, 65-66.

<sup>346</sup> Jefferson 2010, 64-65.

Alkuperäiskansojen heimokulttuuriin kuului tiivis yhteisöllisyys ja ihmiset asuivat yhdessä<sup>347</sup>. Me emme näe Michaelin asuntoa, emmekä tiedä miltä siellä näyttää. Hänen lapsiystävänsä asuvat kadulla, mikä entisestään jyrkentää heidän välistään epäsuhtaa. Lasten ryysyiset vaatteet korostavat Michaelin hyväntekijän asemaa. Hän pitää heistä huolta, aivan kuten tähden reaalielämässä ”sairaat, avuttomat, hädänalaiset (lapset) saapuivat Neverlandiin telmimään ja tulemaan ruokituiksi.”<sup>348</sup>

Michael ei tarinan pintakerroksessa vaikuta amerikkalaisen uudisraivaajasankarin ruumiillistumalta. Hänellä ei ole ensinnäkään metsästäjämyytille olennaista asetta mukanaan, joten hän on alussa varjon, Mr Bigin armoilla. Kuitenkin hänen lauluäänensä voitaisiin ajatella olevan eräänlainen ase – hän vaikuttaa hallinnoivan sen voimalla Club 30’s-tilaa ja myös torjuvan sillä Mr Bigin joukkojen iskuja tämän linnoituksessa. Sankarin tarina alkaa paolla kaupungin kujilla, asetelmalla, joka on tuttu kauhu- ja jännitystarinoista. Metsästäjästä ei ole tietoaakaan, kun Michael juoksee Bigin joukkoja karkuun gangsterivaatteineen pimeillä kujilla. Hän näyttäytyy altavastajana, pelokkaana hahmona. Kuitenkin koko ajan mukana on Katien esittelemä Onnentähti, joka on hänen mukaansa ”Michaelin oma”. Lapsen maaginen usko ja ”toivominen” ovat ongelmatilanteissa auttavia voimia, jotka edesauttavat Onnentähden voiman aktivoitumista. Apu, jonka voidaan nähdä olevan Michaelin salainen ase, tulee siis ulkoa käsin.

Tähdeltä toivominen tuo toismaailmallisuuden, taian ja ihmeiden aspektin sankarin matkaan. Se myös antaa ymmärtää että sankarilla on ylhäältä (jumalilta) tuleva siunaus matkassaan, joka tulee väliin aina kun sankarille on vaarassa tapahtua jotain paha. Campbell puhuu tästä yliluonnollisena apuna, joka usein näyttäytyy myyttisen sankarin matkassa vanhana viisaana miehenä tai hyvänä haltijattarena.<sup>349</sup> Nämä jumalan kaltaiset hahmot itse asiassa edustavat koko psyykeä, laajempaa ja kokonaisempaa identiteettiä, joka antaa sen voiman, joka persoonalliselta minältä puuttuu.<sup>350</sup> Rajatilasankaria opastus tukee ja avaa oman Itseyden todellista potentiaalia. Michaelille tähti peilaa hänen omaa Tähteyttään.

Michaelin tarinassa ottama positio oman varjonsa pakenijana on myös osa monomyyttiä. Omaa kohtaloaan ei ole aina helppo hyväksyä ja sankari voi myös kieltäytyä saamastaan kutsusta initiaatioon. Tällöin hänestä tulee uhri, joka on pelastettava. Usein tämä kieltäytyminen johtaa uusiin ongelmiin, muttei aina:<sup>351</sup>

*Eivät kaikki, jotka viivyttelevät ole hukassa. Psyykellä on varalla paljon salaisia voimia./.../ Joskus käy niin, että kutsun*

<sup>347</sup> Zimmerman 2003, 8-9.

<sup>348</sup> Jefferson 2010, 65.

<sup>349</sup> Campbell 1990, 72-77.

<sup>350</sup> Jung 1992, 112.

<sup>351</sup> Campbell 1990, 64-65.

*itsepäisestä hylkäämisestä seuraavassa tukalassa tilanteessa ilmestyykin jokin suotuista, vapauttava voima. Tuloksena on, että /.../ muutoksen voima vie ongelman aivan uudelle tasolle, missä se äkkiä ja lopullisesti ratkeaa.<sup>352</sup>*

Michaelin metsästäjätarinassa alussa esille tuotu sankarin ”heikkous” on ymmärrettävä aspekti varsinkin amerikkalaisessa populaarissa narratiivissa, joka rakastaa vaikeuksista voittoon - tematiikkaa<sup>353</sup>. Kyse on kypsymisen riitistä, jolloin on ehkä ymmärrettävää, ettei initioimaton tunne käytäntöjä. Juurettomalla metsästäjä-Michaelilla on tuskin ketään, joka ne voisi hänelle näyttää. Kuitenkin yhtä lailla kuin keskeneräinen, Michael on myös ”valmis sankari”, itsenäinen toimija, joka liikkeessään sähköistää ympäristönsä. Ilman näkyvää asetta kulkeminen voi olla myös merkki hänen voimastaan, joka on niin itsestään selvää, ettei sitä tarvitse korostaa millään kättä pidemmällä. Osat Mr Bigin kanssa myös vaihtuvat ennen pitkää ja Michael saa metsästäjänvaistonsa takaisin kun Katie siepataan Bigin linnakkeeseen. Monomyytin mukaisesti narratiivi näyttää, miten pakeneminen johtaa umpikujaan<sup>354</sup>. Ainoa ratkaisu on kohdata oma sisäinen varjonsa, mikä rajatilasankarille on tämän saalis.<sup>355</sup> Mr Big edustaa Michaelille narratiivissa metsästäjän saalista.

Mr Big on Rushingin ja Frenzin kategoriassa psykologisesti tunnistamaton tekijä. Kuitenkin hän on selkeä varjo-arkkityyppi. Hän edustaa Michaelin lopullista ”saalista”, vaikkakaan hän ei miehenä täytä metsästäjän feminiinisen prinssiin vaatimuksia. Hän ei myöskään ole teknologisen metsästäjän autonomisesti toimiva, luojaansa vastaan kääntynyt ase. Pikemminkin hän peilaa Michaelin minän pimeää puolta. Mr Big on hänen paha ”kaksoisolentonsa”, joka symbolisoi Michael-hahmon persoonallisessa tiedostamattomassa vaikuttavia tukahdutettuja voimia.<sup>356</sup> Joe Pescin näyttöinä hahmo on tietysti reaali maailmassa eri rotua afroamerikkalaisen Jacksonin kanssa, mutta tarinassa he ovat molemmat ”valkoisia miehiä.” Jungin mukaan varjo tuo esille minässä olevat epäsuotuisat ja rikollisetkin puolet. Minä ja varjo ovat erillisiä, mutta väistämättömästi jatkuvassa yhteydessä keskenään.<sup>357</sup> Metsästäjyys onkin jakautunut tarinassa kahteen toisiaan jäljittävään metsästäjään, - hyvään ja pahaan. Kun Michael loppukohtauksessa lyö Bigin, hän samalla voittaa minänsä salaisen, torjutun puolen.

Rajatilasankarina Michael käy jatkuvaa prosessia erilaisten rajojen ylitysten suhteen. Voima, joka hänellä sankarina on, liittyy juuri itsenäisyyteen ja vapaaseen kulkemiseen. Hänen on helppo päästä sisälle tiloihin, jotka ovat suljettuja (Club 30's) eikä hän välitä kielloista ovien edessä (Mr Bigin maanalainen tukikohta). Kaupungin kaduilla Michael pakenee roistoa urheiluautona kaahaten

<sup>352</sup> Campbell 1990, 68-69.

<sup>353</sup> Strinati 2000, 27.

<sup>354</sup> Campbell 1995, 64-65.

<sup>355</sup> Rushing&frenz 1995, 55.

<sup>356</sup> Jung 1992, 118.

<sup>357</sup> Jung 1992, 118.

ja menee valkoista valoa säteilevän tunnelin läpi. ”Valkoiseksi gangsteriksi” muunnuttuaan hän astuu sisään Club 30’s -kapakkaan, jonka maailma ei auennut lapsille näiden käydessä siellä. Jacksonin hahmo toimii monessa mielessä uudisraivaajan tavoin. Kuin tutkimusmatkailija hän valloittaa tarinan kuluessa uusia tiloja, levittäytyy. Rajatilasankarille ominaista on jatkuva laajentuminen. Heimorajansa ylitettyään hän jatkaa omaan suuntaansa ja aina kohdatessaan uusia saaliita seuraa voimainkoitos, jossa liikutaan sallitun ja kielletyn välimaastossa.<sup>358</sup> Sekä Skipperkoiran metsästys että maailman lasten pelastaminen jäävät Michaelin takaa-ajokohtauksen yhteydessä taka-alalle, vaikkakin tehtävät jäävät kesken.

Club 30’s-tilassa Michaelin sankaruudesta tulee esiin uudisraivaajalle ominainen itsekkyytensä. Klubi, jossa sankari oli sopinut tapaavansa lapset, onkin täynnä muita gangstereita. Jacksonin ilmestyminen paikkaan sähköistää sen vanhan, uinuvan tunnelman. Hän ei ole kutsuttu, ja muiden ollessa mustiin pukeutuneita gangstereita Michaelin valkoinen puku herättää tilassa olijoiden epäilykset. Aivan kuin Michael olisi uudisraivaajana saapunut alkuasukkaiden luo, mitä korostaa kapakassa olijoiden monikulttuurisuus. Tilassa on oopiumluolan tuntua ja savu leijailee siellä tuoden menneiden aikojen henkien läsnäolon paikalle. Lapsille siellä ei avautunut aiemmin mitään, heille paikka oli hylätty kummitustalo. Mutta tietysti mielessä uudisraivaajahan näkee asiat eri tavalla ja pääsee eri tasoille kuin siirtokunta juuri itsenäisyytensä vuoksi. ”Valkoisena miehenä” Michael solahtaa kolonialistin elkein sisään alkuperäiskulttuuriin ja aloittaa performanssinsa. Jukeboksi soittaa kappaletta ja kuin rodullisesti valkoinen shamaani hän lumoo alkuperäisväestön tarinallaan ”Anniesta, jonka murhasi sulava rikollinen (=smooth criminal)”.

Rajatilasankarin näkökulmasta Annien tarina vaikuttaa kuvainnolliselta toisinnolta siitä, miten uudisraivaaja kohteli luontoa, Äiti Maata ja alkuperäiskansoja, joilla on tässä merkityksessä feminiisen periaatteen osa sankarin persoonassa. Rushingin ja Frenzin mukaan tämän feminiinisen periaatteen, animan, kohtaaminen mahdollistaa ”pyhän avioliiton”, jossa nämä persoonien sisäiset vastakkaiset osat voivat eheytyä kokonaisuudeksi. Animaa ”murhaaminen” ja häpäiseminen tukahduttavat sen syvemmälle tiedostamattomaan, minkä vuoksi sankari ei koskaan kypsyy aikuiseksi mieheksi.<sup>359</sup> Filmeissä anima nähdään yleensä tavalla tai toisella miehen kohtalon hallitsijattarena. Jokainen naispääosan esittäjä ei suinkaan ole anima, vaan arkkityypille on omat luonteenomaiset tunnusmerkkinsä. Näitä ovat epätavallinen säteily ja sankarille vastakkainen tapa katsoa maailmaa, mikä toimii hänen vastinkappaleenaan. Samalla animahahmo yleensä haluaa olla rakastettu, joten hän pyrkii luomaan tunteellisen sidoksen sankariin ja myöntyy tämän tahtoon. Animaa maailmankuva saattaa myös erota hurjasti sankarin omasta, ja hän saattaa käyttää erityistä näkemystään antamalla miehelle tämän tarvitsemia neuvoja. Hänen läsnäolollaan on

---

<sup>358</sup> Rushing&Frenz 1995,62.

<sup>359</sup> Rushing&Frenz 1995, 60-61.

myös terapeutinen vaikutus. Negatiivinen anima, femme fatale, johdattaa sankarin kohtaamaan epämiellyttävän asian hänen persoonallisuudessaan. Animan menettäminen assosioidaan elämänhalun ja merkityksen menettämiseen, jolloin anima joka leikkii miehen tunteilla lopulta voi tuhota hänet.<sup>360</sup>

*Smooth Criminal* -narratiivissa on nähtävissä uudisraivaajan kaksi naismallia, joiden kummankaan kanssa sankari ei voi yhdistyä tässä pyhässä merkityksessä. Katie pikkutyttöä edustaa puritaanista, puhdasta oman heimon tyttönaista, jolla on vilpittömät aikeet.<sup>361</sup> Hän ruumiillistaa pyhää neitsyttä, taivaallisia hyveitä sekä nuorena tyttöä ruumiillista heikkoutta, joka tekee hänet riippuvaiseksi sankarin miehisestä voimasta.<sup>362</sup> Hänen lapseutensa tekee hänestä myös lapsiarkkityyppinä ”ihmeen” voiman kantajan.<sup>363</sup> Club 30’s on täynnä ”pahoja”, villejä naisia, joiden kanssa Michael ei myöskään kykene solmimaan suhdetta. Naiset ilmentävät femme fatale -naistyyppiä, joka on miehen negatiivinen anima. Syöjätär, jossa ruumiillistuu naiseuden tuhoava voima.<sup>364</sup> Kuten rajatilasankarin myytissä, tässäkin narratiivissa Michaelin ainoaksi vaihtoehdoksi jää selibaatti, jotta hän säilyttää sankarin vapautensa.<sup>365</sup>

Mitä Michael tekee vieraassa heimossa? Hän hurmaa ja lumoo sen naiset ja voittaa heidän hyväksyntänsä. Hän myös puolustaa naisia miesten villiä väkivaltaisuutta, ”eläimellisyyttä”, vastaan ja lyö miehet näiden omissa peleissä. Tämä on juuri rajatilasankarin leikkiä näillä kulttuurisilla rajoilla. Hän omaksuu tietystä miehestä heimon tavat, osallistuu heidän metsästyksensä, mutta omilla säännöillään. Uudisraivaajana hän on rationaalinen, tehokas ja hänen aseensa ovat villeille tappavia.<sup>366</sup> Sankari on kaikessa alkuperäisheimoa vahvempi ja taitavampi. Hän keskeyttää mustan miehen biljardinpeluun ja rikkoo tämän pallon, puhalttaa pölyt silmille. Hän menee myös keskelle miesten uhkapeliä ja varastaa näiden rahat. Lopulta sankari vielä tuhoaa klubin yläkerrassa isoimman mustan miehen ampumalla hänet aseellaan, joka hänellä kuitenkin yllättäen on mukana. Uudisraivaajana Michael alistaa ja valloittaa Club 30’s-tilassa niin naiset kuin miehetkin. Hän ohjastaa meidät näkemään, että hän saattaa hyvinkin olla se oman tarinansa sulava rikollinen, joka tappoi Annien yhtä helposti kuin hän on jo ottanut tilan hallintaansa.

Valokeilaan lavalle nousten hän näyttää olevansa tähti, se heimokulttuurinen esikuva, jota kannattaa seurata. Näemmekin miten koko kapakka lopulta tanssii hänen pillinsä mukaan. Hän on kuin pillipiipari, joka lumoo kansan tanssilla, musiikilla ja laulunsanoilla. Michaelilla ei ole kunnioitusta paikan luonnollista olotilaa kohtaan, vaan hänen läsnäolonsa käynnistää välittömästi

---

<sup>360</sup> Hauke&Alister 2001, 209-212.

<sup>361</sup> Rushing&Frenz 1995, 61.

<sup>362</sup> Jung 1992, 185.

<sup>363</sup> Jung 1968b, 170.

<sup>364</sup> Jung 1992, 178-179.

<sup>365</sup> Rushing&Frenz 1995, 60-61.

<sup>366</sup> Rushing& Frenz 1995, 58.



muutoksen siellä asuvassa ”heimossa”. Hänen oma heimonsa on vielä lasin toisella puolella; Katie, Zeke ja Sean katselevat ikkunasta Michaelin toimia ja imitoivat tämän tanssia kadulla. Siirtokunnan ylpeyttä sankaristaan osoittaa Zeken lausahdus ”Minä opetin hänelle sen, minkä hän tietää”.<sup>367</sup> Lopulta Michaelin varjo, Mr Big, tunkeutuu tilan läpi konepistooleineen ja sankarin täytyy palata seikkailulta aikaisemman tehtävänsä pariin, huolehtimaan maailman lapsista. Mr Big sieppaa myös Katien jonkinlaiseksi syötiksi rajatilasankarille, jolle ei tuota ongelmia päästä roiston linnoitukseen sisään. Ovet avautuvat hänelle ja jättävät pojat Seanin ja Zeken ulkopuolelle.

Vihollisen linnoitus on uudisraivaajan metsästyksen viimeinen saalis, initiaation osa, jonka perusteella hänen selviytymisensä punnitaan. Yliluonnollinen apu ei tässäkään kohtaa ole kaukana, vaan lasten toiveet ja Onnentähti edesauttavat Michaelin metamorfoosia robotiksi. Tässä kohtaa näkyy yliluonnollisen avun tuhoava puoli, joka on Joseph Campbellin mukaan yhtä olennainen kuin sen suojeleva prinssi.<sup>368</sup> Michael on vihainen ja hänessä oleva raivo käynnistää metamorfoosin, joka paljastaa lopullisesti hänessä olevat tiedostamattomat voimat. Hänessä simuloituvat metsästäjämyytin menneisyys ja tulevaisuus, sci-fi-tekniikaksi muuntuva sankari, ”hyvä robotti”, joka kuitenkin tuntee niin syvää yhteenkuuluvuutta aseeseensa, että muuntuu itse siksi. Michael kykenee muodostamaan tahdonvoimallaan suojakentän luodiniskuja vastaan ja lataamaan vastaiskuja käsistään, joista itsestään on tullut tuhoavan voiman kanavia. Luovuuden aspekti metsästäjän ja hänen aseensa välillä onkin kokonaisuutta, Michael on itse sekä sankari että ase. Hänen egonsa ja ylikehittynyt varjonsa ovat yhtä. Tämän symbioosin kautta hän suorittaa metsästyksensä loppuun ja tuhoaa Mr Bigin.

Sitten Michael uhrautuvan sankarin monomyyttiä noudattaen ylösnousee.<sup>369</sup> Siirtokunta jää perään katsomaan, kun sankari jatkaa kulkuaan tasoille, jotka ovat tavallisen ihmisen ulottumattomissa. Hänestä tulee ”yksi jumalista”. Michael palaa tähtiin, joista hän on mahdollisesti kotoisinkin. Ehkäpä hänelle rajana onkin päättymätön universumi? Katie sivelee nuhruista paperitähteä Michaelia surren. Heimo muistelee sankaria jo edesmenneenä suuruutena, kun yhtäkkiä rajatilasankari tekeekin paluun ja on kadun toisessa päässä, jälleen asustus muuntuneena. Nyt Michael näyttää esiintyjältä, valmiilta palaamaan 1980-luvun reaaliaikaan, maailmaan, jossa hänet tunnetaan pop-laulajana. Lapset iloitsevat sankarinsa paluusta. Kiintymystä osoittava halaus Katien kanssa symbolisoi molemminpuolista välittämistä, mutta se ei johda maskuliinisen ja feminiinisen prinssiin yhteensulautumiseen, ”pyhään avioliittoon”. Rajatilasankari on siirtymässä jo seuraavaan tehtävänsä. Club 30’s-kapakan maaginen ovi onkin nyt tie lavan taakse, josta heimo pääsee näkemään Michaelin esityksen. Michael onkin poptähti, ikoni, joka paluunsa myötä todentaa psyykensä kokonaisuutta laulamalla The Beatlesin cover-kappaleen *Come together*.

---

<sup>367</sup> Zeke matkii Jacksonin liikkeitä ulkona, mikä voi ajatella samalla viittaavan Jackson 5-aikojen nuoreen poptähteen.

<sup>368</sup> Campbell 1990, 77.

<sup>369</sup> Campbell 1990, 213-214.

Voitokkaan näköisenä hän esiintyy hurraavalle yleisölle, mutta askeleiden kepeydessä ja uhoavissa elkeissä näkyy silti vielä jäänteitä kypsymättömästä pojasta. Kumpi hän on matkansa jälkeen, poika vai mies? Tarkastelen seuraavassa alaluvussa, suorittiko Michael todella myös initiaationsa sisäisen puolen loppuun asti vai ei. Käsittelen koko sankarin matkaa shamanistisesta näkökulmasta varjon kohtaamisen kautta.

## 4.2. Initiaatio

Michael muuntautuu kaukana kujalla urheiluautosta ihmiseksi. Valkoiseen pukeutuneena gangsterina hän juoksee Club 30s-kapakan ovelle. Hän koskettaa päättäväisesti fedoransa lieriä, kuten westernien sankareilla on tapana tehdä ennen kuin he astuvat täynnä vihollisia olevaan saluunaan. Pimeä klubi sähköistyy. Michael hipaisee housujen lievettä kuin asetta hamuten, ja mustapukuiset gangsterit tekevät samoin. Vasta äsken hän oli luonnossa lasten kanssa leikkimässä romanttisen klassisen musiikin soidessa ja toisaalta juoksi Mr Bigin sotilasjoukkoja karkuun pimeillä kujilla. Takaa-ajetusta on sukeutunut peloton sankari. Savuisen klubin uhkaavat miehet näyttävät valmiilta tappamaan Michaelin pienimmästäkin liikeestä. Tyynesti hän kaivaa hopeisen kolikon taskustaan ja heittää sen huoneen poikki jukeboksiin. Kolikko sinkoutuu hidastuksessa kohteeseensa kuin tähdenlento. Vartalon nytkähdys ja rumpubiitti käynnistävät Smooth Criminal -kappaleen ja Michael liikkuu syvemmälle uuteen ympäristöönsä, klubin pimeyteen.<sup>370</sup>

Myyttisen sankarin matkaan kuuluu olennaisena osana initiaatio. Muinaisaikojen historia ja nykyisten primitiivisten heimojen perinne on täynnä initiaatiomyyttejä ja -riittejä, joiden välityksellä nuoret miehet ja naiset vierotetaan vanhemmistaan ja tehdään klaaninsa tai heimonsa jäseniksi. Initiaatiossa onkin pohjimmiltaan kyse kypsymisestä. Se on siirtymän riitti, joka tarjoaa mahdollisuuden siirtyä yhdestä elämänvaiheesta toiseen.<sup>371</sup> Alkuperäiskansojen joukossa initioitavaa kutsutaan noviisiksi ja hän on kuin myyttien sankari, joka aloittaa suuren seikkailunsa.<sup>372</sup> Initiaatio aloittaa koetusten tien, jossa sankarin voimia ja kykyjä testataan.<sup>373</sup>

Yksi Michaelin initiaatioista oli pimeällä kujalla, jossa hän juoksi Mr Bigiä henkensä edestä karkuun ja päätyi umpikujaan. Kun mitään ei ole tehtävissä ja Mr Big lähestyy kokoajan, Michael pystyy lopulta vain suuntaamaan katseensa taivaalle siellä näkyvään Onnentähteen. Mr Big on jo voitonriemuinen, kun yhtäkkiä ihme tapahtuu. Umpikujan perältä kuuluu metallin kirskuntaa ja seinän varjokuvasta näkyy kuinka Michael alkaa transformoitua. Esiin tulee virtaviivainen hopeanvärinen urheiluauto, joka kaasuttaa kujalta pois tuliset lieskat perässään. Pian auto kaahaa

---

<sup>370</sup> Jefferson 2010, 109-111.

<sup>371</sup> Jung 1992, 149.

<sup>372</sup> Eliade 1958, 1.

<sup>373</sup> Campbell 1990, 93.

tunneliin ja katoaa sinne. Kun seuraavaksi näemme Michaelin, hän tuntuu saavuttaneen toisenlaisen tietoisuudentilan. Hänen vaatteensa ovat muuttuneet mustista valkoisiksi, ja pelko hänen olemuksessaan rohkeudeksi.

Koko yhteisön tasolla huomattavin siirtymäriitti oli puberteetti-initiaatio, siirtymä lapsuudesta aikuisuuteen. Siirtymäriitit kuuluivat myös syntymään, avioliittoon ja kuolemaan. Jokainen näistä tapahtumista sisälsi initiaation, sillä niissä tapahtui huomattava muutos ihmisen olemuksessa ja sosiaalisessa asemassa.<sup>374</sup> Siirtymäriitti muutti ihmisen henkisesti "toiseksi" ihmiseksi. Se antoi hänelle syvemmän näkökulman elämään ja samalla uuden aseman yhteisönsä piirissä.<sup>375</sup> Michaelin transformaatio autoksi ja samalla hänen muuntumisensa mustasta gangsterista valkoiseksi voidaan nähdä yhtenä initiaation osana, joka voimaannuttaa sankarin seuraaviin koitoksiin. Yhteisön reaktio koetaan juuri Club 30's tilassa, jossa Michael ei ole enää avuton vaan sulava gangsteri.

Mircea Eliaden mukaan on aina mahdollista herättää initiaation muinaiset mallit modernissa yhteiskunnassa, koska samat initiaatiomallit on löydettävissä sekä modernin ihmisen että primitiivisen ihmisen unista ja mielikuvituselämästä. Toisin sanoen kysymyksessä on eksistentiaalinen kokemus, joka on hyvin perustavanlaatuinen inhimilliselle olemassaololle.<sup>376</sup> Jungin individuaatio-teoriaan kuuluu se oletus, että initiaatiomalli on jo valmiiksi "sisäänrakennettuna" ihmisessä. Toisin sanoen ihmisen elämä myös automaattisesti pyrkii kohti korkeampaa tietoisuutta. Tässä prosessissa ihminen kokee jokaisen esteen koettelemuksena tai tulikokeena, joka on ylitettävä, jotta elämä voisi edetä täyttymykseensä, ja jotta ihminen näin kykenisi löytämään varsinaisen *Itsensä*, aidoimman olemuksensa, ja saavuttamaan henkisen kokonaisuuden.<sup>377</sup> Tavallaan Jung siis palautti individuaatio-teoriassaan modernille ihmiselle idean sankarin myyttisestä tiestä sisimpäänsä.<sup>378</sup> Individuaation elämän mittaisen prosessin aikana ihminen kokee useita initiaatioita, jotka kaikki vievät häntä lähemmäksi psyyken kokonaisuutta.<sup>379</sup>

Ensimmäisessä elämänvaiheessa, initiaatiossa aikuisuuteen, ihminen rakentaa elämänsä materiaalisen puolen kuntoon ja vahvistaa egoaan, itsetuntoaan<sup>380</sup>. Nuoren voi ajatella olevan kuin sankari, joka lähtee omalle matkalleen. Sankari edustaakin psyyken tiedostettua minää, joka herää yleensä ensimmäiseksi henkilössä tämän alkaessa erottautua vanhemmistaan. Sankarimyytin tärkein tehtävä on minätietoisuuden, persoonallisuuden kehittäminen.<sup>381</sup> Kun sankari lähtee

---

<sup>374</sup> Eliade 1959, 184-185.

<sup>375</sup> Petterson 1996, 16.

<sup>376</sup> Eliade 1958, 131.

<sup>377</sup> Petterson 1996, 40.

<sup>378</sup> Petterson 1996, 101.

<sup>379</sup> Jung 1992, 130.

<sup>380</sup> Petterson 1996, 102-104.

<sup>381</sup> Jung 1992, 128-129.

myyttiselle koetusten tielleen, hänelle avautuu täysin uusi maailma<sup>382</sup>. Minä pyrkii irrottautumaan alkuperäisestä kokonaisuuden tilasta ja solmimaan suhteita aikuiseen ympäristöönsä. Perinteisten heimokulttuurien mukaan tässä erossa lapsuuden maailmasta alkuperäinen vanhempien arkkityyppi vaurioituu ja se korjataan initiaatioprosessilla, jonka kautta nuori ihminen liittyy omaan ryhmäänsä ja sopeutuu sen elämään.<sup>383</sup> Nuori kokee initiaation vapauttavaksi. Hän liittyy heimoonsa takaisin korkeammalla henkisellä tasolla, kypsyneenä.<sup>384</sup>

Alkuperäiskansojen joukossa pojan kypsyminen mieheksi on kollektiivinen riitti, heimoinitiaatio, jonka jokainen yhteisöstä joutuu käymään läpi.<sup>385</sup> Monissa kulttuureissa riittiin kuului se, että poika erotettiin symbolisesti äidistään ja asetettiin kohtaamaan puhdistavia riittejä. Ulkoista muutosta korostettiin kehoon liittyvillä operaatioilla, kuten ympärileikkauksella. Ulkoisen lisäksi initiaatioon kuului shamaanin järjestämä sisäinen valmennus.<sup>386</sup> Pohjois-Amerikan intiaaniheimoissa puberteetti-initiaatioon liittyi pyhä metsästys, joka suoritettiin sekä ulkoisesti että sisäisesti.<sup>387</sup> Heidän initiaatioissaan oli Eliaden mukaan shamanistisempi lähestymistapa myös yksilön kehityksen kannalta. Noviiisi heräteltiin uskonnolliseen elämään hänen oman henkilökohtaisen kokemuksensa kautta, mikä on hyvin lähellä shamaanin kutsuun liittyvää pitkää sisäistä matkaa.<sup>388</sup>

Tällaiseen initiaatioon liittyy sisäisten varjojen kohtaaminen. Nuori elää askeettista elämää luonnon armoilla, kunnes kokee lopulta initiaatioon liittyvän symbolisen kuoleman, jossa hän valahtaa hetkeksi transsiin ja pääsee kokemaan henkien ulottuvuuden. Henget ilmentyvät hänelle usein eläinhahmoisina auttajina.<sup>389</sup> Rituaalin myötä noviiisi pääsee minä-identiteettinsä syvimmälle tasolle, jossa hänen identiteettinsä sulautuu ohimenevästi kollektiiviseen tajuntaan. Palatessaan takaisin symbolisesta kuolemasta nuori on henkistynyt ja saavuttanut uuden tason omassa kehityksessään.<sup>390</sup> Ulkoisen varjon kohtaaminen tapahtuu metsästyksen kautta, jossa nuori irrotetaan heimoäidistään, varhaisesta äiti-arkkityypistä, ja hän saaliinsa metsästyksen kautta kohtaa Äiti Maan, luonnon, joka on hänen sisäinen animansa. Pyhällä avioliitolla saavutetaan haluttu kypsyys, jolla pojasta tulee heimonsa tunnustama mies. Pohjois-Amerikan intiaanien kaksijakoisella rituaalilla tasapainotettiin metsästäjän sankarillinen ekstroversio ja pohdiskeleva introversio. Kun hän saavutti yhteyden omiin sisäisiin totuuksiinsa, mikään ulkoinen tai sisäinen myrsky ei päässyt koskettamaan hänen sisäistä keskustaan.<sup>391</sup>

---

<sup>382</sup> Campbell 1990, 93.

<sup>383</sup> Jung 1992, 128-131.

<sup>384</sup> Jung 1992, 149.

<sup>385</sup> Eliade 1958, 2.

<sup>386</sup> Eliade 1958, 4-5.

<sup>387</sup> Rushing&Frenz 1995, 55.

<sup>388</sup> Eliade 1958, 66-67.

<sup>389</sup> Eliade 1958, 66-68.

<sup>390</sup> Jung 1992, 129-130.

<sup>391</sup> Rushing&Frenz 1995, 56.

Moderni ihminen kohtaa individuaatiossaan tiedostamattomastaan löytyviä voimia. Jungin mukaan aikuistumiseen kuuluvat oman persoonan sekä varjon arkkityyppien kohtaaminen. Persoonaa edustaa yksilön naamiota, puolta, jonka hän näyttää ulkomaailmalle. Sen tehtävänä on rakentaa julkisivu, joka mukautuu nykyisen sivilisaation vaatimuksiin. Sen tehtävä on psyyken syvempien osien suojeleminen. Persoonaa on pinnallisin osa ihmisestä ja siihen samaistuminen estää ihmisen henkistä kehitystä.<sup>392</sup> Varjo on niiden luonteenpiirteiden summa, jotka henkilö haluaa salata maailmalta ja ennen kaikkea omalta itseltään. Se sisältää usein moraalisesti arveluttavia ja roistomaisia elementtejä. Varjo on moraalinen ongelma, joka haastaa koko ego-persoonallisuuden. Tuleminen tietoiseksi siitä sisältää persoonallisuuden pimeiden aspektien tunnistamisen läsnä olevina ja todellisina. Pimeillä luonteenpiirteillä on emotionaalinen luonne, eräänlainen autonomia. Ne muodostavat tavallaan itsenäisen ja omatahtoisen elementin ihmisen tiedostamattomassa. Juuri tämän autonomian vuoksi varjo voi tuntua ihmisestä vieraalta ja ulkopuoliselta voimalta, jolla ei ole mitään tekemistä ihmisen itsensä kanssa. Tämän vuoksi varjo yleensä projisoidaan yksilön ulkopuolelle johonkin henkilöön, kansaan tai rotuun. Selvittämätön varjo on psyyken kehittymisen este.<sup>393</sup>

Minän ja varjon välillä on ristiriita, jota Jung on kuvannut ”vapaustaisteluksi”. Alkukantaisen ihmisen tietoisuudessa tämä ristiriita ilmenee arkkityyppisen sankarin ja lohikäärmeiden ja muiden hirviöiden personoimien pahuuden kosmisten voimien kilpailuna. Yksilön kehittyvässä tietoisuudessa sankarihahmo on symbolinen välikappale, jonka avulla heräävä minä voittaa piilotajuisen mielen pysähtyneisyyden ja vapauttaa kypsän ihmisen regressiivisestä kaipauksesta autuaalliseen varhaislapsuuden tilaan äidin hallitsemassa maailmassa. Mytologiassa sankari yleensä voittaa taistelunsa hirviötä vastaan. Hänen on kuitenkin sitä ennen oivallettava hänen oman persoonallisuutensa pimeä puoli ja tunnistettava heikkoutensa, koska näissä piilee myös hänen salainen voimanlähteensä. Sisäisellä varjolla voi olla myös minää tukevia ominaisuuksia, se voi ilmentää vaistoja ja luovia yllykkeitä. Tiedostamattomasta käsin vaikuttava varjo pidättelee minän todellista potentiaalia ja sen kohtaamisella on usein vapauttava vaikutus. Päästyään sovintoon omien tuhoavien voimiensa kanssa ja löydettyään tavan hyödyntää niitä positiivisena käyttövoimana sankari voi vihdoin voittaa lohikäärmeen.<sup>394</sup>

*Smooth Criminal*-tarinassa Michaelin sankarihahmon persoonan päällimmäisimmät piirteet ovat kiltteys ja lapsisankarille ominainen puhtaus. Regressiivisyys ja varhaislapsuuteen pysähtynyt ympäristö ilmenee tarinan aloittavassa takaumassa, jossa näkyy unelma lasten leikeistä niityllä. Niitty voi Jungin mukaan symbolisoida luonnossa ilmenevää äiti-arkkityyppiä.<sup>395</sup> Tarina kuljettaa

---

<sup>392</sup> Petterson 1996, 100-105.

<sup>393</sup> Petterson 1996, 106-107.

<sup>394</sup> Jung 1992, 119-120.

<sup>395</sup> Jung 1968b, 81.

Michaelin pois niityltä jo aivan alussa kohti seikkailuja, joissa hän tapaa Mr Bigin. Kuten jo aiemmin totesin, Mr Bigillä on erityinen rooli Michaelin heikkouksia peilaavana varjona. Rajatilasankarin kehyksessä he olivat kaksi taistelevaa metsästäjää, jotka lopulta ovat myös toistensa saaliita. Lopputuloksena on päätyä viimeiseen taisteluun, joka vastaa sankarin ja lohikäärmeen mittelöä.

Mr Big on narratiivissa Michaelin *ulkoinen varjo*, mutta kuvaamani Pohjois-Amerikan intiaanien puberteetti-initiaation tavoin hänellä on sankarina myös *sisäinen varjonsa* voitettavanaan. Vaikkei Michael haluakaan missään nimessä vahingoittaa lapsia, hänen hahmossaan on kuitenkin sankarilliset heikkoutensa. Suurin heikkous on persoonassa pintatasolla vallalla oleva kiltteys, joka estää tätä alussa puolustautumasta, vaikka Big uhkaa hänen ja lasten henkeä. Tarinan kuluessa näkyy enemmän viitteitä Michaelin itsekkyydestä ja sankarin *hybriksestä*, turmiollisesta ylpeydestä, sekä myös tukahdutetusta vihasta. Viha ei alussa näy Michaelin hahmossa, vaan heijastuu roistoista häneen tähdättyinä aseina. Uhka on läsnä narratiivissa sen alusta lähtien. Michaelin gangsterinasu on jo itsessään vihje tällaisesta piilevästä roistoudesta, mikä luo ristiriidan lapsuus-unelmalle. Merkityskoodit, joita gangsteriuteen liittyy, eivät tee uskottavaksi sitä tosiasiaa, ettei Michael kannu mukanaan minkäänlaista asetta. Ikään kuin sen käyttö ei olisi hänelle vaihtoehto. Aseen käyttöhän vaatisi aggressiivista, aktiivista toimintaa, jossa kiltteyden illuusion täytyisi murtua.

Jungin mukaan ennen kuin minä voittaa pimeät puolensa, sen on hallittava ja omaksuttava varjonsa<sup>396</sup>. Michael tulee tietoiseksi omista tuhoavista voimistaan Club 30:ssa, jossa hän viettelee gangsterit murhatusta Anniesta kertovalla laulullaan ja ampuu klubin yläkerrassa mustan gangsterin. Tämän jälkeen hän kykenee tuhoamaan Mr Bigin. Vihan avulla transformoituminen robotiksi taistelukohtauksessa kertoo juuri siitä, että Michael on kykeneväinen toimimaan yhteistyössä oman sisäisen varjonsa kanssa, ja tuhoamaan ulkoisen varjonsa. Michaelin *sisäinen varjo* on hänen kiltteyden naamion alle tukahdutettu vihansa, ja *ulkoinen varjo* tuota vihaa ruumiillistava Mr Big.

Michaelin pimeä puoli ilmenee hahmon käytöksessä passiivisaggressiivisesti, ja vasta klubilla hän ottaa aseman, jossa aktiivisesti ilmentää itsessään tätä puolta. Michaelin persoonan kiltin naamion takaa murtautuu esiin kujeileva, pahanilkinen ja suorastaan väkivaltainen puoli. Mustan gangsterin symbolinen ampuminen kuvaa tätä puolta, jonka voimin Michael kykenee myös tuhoaviin tekoihin. Hän luopuu liiasta kiltteydestään ja astuu uudenlaiseen asemaan. Vasta tämän jälkeen hän pystyy kohtaamaan Mr Bigin tämän linnakkeessa. Oman tuhoavan voimansa löytäneenä hän kykenee käyttämään vihaansa transformoivana voimana, jolloin hän ei enää ota vastaan vihollisen hyökkäyksiä vaan puolustaa itseään ja viattomia lapsia kuten aikuinen mies.

---

<sup>396</sup> Jung 1992, 121.

Luke Hockley puhuu samankaltaisesta individuaatiosta analysoidessaan scifi-elokuvan *Trancers* (1984) yksityisetsivä Jack Dethiä. Samalla tavalla kuin Jacksonin *Smooth Criminalissa*, myös Dethin pitää kohdata elokuvassa varjonsa ja hyväksyä animansa. Hockleyn mukaan Deth on päässyt yli persoonaan identifioitumisen vaiheesta, jolloin hänen on helppo sulautua eri rooleihin, kuten etsivä, rakastaja, kulkuri ja pelastaja. Kaikki nämä vaihtuvat identiteetit auttavat häntä voittamaan varjonsa.<sup>397</sup> Samalla tavalla myös Michaelin vaihtuvat roolit kertovat initiaation etenemisestä, sekä myös auttavat häntä selviämään erilaisista tilanteista. Kuten Michaelin, päästäkseen eteenpäin individuaatioissa Dethin täytyy kohdata feminiininen animansa. Hockleyn mukaan vasta tuonpuoleisen kohtaaminen ja (tietoisuuden) kuolema antaa Dethille avaimet *Itseen* tekemällä hänestä ”elämää antavan hengen”.<sup>398</sup>

Puberteetti-initiaation näkökulma näyttää kuitenkin vain osan *Smooth Criminal* -videon elementeistä. Vaikka pääjuoni keskittyykin kuvaamaan Michaelin varjon kohtaamiseen liittyvää kypsymisen prosessia, hän ilmentää myös samanaikaisesti ”valmista sankaria”, joka näkyy tarinassa shamaanin olemuksena. Shamaanius sijoittuu Jungin individuaatio-teoriassa myöhempään ikään, ja shamaani on eräänlainen esimerkki kokonaistuneesta psyykestä.

Shamaani, jonka johdolla sankari suorittaa initiaatiotaan, on jungilaisen teorian mukaan eräänlainen siirtymän symboli. Symbolit toimivat siltana, joiden kautta tiedostamattoman sisällöt voivat päästä tietoisuuteen, ja ne ovat itsessään myös noiden sisältöjen aktiivisia ilmauksia. Sankari siirtyy tarinassa initiaation kautta eri tasoille ja shamaani on juuri tuon itse tasojen välisen *liikkeen* symboli, välitystapahtuman, jossa energeettinen vaihto tapahtuu. Samalla shamaani edustaa myös initiaation lopputulemaa, tiedostamattoman tuntevaa ihmistä. Shamaanin juuret ovat trickster-arkkityypissä, veijarimaisessa kujeilijassa, jolla on erityisiä voimia. Trickster voi sankarin matkan alkuvaiheessa infantiileimmalla tasollaan ilmetä tämän hallitsemattomana, vaistonomaisena puolena. Initiaatioissa hän ilmenee kuitenkin shamaanina, poppamiehenä, jonka maagiset teot ja intuitiiviset oivallukset tekevät hänestä initiaation primitiivisen mestarin.<sup>399</sup>

Michaelissa ruumiillistuu siis sekä polullaan kulkeva sankari, että sen lopputulos ja esikuva, tiedostamattoman tunteva shamaani. Tätä tulkintaa voimistaa vielä se, ettei Michaelilla ole tarinassa ohjaavia voimia, joilta hän kysyisi neuvoa. Onnentähti kuvaa hänen sisäistä potentiaaliaan ja psyyken sisäisiä voimia, jotka hän saa joka kerta vaaratilanteessa käyttöönsä toiveella. Samalla, kun hän ilmentää narratiivin alussa heikkoa pimeillä kujilla harhailevaa sankarin alkua, hän on Club 30's tilassa kuolleiden ulottuvuudessa tilan lumoava shamaani. Shamaanius

---

<sup>397</sup> Hockley 2001, 174.

<sup>398</sup> Hockley 2001, 174-175.

<sup>399</sup> Jung 1992, 149-151.

tuo individuaation henkisen elämänvaiheen elementit mukaan tarinaan, vaikkei niillä olekaan yhtä suurta sijaa kuin varsinaisella puberteetti-initiaatiolla.

Individuaatiossa ihmisen käännekohdan on ajateltu tapahtuvan keski-ikässä, jolloin suurin osa elämän tärkeistä huippukohdista (lapset, avioliitto, ura) on jo saavutettu ja ihmiselle jää enemmän aikaa keskittyä ulkoisten asioiden sijasta sisäiseen maailmaan.<sup>400</sup> Jälkimmäiseen, henkisempään elämänvaiheeseen kuuluu ihmisen vastakkaista sukupuolta olevan prinssiin kohtaaminen. Miehellä tämä feminiininen prinssi on anima, naisella maskuliininen prinssi animus. Nämä arkkityypit ovat itsessään kollektiivisia elementtejä, mutta ne saavat erilaisia ilmiänsuusia yksilön tiedostamattomassa. Yleensä vastakkainen sielunprinssi koetaan kiehtovana ja lumoavana.<sup>401</sup>

*Animassa personoituvat miehen psyyken kaikki naiselliset psykologiset tendenssit, kuten epämääräiset tunteet ja mielialat, ennustavat aavistukset, vastaanottavaisuus irrationaalisille asioille, kyky persoonalliseen rakkauteen, herkkä luonnon tunne ja ennen muuta hänen suhteensa piilotajuntaan.*<sup>402</sup>

Erityisen hyvä esimerkki tällaisesta miehen psyyken feminiinisestä prinssiistä on poppamiehen ja shamaanin olemus.<sup>403</sup> Alkuperäiskansoille feminiininen sielunprinssi on läsnä koko heidän elämäntavassaan. Jo nuorten poikien puberteetti-initiaatioissa kuin vaativissa shamaani-initiaatioissa riitin perustana on yhteyden saaminen omaan tiedostamattomaan.<sup>404</sup> Kansojen keskuudessa uskottiin, että tähän yhteyteen päästiin nimenomaan naisellisen puolen kautta.<sup>405</sup>

Jungin mukaan animalla on neljä vaihetta. Ensimmäistä symbolisoi Eevan hahmo, joka on alkukantainen nainen, ja edustaa niin miehisen halun kohdetta kuin biologisia, vaistomaisia suhteitakin. Toista vaihetta kuvaa yleensä Troijan Helena, joka on romanttinen kaunotar ja ilmentää animan esteettistä ja edelleen seksuaalista tasoa. Kolmas vaihe tulee esille Neitsyt Mariana, puhtaana hyveellisenä naisena, joka auttaa miestä antautumaan henkiselle puolelleen. Animien viimeistä vaihetta moderni mies saavuttaa harvoin. Neljäs vaihe on kaikkein pyhimmän ylittävä viisautta, mitä kuvaa Pallas Athenen hahmo. Yleensä anima nähdään sisäisen maailman oppaana ja välittäjänä, jonka kautta mies pääsee yhteyteen *Itsen* kanssa. Anima voi myös olla negatiivinen, jolloin se ilmenee femme fatale, houkuttelevana tuhon ja illuusion arkkityypinä. Tarinoissa seksuaalisesti latautunut femme fatale ilmenee usein epätodellisen rakkauden ja onnen

---

<sup>400</sup> Petterson 1996, 102.

<sup>401</sup> Petterson 1996, 109-110.

<sup>402</sup> Jung 1992, 177.

<sup>403</sup> Jung 1992, 177.

<sup>404</sup> Eliade 1958, 66-68.

<sup>405</sup> Jung 1992, 177.



unelmana, joka houkuttelee miehet pois todellisuudesta ja johdattaa nämä turmioon.<sup>406</sup> Tämän vuoksi anima on joskus kuoleman demoni.

Animan kohtaaminen ja tunnistaminen näyttelee suurta osaa modernin miehen kypsymisessä. Alkuperäisheimojen keskuudessa ja sankarimyyteissä tämä tunnistaminen nähtiin pyhän avioliiton solmimisena, jolloin ihmisen psyykestä iso osa eheytyi. Campbell katsoo, että initiaatiomielikuvissa on jotakin niin välttämätöntä ihmisen psyykelle, että jollei niitä käydä läpi myyteissä ja rituaaleissa, ilmoittavat ne itsestään unien kautta. Muussa tapauksessa ihmisen henkinen energia jää lukituksi.<sup>407</sup> Individuaatioprosessin edetessä syvältä kollektiivisesta tiedostamattomasta voi paljastua vielä lisää arkkityyppejä, kuten hengen arkkityyppi, mikä merkitsee miehelle oman maskuliinisen prinssiin henkisintä ulottuvuutta. Kun henkilö alkaa olla lähellä psyyken kokonaistumista, hänen uniinsa ilmestyy *Itsen*, kokonaisuuden arkkityyppi, jonka symboleita ovat ympyrä ja mandala-kuvio.<sup>408</sup>

Smooth criminal -narratiivissa on läsnä useita animan ilmentymiä, joita erittelin jo edellisessä alaluvussa. Club 30's -kapakan naiset edustavat negatiivista animaa, femme fatalea, jotka naisellisesta haavoittuvuudestaan (ja pelastettavuudestaan) huolimatta ovat vietteleviä ja siten vaarallisia naisia. Katie edustaa puhtaudessaan sekä lapsi-arkkityyppiä, että Neitsyt Marian kaltaista pyhimysmäistä hahmoa, joka "rukoilee" Michaelin puolesta tämän sankarin matkalla. Sankarilla on tarjolla useita naisprinsiippejä matkan aikana – klubilla näytetään selkeästi, että hän saisi kenet tahansa naisista kiinnostumaan itsestään. Kuitenkin Michaelin osaksi jää selibaatti, eikä tarina pääty kuvainnolliseen pyhään avioliittoon, yhdistymiseen yhdenkään näiden animan edustajien kanssa. Tarkoittaako tämä siis, että Michaelin initiaatio jää kesken ja hän ei kypsy? Shamaanielementti tuo uuden aspektin tarinaan, jonka ansiosta vastaus ei ole aivan yksiselitteinen.

Shamaani tarjoaa esimerkin siitä, kuinka anima voidaan kokea sisäisenä hahmona miehen psyykessä. Initiaatiossaan shamaani on kohdannut oman feminiinisen prinssiin ja vaipuessaan transsiin kokenut tämän kokonaisuuden tunteen, joka tulee yhteydestä omaan *Itseen*. Tätä löydettyä sisäistä naiseutta voidaan ilmentää myös ulkoisesti. Osa eskimoiden ja muiden arktisten heimojen shamaaneista ja poppamiehistä pitävät jopa naisten vaatteita tai heidän vaatteisiinsa on kuvattu naisten rinnat ilmentämään heidän naisellista puoltaan, - juuri sitä puoltaan, joka antaa heille mahdollisuuden olla yhteydessä "aavemaahan", eli siihen mitä me kutsumme piilotajunnaksi.<sup>409</sup>

---

<sup>406</sup> Jung 1992, 177-185.

<sup>407</sup> Campbell 1990, 28.

<sup>408</sup> Petterson 1996, 123-126.

<sup>409</sup> Jung 1992, 177.

Maskuliinisuuden ja feminiinisuuden yhdistyminen, androgynia, on alue, jota myös John Izod on tutkinut Michael Jacksonin tähtikuvassa, ja se on hänessä vaikuttava aspekti myös *Smooth Criminal* -narratiivin ulkopuolella. Androgyniaa ei korosteta tarinan juonessa, mutta onhan se nähtävissä Jacksonissa itsessään, hänen eleissään ja myös tarinan alussa hänen ilmentämässään - jopa feminiinisessä – heikkoudessa. Leikit lasten kanssa äiti-arkkityyppiä kuvaavalla niityllä<sup>410</sup>, Michaelin pehmeä ääni ja hänen ilmentämänsä kainous ovat osa tätä naisellista merkityskoodistoa. Izod liittää Jacksonin androgynian lapsiarkkityypin ”nuorta sankaria” kuvastavaan puoleen. Izodin mukaan hänen kaltaisensa androgynit tähdet ilmentävät usein seksuaalista kypsymättömyyttä, ja ovat Antiikin myyttien kukkaispoikien<sup>411</sup> tapaisia kauniita ja nuoria, mutta eivät uhkaavia hahmoja.<sup>412</sup>

Samalla kun androgyni hahmo ilmentää nuoruutta ja harmitonta kypsymättömyyttä, hänen voimansa on Jungin mukaan maskuliinisen ja feminiinisen periaatteiden läsnäolossa. Tämä tekee hänestä psyyken kokonaisuuden symbolin. Androgynissa on läsnä ikuinen ihmisyyden mysteeri. Positiivinen androgyni voi ilmentää Kristus-hahmon tavoin syvästi hengellistä vastakohtien yhdistelmää, joka tuottaa henkisesti eheän ”jumalaisen” ihmisen.<sup>413</sup>

Michael-hahmon yliluonnollinen voima sisäisesti eheänä, androgynina shamaanina näkyy Club 30's -kapakan tilassa, joka on merkitty eräänlaiseksi ”kuolleiden tilaksi”. Michael shamaanin tavoin pääsee tähän salattuun tilaan, jonne hän astuu valkoisin vaattein kirkkaassa tietoisuudessa. Vastassa ovat mustiin pukeutuneet tiedostamatonta edustavat miehet ja kohtalokkaat, vaaralliset naiset. Lasten klubilla kokemien poltergeist-ilmiöiden jälkeen paikan voi nähdä eräänlaisena shamaanin ”aavemaana”, piilotajunnan ulottuvuutena. Tässä tilassa Jacksonilla on valtaa ja hänen eleensä johdattavat paikan henget tanssimaan.

Shamanismi näkyy selkeästi tanssinumeron loppuvaiheessa, kun Michael hypähtää kesken tanssin huoneen keskellä olevalle pöydälle, jossa tekee ison leijuvaan piruettiliikkeen. Pyörimisen loputtua klubin kattoikkunat räjähtävät rikki Jacksonin huudon voimasta. Paikan valot sammuvat, musiikki muuntuu hitaaksi ja tanssijat joutuvat transsinomaiseen tilaan, jossa kaikki tapahtuu hidastetussa liikkeessä. Aika pysähtyy hetkeksi, Michael päästää ulvahduksia ja napsauttelee sormiaan, jolloin henget kokevat jonkinasteisen tajunnan murtumisen. Feminiinistä voimaa ilmentävä kissa kävelee pianon koskettimilla ja tanssijat vääntelehtivät päästäen ääniä, jotka ovat tuskan ja hurmion rajamailla. Videon kohta konotoituu *Cats*-musikaalin mystiseen ja sensuelliin kuolematematiikkaan, jossa kissat hullaantuvat kuutamolla erilaisiin lauluesityksiin päättääkseen

---

<sup>410</sup> Jung 1968b, 81.

<sup>411</sup> Kukkaispoika on ikuinen kaunis poika. Izod esittää esimerkiksi Antiikin Rooman mytologiassa Adoniksen, Venus-jumalattaren poikarakastajan, joka kuoli ennen kuin ehti itsenäistyä mieheksi. (Ks. Izod 2001, 81)

<sup>412</sup> Izod 2001, 80-81.

<sup>413</sup> Izod 2001, 85.

kenen kissoista kuuluu matkata yön jälkeen tuonpuoleiseen.<sup>414</sup> Tanssijoiden mielentila tuntuu olevan intohimojen, tunteiden tila, jossa ei järjellä ole sijaa. Koko ryhmä huutaa Jacksonin johdolla ”Annie are you ok?” ikään kuin kaikki intohimo olisi kytketty naisen murhaan. Annien nimi linkittyy kuvaelmassa myös *Cats*-musikaalin Grizabellaan, jolle kuolema lopulta lankeaa kohtaloksi. Huudot toistuvat shamaani-Michaelin johdolla ja on hänen vallassaan, kuinka kauan transsinomainen tila jatkuu, ja koska musiikki ja liike jatkuvat.

Henkisen esikuvan asema jatkuu myös loppukohtauksessa, jossa Michaelin ylimaallisia voimia todentavat hänen metamorfoosinsa. Mr Bigin linnakkeessa vaikuttaa aivan siltä kuin Onnentähti siirtyisikin taivaalta Michaeliin itseensä. Suojakentän muodostaminen itselle luodiniskuja vastaan, sekä oman itsen transformoituminen robotiksi, käveleväksi aseeksi, voidaan nähdä shamaanin yliluonnollisina kykyinä. Shamaanin voiman sanotaankin olevan hänen oletetussa kyvyssään irtaantua ruumiistaan ja lentää maailmankaikkeudessa linnun tavoin. Monien nykyajan ihmisten unissa ja fantasioissa suurten avaruusrakettien lento esiintyy usein symbolina ihmisen kaipauksesta sisäiseen vapautumiseen.<sup>415</sup> Michaelin ylösnousemisessa avaruusaluksena on yhtäläisyyksiä esimerkiksi Kristuksen ylösnousemukseen.

Individuaatio-teorian näkökulmasta Michael-hahmo ei varsinaisesti kohtaa lopullista jumalatar-animaansa pyhässä avioliitossa, mikä antaa mahdollisuuden tulkita, että hänen initiaationsa ei pääty kypsymiseen. Kuitenkin *Smooth Criminal* -videolla shamaanin läsnäolo hänen hahmossaan tuo esille mahdollisuuden nähdä, että maskuliininen ja feminiininen prinssiippi olivat hänessä kokoajan yhdistyneenä jumalallisessa muodossaan, jolloin hän samanaikaisesti on sekä individuaatio-prosessin alku ja sen loppu. Tämä paradoksaalisuus, joka niin monella tavalla on läsnä Jacksonin tähtikuvassa, näkyy myös hänen ilmentämässään trickster-arkkityypissä.

### 4.3. Trickster

Michael oli juuri leikkimässä lasten kanssa niityllä, juoksi karkuun Mr Bigin joukkoja, muuntautui autoksi, johdatti Club 30'sn gangsterit tanssimaan shamanistiseen tanssiin, pelasti Katien muuntautumalla robotiksi ja lopulta tuhosi vihollisensa Mr Bigin avaruusaluksena. Narratiivin viimeisessä kohtauksessa Michael äkillisen ylösnousemuksensa jälkeen palaa kaupunkiin, jossa Katie, Sean ja Zeke itkevät hänen kuolemaansa. Poissa ovat gangsterinvaatteet ja fedora – Michael saapuu lasten luo poplaulajan asusteisiin kuuluvassa mustassa nahkatakissa ja housuissa. Katie on juuri heittänyt Michaelista muistuttavan pahvisen tähden katuojaan. Tämä ei haittaa, koska todellinen tähti on Michael itse. Hän johdattaa lapset Club 30's'n mystisen oven kautta toisenlaiseen maailmaan, keikkapaikalle, jossa ottaa haltuun hurraavan yleisönsä.

---

<sup>414</sup> Snelson 2004, 31.

<sup>415</sup> Jung 1992, 157.

Mielikuvituksellinen seikkailu toi esille erilaisia ryhmiä, jotka kaikki muodostivat omanlaisensa suhteen Jacksoniin. Lapset ihannoivat häntä leikkikaverinaan ja esikuvanaan, Mr Big ja hänen joukkonsa yrittivät eliminoida hänet. Club 30's gangsterit antautuivat hänen tanssinsa kautta ja nyt amerikkalainen popyleisö kuvaa massasuosion aallonharjaa, jonka Michael Jackson poptähtenä saavutti 1980-luvulla. Jackson esittää tässä eräänlaisessa epilogi-kohtauksessa The Beatlesien cover -kappaleen *Come Together*,<sup>416</sup> jossa hän laulaa jokerinkaltaisesta kapinallisesta hahmosta. Tämä aspekti on läsnä Jacksonissa itsessäänkin, sillä tämän esittämät roolit ovat ristiriidassa keskenään. Vaikka hän on tarinan sankari, samalla hän ilmentää trickster -arkkityypin ominaisuuksia.

Trickster -arkkityyppi ilmentää syvimmällä tasolla ryhmäkokemusta, ihmisen ja kollektiivin välistä vuorovaikutusta. Arkkityypin avulla voi ymmärtää, minkä vuoksi ihmiskunta massana reagoi samankaltaisesti asioihin ja mistä nuo syvät pohjavirrat syntyvät. Jung kutsuu tricksteriä kollektiiviseksi varjoksi, koska hänen mukaansa hahmo ilmentää kaikkea sitä, jonka ihminen on tukahduttanut psyykensä vähäisempänä olemuksena.<sup>417</sup> Kollektiivinen tietoisuus määrittää yhteiskunnassa yleisesti hyväksytyt arvot ja käyttäytymismallit, joiden noudattaminen on ryhmän jäsenyyden edellytys. Tämä johtaa väistämättä tiettyjen psyyken osien tukahduttamiseen, jotka Jungin mukaan länsimaissa ovat erityisesti tunteet ja intuitio. Kollektiivinen tiedostamaton toimii tasapainottajana yksilön ja ryhmän tarpeissa. Se tekee tämän tuomalla tietyt arkkityypit keskiöön tiettyinä aikoina.<sup>418</sup>

Kollektiivinen varjo on vanhimpia arkkityyppejä, koska jokainen kulttuuri on rakentunut historiassa tiettyjen yhteisten sääntöjen varaan, jotka ovat aina sulkeneet tiettyjä ominaisuuksia pois hyväksytystä ihmisyydestä. Myyttien asema on tärkeä, koska niiden sisältämät tarinat määrittävät näitä yhteisiä koodeja.<sup>419</sup> Tricksterin ilmiäiset ovat muuntuvia ja hahmot erilaisia myyteissä läpi maailman, koska arkkityyppi ilmentää kaikkia näitä tukahdutettuja varjo-osia, jotka murtautuvat hänen hahmonsa kautta yhteisön tietoisuuteen. Keskiajan ihmiselle häntä edusti kuningasta pilkkaava narri, suomalaisissa kansantarinoissa hän on ovela kettu, Pohjois-Amerikan intiaaneille kjojotti.<sup>420</sup>

Trickster näyttäytyy myyteissä eläimellisyyden, ihmisyyden ja jumalallisuuden yhdistävänä hahmona, joka on muuntuvuudessaan miltei persoonaton, kuitenkin vaikutuksensa mukaan helposti tunnistettavissa oleva hahmo. Hän leikkii ja luo uutta. Joillain trickster-hahmoilla on voima käskää jumalan lailla ja muuttaa sankarin tavoin maailmaa. Antiikin mytologioiden kreikkalaisessa

---

<sup>416</sup> Jackson osti vuonna oikeudet miljoonien The Beatlesien katalogiin 1984 Paul McCartneyn nenän edestä, joka sisälsi oikeudet kaikkiin bändin levyttämiin kappaleisiin ja niiden rojalteihin. Tämä rikkoi arvatenkin muusikoiden pitkän ystäväyden. (ks. Taraborelli, 2010)

<sup>417</sup> Jung 1968b, 270.

<sup>418</sup> Gray 1996, 194.

<sup>419</sup> Gray 1996, 186.

<sup>420</sup> Garry&El-Shamy, 472-479.

Hermeksessä ja hänen roomalaisessa vastineessaan Merkuriuksessa trickster näyttäytyy viestejä vievänä jumaluutena. Trickster-hahmon tunnistaa kyvystä liikkua eri tasoilla, erityisesti suhteestaan yliluonnolliseen. Hän voi shamaanin tavoin olla välittäjä tämän yliluonnollisen alueen ja ihmisyyden välillä.<sup>421</sup> Tämä veijarihahmo näyttäytyy usein karnevalistisissa tarinoissa keveänä huvittelunhaluisena keppostelijana, joka näpäyttää vallan kahvassa olevia.<sup>422</sup>

Ryhmätietoisuus on Richard M. Grayn mukaan kuin yksi itsenäinen entiteetti, joka konservatiivisesti pyrkii rajoittamaan ja muokkaamaan yksilöä ryhmän manifestoimiin muotoihin. Koko kulttuurinen kaanon koostuu näistä yhteisistä arvoista ja odotuksista.<sup>423</sup> Trickster-arkkityyppi on tulkittu usein negatiivisena ja tuhoavana, sillä ryhmän näkökulmasta se on aina moraalinen ongelma. Kollektiivisena varjona trickster edustaa koko ihmiskunnan kulttuurisia tabuja ja pinnan alla vaikuttavaa vihaa, ahdistusta ja syyllisyydentunteita.

Ihmisen persoonallinen varjo on yleensä sekoittunut kollektiiviseen tiedostamattomaan, koetaanhan asiat moraalisesti vääriksi juuri yhteiskunnan ennakoasetelmien mukaisesti. Persoonallisen elämän pelot ja kasvuvaikeudet vaikeuttavat yhteiskuntaan sopeutumista, jota ryhmä homogeenisyyteen pyrkivänä kuitenkin edellyttää. Tässä yksilön ja ryhmän ristipaineessa aktivoituu trickster-arkkityyppi.<sup>424</sup> Jungin mukaan ”heti kun ihmiset kerääntyvät kokoon ja tukahduttavat yksilön, kollektiivinen varjo aktivoituu ja voi jopa inkarnoitua ja personoitua.” Hänen mukaansa ihmisen moraalinen ongelma tulee yhteiskunnan ulkoisiin normeihin mukautumisesta, jotka saattavat sotia ihmisen ”spontaania eettisyyttä” vastaan, joka vapaasti ilmennettynä on läsnä ilman yhteiskunnan ulkoista valvontaa.<sup>425</sup>

Trickster-hahmon moninaiset ja kulttuurisesti vaihtelevat kasvot ovat aina näytelleet osaa muutoksen katalysaattorina. Tietyssä mielessä arkkityyppi on yksilön oikeuksien asianajaja ja todellisen olemuksen peräänkuuluttaja. Hahmo, jossa vaikuttaa trickster-arkkityyppi, on usein jollain tavalla ryhmään sopeutumaton ja edustaa konfliktin mahdollisuutta.<sup>426</sup> Arkkityypin paradoksisuus tulee sen ristiriitaisista voimista, joissa alhaiset eläimelliset vaistot sulautuvat jumalaiseen potentiaaliin ja usein uskomattomiin yli-ihmisen kykyihin.<sup>427</sup>

*Usein energia, jota kutsumme nimellä trickster manipuloi valtaa ”heikkouksiensa voimalla ja pelkuruutensa suomalla rohkeudella”.*<sup>428</sup>

---

<sup>421</sup> Miller 2000, 242-243.

<sup>422</sup> Mark&Pearson 2001, 200.

<sup>423</sup> Gray 1996, 215-217.

<sup>424</sup> Jung 1968b, 262-266.

<sup>425</sup> Jung 1968b, 267.

<sup>426</sup> Gray 1996, 218-219.

<sup>427</sup> Jung 1968b, 255.

<sup>428</sup> Miller 2000, 243.

Myyteissä ja tarinoissa tricksteriys tulee ilmi kertomuksissa, joissa asemaltaan, älykkyydeltään tai muodoltaan alempi voittaa nokkeluudellaan tai silkalla tuurilla ylemmän tahon. Tyhmä Hans ja Peukaloinen ilmentävät näitä pienimmistä pienimpiä, joille suurimmatkaan teot eivät ole mahdottomia.<sup>429</sup> Liian usein trickster saa tarinoissa syntipukin viitan ylleen, ja hänen nähdään kutsuvan tyhmyyttään pahoja asioita luokseen. Joissain tarinoissa hän todella ilmentää sankarin kehittymätöntä tilaa, joka rakentuu kaaoksen varaan.<sup>430</sup>

Jungin mukaan kollektiivisen varjon ominaisuudet ovat syvällä ja sen rakenne on peräisin ihmiskunnan alkujuurilta. Tämän vuoksi trickster voi ilmentää psyyken täysin kehittymätöntä, eläimellistä puolta.<sup>431</sup> Alkukantaisimmalla tasollaan trickster ilmentää veijaria, myyttisen sankarin alkeellista muotoa, jota kuvaavat lapsellisuus, vaistonvaraisuus ja estottomuus<sup>432</sup>. Usein trickster ottaakin saduissa ja alkuperäisheimojen tarinoissa eläimen muodon. Hänen persoonansa saattaa ilmetä keppostelevana pahantekijänä, josta esimerkkinä on suomalaisten kansantarinoiden kettu. Tällaista hahmoa hallitsevat sen vietit ja fyysiset tarpeet, hänellä on pikkulapsen mentaliteetti. Kehittymätön sankari kulkee polullaan ainoana tavoitteenaan omien tarpeidensa täytyminen, mikä tekee hänestä julman ja tunteettoman. Antisankarin tavoin hän tekee pahanilkisen teon toisensa perään. Veijarin tasoltaankin sankari voi kuitenkin aikuistua mieheksi initioivien urotekojensa myötä, ja ennen pitkää hän hallitsee paremmin vaistomaisia infatiileja viettejään, jonka ansiosta hänen sosiaalinen asemansa omassa ryhmässään muuttuu.<sup>433</sup>

Tässä mielessä trickster voidaan todellakin nähdä sekä tuhoavana että voimaannuttavana psyyken aspektina.<sup>434</sup> Paul Radin huomauttaa teoksessaan *Trickster – a study in American indian mythology*, että arkkityypin päätarkoitus on positiivinen, sillä se edustaa asioiden todellisuutta.<sup>435</sup> Tuhoavana se näyttäytyy vain sille, mikä ei alun perinkään ollut todellista, - ryhmän luomille odotuksille ja käytöskoodeille, jotka estävät yksilön vapaan itseilmaisun.<sup>436</sup> Tästä näkökulmasta katsoen tricksterin esille tuomat asiat eivät suinkaan ole pahaa, vaan ulkoisten konstruktoiden takia tukahdutettua ainesta. Kaikki hänen tekonsa ovat seurausta yksilön halusta ilmaista itseään ja kehittyä.<sup>437</sup> Varjo-olemuksen takana piileekin ihmisen persoonan kahleista vapaa, todellinen *itse*.

Radin näkee tricksterin ennen kaikkea rakentavana, luovana voimana. Kollektiivisen varjon tehtävä myyttinä on sekä voimaannuttavalla tavalla muistuttaa ihmistä hänen primitiivisestä vaistomaisesta puolestaan, että samalla ylittää tämä tila siirtymällä korkeampaan tietoisuuteen.

---

<sup>429</sup> Jung 1968b, 255.

<sup>430</sup> Radin 1956, 148.

<sup>431</sup> Jung 1968b, 260.

<sup>432</sup> Jung 1992, 113.

<sup>433</sup> Jung 1992, 112-113.

<sup>434</sup> Jung 1968b, 262-266.

<sup>435</sup> Radin 1956, 148.

<sup>436</sup> Jung 1953, 192-193.

<sup>437</sup> Radin 1956, 126.

*"Ihmiset eivät ymmärrä häntä, he tulkitsevat väärin ja melko yleisesti taruissa nauravat hänen teoilleen. Hän ei kuulu ihmisten maailmaan, vaan paljon vanhempaan maailmaan."<sup>438</sup>*

Vanhempaan maailmaan kuulumisen tarkoittaa tässä yhteydessä arkkityypin jumalallisia juuria. Pohtiessaan tricksteriin liitettävää eläimellisyyden, ihmisyyden ja jumalallisuuden tematiikkaa Radin sanoo hahmon symbolisoivan muistoja arkaaisesta ja primaarista menneisyydestä, missä ei vielä ollut erottelua jumalallisuuden ja ei-jumalallisuuden välillä. Trickster siis on tämän ykseytenä tunnetun ajanjakson symboli. Tällaisista lähtökohdista käsin hahmo tuntee ajan ennen maailman luomista. Hänessä ilmentyvätkin erilaisten oppositioiden molemmat puolet: hyvä/paha, jumala/ihminen, ihminen/eläin, mies/nainen, lapsi/aikuinen, sankari/roisto, luoja/tuhoaja, pelastaja/pelastettava.

Radin näkee tricksterin alkuperän olevan ei-inhimillinen, sillä hänen mukaansa suuri jumaluus on myyteissä se, joka tuo kulttuurin ihmiselle. Trickster onkin hänen mukaansa kuin maan päälle laskeutunut, lihaksi tullut jumala. Koska ihminen on vaistonvarainen olento, epäsosiaalinen ja kasvattamaton, seksuaalisten himojen ja nälkensä ajama, jumaltenkin täytyy aloittaa tältä tasolta halutessaan kokea ihmisyyden. Tricksteria ajava voima on hänen halunsa kehittyä tasolta toiselle. Aloittaen alimmasta tasosta metamorfooseja käyden hän kulkee kohti ihmisen korkeampaa kehitystä, tietoisuuden evoluutiota. Muutokset ympäristössä tapahtuvat oman kehityksen sivutuotteena, eivätkä ne ole itsetarkoitus. Kyse on luovan voiman käyttämisestä omassa kehityksessä.<sup>439</sup>

Trickster tulee ikään kuin vahingossa muuttaneeksi maailmaa oman henkilökohtaisen vaelluksensa ohessa. Arkkityypin aiheuttama kaaos on usein juuri tätä eri tavalla toimimista, joka eittämättä rikkoo stabiileina pidettyjä normeja, mutta on myös luovan voiman elinehto. Grayn mukaan luovat yksilöt ilmentävät vahvimmin näitä ryhmän sisäisiä tiedostamattomia voimia.<sup>440</sup> Luovuus on juuri "eri tavalla toimimista", jonkin uuden löytämistä vanhojen konventioiden sijaan. Kollektiivinen tietoisuus pyrkii pitämään kiinni konservatiivisista arvoista ja ylläpitämään asioiden sen hetkistä helposti määriteltävää tilaa, onhan ryhmärakenteen suojeleminen sen päätarkoitus. Kuitenkin rajoittamalla ihmisessä olevia laajoja olemuspuolia yksilö ei koskaan kehity kuin tietyn yhteiskunnallisesti rajatun kaavan verran, ja häneltä jää kokonainen tuntematon maailma ihmisyydestä kokematta. Tuntematta kollektiivista varjoa ihminen ei koskaan voi eheytyä täysin ja tuntea kokonaisuuttaan, *Itseä*.<sup>441</sup>

---

<sup>438</sup> Radin 1956, 148.

<sup>439</sup> Radin 1956, 126.

<sup>440</sup> Gray 1996, 217.

<sup>441</sup> Gray 1996, 202.

Tricksterin tehtävä on arkkityyppinä murtautua rajojen yli ja keinoja kaihtamatta tuoda tietoisuuteen tukahdutetut osat. Länsimaisella ihmisellä Jungin mukaan kyse on tunteista ja intuitiosta, jolloin myyttien ja tarinoiden osa tällaisen arkaaisen perimän esille tuojana ja jatkajana on äärimmäisen tärkeä. Amerikkalainen myytti rakentuu sankarin ympärille, joka nähdään tietoisuuden, egon ilmentymänä. Suurimpia amerikkalaisia myyttejä on mieheksi kypsymisen initiaatio, joka on oman minätietoisuuden heräämisen tapahtuma. Tässä kontekstissa se luonnollisesti toimii myös kansallisen minätietoisuuden herättäjänä ja metsästäjä-identiteetin vahvistajana. Amerikkalaisuus kollektiivina rakentui myös alusta asti tiettyjen puritaanisesta Englannista omaksuttujen käytäntöjen mukaiseksi, josta uudisraivaaja erottautui omaksi yksikökseen, ihmeitä tekeväksi valloittajaksi. Intiaanien henkinen johtaja shamaani edusti alkuperäisheimoissa vastaavaa muutosvoimaa, kuitenkin kunnioitetummassa merkityksessä.

*Smooth Criminal* -videolla Michael Jacksonin positiossa näkyi vaikutuksia molemmista hahmoista. Sankarihahmon ja tricksterin suhde on ristiriitainen, koska jälkimmäisen hahmon positio voi olla tarinassa mikä vain sankarista itsestään tämän parhaaseen ystävään, tiellä kulkevaan varkaaseen, suunnan näyttäjään ja pahimpaan viholliseen. Michael on sekä tarinan sankari että trickster. Molemmat arkkityypit määrittyvät suhteestaan yhteisönsä, ja sama aspekti myös erottaa tämä kaksi arkkityyppiä toisistaan.

Sankari on kulttuurinsa esikuva, jonka merkitys yksilö- ja ryhmätasolla on sama. Myyttille on psykologinen tarve. Yksilöllä se auttaa persoonallisuuden löytämiseen ja vahvistamiseen, yhteiskunnan tasolla se vakiinnuttaa ryhmän kollektiivisen identiteetin.<sup>442</sup> Sankari on pohjimmiltaan kulttuurinsa kantaja ja ruumillistaa ryhmänsä arvostaman kaanonin itseensä.<sup>443</sup>

Ihailtuna hahmona sankari asettautuu tarkoituksenmukaisesti ryhmänsä palvelukseen ja toimii sitä hyödyttävillä tavoilla, vaikkakin hän itsekin monesti hyötyy teoistaan. Tavallaan kuitenkin sankarin sankaritekojen funktio on aina yhteisen hyvän palvelemisessa. Tämän vuoksi sankari aina palaa myyttiseltä matkaltaan yhteisönsä pariin jakamaan jumalilta saamansa evästeet, joilla eheämmän kulttuurin rakentaminen onnistuu.<sup>444</sup> Poptähden asema jo itsessään on lähellä modernia kulttuurisankaria roolin vaatiman esikuvallisuuden ja luovan ihmisen välittäjyyden vuoksi. Michael astuu tähän asemaan mielikuvituksellisen seikkailunsa päätteeksi, josta myös ”hänen heimonsa”, lapset saavat nauttia yleisön joukossa. On selvää, että Michael tässä vaiheessa on suuremman joukon *sankari*, silti Beatlesien coverkappale ”Come Together” kertoo kapinallisesta hahmosta.<sup>445</sup>

---

<sup>442</sup> Jung 1992, 110.

<sup>443</sup> Jung 1992, 126.

<sup>444</sup> Jung 1992, 112.

<sup>445</sup> The Beatlesien John Lennon, joka teki kyseisen kappaleen, tarkoittikin sen olevan ironia tietynlaisesta kapinoivan narrin roolista. Lennonia kritisoitiin 60-luvun lopulla hänen kampanjoidessaan maailmanrauhan puolesta, ja Lennon sai osakseen yleistä torjuntaa. Hän sävelsi tuon johdosta useita kappaleita, kuten Come Together ja Sun King, joiden narriteeman kautta hän luo itsestään kuvan tanssivana ja laulavana narrina, jolle on lupakin nauraa. (Ks. Mäkelä 2004, 166).



Kun hän laulaa provokatiivisesti tanssien ”Got to be a joker, he just do what he please”, se tuo jälleen ristiriitaisen elementin hänen sankaruutensa tarkasteluun.

Sankari on ryhmänsä kohottama ja sen ylläpitämä hahmo. Se on siis jossain mielessä, huolimatta siitä kuinka itsenäisenä hahmo kuvataan, alisteinen ryhmälle omasta tahdostaan. Orrin Klapp määrittää sankarin henkilöksi, jonka tärkein funktio on ihmisten toteutumattomien unelmien toteuttajana.<sup>446</sup> Sankarin matka edustaa kyllä kehityskulkua, mutta vain tietylle tasolle asti. Kun yksilön tai ryhmän minä-identiteetti on saavutettu ja stabilisoitu, myytti menettää merkityksensä.<sup>447</sup> Michael-hahmoa ei voi kutsua alisteiseksi *Smooth Criminal* -narratiivissa oleville erilaisille tiloille ja niiden sisältämille ryhmille, pikemminkin hän hallitsee kaikkia näitä kohtaamisia ”keskusauringon” tavoin. Michaelin alisteisuus määrittäisi helpommin jos olisi selkeää, ketkä ovat hänen ihmisiään, heimoaan ja mikä on hänen alkuperänsä, sillä tätä ei varmisteta tarinassa mitenkään, joten hän säilyy juurettomana hahmona. Lapsien määrittely hänen ”ihmisikseen” on juonellisen alkuasetelman pohjalta tehtyä tulkintaa. Vaikeasti määrittävyytensä vuoksi Michael ei ryhmään liittyvässä määrittelyssä voi olla alisteinen kenellekään, mikä on trickster-hahmon tuntomerkki.

Trickster edustaa tässä mielessä sankarillisen idean vastavoimaa, sillä se tuo esille hahmon, joka toimii täysin omista lähtökohdistaan käsin. Kuten Radin totesi, arkkityyppinen trickster pyrkii itse kehittämään luovan ihmisen tavoin, ja tulee siten vaikuttaneeksi ulkoiseen ympäristöönsä.<sup>448</sup> Tämä sama motiivi, joka erotti uudisraivaajan siirtokunnastaan erottaa minkä tahansa tarinan tai oikean elämän tricksterin ryhmästään. Se vei myös Michaelin seikkailulle Club 30’s-tilaan lasten pelastamisen keskellä. Suurin uhka, jolla trickster horjuttaa stabilisoitua ryhmää, on jatkuva muutos. Arkkityypin käsittelyssä korostetaan usein tricksterin vaikutusta muihin hahmoihin, joka negatiivisessa mielessä tulee ilmi kapinointina, kepposina ja positiivisena jumalallisena viestinviemisenä Merkuriuksen ja Hermeksen tapaan.<sup>449</sup> Vähintään yhtä mielenkiintoista on ryhmän reaktio tähän ristiriitaiseen hahmoon.

Kollektiivin korostamisella on nimittäin se heikkous, että se heikentää yksilön merkitystä ja vastuuta.<sup>450</sup> Jo Jung näki kollektiivisen tietoisuuden toimivan niin voimakkaana, että se kykenisi supistamaan yksilön tietoisuuden olemattomiin.<sup>451</sup> Grayn mukaan kaikki kollektiivinen toiminta vastustaa muutosta, jolloin sen toiminta tähtää katalysaattorista, varjosta vieraantumiseen. Tällöin ryhmän fokus on aina liian kapea kohdatakseen yksilön ja ryhmän tarpeet.<sup>452</sup> Koska kollektiivinen varjo ei kuitenkaan tukahduttamalla katoa minnekään, se projisoituu yleensä joihinkin ryhmän jäseniin. Gray mainitsee luovan ihmisen samassa merkityksessä kuin Jung ja Petterson muinaisten

---

<sup>446</sup> Klapp 1969, 214.

<sup>447</sup> Jung 1992, 112.

<sup>448</sup> Radin 1956, 126.

<sup>449</sup> Jung 1968b, 255.

<sup>450</sup> Gray 1996, 217.

<sup>451</sup> Jung 1970, 471.

<sup>452</sup> Gray 1996, 217-221.

heimojen shamaanin. Molemmilla on tämä etuoikeus päästä käsiksi kollektiivisen tiedostamattoman muotoihin ja tuoda näitä yhteisön tiedostamattomia osia tietoisuuteen.<sup>453</sup> Molempiin voidaan projisoida ryhmän toiveita ja odotuksia, mutta myös ryhmäpsykyen negatiivisia aspekteja.

On selvää, että kollektiivinen varjo saa osakseen torjuntaa ja väärin ymmärtämistä. Grayn mukaan ryhmä pyrkii yleisesti eliminoimaan poikkeavat yksilöt, mikä kuulostaa melko julmalta. Myyteissä tricksterille saattaa käydä huonosti, ja moraalinen opetus tarinoissa on usein omaan itsekyyteen ja kepposiin kompastuminen. Useamman kuin yhden kerran trickster on pudonnut itse kaivamaansa kuoppaan. Huomioitavaa on, että näissä tarinoissa hahmo määrittellään kulttuurisen kaanonin näkökulmasta. Ryhmätasolla tricksteriys näyttyy kollektiivisen voiman vastavoimana, joka eroaa yhteneväisyydestä ja yksilöllisesti toimien uhmaa stabiliteettia sekä kollektiivista turvallisuudentunnetta. Grayn mukaan ryhmä projisoi varjon niihin ryhmän jäseniin, jotka joko eivät sopeudu kaanoniseen määritelmään tai ovat niin vaikeasti määriteltäviä, että näyttävät ryhmälle ikään kuin ”tyhjänä tauluna”. Seurauksena erilaisuudesta ovat leimautuminen ja mahdolliset rangaistukset, joiden tarkoitus on saada yksilö samankaltaistettua yhteiskunnan normeihin sopivaksi.<sup>454</sup>

Vaatiiko tricksterin kaksinainen asema pelastajana ja tuhoajana aina henkilökohtaisen kärsimyksen? Pelastajana se voi toimia kollektiivia hyödyttävänä kulttuuriheeroksena, mutta tricksterin on myös mahdollista näyttytyä yksilön muutoksen ja vapauden ilmentäjänä. Siinä asemassa se samalla murentaa pohjaa kollektiiviselta stabiiliudelta. Sankarina trickster luo siis nahkaansa uudelleen koko ajan, kuten Michael-hahmo *Smooth Criminal* -videolla. Muuttaa positiotaan, itseään, vaihtaa ryhmäänsä ja vaatteitaan, aiheuttaa kulkiessaan reaktioita. Tapahtumasarjan aloittanut tunkeutuminen Mr Bigin salaiseen linnoitukseen voidaan tulkita kypsymättömänä varomattomuutena ja ongelmien kutsumisena. Shamanistinen välittäjäys ja tarinankerronta(laulun keinoin), jota Michael tekee Club 30's -tilassa, on kuin luovan ihmisen yhteisössään ilmentämää arkkityypistä kollektiivisen myytin toisintaa. Kollektiivisesta tiedostamattomasta esiin nousseet osat eivät kuitenkaan tässä yhteydessä ole omiaan ylläpitämään stabiiliutta, vaan pikemminkin rikkomaan julkisivun ja näyttämään sen takana piilevät asiat. Michael sekoittaa klubin alkuperäistilannetta saaden koko paikan tanssimaan kanssaan, samoin hän horjuuttaa paikan miesten asemaa tekemällä näille ilkeitä kepposia.

Entäpä Michaelin kärsimys? Jungin mukaan esimerkiksi hakiessaan tietoa ”aavemaasta” shamaanit joutuvat käymään läpi vaikeita asioita ja tekemään henkilökohtaisia voimainponnistuksia. Shamaanin osa tuo mukanaan tuskaa ja kärsimystä, josta voi seurata niin

---

<sup>453</sup> Gray 1996, 217.

<sup>454</sup> Gray 1996, 224.

psykkisiä kuin ruumiillisiakin vahingoittumisia.<sup>455</sup> Shamaanina Michael musiikin siivittämänä on pikemminkin elementissään kuin tuskissaan, hän hallinnoi tilaa sormiensa napsauttelun ja äänimaailman kautta. Äänensä kautta hän on vahvana myös Mr Bigin linnoituksessa, vaikka siellä saakin jo iskuja itseensä. Ylösnousemus avaruusrakettina korkeuksiin ja taivaaseen katoaminen voidaan nähdä sankarin uhrautuvana ”kuolemana”, kuten lapset asian tulkitsevatkin. Tällöin kyseessä olisi syvin mahdollinen kärsimys, jolloin Michael palaaminen kaupunkiin tämän jälkeen ilmentäisi messiaanista kuolleista nousemista. Hänen käyntinsä taivaissa ja takaisin soveltuu Radinin ajatukseen tricksteristä lihaksi tulleen jumalana, jolle pääsy korkeuksiin on alkuperän oikeuttamaa matkailua, ja kuoleminenkin vain ”käymistä toisella puolella ja takaisin”.

Trickster-hahmo edustaa kaikessa kommunikatiivisuudessaan usein monimutkaista, hyvin laajaa välittäjyyttä, jonka kaikkia aspekteja on vaikea määrittää.<sup>456</sup> Yliaistilliset ja jumalalliset elementit tekevät siitä tarinoissa eri maailmojen välillä kulkevan viestinviejän. Michaelin liittäminen tällaiseksi universaaliksi viestinviejäksi on mahdollista ylösnousemuksen ja tämän jälkeisen lavalle palaamisen myötä. Hänellä on kaksinainen asema tarinassa myyttisenä, kenties jumalperäisenä trickster-sankarina, ja reaalielämän pohtähtenä, mikä tuo esille kaksi erilaista välittäjyyden tapaa. Trickster-sankari voi olla shamanistinen kuoleman mailla kävijä, ja pohtähti välittää luovana ihmisenä näitä kollektiivisen tiedostamattoman virtauksia yleisölleen. Kumpikin toimii samalla vaikeasti määritettävällä universaalien tarinoiden ja myyttien alueella, joita shamaani jakaa henkisten matkojensa kautta, kun taas pohtähti laulamiensa tarinoiden muodossa, esimerkiksi kertomalla *Come Together* -kappaleessa jokeri-hahmosta.

Oli tricksterin suhtautuminen välittäjyyteensä kuinka maallinen hyvänsä, hahmo kuitenkin vaikuttaa syvästi tiloihin, joissa kulkee. Sekä shamanistinen trickster-sankari että pohtähti muokkaavat ympäristöjään pelkällä läsnäolollaan. Molempien karisma tekee näistä hahmoista tunnistettavia hahmoja, jotka – kuten *Smooth Criminal* -narratiivi, ja vaikkapa Michael Jacksonin omaelämäkerrallinen materiaali kertoo – herättävät yleisössään erilaisia reaktioita ihastuksesta vihantunteisiin. Erottautuminen ryhmästä esikuvaksi voi toimia sekä puolesta että vastaan, riippuen hahmon yksilöllisestä luovuudesta ja kehittymisen halusta. Niin kauan kuin esikuva ilmentää ryhmän hyveitä, hän on puhdas kulttuurisankari. Mitä enemmän hahmo ylittää rajoja, sen paheellisempi hänestä myös tulee ja hän liukuu sankaruudesta tricksterin puolelle, jolloin negatioiden projisointi häneen on mahdollista.

Luominen liittyy poikkeuksetta trickster-hahmon olemukseen ja perimmäiseen merkitykseen. Michaelin metamorfoosit autoksi, robotiksi ja avaruusalukseksi ilmentävät tätä itseään uudistavaa puolta, jossa trickster toimii luojan roolissa. Kuten Radin sanoi, tricksterin muodonmuutoksesta

---

<sup>455</sup> Jung 1968b, 256.

<sup>456</sup> Miller 2000, 243.

seuraavat myös muutokset ympäristöön, ja jokainen metamorfoosihan muuntaa *Smooth Criminal* -narratiivissa myös tarinan kulkua. Radin kuvailee tricksterin myyttistä kulkua näin: ”Maailmassa, jossa ei ole alkua eikä loppua iätön päähenkilö nähdään kulkemassa yli maan, vaeltamassa levottomasti paikasta toiseen, yrittäen onnistuneesti ja epäonnistuneesti täyttää oma elämän nälkensä. Vaikka hänen tekonsa vaikuttavat mielestämme tarkoituksettomilta, jokaisen tehtävänsä jälkeen hänestä tulee esille uusi hahmo, ja uusi psyykkinen muoto ja ympäristö on syntynyt.”<sup>457</sup> Muuntuvuutensa ansiosta Michael säilyy hengissä vihollisen kohtaamisista ja kykenee pelastamaan toiset. Hänen luovuutensa ja sisäisen tähteytensä kautta, jota Onnentähti ilmentää, tapahtuvat nuo tärkeät muodonmuutokset.

Luovuus liittyy myös Michaelin kaksijakoiseen trickster -olemukseseen ja erilaisiin rooleihin. Hänen olemuksensa on täysin ristiriidassa suhteessa sankaruuteen, jonka tärkein ominaisuus on ilmentää kulttuurisia hyveitä. Michaelissa sankarin esikuva-asema muuntuu yhteisöstä yksilöä hyödyttäväksi, sillä ei ole säännönmukaista kahtiajakoa, jota hän ei videon narratiivissa rikkoisi. Androgyniansa vuoksi hän vaikuttaa ”keskeneräiseltä sukupuoliselta projektilta”<sup>458</sup>, joka pystyy liukumaan nuoren poikuuden viattomuudesta gangsteriscenen machouteen, samalla kun gangsterinakaan naiselliset sipsuttelut eivät ole hänelle mahdottomia. Moraalisesti katsoen hänessä on useampia puolia, joista toisaalla hän ilmentää lapsia pelastavaa hyväntekijää, toisaalla tuhoavaa ja ihmisillä leikittelevää gangsteri -shamaania. Hän on lasten kanssa leikkiessään enemmän lapsenmielinen kuin lapset itse, paeten täysin aikuisuuteen viittaavaa vastuuta ja huolenpitoa, johdattaen nämä pelottaviinkin tilanteisiin ja jopa vaaraan. Sen sijaan lapset huolehtivat hänestä rukouksin ja toivein. Shamanistisessa sessiossaan hän on eläin-olemuksessaan kuten pianolla taiteileva mystinen musta kissa ja taikoo muistakin esiin näiden eläimellisen puolen saattamalla nämä rytmiseen transsitilaan. Ylösnoustessaan ja palatessaan ”kuolemasta” hän osoittaa olevansa jumalien tavoin kuulematon, vaikka videon alussa hän juoksi kaduilla henkensä edestä ja vaikutti olevan täysin Mr Bigin armoilla.

Rajatilasankarina arvelutti hänen mahdollinen kypsymättömyytensä ja kykenemättömyytensä yhdistyä feminiiniseen periaatteeseen, joka olisi todentunut ihanteellisesti jumalaisissa häissä. Tarkoittavatko nämä naimattomuus ja nuoruuden ilmentäminen lopultakin keskeneräisyyttä ja tiettyyn ikäkauteen jämähtämistä? Narratiivi tekee haastavaksi määrittellä tapahtuuko tarinassa varsinaista hahmon kasvamista vai pelkästään siirtymistä tilasta ja muodosta toiseen. Kuitenkin esimerkiksi pop-tähden aseman haltuun ottaminen voidaan nähdä uutena tasona, siis kypsymisenä, mikäli *Smooth Criminal* -tarinan nähdään alkavan kadulta, Mitchell’s musiikkikaupan luota. *Moonwalker* -elokuvan kokonaisuudessa hän kuitenkin on pop-tähdenä ”jo aiemmin”, joten sinänsä muutos ei ole ainutkertainen. Jos Michaelin tulkitsee pelkkänä sankarina, häntä voi kutsua

---

<sup>457</sup> Radin 1956, 167-168.

<sup>458</sup> Jefferson 2010, 112.

keskeneräiseksi. Kuitenkin tricksterinä näkymä on armollisempi, ja tarjoaa näköalan tulkita Michaelia ainutlaatuisena vastakkaiset prinssiipit yhdistävänä hahmona, jonka erikoisuus liittyy luovuuteen ja ihmisen tietoisuuden evoluutioon. Tällöin ei olisi kyse enää vastakohtista, vaan kokonaisuudesta. Ei-jakautuneen hahmonhan kohdalla oikea ja väärä ovat oikeastaan vain saman asian eri puolia.

*Samalla tavalla kuin hän ilmentää kaukaista menneisyyttä ennen erottelua, hän ilmentää samaa ykseyttä myös nyt-hetkessä jokaisessa yksilössä. Tämä selittää hänen universaalin ja jatkuvan viehätyksensä. Niin hänestä tuli ja hän jäi hahmoksi, joka on kaikkea kaikille ihmisille – jumala, eläin, ihminen, sankari, klovnin, hän joka oli ennen hyvää ja paha, kieltäjä, vahvistaja, tuhoaja ja luoja. Jos nauramme hänelle, hän virnistää meille. Se mikä tapahtuu hänelle, tapahtuu myös meille.<sup>459</sup>*

---

<sup>459</sup> Radin 1956, 168-169.

## 5. Yhteenveto

Michael Jackson oli ristiriitaisuuksien tähti, mikäli pidämme ristiriitaisena sitä, että hänessä yhdistyivät monet vastakkaisina toisilleen pidetyt oppositiot. Pysin tässä pro gradu -tutkielmassa lisäämään ymmärrystä siitä, mikä oli Jacksonin positio kulttuurisella tähtikentällä. Hänen asemansa näyttää miten klassisesta, pelkistetyistä merkityksistä koostuvasta filmitähteydestä ollaan siirrytty postmoderniin pop-tähteyteen, joka pursuaa erilaisia merkityksiä, uudistuen ja rajoja rikkoen. Harvan tähden tähtikuva sisältää yhtä paljon siihen heijastettuja vastakkaisia merkityksiä kuin Jacksonin. Samalla postjungilaisen teorian kautta voi nähdä, kuinka nämä merkitykset syntyvät yleisössä itsessään projektion ja introjektion kautta – siirtämällä tiedostamattomia tunteita itsestämme tähden tai tähdestä itseemme olemme hänestä aina jotain mieltä.

Fred Astaire ruumiillisti 1930-lukulaisen keskiluokkaisen massan tiedostamattomia tarpeita ja haluja. Yhtä lailla Jackson voidaan nähdä ilmentävän tätä aikaa, postmodernin ajan zeitgeistia. Kuten tähteyks, sankaruudenkin ominaisuudet ovat kulttuurisidonnaisia ja ajastaan riippuvaisia. *Smooth Criminal*- ja *Girl Hunt Ballet* -videoiden sankaruuksissa oli yhtäläisyyksiä Campbellin määrittämään alkuperäiseen sankarimuotoon, monomyyttiin, vaikkakin ne ilmenivät ajan mukaisissa ilmiöissä. Molemmat videot hyödyntävät *noir* -genreä, mutta sekoittavat sankaruuksissa muidenkin genrejen sankaruuksia. Astairen sankaruus koostui muutamista aspekteista, hyvästä sankaruudesta, romanttisesta komediasankarista, joka ilmeni tämän uralla pääosin musikaaligenren tiukoissa puitteissa. Jacksonin genrejä sekoitteleva sankaruus, vuoroin nörttimäinen koulupoika, vuoroin supersankari ja gangsteri tekevät hänestä postmodernin hybridisankarin, jossa hän ilmentää samanaikaisesti tavanomaisuutta ja ihmeellisiä kykyjä. Jacksonin hybridisankaruus, jossa lumovoima, luovuus ja humanitääriset tendenssit ilmenevät samanaikaisesti groteskin roistomaisuuden kanssa, kuuluu tähän aikaan. Voimmeko väittää, ettemme itse kukin olisi psykologisesti yhtä monimutkaisia yksilöitä kuin mitä hänen tähtimytyttinsä ilmentää?

Arkkityyppien soveltaminen tähtitutkimukseen tuntuu jälkikäteen ajatellen tutkimusta rikastavalta näkökulmalta. Jungin teorioiden sovellus tuntuu ajankohtaiselta, sillä vaikka moderni aika ei hänen tutkimuksiaan syleillyt, ajan uusromanttiset tendenssit tekevät käsittelystä kiehtovan. Kun tunteet ovat läsnä kulttuurissa, kollektiivisiin merkityksiin suuntautuva psykologinen mediatutkimus tuntuu tärkeältä näkökulmalta. Arkkityypit kun pohjimmiltaan edustavat näitä havaitsemisen ja merkityksen luomisen taipumuksia, joita tiedostamattamme käytämme joka päivä maailman ja sen ilmiöiden tarkkailuun. Tässä kohtaa projektio ja introjektio toimivat merkityksen siirtomekanismeina, ja kuten valitsemani arkkityypit ja niiden käsittely osoittavat, teoriassa voidaan ajatella, että mikä tahansa arkkityyppi on mahdollista heijastaa keneen tahansa. On katsojasta kiinni, mitä hän näkee tähdessä.

Oman tutkimukseni perusteella Michael Jacksonin *Smooth Criminal* -videolla ilmentämä Michael-hahmo voidaan nähdä rajatilasankarina ja amerikkalaista unelmaa ruumiillistavana Uudisraivaaja-valloittaja-tyyppinä, joka etenee sankarin matkalla kokoajan eteenpäin kulkien, uusia tiloja ja heimoja valloittaen. Hänen sankarinsa voidaan nähdä hahmona, joka ilmentää kypsytöntä nuorta ”poikaa”, joka suorittaa tuntemattomissa ympäristöissä initiaatiotaan. Kuitenkin samanaikaisesti kun hänen nuoruuskoodinsa ja animan kanssa yhtymisen välttäminen puhuvat kypsytömyydestä, Jackson ilmentää myös Club 30’s-tilassa initiaation suorittanutta shamaania, eräänlaista kypsytettyä, kokonaista hahmoa. Voidaan ajatella myös, että androgynian näkökulmasta Jackson onkin kokoajan sisällyttänyt maskuliinisen ja feminiinisen puolen itseensä, jolloin hän ei tarvitse yhtymistä feminiiniseen periaatteen. Tällainen yhdistynyt hahmo tunnetaan myös kulttuureissa myös trickster-arkkityyppinä, joka on yllättäen myös Jungin arkkityypeissä kollektiivinen varjo.

En ihmettele John Izodin tulkintaa Jacksonista lapsi-arkkityypin kautta, koska sekä lapsi että trickster sisällyttävät tämän androgynian aspektin itseensä. Kollektiivinen kuitenkin varjo peilaa vielä enemmän ryhmäkokemusta ja kollektiivista suhtautumista yksilöön. Tämä aspekti näkyy *Smooth Criminal*-videolla Jacksonin ja eri ryhmien välillä, ja sama problematiikka on näkyvässä hänen tähtimyytissään sen eri vaiheissa. Kulttuuristen rajojen rikkominen on postmoderni ilmiö, jossa Jackson on todellinen crossover -artisti kaikilla tasoilla. Videolla hänen käyttöksensä saa lapset ihaillemaan häntä, kun taas Mr Big tekee kaikkensa tuhotakseen hänet. Club 30’s-välitilan kummituksia hän tanssittaa mielensä mukaan. Jokaisesta vaikeasta tilanteesta Michael selviää metamorfoosin kautta, sekä Onnentähden, joka ilmentää kaiken lopuksi hänessä itsessään piilevää jumalallista voimaa. Hänen muodonmuutoksensa herättävät hämmennystä, vihaa, epäuskoa ja iloa, ja kaiken tämän keskellä hän tuntuu noudattavan jonkinlaista sisäistä kompassiaan siitä minne on menossa. Hänen tekonsa eivät tunnu rationaalisilta narratiivissa, kun niitä katsoo ulkoa käsin, mutta niinpä ne vain johdattavat hänet häntä itseään lopulta voimaannuttaviin tilanteisiin, joiden avulla hän saa lopulta toimitettua suuren tehtävänsä maailman lasten pelastajana ja voi siirtyä jälleen popkonsertin lavalle viihdyttämään yleisöään.

Radinin määritelmä tricksteristä ihmisen jumalallisena alkumuotona antaa mielestäni kiinnostavan kuvan arkkityypistä, koska se ikään kuin näyttää ihmisen ennen postmodernia jakautumista ja ennen yhteiskunnan sääntöjä ja sovinnaisuuksia, ennen kuin maailma muuttui kaksinaiseksi paikaksi, jossa asiat jaetaan mustavalkoisesti hyvään ja pahaan. Jackson taisi vaistomaisesti ymmärtää suvaitsevaisuuden ja luovuuden merkityksen ihmisen kehityksessä, jota Jung kutsui individuaatioksi. Hänen laulunsa sanat ”It doesn’t matter if you’re black or white” eivät välttämättä kuvaa pelkästään rodullista jakautuneisuutta, vaan ihmisen tapaa käsitteellistää asiat vastakohtiin, joista tämä rodullinen jako on vain yksi esimerkki. *Dangerous* (1991)-albumin kansilehtisestä löytyy

mielenkiintoinen laulajan kirjoittama teksti, joka ilmentää mielestäni hänen näkemystään sekä tietoisuudesta että näistä kahtiajaoista, jotka ovat kuitenkin lopulta kokonaisuuden osia:

*Consciousness expresses itself through creation. This world we live in is the dance of the creator. Dancers come and go in the twinkling of an eye, but the dance lives on. On many occasions when I am dancing, I have felt touched by something sacred. In those moments, I felt my spirit soar and become one with everything that exists.*

*I become the stars and the moon.  
I become the lover and the beloved.  
I become the victor and vanquished.  
I become the master and the slave.  
I become the singer and the song.  
I become the knower and the known.*

*I keep on dancing... Then it is the eternal dance of creation. The creator and creation merge into one wholeness of joy. I keep on dancing... and dancing... and dancing. Until there is only... the dance.*

Ryhmätietoisuuden pahin uhka on tiedostava ihminen, joka luo uutta ja näin tulee rikkoneeksi rajoja, sääntöjä ja käytäntöjä. Tällöin yksilö on vaarallinen – jopa smooth criminal. Trickster voidaan nähdä kollektiivisena varjona ainoastaan ryhmätietoisuuden silmin katsottuna, koska se on taho, jota tiedostava uniikki yksilö uhkaa. Ryhmätietoisuus olemme me. Tekeekö se tähteen asetetuista määritelmistä todellisempia, että ne tulevat meistä itsestämme, yleisön heijastamista merkityksistä? Sekö on totuus tuosta tähdestä? Yksilön määrittäminen tapahtuu yhteiskunnan, ja yksilötasolla mielen, asettamien rajojen sisäpuolella – niiden ulkopuolella kaikki on vapaata kartoittamatonta aluetta, jossa ehyt trickster -sankari voi kulkea, levittäytyä ja luoda itseään, tilaansa ja maailmaansa loputtoman transformaation ketjuna.



## 6. Lähteet:

### 1. Aineisto

“*Smooth Criminal*” 40 min. *Moonwalker* 93min. Yhdysvallat 1988. Tu: Warner Bros Pictures - Dennis E. Jones, Jerry Kramer, Michael Jackson, Frankie Dileo. O: Jerry Kramer, Colin Chilvers. Le: Dale Beldin, David E Blewitt, Mitchell Sinowy. Kä: David Newman, Michael Jackson. M: Michael Jackson, Bruce Broughton. N: Michael Jackson (Michael), Joe Pesci (Mr Big), Sean Lennon (Sean), Kellie Parker (Katie), Brandon Quintin Adams (Zeke). Ensi-ilta 29.10.1988.

*Band Wagon (Iskelmäkaruselli)* 111 min. Yhdysvallat 1953. Tu: MGM – Arthur Freed, Roger Edens. O: Vincente Minnelli. Le: Albert Akst. Kä: Betty Comden, Adolph Green. M: Arthur Schwartz, Howard Dietz. K. Harry Jackson. N: Fred Astaire, Cyd Charisse, Oscar Levant, Nanette Fabray, Jack Buchanan. Ensi-ilta 7.9.1953.

### 2. Kirjallisuus

Allen, Graham (2000): *Intertextuality*. London, Routledge.

Altman, Rick (2002): *Elokuva ja Genre*. Keuruu, Otavan Kirjapaino Oy. Alk. *Film/Genre*. London, British Film Institute, 1999.

Bagh, Peter von (2001): *Rikoksen hehku*. Keuruu, Otavan kirjapaino Oy.

Bagh, Peter von (2006): *Tähtien kirja*. Keuruu, Otavan kirjapaino Oy.

Bagh, Peter von (2009): *Lajien Synty – Elokuvan rakkaimmat lajit: esittelyssä 147 genre-elokuvan helmeä*. Porvoo, WS Bookwell.

Balio, Tino (1995): *History of the American Cinema 5. Grand Design: Hollywood as Modern Business Enterprise, 1930-1939*. Los Angeles, University of California Press.

Banner, Stuart (2005): *How the Indians Lost Their Land – Law and Power of the Frontier*. Cambridge, The Belknap of Harvard University Press.

Bettelheim, Bruno (1994): *Satujaen lumous*. Juva, WSOY.

Booker, Keith M. (2007): *Postmodern Hollywood – What’s New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange*. Westport, Praeger Publishers.

Braudy, Leo(1986): *The Frenzy of Renown – Fame&Its History*. New York and Oxford, Oxford University Press.

Campbell, Joseph (1990): *Sankarin tuhannet kasvot*. Keuruu, Kustannusosakeyhtiö Otava. Alk. *The Hero with a Thousand Faces*. New Jersey, Princeton University Press, 1949.

Campbell Joseph (1986): *The Inner Reaches Of Outer Space*. New York, Harper and Row.

Campbell, Richard (2000): *Media and Culture – An Introduction to Mass Communication*. Boston, Bedford/St.Martin’s.

Cohan, Steven (2002): *Hollywood Musicals – The Film Reader*. London, Routledge.

- Cullen, Jim P. (2003): *American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. NC, Oxford University Press.
- Dyer, Richard (1987) *Heavenly Bodies – Film stars and society*. London, Routledge.
- Dyer, Richard (1986): *Stars*. London, BFI Publishing.
- Dyer, Richard(2002): *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Jyväskylä, Gummerus Kirjapaino Oy.
- Eliade, Mircea (1958): *Rites and Symbols of Initiation – Mysteries of Birth and Rebirth*. New York, Harper&Row.
- Eliade Mircea (1959): *The Sacred and Profane – Nature of Religion*. Harper& Row, Publishers. New York. Alk. *Das Heilige und das Profane*. Rowolt Taschenbuch Verlag GmbH, 1957.
- Emery, Lynne Fauley (1988): *Black Dance from 1619 to Today*. New Jersey, Princeton Book Company, Publishers.
- Epstein, Joseph (2008): *Fred Astaire*. New Haven, Yale University Press.
- Feuer, Jane (1982): *The Hollywood Musical*. Hong Kong, The Macmillan Press Ltd.
- Fiske, John (1991): *Understanding Popular Culture*. Massachusetts, Unwin Hyman Inc.
- Garry, Jane& El-Shamy, Hasan (2005): *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature - A Handbook*. New York, M. E. Sharpe Inc.
- Giroux, Henry A. (1990): "Rethinking The Boundaries of Educational Discourse: Modernism, Postmodernism and Feminism". *College Literature*. 17/90, 2-3.
- Gledhill, Christine (1991): *Stardom – Industry of Desire*. London, Routledge.
- Goodwin, Andrew (1992): *Dancing in the distraction factory – Music television and popular culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Grant, Adrian (1997): *Michael Jackson –The Visual Documentary*. Singapore, Omnibus Press.
- Gray, Richard M. (1996): *Arcetypal Explorations: An Integrative Approach to Human Behavior*. London, Routledge.
- Guilbert, Georges-Claude (2002): *Madonna as Postmodern Myth – How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*. Jefferson, McFarland&Company, Inc.
- Hauke, Christopher&Alister, Ian (2001): *Jung& Film – Post-Jungian Takes on the Moving Image*. East Sussex, Brunner-Routledge.
- Herbert, Emily (2009): *Michael Jackson - Popin Kuningas 1958-2009*. Hämeenlinna, Kariston Kirjapaino Oy.. Alk. *Michael Jackson – King of Pop 1958-2009*. John Blake Publishing Ltd, 2009.
- Herwitz, Daniel (2008): *The Star as Icon – Celebrity in the Age of Mass Consumption*. New York, Columbia University Press.

- Hietala, Veijo (2007): *Media ja suuret tunteet – Johdatusta 2000-luvun uusromantiikkaan*. Vaajakoski, Gummerus Kirjapaino Oy.
- Hinerman, Stephen (2001): "Star Culture". Teoksessa Lull, James(2001): *Culture in the Communication Age*. London, Routledge.
- Hockley, Luke (2001): *Cinematic Projections – the Analytical Psychology of C. G. Jung and Film Theory*. Bedfordshire, University of Luton Press.
- Hockley, Luke (2007): *Frames of mind – A Post-Jungian Look at Film, Television and Technology*. Malta, Gutenberg Press.
- Izod, John (2001): *Myth, Mind & Screen – Understanding the Heroes of Our Times*. New York, Cambridge University Press.
- Izod, John (2006): *Screen, Culture and Psyche – A Post-Jungian approach to working with the audience*. London, Routledge.
- Jefferson, Margo (2010): *Tapaus Michael Jackson*. Otavan Kirjapaino Oy, Keuruu. Alk. *On Michael Jackson*. Random House Inc, 2006.
- Jackson, Michael (2009): *Moonwalk*. London, William Heinemann.
- Jung Carl Gustav (1953): *Two essays on analytical psychology*. London and Henley, Routledge & Kegan Paul. Alk. *Über die Psychologie des Unbewussten*, 1943 & *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, 1928. Zurich, Rascher Verlag.
- Jung Carl Gustav (1956): *Symbols of Transformation – an analysis of the prelude to a case of schizophrenia*. London, Routledge&Kegan Paul. Alk: *Symbole der Wandlung*. Zurich, Rascher Verlag, 1952.
- Jung, Carl Gustav (1966): *The Practice of Psychotherapy – essays on the psychology of the transference and other subjects*. London, Routledge Kegan Paul. Alk: *Praxis der Psychotherapie*. Zurich, Rascher Verlag, 1958.
- Jung, Carl Gustav (1968a): *Aion – Researches into the phenomenology of the self*. London, Routledge&Kegan Paul. Alk: *Untersuchungen zur Symbolgesichte*. Zurich, Rascher Verlag, 1951.
- Jung, Carl Gustav (1968b): *The Archetypes and collective unconscious*. London, Routledge&Kegan Paul.
- Jung, Carl Gustav (1970): *Civilization in Transition*. London, Routledge&Kegan Paul.
- Jung Carl Gustav (1971): *Psychological Types*. London and Henley, Routledge&Kegan Paul. Alk: *Psychologische Typen*. Zurich, Rascher Verlag, 1921.
- Jung, Carl Gustav (1992): *Symbolit – piilotajunnan kieli*. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Otava. Alk. *Man and his symbols*. Melsa, J. G. Ferguson Publishing Company, 1964.

- Kaplan, E. Ann (1987): *Rocking around the clock – Music Television, postmodernism, and consumer culture*. London, Routledge.
- Klapp, Orrin (1969): *Collective Search for Identity*. New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Kellner, Douglas (1998): *Mediakulttuuri*. Tampere, Tammer-Paino Oy. Alk. *Media Culture. Cultural Studies, identity and politics between the modern and postmodern*. Routledge, 1995.
- Lacayo, Richard (2009): "Deformed by Surgery. Warped by Fame. The Sad End of an American Icon." *Time Special Commemorative Edition: Michael Jackson 1958-2009*. 48-50.
- Mark, Mary Margareth&Pearson, Carol S.(2001): *Hero and the Outlaw : Building Extraordinary Brands Through the Power of Archetypes*. Blacklick, McCraw-Hill Professional Publishing.
- Mercer, Kobena (1994): *Welcome to the Jungle – New Positions in Black Cultural Studies*. New York, Routledge.
- Miller, Dean A.(2000): *Epic Hero*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Moreno, Antonio (1970):*Jung, Gods& Modern Man*. London, Sheldon Press.
- Mustonen, Anu (2001): *Mediapsykologia*. Helsinki, WSOY.
- Mueller, John (1986): *Astaire dancing – The Musical Films*. London, Hamish Hamilton.
- Morin, Edgar (2005): *Stars*. Minneapolis, University of Minnesota Press. Alk. *Les Stars*. Editions du Seuil, 1972.
- Mäkelä, Janne (2004): *John Lennon Imagined – Cultural History of a Rock Star*. New York, Peter Lang Publishing, Inc.
- Ndalianis, Angela&Charlotte, Henry (2002): *Stars in Our Eyes - The Star Phenomenon in the Contemporary ERA*. Westport, Praeger Publishers.
- Neumann, Erich (1962): *The Origin and History of Consciousness part 1 – The Psychological Stages and the Evolution of Consciousness*. New York, Harper&Brothers. Alk: *Ursprungsgesichte des Bewusstseins*. Zurich, Rascher Verlag, 1949.
- Nummelin, Juri (2009): *Elokuvan Lyhyt Historia*. Jyväskylä, Gummerus Kirjapaino Oy.
- Petterson, Jari (1996):*Shamaaneja, sankareita ja arkkityyppejä – Myyteistä C.G.Jungiin ja poikkeaviin tajunnantiloihin*. Helsinki, Oy Aquarian Publications.
- Pietikäinen, Petteri (1999): *C.G.Jung and the Psychology of Symbolic Forms*. Saarijärvi, Gummerus Oy.
- Radin, Paul (1956): *The Trickster: A Study in Native American Mythology*. London, Routledge and Kegan Paul.
- Redmond, Sean&Holmes, Su (2007): *Stardom and Celebrity – A Reader*. New Delhi, Sage Publications.
- Rowland, Susan (2008):*Psyche and the Arts – Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Painting and Film*. Cornwall, TJ International Ltd. Padstow.

- Rushing, Janice Hocker & Frenz Thomas S. (1995): *Projecting the Shadow – The Cyborg Hero in American Film*. London, The University of Chicago Press Ltd.
- Samuels, Andrew (1985): *Jung and the Post-Jungians*. London, Routledge & Kegan Paul.
- Sihvonen, Jukka (1996): *Silmä – Näkökulmia Visuaaliseen Kulttuuriin*. Turku, Kirjapaino Gillot Oy.
- Singh, Greg (2009): *Film after Jung – Post-Jungian Approaches to Film Theory*. London, Routledge.
- Shuker, Roy (2008): *Understanding Popular Music Culture*. London, Routledge.
- Snelson, John (2004): *Andrew Lloyd Webber*. New Haven, Yale University Press.
- Sobchack, Vivian (2000): *Metamorphing – Visual transformation and the culture of quick-change*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Strinati, Dominic (2000): *An Introduction to Studying Popular Culture*. London, Routledge.
- Sumiala, Johanna (2010): *Median Rituaalit – Johdatus Media-antropologiaan*. Vastapaino. Tampere.
- Taraborrelli, J. Randy (2009): *Michael Jackson – The Magic, The Madness, The Whole story*. Pan Macmillan Ltd. Lontoo.
- Thanouli, Eleftheria (2009): *Post-Classical Cinema – An International Poetics of Film Narration*. London, WallFlowers Press.
- Todorov, Tzvetan (1973): *The Fantastic: A structural approach to a literary concept*. Western Reserve University Press, Cleveland. Alk: *Introduction à la littérature fantastique*, 1970.
- Toivanen, Pauliina (2010): *Kuin kuolleista nousut – Iltasanomien Michael Jacksonin kuolemautisointi kultin rakentajana*. Pro Gradu-työ. Tiedotusoppi. Tampere: Tampereen Yliopisto.
- Vernallis, Carol (2004): *Experiencing Music Video – Aesthetics and cultural context*. New York, Columbia University Press.
- Walhbeck, Johanna (2009): *Nykytaiteen alkukuvat – Postjungilainen estetiikka nykykuvataiteen tulkintavälineenä*. Pro Gradu-työ. Estetiikka. Helsinki: Helsingin Yliopisto.
- Zimmerman, Larry J. (2003): *American Indians - The First Nations. Native North American life, myth and art*. London, Duncan Baird Publishers.

### **3. Verkkosivustot**

USA Today, 2009.

[http://www.usatoday.com/life/people/2009-06-30-jackson-patent\\_N.htm](http://www.usatoday.com/life/people/2009-06-30-jackson-patent_N.htm)

Telegraph, 2011.

<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/michael-jackson/6450724/Michael-Jackson-This-Is-It-secrets-behind-O2-shows-revealed.html>

Jung-instituutit, 2011.

<http://www.davidhamiltonphd.com/IAAPAccreditedJungianTrainingInstitutesWorldwide.en.html>