

Valvonnan välineitä, vastarinnan pilkahduksia

Todd Fieldin *Tár* (2022) vallan toiminnan kuvauksena

Reko Latvanen

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Huhtikuu 2026

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck –järjestelmällä

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, mediatutkimus

Reko Latvanen

Valvonnan välineitä, vastarinnan pilkahduksia – Todd Fieldin *Tár* (2022) vallan toiminnan kuvauksena

Sivumäärät: 83 sivua

MeToo-liike on vuodesta 2017 lähtien muuttanut yhteiskunnallista suhtautumista seksuaaliseen väkivaltaan ja tuonut vallankäytön kysymykset laajemmin kulttuuriseen keskusteluun. Tutkimukseni tarkastelee, miten vallan toimintaa esitetään elokuvassa *Tár* (2022). Tutkimukseni keskittyy valtaan ilmiönä sekä elokuvan kykyyn tarjota siitä uniikkeja, kokemuksellisesti hahmottuvia esityksiä.

Tutkimukseni teoreettinen viitekehys rakentuu vallan teoretisoinnin osalta Michel Foucault'n ajatteluun, jossa valta ei rajoitu yksilöiden toimintaan, vaan muotoutuu jatkuvasti uudelleen valtasuhteissa, käytännöissä ja teknologioissa. Hyödynnän neoformalistista analyysiä osoittamaan, miten elokuvan kerronnalliset ja tyylilliset ratkaisut jäsentävät vallan esityksiä katsojalle. Sovellan Siegfried Kracauerin realistista elokuvateoriaa, erityisesti ajatusta elokuvan kyvystä paljastaa tavallisesti näkymättömiä todellisuuden ulottuvuuksia. Näin valtaa voidaan tarkastella sekä kerronnassa rakentuvana esityksenä että paljastettuna todellisuutena.

Tár esittää taidemusiikin diskursiivisesti rakentuneena tiedon alueena, jossa vallan teknologiat ohjaavat subjektiksi tuleminen prosessia. Vain tietyt käsitykset musiikista ovat sen piirissä legitiimejä, ja historiallinen kaanon toimii auktoriteetin mahdollistajana. Samalla mediateknologinen kehitys muokkaa valvonnan muotoja ja siirtää niitä institutionaalisemmista rakenteista hajaantuneempiin ja ennakoimattomampiin prosesseihin. Tämä muuttaa diskurssin ehtoja ja subjektipositioiden rakentumista.

Tutkimukseni osoittaa, että *Tár* rakentaa systemaattisesti vallan toiminnan kerronnallisia ja paljastavia esityksiä. Kuvauksen, leikkauksen ja sommitelmien systemaattiset ratkaisut ohjaavat katsojaa jäsentämään tilanteet valtasuhteiden kautta. Elokuvan kyky tuoda esiin yksityiskohtia ja vain sen piirissä havaittavia kokonaisuuksia avaa katsojalle väylän vallan toimintaan tasolla, joka jää arjessa usein näkymättömäksi. Näin elokuva avaa mahdollisuuden katsojalle tarkastella valtaa valtasuhteiden, subjektipositioiden ja vastarinnan muotojen kautta.

Päätelmäni on, että elokuvalla on uniikit mahdollisuudet tehdä vallan abstraktit ilmiöt konkreettisesti hahmotettaviksi. Tämä siirtää vallasta käytävää keskustelua yksilökeskeisestä moraaliseen arvioinnista kohti rakenteiden ja vastarinnan kysymyksiä. Kattavamman vallan ymmärryksen myötä mahdollisuudet kuvitella vaihtoehtoista yhteiskunnallista järjestystä ja uusia subjektina olemisen tapoja avartuvat.

Avainsanat: valta, elokuvateoria, diskurssi, MeToo, valvonta, kenttä, subjekti, Panoptikon, todellisuus, Foucault, taidemusiikki

Sisällysluettelo

1	Johdanto	1
1.1	Tausta	1
1.2	Tutkimuskysymys ja -ongelma	2
1.3	Tutkimuskohde: <i>Tár</i>	4
1.4	MeToo kulttuurisena kontekstina	6
1.5	Foucault ja vallan teoria	8
1.6	Siegfried Kracauerin elokuvateoria – näkyväksi tuleminen	14
1.7	Neoformalistinen analyysi menetelmänä	18
1.8	Metodi	21
2	Vallan toiminnan järjestelmät <i>Táris</i>sa	24
2.1	Taidemusiikin diskurssi ja kenttä	24
2.2	Valvonta ja subjektiksi tuleminen	33
2.3	Vallan teknologiat	38
3	Elokuvan mahdollisuudet: vallan toisin näkeminen	42
3.1	Häilyvä Lydia <i>Tár</i> – subjekti ja vallan toiminnan välikappale	43
3.2	Mahdolliset historiat, vastarinnan pesäkkeet	60
4	Päätelmiä	70
	Lähteet	76

1 Johdanto

1.1 Tausta

Syksy 2017. Käyn toista vuotta Tikkurilan lukion viestintälinjaa. Eräällä elokuvan kurseista, joita kävin monta, keskustellaan lyhyesti uusimmasta skandaalista: näyttelijä Anthony Rapp on syyttänyt Oscar-voittaja Kevin Spaceytä seksuaalisesta häirinnästä. Syytös on tuore, mutta tapahtumat vuosikymmeniä vanhoja, ja Rapp niiden aikana 14-vuotias. Spacey pahoittelee tapahtunutta, vaikka sanoo että ei muista tapausta ja asettaa sen humaltumisen piikkiin. Samalla hän tulee julkisesti kaapista homomiehenä. (BBC 2019.)

Julkimoiden kohujen ihmettely ei ollut mitään uutta. Niiden määrää ei ainakaan vähentänyt, että noin kaksi viikkoa aiemmin, 15.10.2017, näyttelijä Alyssa Milano oli twiitannut kannustaen muita seksuaalisen häirinnän kohteiksi joutuneita vastaamana hänen julkaisuunsa sanoilla ”me too”. Ilmauksen takana olevasta, vuodesta 2006 asti toimineesta liikkeestä tuli viraali ja maailmanlaajuinen ilmiön. (Burke 2022; Corbett 2022; Jokic 2022.)

Spaceyn tapaus kuitenkin vaivasi minua. Kyseessä oli palkittu näyttelijä, jonka työstä olin aiemmin nauttinut. Hänen päätöksensä tulla kaapista vastauksen yhteydessä keräsi kritiikkiä (BBC 2019). Syytös itsessään oli tarkka, virallinen, ja nousi laajaan tietoisuuteen nopeasti. Kukaan ei kuitenkaan vaikuttanut tietävän, mitä nyt pitäisi tapahtua. Opettajan ja muiden opiskelijoiden kanssa totesimme tilanteen näyttävän pahalta Spaceylle, mutta kukaan ei erityisesti olettanut hänen uransa olevan ohi. Nämä asiat tупpaava menemään ohi ajan ja brändihallinnan kanssa. Tarina tuskin jatkuisi tästä.

Näin ei kuitenkaan käynyt. Spaceyn ja monen muun vaikutusvaltaisen ihmisen urat suistuivat raiteiltaan (Carlsen, Salam, Miller, Lu, Ngu, Patel & Wichter 2018). Tämän muutoksen synnyttämät aallot laajemmassa yhteiskunnallisessa keskustelussa ovat osa monien tämän ajan läpi eläneiden elämää. Suuntautuessani korkeakouluopinnoissani 2020-luvulla media- ja kulttuurikentälle on monesti käynyt mielessäni, minkälaista vallankäyttöä ja kyseenalaisia tilanteita joudun mahdollisesti sillä polulla todistamaan.

Suuri yleisö, erityisesti internetin vauhdikkaiden mediasykliin hallitessa diskursseja, saa rajallisen kuvan vallan toiminnasta tällä kentällä. Puskaraiskauksiin ja karkeaan pakottamisen keskittyminen vie tilan rakenteellisilta kysymyksiltä: miksi näin tapahtuu, ja mitkä tekijät

mahdollistavat sen. Vallan toiminta alkoi MeToo-liikkeen nostamisen kysymysten myötä kiinnostamaan minua.

Alkuvuosi 2023. Olen teatterissa ystävieni kanssa katsomassa ohjaaja Todd Fieldin ensimmäistä uutta elokuvaa yli 15 vuoteen. Sen nimi on *Tár* (DE/USA, 2022) En tiedä elokuvasta muuta kuin sen kertovan kapellimestarista, jota näyttelee Cate Blanchett. Istun penkissä hievahtamatta reilut kaksi ja puoli tuntia, jonka jälkeen poistun teatterista euforisena. Olen nähnyt elokuvan, joka esittää mieleenpainuvan tulkinnan vallan luonteesta, näyttämönään taide- ja kulttuuriala. Elokuva selkeyttää ymmärrystäni abstrakteista ilmiöistä, kuten vallan toiminnasta ja yksilön roolista siinä. Se ei lähde moraaliseen arviointiin, keskittyen sen sijaan prosesseihin.

Eryityisesti minuun vaikutti *Táris* sen kyky kommentoida laaja-alaisesti näitä kipukohtia tässä viihdeteollisuuden ja sen valtaapitävien maailmassa, jonka sääntöjä kirjoitetaan jatkuvasti uudelleen. *Táris* olisi paljon enemmän tutkittavaa kuin mitä on järkevää mahdollistaa tähän työhön, ja vielä enemmän sellaista mitä akateeminen katse ei pysty sanoittamaan.

Tár tekee näkyväksi vallan mekanismeja, jotka MeToo-liikkeen myötä ovat nousseet julkisen tietoisuuteen. MeToo-liike teki seksuaalisen vallankäytön ja sen rakenteellisen hyväksynnän tunnetuksi ilmiöksi. Tällaisen sosiaalisen liikkeen piirissä kysymykset toiminnan järjestäytymisestä ja syistä kuitenkin hukkuvat helposti. *Tár* ei ainoastaan esitä yksittäistä vallan väärinkäyttötapausta, vaan tarkastelee vallan toimintaa järjestelmänä. Väitän, että elokuva antaa tälle järjestelmälle muodon, joka tekee abstraktista ilmiöstä konkreettisemmin hahmotettavan.

1.2 Tutkimuskysymys ja -ongelma

Tämän tutkielman tavoite on tarkastella, miten elokuvassa on mahdollista esittää asioita tavoilla, jotka eivät ole missään muussa mediassa tai arkisessa kokemusmaailmassa saavutettavia. Olen erityisen kiinnostunut vallan ja sen toiminnan soveltamisesta näihin mahdollisuuksiin. Samaa lähestymistapaa voisi soveltaa myös moniin muihin kulttuurisiin ilmiöihin.

Taría on käsitelty akateemisessa kontekstissa aiemminkin seksuaalipolitiikan ja vallan kysymysten näkökulmasta, osin myös MeToo-keskusteluun linkittyen. Osin samoja näkökulmia käsittelee esimerkiksi Killian O'Dwyer konferenssitekstissä ”Keeping

(Revolutionary) Time: Conducting Political Counterpoints in Todd Field's 'Tár' (2023). O'Dwyer on tarttunut erityisesti tahdin pitämistä motiivina, johon tässäkin tutkielmassa paneudutaan. Vaikka lähestymme elokuvaa eri perspektiiveistä, myös O'Dwyer on kiinnostunut sen kyvystä avata mahdollisuuksia ymmärtää valtaa toisin.

MeToo-liikkeen ja vallan suhteesta on myös aiempaa tutkimusta. Tristin K. Green kirjoittaa MeToo-liikkeen potentiaalisesta kollektiivisesta vallasta kokoelmateoksen *The Oxford Handbook of Feminism and Law in the United States* luvussa "Feminism and #MeToo The Power of the Collective" (2022). Greenin keskeinen argumentti on, että kyetään tuottamaan muutosta, MeToo-liikkeen on yksilöiden sijaan keskityttävä rakenteisiin, kulttuuriin ja järjestelmiin. Vaikka Greenin teksti on kirjoitettu oikeudellisen ja feministisen linssin läpi, hänen keskeinen ajatuksensa on linjassa omani kanssa – MeToo-aikana muutos on mahdollista, jos sen piirissä keskitytään yksilön sijaan järjestelmiin.

Tutkimusongelmani on vallan esitykset MeToo-aikana. Vaikka MeToo-ilmiötä on tutkittu laajasti, sen esityksiä elokuvassa on tutkittu kapeammin. Lisäksi tutkimusta vallan esityksestä elokuvissa tässä kontekstissa on vähän. Väitän, että yhdistämällä vallan teoriaa elokuvateoriaan voidaan saada uusi näkemys siihen, miten elokuva voi auttaa ymmärtämään MeToo-ajan keskusteluja ja kysymyksiä. Tutkielmani käsittelee valtaa ja miten Tár rajaa itsensä MeToo-ajan valtakeskusteluihin. Onkin mielekästä ajatella MeToo-aikaa näyttämönä, jolla vallan teemat elokuvassa tulevat näkyviksi.

Asetan tutkimuskysymyksekseni seuraavan:

miten *Tár* esittää vallan toimintaa elokuvalla uniikeilla keinoilla?

Yritän vastata tähän kysymykseen kahden apukysymyksen kautta. Ensimmäinen koskee vallan muotoja: minkälaista valtaa *Tár* esittää? Foucault'n ajattelu toimii teoreettisena lähtökohtana tähän kysymykseen vastaamisessa, kun analysoin elokuvan tarinaa sen valossa. Tämä antaa pohjan sille, miten vallan toiminta käytännössä tapahtuu, ja mitkä vallan ilmiöt elokuvassa konkretisoituvat.

Toinen apukysymys on: miten elokuva tuottaa vallan esityksiä? Puran tämän kysymyksen kahteen osaan. Ensimmäinen koskee sitä, miten elokuva tuottaa sen merkityksiä. Pyrin vastaamaan tähän neoformalistisella analyysillä. Toinen osa käsittelee, miten nämä esitykset tekevät vallasta erityisen havaittavaa. Tähän sovellan Siegfried Kracauerin elokuvateoriaa.

Käytän näitä teorioita käsitelläkseni, minkälaista valtaa *Tár* esittää, ja miten se rakentaa ja elokuvallisesti välittää nämä esitykset. Väitän, että neoformalistinen analyysi sallii foucault’laisen vallan havaitsemisen tavalla, joka konkretisoi Kracauerin väitteen elokuvan paljastavista kyvyistä. Näin elokuva voi avata ymmärrystä monimutkaisista ilmiöistä ja palvella yhteiskunnallista tarkoitusta.

1.3 Tutkimuskohde: *Tár*

Tutkielman tutkimusaineistona toimii Todd Fieldin ohjaama elokuva *Tár* (2022). Teos seuraa fiktionaalista maailmankuulua kapellimestaria Lydia Tária (Cate Blanchett), jonka henkilökohtainen ja ammatillinen elämä karkaavat tämän hallinnasta. Syynä tähän esitetään julkisuuteen vuotavat syytökset tämän vallan väärinkäytöistä.

Tárin lineaarinen tarina käynnistyy haastattelutilaisuudesta New Yorkissa, jonka aiheisiin kuuluvat muun muassa naisten rooli taidemusiikissa ja Tárin tuleva levytys Mahlerin viidennestä sinfoniasta. Levytys tehdään Berliinin filharmonikkojen kanssa, joiden kapellimestarina Tár toimii. Tárin esittelyn aikana nähdään samanaikaisesti, kuinka erilaiset toimijat ovat valmistelleet hänet tähän hetkeen, vaatureista hänen avustajansa Francescan (Noémie Merlant) suunnittelemaan käsikirjoitukseen.

New Yorkin vierailun aikana Tár tapaa kapellimestarikollegansa Eliotin (Mark Strong) ja käy pitämässä luennon Juilliardin esittävien taiteiden koulussa. Luennon aikana Tár ajautuu kiivaaseen keskusteluun Max-nimisen oppilaan (Zethphan D. Smith-Gneist) kanssa, jonka vuoksi Max poistuu luennolta.

Palattuaan perheensä luokse Berliiniin Tár jatkaa työskentelyään Mahlerin parissa. Hänen elämäänsä rytmittävät tapaamiset hänen vanhan mentorinsa Andris Davisin (Julian Glover) kanssa, orkesterin harjoitukset ja sävellystyö hänen vuokraamassaan asunnossa. Monesti Tárin työskentelyä häiritsee selittämätön ääni, jonka lähde hän ei ensin paikallista. Häntä myös vainoavat epämiellyttävät unet sekä yölliset herätykset.

Tár saa kuulla perustamansa säätöön aiemmin tukeman nuoren naiskapellimestarin, Kristan (Sylvia Flote), kuolleen. Hänen kuolemansa tulkitaan olevan itsemurha, ja Tár on itsekin maininnut Kristan epävakaa käytöksen. Francesca on tapahtumasta surullinen ja ilmaisee, kuinka läheisiä he kolme olivat. Tár pyytää Francesca poistamaan kaikki viestinvaihdot tämän ja Kristan välillä. Hänelle selviää pian, että Francesca ei ole noudattanut ohjetta.

Tár päättää sijoittaa pitkäaikaisen varakapellimestarinsa Sebastianin (Allan Corduner) toiseen orkesteriin. Tuohtunut Sebastian on ensimmäinen, joka avoimesti syyttää Tária juonittelusta – hän on vakuuttunut, että Francesca tulee ottamaan hänen paikkansa, ja että tämä johtuu heidän välillään olevasta seksuaalisesta sopimuksesta. Tár ei muuta mieltään Sebastianin siirtämisestä, mutta päättää olla antamatta Francescalle paikkaa apulaiskapellimestarina. Pian tämän jälkeen Francesca ottaa varoittamatta lopputilin ja katoaa.

Samaan aikaan Tár myös kiinnostuu nuoresta naisellisesti Olgasta (Sophie Kauer), jonka sääntöjä osin taivuttamalla, osin rikkomalla junailee ensin orkesteriin ja sitten solistiksi tulevaan esitykseen. Tár tutustuu Olgaan paremmin kutsumalla tämän harjoittelemaan kanssaan asuntoon, jota käyttää säveltämistä varten.

Tárin elämä hajoaa lopullisesti, kun hänen osallisuudestaan Kristan itsemurhaan johtaneisiin olosuhteisiin tehdään syytös. Pian mediassa leviää uutinen Tárista, jonka mukaan häntä on syytetty asemansa hyväksi käyttämisestä tarjoamalla nuorille naisille uramahdollisuuksia seksiä vastaan. Editoitu video kohtaamisesta Maxin kanssa vuotaa myös nettiin. Tilanne pahenee, kun Tár nähdään Olgan kanssa New Yorkissa hänen elämäkertansa julkaisun yhteydessä. Vihamielinen julkaisu sosiaalisessa mediassa ehdottaa, että kyseessä on Tárin seuraava uhri Kristan jälkeen.

Tár menettää paikkansa perustamassaan säätiossa, asemansa filharmonikkojen kapellimestarina ja yhteyden tyttärensä. Hän ilmestyy Mahlerin kantaesitykseen ja menettää viimeisen uskottavuutensa hyökkäämällä hänet esityksen kapellimestarina korvanneen Eliotin kimppuun täyden konserttisalin edessä. Tár käy tämän jälkeen lyhyesti New Yorkissa. Siellä hän poikkeaa lapsuudenkotiinsa katsomaan VHS-kokoelmastaan Leonard Bernsteinin taidekasvatuksellisia musiikkiesityksiä.

Tár huipentuu jaksoon, jossa hän siirtyy elämänsä hajoamisen jälkeen nimettömäksi jäävään Aasian maahan johtamaan toista orkesteria. Jakson aikana ei esiinny yhtäkään aiemmin elokuvassa nähtyä hahmoa Tárin lisäksi. Hän jatkaa elämäänsä kapellimestarina, vaikkakin käynti mahdollisesti seksuaalisia palveluja tarjoavassa hierontaliikkeessä saa hänet voimaan pahoin ja poistumaan nopeasti paikalta. Viimeisessä kohtauksessa nähdään, kuinka Tár johtaa orkesterin esittämään videopelimusiikkia pelisarjan mukaisesti cosplay-asuihin pukeutuneelle yleisölle.

Tár sijoittuu usean genren välimaastoon. Pohjimmiltaan kyse on henkilökuvasta, joten tutkielmassa keskityn pääosin sen päähenkilöön ja suhteessa tähän rakentuviin merkityksiin. Tarina kertoo ihmisen uran tuhoutumisesta, mutta sen suhtautuminen tähän tuhoon on tulkinnanvarainen. Tarinassa on traagiset piirteensä, kuten päähenkilön emotionaalinen erottaminen tämän lapsesta, josta hän vaikuttaa aidosti välittävän. Kyseessä ei kuitenkaan ole itsestään selvä tragedia – elokuvassa on toistuvaa odotusten yllättämistä, joka on mahdollista mieltää satirisoivaksi, jopa humoristiseksi.

Tár voidaan luokitella lähinnä psykologiseksi draamaksi. Sen epätavallinen rytmi ja rakenne tekevät määrittelystä haastavan. Se on rinnastettu aiheensa puolesta elokuvaan kuten *Black Swan* (2010) ja *Whiplash* (2014), jotka myös käsittelevät taiteellisen suuruuden tavoittelua luonteenlaadun kustannuksella (Fiore 2023). Näitä elokuvia myös yhdistää päähenkilön läsnäolo käytännössä joka kohtauksessa. Mainitsen nämä esimerkit korostaakseni, että *Tár* kuuluu jossain määrin luovan työn vaikutuksia yksilöön ja tämän psyykeen käsittelevien elokuvien perinteeseen. Kuten *Black Swanissa*, myös *Tarissa* esiintyy yliluonnollisia tai arkista todellisuutta rikkovia elementtejä, jotka selittyvät elokuvan muuten realistisessa diegesiksessä olemalla osa päähenkilön subjektiivista, harhaista kokemusta. En kuitenkaan tässä tutkielmassa käsittele näitä psykologisen draaman piirteitä tavalla, jossa yrittäisin purkaa auki päähenkilön mielentilaa.

Käsitellen elokuvassa esiintyviä mysteerejä ja yliluonnollisuuksia käyttämieni teorioiden taiteellisina ilmentyminä. Esimerkiksi elokuvassa tapahtuva esitysparituurin katoaminen ei ole tosielämän vallan toimintaan yhdistyvä tapahtuma. Taiteellisen vapauden myötä elokuvassa tämä tapahtuma kuitenkin muuntuu luontevasti keinoksi käsitellä valtaa symbolien kautta.

1.4 MeToo kulttuurisena kontekstina

Oleellinen konteksti tutkielmalle on MeToo-aika. MeToo tarkoittaa vuonna 2017 erittäin vaikutusvaltaiseksi kasvanutta sosiaalista liikettä, jossa häirinnän ja hyväksikäytön kokemuksia kerrottiin julkisuuteen. Sosiaalinen media oli näiden jakamisessa keskeinen alusta. (Sarraf 2023, 1–2.) Käsitän tässä tutkielmassa MeToo-ajan tarkoittamaan vuodesta 2017 tämän kirjoitushetken huhtikuussa 2026 jatkuneena kulttuurisena jaksena, jossa julkiset syytökset seksuaalisesta väärinkäytöksestä on alettu ottaa poikkeuksellisella vakavuudella, ja julkinen tietoisuus seksuaalisesta hyväksikäytöstä on kulttuurisesti merkittävä aihe. Tämä on

tutkielmassa rajauksen vuoksi käytetty määrittely, jonka voisi muotoilla ja rajata myös muilla tavoin.

MeToo:ta on kutsuttu ensimmäiseksi massaliikkeeksi seksuaalista hyväksikäyttöä vastaan (MacKinnon 2020, 42). #MeToo nousi vuonna 2017 globaaliksi ilmiöksi, sitä käytettiin sosiaalisessa mediassa ahkerasti, ja *Time*-lehti nimesi liikkeen ”Person of the year” -tittelin saajaksi samana vuonna (Alcade & Villa 2022, 1). Liikkeen myötä lukuisat syytetyt ovat menettäneet työnsä ja osa on saanut oikeudellisia tuomioita (Carlsen, Salam, Miller, Lu, Ngu, Patel & Wichter 2018; Rummler 2020). Sillä on myös huomattava poliittinen rooli – Yhdysvalloissa MeToo-liikkeen myötä nimitettyjen ja vaaleilla valittujen virkamiesten syytökset lisääntyivät, ja suurin osa menetti asemansa. Tämä on ennennäkemätöntä vastuuseen asettamista. (Williams ym. 2019, 390–391.) Vaikka vallanpitäjien yksityiselämän tuleminen median ja julkisen mielipiteen arvioitavaksi ole uusi ilmiö (ks. Waxman 2018), on se entistä merkityksellisempää aikana, jolloin kyseenalainen toiminta voi nousta suurten ihmismassojen tietoisuuteen.

Tár ammentaa tarinaansa tästä kulttuurisesta hetkestä. Se dramatisoi MeToo-skandaalin rakenteen: sosiaalisessa mediassa leviävä juoru ja kritiikki, päähenkilön ulkomaailmalle näkyvän silotellun ulkokuoren ja todellisuuden ero, paljastetun tähden romahdus ja instituution ulkopuolelle päätyminen. Tästä huolimatta *Tár* ei ole kuvaus yksittäisestä tositaipauksesta, vaan fiktiivinen versio tapausten vakiopiirteistä. Tämä mahdollistaa vallan toiminnan tarkastelemisen ilman sitoutumista tietyn tapauksen erityispiirteisiin.

Tária kutsuttiin vuonna 2022 yhdeksi elokuvista, jotka olivat lähimuistissa heijastaneet MeToo-liikettä suorimmin (Fang, 2022). Kun kirjoitan tätä vuonna 2026, teosta on vaikea vielä nähdä erillisenä tästä kulttuurisesta hetkestä. Elokuvan asemointi tiettyyn kulttuurikeskusteluun ei kuitenkaan ole sitova, pysyvä tai sen yksin määrittävä ominaisuus. Huomioin ja käytän hyödyksi elokuvan kulttuurillisen merkityksen alleviivaamisessa sen suoria kytköksiä tosielämän tapahtumiin, mutta se ei myöskään operoi ainoastaan tällä kentällä.

MeToo-liikkeellä on ollut sosiaalisia vaikutuksia. Sen myötä raportoinnit ja pidätykset seksuaalisesta väkivallasta lisääntyivät Yhdysvalloissa, ja seksuaalisen väkivallan vähättelyn on tutkittu pienentyneen verrattuna aiempiin mittauksiin MeToo-liikkeen alkamisen jälkeen (Szekeres ym. 2020, 1, 3; Levy & Mattsson 2023, 2).

Silti MeToo-liikettä käsittelevää fiktiivistä mediaa on rajallisesti. Valtavirtaelokuvassa poliittisia aiheita hyödyntävään draamaan ja komediaan erikoistuneen Jay Roachin *Bombshellia* (2019) on tutkittu suhteessa MeToo-liikkeen jälkeiseen Hollywoodiin (ks. Berraf 2022). Elokuvan tapahtumat sijoittuvat ennen MeToo-liikkeen laajaa julkisuutta vuonna 2017 (Dockterman 2019), mutta kritiikeissä sitä on kuvailtu MeToo-elokuvaksi (James 2019; Martin 2019). *Bombshell* edustaa yhtä tapaa käsitellä monimutkaista ja vaikeaa aihetta suurille yleisöille esiteltävää aihetta: tositarina, jossa osa hahmoista on julkisuuden henkilöitä, ja hyväksikäyttäjän toiminta on näkyvästi hävytöntä.

Toinen lähestyminen MeToo-ilmiöön elokuvassa on ollut journalistinen polku. Maria Schraderin *She Said* (2022), samalta vuodelta kuin *Tár*, on *Presidentin miesten* (*All the President's Men*, 1976) ja *Spotlightin* (2015) kaltainen journalistista prosessia seuraava teos. Tämä on yksi kulma käsitellä massiivista mediailmiötä, paneutumalla tapahtumien laajaan esiintuomiseen.

Tár on tutkimuskohteena erilainen verrattuna edellä mainittuihin esimerkkeihin, koska se ei käsittele tiettyä tositapahtumaa. Sen mahdollisuudet eivät siis rajaudu esimerkiksi siinä suhteessa, mitä mediakentällä on jo vakiinnuttu ajattelemaan jostakin tietystä ihmisestä (ks. Dunbar 2017; Sklar 2020). Taidemusiikin maailmassa on ollut MeToo-aikana lukuisia skandaaleja, joista elokuvassa nimetään kaksi, kapellimestarien James Levine ja Charles Dutoit elokuvan ilmestymisen aikaan noin viisi vuotta vanhat tapaukset (Symphony 2018; Tsiouclas 2022). Kolmas, oopperalaulaja Plácido Domingon, mainitaan nimeltä puhelimella käytävässä viestikeskustelussa (Keeley 2023). Näiden viittauksien kautta elokuva asemoidaan tietoisesti kuvaama yhtä MeToo-ajan skandaalien näyttämöistä.

1.5 Foucault ja vallan teoria

Keskeisenä teoriapohjana vallan käsittelyyn toimii tässä tutkielmassa Michel Foucault'n ajattelu. Foucault'n tieteellistä projektia on vaikea tiivistää, sillä se kattaa huomattavan määrän eri tieteenaloja, mutta valta, subjekti ja tieto olivat aiheet, joihin hän paneutui eniten (Pyykkönen 2015, 193–194). Itse hän kielsi ajatuksen vallan tutkimisesta tuotantonsa keskeisimpänä teemana, vaan esitti työnsä pääasialliseksi tavoitteeksi luoda historia siitä, miten ihmisistä muovataan subjekteja. Hän ei kuitenkaan kieltänyt, etteikö olisi päätynyt paneutumaan vallan kysymykseen. (Foucault 1983, 208–209.)

Foucault'n tuotanto ei muodosta yhtenäistä teoriakokonaisuutta tai metodologiaa, eikä hän ajatellut valmiiksi muotoiltua teoriaa vallan analyysin lähtökohtana. Hänen filosofista projektiaan on kuvailtu sekä keskeneräiseksi että fragmentaariseksi. Foucault myös ajatteli, että tutkimuksen aikana tutkija joutuu jäsentelemään tutkimuskohdettaan ja lähtökohtiaan uudelleen. (Foucault 1983, 209; 2005b, 29–30; Gutting 1994, 2.) Se johtaa toisinaan teosten sokkelomaisuuteen, jossa esitetyt kysymykset voivat muuntua ja tulla toisella tavalla painotetuiksi. Käytän Foucault'n tuotantoa korpuksena, jonka varaan perustan tutkielman lähtökohdat vallasta ja sen analysoimisen keinoista. Analyysini pohjaa Foucault'n ajatuksiin, sovellan niitä tässä tutkielmassa vapaasti, ennen kaikkea vallan toiminnan tutkimiseen.

Foucault'n käsitys vallasta eroaa huomattavassa määrin sekä klassisesta vallan määritelmästä että arkikielisestä tavasta ymmärtää valtaa. Yhden tunnetuimmista klassisista määritelmistä sanoitti Robert A. Dahl näin: ”A:lla on valtaa B:hen siihen pisteeseen, että hän voi saada B:n tekemään jotain mitä B ei muuten tekisi”¹ (1957, 202–203). Merkityksiä yksinkertaisesti populaaria käyttöä varten selittävä Wikisanakirja tarjoaa useita selityksiä vallalle, joista ”kyky tai oikeus saada aikaan haluttuja sosiaalisia tai poliittisia seurauksia” (Wikisanakirja n.d.) on lähellä arkista ymmärrystä.

Vallan täsmälliseen luonnehdintaan pyrkiessä on helpointa ensin sulkea pois se mitä se ei ole. Valta ei ole synonyymi instituutiolle tai rakenteelle. Se ei myöskään ole normi tai yksilön ominaisuus. Tämänkaltaiset rakennelmat toteuttavat, ylläpitävät ja normalisoivat valtasuhteita ja niistä kehittyviä käytäntöjä. Ne ovat vallan lopputulos, eivät sen perusta. (Foucault 1998, 69–70.)

Valta ei ole myöskään jotakin, joka on yhden ihmisen otettavissa tai annettavissa. Yksilö ei voi itse valita, miten käyttää valtaa kuin heiluttaisi miekkaa, ei niin että yksilö voisi omasta tahdostaan muovata diskurssia ja vallan ilmentymiä kuin muovailuvahaa. Yksilö ei silti ole voimaton. Valta toimii yksilöiden kautta, se muovaa ja mahdollistaa toimintaa, mutta ei ole pysyvä tai yksilöiden sisäinen ominaisuus. (mt., 70.)

Kun tiedetään, mitä valta ei ole ja mitä sen yhteydessä on otettava huomioon, voidaan sitä luonnehtia täsmällisemmin. Foucault käsittelee valtaa valtasuhteina, jotka aktualisoituvat sosiaalisissa käytännöissä. Eksplisiittisimmin hän kirjoitti, että valta on ...”nimi, joka annetaan tietyssä yhteiskunnassa vallitsevalle monimutkaiselle strategiselle tilanteelle” ja

¹ Oma käännös (Reko Latvanen).

”Vallan toiminta ei ole yksinkertaisesti suhde kumppaneiden, yksilöiden tai kollektiivien välillä: se on tapa, jolla jotkin toiminnot muokkaavat toisia” (Foucault 1983, 219; 1998, 70). Valta on siis Foucault’lle mahdollisten toimintojen kenttää jäsentävä ja ohjaava suhde. Se toimii suuntaamalla ja muokkaamalla toimintaa suhteissa, joissa yksilöt ovat toisiinsa kytkeytyneitä.

Näissä suhteissa muodostuu erotteluja ja normeja, joiden kautta yksilöt jaetaan ja määritellään suhteessa toisiinsa, kuten esimerkiksi rikolliset ja lainkuuliaiset, tai terveet ja sairaat (Foucault 1983, 208). Nämä kategoriat ovat jatkuvassa suhteessa toisiinsa ja muihin mahdollisiin kategorioihin, ja alati muutoksessa. Valtasuhteet ovat siis dynaamisia eivätkä koskaan täysin vakaita. Vallan toimintaa on se, että yksilöiden toiminta suuntautuu ja jäsentyy näissä suhteissa, jotka määrittävät heidän mahdollisten toimintatapojensa kentän. (Foucault 1983, 221; 1998, 70, 76.) Viitataan tässä tutkielmassa monta kertaa hahmojen auktoriteettiin *Tárin* maailmassa, mutta en väitä, että valta kumpuaa tällaisessa asemassa olevan ihmisen henkilöstä tai että auktoriteettiasema itsessään tuottaa valtaa. Käytän ilmausta analyttisenä kuvauksena valtasuhteiden järjestäytymisestä, eli kuinka ne toimivat ja tulevat näkyviksi erilaisissa käytännöissä.

Yksilöiden muodostamista suhdekentistä voidaan hahmottaa strategioita. Valtasuhteet siis tuottavat samansuuntaisia vaikutuksia jotakin tavoitetta kohti. Valtasuhteet ovat kuitenkin intentionaalisia ja ei-subjektiiivisiä. Tämä tarkoittaa, että niillä on päämääriä, mutta mikään rationaalinen taho, kuten ihmisen tahto, ei yksin määritä niiden suuntaa. Strategia ei tässä viittaa mihinkään tietyn tahon tietoiseen suunnitelmaan esimerkiksi populaation, normien tai tiedon hallitsemiseksi, vaan valtasuhteiden vaikutusten verkostoon. Strategioiden osien eli taktiikoiden käytännön toteutuksista vastuussa olevat ihmiset ovat usein tiedottomia roolistaan strategiassa. (Foucault 1998, 71.)

Valta mielletään usein rajoittavaa, mutta se on pääasiassa tuottavaa. Se tuottaa kohdealueita ja totuuden rituaaleja. (Foucault 2005a, 219.) Kohdealueet, kuten käsitteet ”terveys” ja ”poikkeavuus”, mahdollistavat tutkimuksen ja luokittelun. Ilman niitä ei ole normeja ja luokkia, joiden kautta vertailla. Totuuden rituaalit ovat prosesseja kuten tilastointi ja oikeudelliset järjestelyt: ne ovat käytäntöjä, joiden kautta totuus tuotetaan eri yhteyksissä. Yksilöstä tulee tutkimuksen ja tiedon kohde (Foucault 1983, 208). Tästä rakentuva tiedon järjestelmä määrittelee sen, mitä on olla ihminen.

Valta tuottaa myös subjektin (Foucault 2005a, 219). Subjekti tarkoittaa Foucault’lle kahta asiaa: jollekin toiselle alisteinen toimija, ja omalle identiteetilleen alisteinen toimija. Ihmisistä tehdään subjekteja yhteiskunnassa. (Foucault 1983, 208, 212.) Käytännössä Foucault tarkoittaa, että kaikki ihmiset ovat modernissa maailmassa subjekteja. Subjekti ei koskaan ole lopullinen tai valmis, vaan jatkuvasti muotoutuva.

Subjektiksi tuleminen sisältää kaksi erillistä mutta toisiinsa vaikuttavaa prosessia: subjektion ja subjektivaation. Subjektio tarkoittaa yksilön ulkopuolisten vallan toimintojen kohteeksi tulemistä. (Pyykkönen 2015, 199.) Tämä sisältää esimerkiksi normeille ja valvonnalle altistumisen. Kukaan ei jää ulkopuolelle subjektipositioihin asettumisesta, valta toimii molemminpuolisesti tässä vaikutussuhteessa, se ei kohdistu esimerkiksi vain tiettyihin osiin väestöstä (Foucault 1998, 70–71; 2005a, 192).

Subjektivaatio tarkoittaa sitä, miten yksilö sisäistää subjektion vaikutuksesta käsityksen itsestään tietynlaisena subjektina, ja alkaa hallita omaa toimintaansa suhteessa tähän subjektioon. Tämä prosessi ei kuitenkaan ole ehdoton. Subjektilla on tietoa itsestään, jota hän myös subjektivoi, joten usein hän ei toimi täysin subjektion määrittämällä tavalla. (Pyykkönen 2015, 199–200.)

Tässä tutkielmassa käytän selkeyden vuoksi termiä ”subjektiksi tuleminen” kuvaamaan näiden prosessien yhteisvaikutusta, sillä tutkielma ei painotu näiden prosessien eroihin tai subjektivaation yksityiskohtiin. Siispä ei ole analyysin kannalta tarkoituksenmukaista erotella joka yhteydessä, kumpaa prosessia siinä erityisesti painotan. Oleellinen sisältö on se, että subjektiksi tuleminen sisältää nämä kaksi prosessia.

Diskurssi on järjestelmä, joka ei ole redusoitavissa yhteen konkreettiseen fyysiseen muotoon. Se ei ole kokoelma kirjoitettua tietoa, suunniteltu toimintamalli tai instituution ideologinen tahto. Diskurssi on kielen, käsitteiden ja tiedon käytäntöjen kokonaisuus, joka määrittelee implisiittisesti, mitä kuuluu tietämisen piiriin. Se asettaa rajat sille, mitä voidaan sanoa ja käsitteellistää. Se määrittelee totuuden ehdot ja luo näennäisesti itsestään selviä kategorioita. Diskurssi yhtä aikaa sulkee pois osan mahdollisesta tiedosta, ja toisaalta mahdollistaa sen rajoissa hyväksytyt tietämisen. Se ei ole vain kielen järjestelmä, vaan vallan sekä tiedon toimintojen ja sääntöjen järjestys. (Foucault 1980, 131; 1981, 52; 2005b, 68–69.)

Diskursiiviset muodostelmat, eli tiettyjen väitteiden ja kohteiden muodostumisen mahdollistavat sääntöjärjestelmät, jäsentävät tiedon alueita eri tavoin (Foucault 2005b, 54–

55). Voidaan siis sanoa, että eri tietämisen alueilla on omat diskurssinsa. Klassisen musiikin maailman diskurssi ei ole identtinen rock-musiikin diskurssiin, vaikka ne voivat jakaa käsitteitä ja lähtökohtia.

Diskurssi määrittää, millaisia kysymyksiä sen piirissä voidaan muodostaa, ja mitä sen piirissä tunnustetaan merkitykselliseksi tai tiedoksi. Sitä ei kuitenkaan pidä nähdä jotakin tahoja palvelevana, vaan jatkuvasti muuttuvana ja muutokset mahdollistavana. (Foucault 1981, 52; 1998, 75; 2005b, 54–55.) Diskurssi tämän tutkielman kontekstissa auttaa ymmärtämään, miten tieto ja totuus rakentuvat ja rajautuvat juuri taidemusiikin kontekstissa.

Suvereeni valta on varhaisin Foucault'n käsittelemistä vallan muodoista. Se on hallitsijan valta, joka tiivistyy valtaan elämästä ja kuolemasta. Suvereeni valta on näkyvää: teloitukset olivat julkisia tapahtumia, joissa esiteltiin voimaa. Valta tässä tapauksessa on voima rangaista ja hävittää. (Foucault 1998, 96–98; 2005a, 58–59.)

Siinä missä suvereenin valta on määrätä elämästä ja kuolemasta, Foucault näkee 1600-luvulta lähtien kehittyneet vallan muodot valtana elämän hallinnasta ja sen kulusta. Vallan korkein tehtävä näissä muodoissa on panostaa elämään, kuoleman symbolinen valta on väistynyt elämän johtamisen tieltä. Vallan eri muotojen päämäärä on kasvattaa ja järjestää voimia, ei hävittää niitä. Nämä vallan muodot eivät ole olemassa suorassa ajallisessa jatkumossa, vaan limittyvät ja operoivat rinnakkain. Ne muodostavat elämään kohdistuvan vallan eri päätä. (Foucault 1998, 97–99.)

1600–1700-luvuilla kehittynyt kurinpitovalta on näistä kahdesta ensimmäinen. Se muotoutuu instituutioissa, joissa valvonta ja normien ylläpito toimivat vallan tekniikoina, eli tapoina, joilla valta toimii. Oleellista ei ole rankaiseminen, vaan tiettyihin normien mukaiseksi muokkaaminen. (Foucault 2005a, 192–194, 251, 345–346.) Kurinpitovallan tavoite on tuottaa tottelevaisia ja hyödyllisiä ruumiita (Hoffman 2014, 28–29). Se mitä usein arkisesti kuvataan vallankäyttönä, kuten alistussuhteet, hierarkiat ja niiden väärinkäyttö, voivat olla kurinpitovallan tekniikoita. Valta ei ole taustalla oleva voima, vaan toimii tämän suhteen kautta.

1700-luvulta lähtien biovalta alkaa ottaa muotoa. Sen kohde ei ole yksilö, vaan koko populaatio. Se ei pääosin perustu yksilön kieltoon ja rankaisuun, vaan tuottaa näkemyksiä siitä, mikä on normaalia, tervettä tai tavoiteltavaa. (Foucault 1998, 98–99, 102.) Tieto ja hallinnointi ovat ne tekniikat, joiden kautta biovalta toimii. Elämä itse muuttuu vertailun ja

mittaamisen kohteeksi, esimerkiksi lääketieteellisen havainnoinnin (clinical gaze) myötä. (Dean 2010, 26–30; Foucault 1983, 214–215; 1998, 73, 99–100; 2003, xiv–xv, xix; Rose 1999, 32–34.) Biovalta siis ohjaa normien vastaisten päätösten karsimiseen ja rankaisemisen enemmän kollektiivisen vastuun suuntaan: ihmisiä ei rangaista vallan vastustamisesta, vaan yhteisten arvojen ja järjestyksen, itse elämän vaarantamisesta (Foucault 1998, 98).

Taidemusiikin instituutio *Tárisa* on pääosin kurinpitovallan kautta toimiva järjestelmä. Sen muodossa on kaikuja suvereenin valtaan, kuten kapellimestarin näennäisesti autonominen asema vallan henkilöittäjänä, mutta tämä ei ole sen vallan toiminnan todellinen lähtöpiste. Kurinpitovalta ilmenee myös muissa valvonnan muodoissa, joita elokuva esittää. Biovalta näkyy elokuvassa vallan logiikkana, joka hallitsee kaaosta, kun kurinpitovallan keinot tulevat väliaikaisesti epävakaaiksi. Taidemusiikin instituutio siis operoi pääosin kurinpitovallan logiikalla, mutta suojelee itseään biovallan tekniikoilla.

Vaikka tutkielmani käsittelee osin diskursseja, en pyri tekemään sellaista analyysiä, johon Foucault itse muotoili löyhää metodia teoksissa *Sanat ja asiat* (1966) ja *Tiedon arkeologia* (1969). Tällä tarkoitan hänen muotoilemaansa diskursiivisten muodostelmien analyysin välinettä, arkeologiaa. Arkeologia, Foucault'n oma termi, eroaa yleisesti tunnetusta samannimisestä tieteenalasta. Sen tavoite on tarkastella historiallisia diskursseja eriytyneinä käytäntöinä ja kuvata niiden sääntöjärjestelmiä ja ehtoja (Foucault 2005b, 174, 183).

Arkeologia ei sovi työni nimikkeeksi useasta syystä. Tutkimuskohteeni ei ole historiallinen, se on itse diskurssin sijaan fiktiivinen diskurssi elokuvan maailmassa. Hyödynnän niitä ajatuksia ja termejä, joita Foucault näissä teoksissa kehittänyt, mutta käytän niitä eri tavoitteisiin.

Lähestymiseni on lähempänä genealogista analyysiä. Tämä tarkoittaa, että tutkin sitä, miten normit ja totuudet kehittyvät ja vakiintuvat, etsimättä aitoa alkuperää (Foucault 1977, 144–145). Keino tähän on diskurssin rakenteiden ja niiden valtaan suhteutumisen tarkastelu: miten diskurssi määrittää mitä voidaan sanoa ja tehdä, ja miten se vaikuttaa valtasuhteisiin ja muokkaa subjekteja.

Ymmärrän tässä tutkielmassa vallan suhteiden verkostona, jossa ei ole voittajia ja häviäjiä. Valta on kilpailevien voimien kamppailua, jossa voimasuhteet voivat muuttua mutta vaikutussuhteiden luonne pysyy pohjimmiltaan samanlaisena. Tämä ei ole ongelmaton kanta. Esimerkiksi Jean Baudrillard, yksi Foucault'n äänekkäimpiä kriitikoita, tarjosi kuuluisan

vastalauseen. Hänestä Foucault oli liian keskittynyt valtaan vakaana, todellisena ilmiönä huomatakseen sen olevan katoamassa (Baudrillard 2007, 31–32, 46, 58).

Historia on lähdeaineisto, jonka parissa Foucault vietti eniten aikaa. Hänen historiallinen projektinsa rakentuu pohjimmiltaan samoista lähtökohdista kuin suurin osa vakiintuneesta akateemisesta historian tutkimuksesta: yritys ymmärtää nykyhetkeä menneisyyden avulla. Ero löytyy hänen asenteestaan historiaan. Siinä missä perinteinen historiankirjoitus pyrkii osoittamaan väijäämättömät kehityskaaret, jotka ovat johtaneet hallitsevaan maailmantilaan, Foucault kääntää katseensa päinvastaiseen suuntaan. Hän pyrkii paikallistamaan historian sattumanvaraisuuden ja näin osoittamaan, kuinka hallitsevat rakenteet eivät ole välttämättömiä, ja maailma voisi olla toisin aseteltu. (Gutting 1994, 10.)

Vallan toiminnan teoreettinen tarkastelu auttaa jäsentelemään sen mekanismeja. Diskurssit ja vallan teknologiat ovat kuitenkin vaikeasti havaittavissa. Jotta voidaan tarkastella vallan toimintaa elokuvassa, on katsottava, miten elokuvateoria auttaa ymmärtämään sen rakentumista ja mahdollisuuksia.

1.6 Siegfried Kracauerin elokuvateoria – näkyväksi tuleminen

Elokuvateorioiden monimutkaisia sukujuuria on mahdollista jaotella monin eri tavoin. Yksi vakiintuneimpia on jako formalistisiin ja realistisiin teorioihin. Voidaan karkeasti sanoa, että formalistinen teoria on erityisesti kiinnostunut siitä, miten elokuva rakentuu ja minkälaisista palasista se koostuu. Realistinen teoria sen sijaan on kiinnostunut elokuvan kyvystä päästä käsiksi ja sitä myöten antaa katsojalle kokemus todellisuudesta, ilman että elokuva ymmärretään väistämättömästi medioituna versioina siitä. (Elsaesser & Hagener 2010, 3.)

Siegfried Kracauer kuuluu jälkimmäisen teorian tärkeimpiin innovaattoreihin. Kracauer oli 1920-luvulta aina 1960-luvulle vaikuttanut saksalainen kulttuuri- ja elokuvakriitikko, elokuvateoreetikko ja sosiologi. Hänen ajattelunsa sivusi mediateoriaa, yhteiskuntakritiikkiä, massakulttuuria ja estetiikkaa. Frankfurtin koulukunnalle ja sille ominaisen kriittisen teorian piirteet näkyvät Kracauerin tuotannossa, vaikka hän sijoittuikin koulukunnan reunalle. (Kracauer 2012, 83–85; Petro 1987, 131–132, 136; 1991, 127; Rawson & von Moltke 2012a 1–4, 18, 26; 2012b, 199.) Näihin yhteisiin piirteisiin kuuluvat yhteiskunnan kriittinen analyysi ja tavoite ideologian paljastamiseen. Häntä on kuvattu kriittisen teorian ensimmäisen sukupolven jäseneksi (Hansen 2012, 3). Kracauer tarkasteli erityisesti populaarikulttuuria ja elokuvaa moderneina yhteiskunnallisina ilmentyminä ja analysoi, miten ne heijastavat aikansa

sosiaalisia rakenteita (Kracauer 2012, 45, 72; Rawson & von Moltke 2012a, 3). Kracauerin elokuvateoria linkittyikin toisen maailmansodan kauhujen jälkeiseen, ydinsodan mahdollisuuden varjossa elävään maailmaan, jossa hän näki elokuvan mahdollisuutena todellisuuden vapautteen abstraktiosta (Gazi 2016, 66–67).

Kracauer kontekstoi itsensä uuteen kirjoittajaperspektiiviin siirryttyään Yhdysvaltoihin vuonna 1941, joskin hän oli ajatellut ja suunnitellut myöhäistuotantonsa kysymyksiä jo viipyessään Ranskassa ennen tätä. Hän laajensi ja sovelsi aiempaa elokuvakäsitystään tähän uuteen kontekstiin. Hän ei kuitenkaan hylännyt monia Frankfurtin koulukunnan aatteellisia lähtökohtia. (Rawson & von Moltke 2012a, 3–4, 6–8, 21–22.) Kracauerin varhais- ja myöhäiskauden kirjoitukset eivät siis ole ristiriitaisia niinkään kuin eri tavoin painottuvia.

Hyödynnän tässä tutkielmassa pääasiassa hänen näkemyksiään myöhäiskauden tuotannosta, jolloin hänen kiinnostuksensa on mielletty kohdistuneen aiempaa enemmän elokuvan realistisiin ominaisuuksiin (Petro 1991, 132). Tämä eetos artikuloitui selkeimmin hänen kirjassaan *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960), jossa hän erityisesti kehitti ”fyysisen todellisuuden” (Physical reality) käsitettä, joka on teoreettisesti keskeinen tässä tutkielmassa (Koch 2018, 1). Todellisuus pitääkin ymmärtää tässä tapauksessa juuri fyysiseen maailmaan aistillisesti kiinni pääsemisenä, jota narratiiviset merkitykset eivät peitä (Kracauer 1960, 28–29). *Theory of Film* ja erityisesti sen teoretisoima todellisuuden ja elokuvan suhde on pääasiallinen lähteeni realistiseen elokuvateoriaan. Kracauerin Yhdysvaltojen kauden laajentunut elokuvateoreettinen näkemys on syy, miksi painotan juuri sitä tässä tutkielmassa.

On tärkeää noteerata *Theory of Film*in kirjallisesta tyylistä, että Kracauer viittaa usein samaan tai läheisiin ilmiöihin tai kohteeseen useilla eri nimillä. Tämä on usein tekstissä selvää tavalla, jota lukija voi helposti seurata, mutta hänen ajatuksiaan selittäessä, purkaessa ja soveltaessa tämä valinta voi olla sekoittava. Esimerkiksi Kracauerin tapa puhua luonnosta, todellisuudesta ja muista lähes vastaavista termeistä tarkoittaessaan ihmisen suoraan havaitsemaa maailmaa voi johtaa sekaannuksiin. Kaikki näistä termeistä eivät ole merkitykseltään täysin identtisiä, mutta yleisesti ne viittaavat siihen materiaaliseen maailmaan, jonka ihminen voi suoraan havaita. Pyrin selkeyden vuoksi käyttämään tekstissäni termiä ”todellisuus”² (Reality)

² Oma käänös (Reko Latvanen)

kuvaamaan tätä konseptia silloinkin, kun alkutekstissä esiintyy esimerkiksi sana ”luonto”³ (Nature).

Paikallistan Kracauerin tässä tutkielmassa osaksi realistisen elokuvateorian perinnettä. Hän käsittää elokuvan valokuvan jatkeena, mediana, jolla on tiivis suhde materiaaliseen todellisuuteen (Kracauer 1960, ix). Hänen ajattelunsa on lähellä toisen vaikutusvaltaisen realistisen elokuvateoreetikon, André Bazinin ajatuksia. Kracauerin omana elinaikana julkaistuja Yhdysvaltain kauden kirjoja ja Bazinin tuotantoa on monesti verrattu (Petro 1991, 127).

Yksi Bazinin elokuvateorian lähtökohtia on myös valokuva ja sen uniikki suhde todellisuuteen verrattuna maalaustaiteeseen. Hän kuvaa, miten valokuva tallentaa hetken mekaanisesti ilman ihmisen luovaa väliintuloa, ja elokuva laajentaa tallennuksen ajalliseksi kestoksi. Näin liikkuva kuva esittää todellisuuden muutoksena ja ajallisena jatkumona. (Bazin 1960, 7–8). Kracauer haluaa myös erottaa elokuvan ja valokuvan toisistaan niiden ominaisuuksien perusteella. Hänen mukaansa elokuvalla on omat kerronnan keinonsa ja se tapahtuu liikkuvassa ajassa, joten sen kohteet ja kyvyt ovat erilaisia (Kracauer 1960, 41).

Elokuvan asema taiteena ei ole Kracauerin mielestä itsestään selvä, ja jos se on taide, sitä ei sovi sekoittaa muihin taiteisiin (Kracauer 1960, x, 40). Tässä ajattelussa elokuvasta on kaikuja hänen ystäväänsä ja kollegaansa Walter Benjaminiin, joka kirjoitti artikkelissa *Taideteos mekaanisen jäljennettävyyden aikakaudella* (1935) mekaanisen jäljennettävyyden vaikutuksesta taiteeseen. Hän esitti, että erityisesti elokuva pakottaa uudelleenajattelemaan taideteoksen historiallisen aseman, näin määrittelemään uudelleen taiteen käsitteen. (Benjamin 1969, 219–222.)

Siinä missä Benjamin kuitenkin ajatteli elokuvan mahdollisuuksia suhteessa taideteoksen auran ja tämän katoamisen merkitystä taiteen käyttötarkoituksille, Kracauer haluaa uudelleen suhteuttaa sen, mitä elokuva ja sen tekijä todella tekevät todellisuudelle. Hän ajattelee, että parhainkin elokuvantekijä hyödyntää todellisuutta materiaalina, jonka hän päästää elokuvaan ja johon pyrkii tunkeutumaan. Elokuvallinen luovuus on näin ollen riippuvaisempaa todellisuudesta kuin muissa taiteissa. (Kracauer 1960, 40.) Tämä näkökulma korostaa

³ Oma käänös (Reko Latvanen)

elokuvan ainutlaatuista kykyä tehdä havaittavaa todellisuutta näkyväksi, eikä pelkästään luoda taiteellista konstruktioita.

Kracauerin uran yhdysvaltalaisen kauden aikana hän hyödynsi myös oireellisen luennan (symptomatic reading) metodia (Rawson & von Moltke 2012a, 26). Tällä tarkoitetaan tekstien luentaa, joka kertoo jotain ilmeisen sisällön lisäksi sen sanomatta jäävistä asioista ja katkoksista (Althusser & Balibar 1979, 28). Näiden pintatekstissä näkymättömien sisältöjen kautta on mahdollista tulkita esimerkiksi ideologisia ja psykologisista prosesseja yhteiskunnassa, jossa se on tuotettu. Kracauer ei käyttänyt tätä termiä itse, mutta hänen voidaan katsoa olevan yksi metodin kehittäjistä. Kuuluisin esimerkki Kracauerin tuotannossa tämän kaltaisesta luennasta on hänen kirjansa *Caligarista Hitleriin* (1947). Teoksen keskeinen teesi on, että Weimarin tasavallassa sen olemassaolon aikana tuotetut elokuvat heijastivat kansan psyykkistä tilaa, joka mahdollisti fasismin nousun (Stam 2000, 77–78).

Kracauerin käsittämät elokuvan paljastamisen eri ulottuvuudet ovat pohja, jonka varaan hän rakentaa keskeisimmän väitteensä elokuvan mahdollisuuksista. Kracauer esittää, että elokuvan paljastavat kyvyt ja sen suhde todellisuuteen mahdollistavat sen, että elokuva voi tehdä näkyväksi ja koettavaksi sellaisia todellisuuden kauhuja, jotka ovat liian hirvittäviä kohdata suoraan. Se auttaa ymmärtämään tällaisia ilmiöitä, jotka jäävät abstrakteiksi ilman niiden konkreettista esittämistä. (Kracauer 1960, 298, 305–306.)

Elokuvan propagandistinen potentiaali on Kracauerille myös selvä. Hän ajattelee, että propagandakin hyödyntää todellisuutta, mutta koska se on organisoitu ilmaisemaan tiettyä ideologista sanomaa, tämä hämärtää todellisuuden näkyvyyden (mt., 91, 307). Tämä esitys elokuvan kyvyistä yhdistää ajatuksen elokuvan mahdollisuudesta toimia propagandan välineenä sen esittävään voimaan: Kracauer uskoo, että elokuva voi paljastaa todellisuutta, jonka kautta maailmasta voidaan saada uutta tietoa. Elokuvan hyödyntäminen tässä muodossa ei ole kuitenkaan itsestään selvä asia.

Joitakin Kracauerin ajatuksia on oleellista sovittaa vastaamaan nykypäivän elokuvatuotannon keinoja, jotka voivat vaikuttaa vierailta tai yhteensopimattomilta hänen jo omana aikanaan takaisinpäin katsoviin perusteisiinsa siitä, mikä on elokuvan luonne ja erityisominaisuudet mediana. Tämän tutkielman analyysi on myös kokeilu siitä, miten Kracauerin teoria toimii nykyelokuvassa, ja auttaako se minua löytämään tai perustelemaan väitteitani siitä, miten *Tár* toimii ja vaikuttaa.

Sovellan Kracauerin teoriaa myös vapaasti siinä, että lavennan hänen kuvailemiaan ilmiöitä koskemaan laajempia, kuvaannollisempia kokonaisuuksia. Eräs Kracauerin esimerkki elokuvan toistuvista aiheista on viipyillä elämäniloa ylistävää spektaakkelia seuraavassa synkkyydessä, kuten juhlia seuraavassa sotkussa (Kracauer 1960, 54). Hyödynnän vastaavia suoria esityksiä myös sellaisenaan, mutta ajattelen saman merkityksen mekanismin pätevän myös, kun puhumme kuvaannollisemmista tai pitemmällä aikavälillä tapahtuvista kehityksistä.

Uudemmassa akateemisessa tutkimuksessa Kracaueria on luettu osin eri kulmasta kuin aiemmin. Jeeshan Gazi esittää, että Kracauer on monesti väärinymmärretty muun muassa dogmaattisena realistina tai puritaanisena ajattelijana (2016, 67–68). Olen asemoinut hänet realistiseen teoriaan antaakseni lukijalle viittauspisteen siihen, mihin teoreettiseen haaraan Kracauer teoreetikkona on perinteisesti jaoteltu. Tuleva tutkimus voi hyvin lähteä Kracauerin epätavallisista piirteistä laajempaan elokuvateoriaan nähden, tai tutkia, kuinka heterogeeninen kokoelma teorioita realistinen suuntaus todellisuudessa on.

1.7 Neoformalistinen analyysi menetelmänä

Neoformalistinen elokuvateoria on 1980-luvulla kehittynyt elokuvatutkimuksen tähän päivään asti vaikutusvaltainen haara. Ehkä keskeisin vedenjakaja neoformalismin kehittymisessä omaksi nimetyksi teoreettiseksi viitekehykseksi oli elokuvateoreetikko Kristin Thompsonin *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (1988), jonka ensimmäisessä luvussa hän kirjoittaa auki yhden selityksen sille, mitä neoformalistinen elokuva-analyysi sisältää (ks. Thompson 1988, 3–46). Thompsonin ehdottama neoformalismi perustuu melko läheisesti formalisteina tunnettujen venäläisten kirjallisuus- ja elokuvateoreetikkojen työhön. He vaikuttivat 1910-luvun puolivälistä noin vuoteen 1930. (mt., 5–6.) Myös elokuvateoreetikko David Bordwell on ottanut jaottelunsa kerrotun ja kertomisen välillä samoilta formalisteilta (Bacon 2000, 26). Seuraan tässä tutkielmassa pitkälti Thompsonin ja Bordwellin tuotantoa lähtökohtana neoformalistiseen analyysiin.

Neoformalistista analyysiä hyödynnän sen periaatteen mukaisesti, että elokuvaa varten rakennetaan aina kohdekohtainen tutkimusmetodi. Elokuvat ovat tämän eetosken mukaan kontekstissa, kuten ajassa, aina uudelleen määrittyviä teoksia, joiden analysoiminen tapahtuu aina jossakin tietyssä tilanteessa, ja joiden analysoija hyödyntää katsomisessa aiemmin oppimaansa. Jokainen elokuva vaatii näin ollen oman lähestymistapansa siihen, miten niiden tavat tuottaa merkitystä voidaan purkaa auki. (Thompson 1988, 6–7, 11, 21.)

Neoformalistinen elokuvateoria lähtee oletuksesta, että elokuvaa ei ole mielekästä yrittää selittää yhdellä suurella teoriolla tai järjestelmällä. Tämä tarkoittaa, ettei elokuvia ole tarkoituksenmukaista tutkia pelkästään ennalta päätettyjen teorioiden kautta, jotka olettavat löytävänsä jokaisesta elokuvasta tietyt kerronnan ominaisuudet, temaattiset ulottuvuudet tai ideologiset asenteet. (mt., 3–4, 6–7, 14.) Bordwell kutsuu tätä Suureksi Teoriaksi⁴ (Grand Theory), jonka tarjoaman mallin avulla yritetään ymmärtää kaikki inhimillinen toiminta. Sen sijaan neoformalistisessa analyysissä elokuvan sisältö rakentuu sen käyttämisestä muodollisista ratkaisuista ja katsojan tekemästä tulkintatyöstä, kun hän pyrkii jäsentämään näistä elementeistä kokonaisuuden. (Bordwell 2008, 2, 23, 46.)

Vaikka neoformalismissa on tietyt valmiit reunaehdot, ei siinä oleteta elokuvan sisältävän tiettyjä tutkimuksen kohteina olevia ominaisuuksia, vaan tutkimuksen tarkemmat keinot rakennetaan tehtyjen havaintojen pohjalta (Bordwell 2008, 3; Thompson 1988, 6–7). Elokuvan tutkiminen on siis sen vaikuttamisen keinojen tutkimista: kuinka elokuva rakentaa odotuksia, tuottaa ja rikkoo katsojan havaitsemia järjestelmiä, paljastaa ja rajoittaa informaatiota. Neoformalismissa elokuva ymmärretään mediaksi, joka rakentaa merkityksiä katsojan kognitiivisten kykyjen kautta. (Bordwell 2008, 46; Thompson 1988, 15, 26, 30, 41.) Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että elokuva opettaa katsojan katsomaan sitä tietyllä tavalla, etsimään tiettyjä jatkuvuuksia ja poikkeamia, kiinnittämään huomiota tiettyihin valintoihin enemmän kuin toisiin, ja liittämään niihin merkityssisältöjä, jotka eivät ole ennalta määrättyjä.

Neoformalistinen analyysi on luonteeltaan poeettista, sillä se keskittyy rakenteisiin, keinoihin ja sääntöihin. Bordwell muotoili termiä elokuvatutkimukselliseen tarkoitukseen teoksessaan *Poetics of Cinema* (2008). Poeettinen analyysi tarkastelee elokuvassa käytettyjä ratkaisuja ja keinoja sekä sitä, miten ne ohjaavat merkityksien muodostumista katsojille. (Bordwell 2008, 12, 23, 46). Tämä voi tarkoittaa esimerkiksi tietyn kerronnallisen elementin käyttämien keinojen ja niiden systemaattisen järjestelyn tarkastelua, kuten: miten valosuunnittelu herättää tunnereaktioita, miten kamera-ajot lisäävät intensiivisyyttä tietyssä kohtauksessa.

Kracauerin elokuvateoria on lähempänä hermeneutiikkaa. Hermeneutiikka on teoria ja käytäntö, jonka yksityiskohtaisesta sisällöstä on tarjottu hieman eri tulkintoja. Tässä tutkielmassa ymmärrän hermeneuttisen analyysin tekstien, tässä tapauksessa elokuvan tulkintakehyksenä, jossa tutkitaan tulkinnan prosessia ja merkityksen muodostumista (Van

⁴ Oma käänös (Reko Latvanen)

Manen 1990, 179–180; Erään hermeneuttisen tulkintatavan kritiikistä ks. Sontag 1966). Siinä missä tulkinta Bordwellille on elokuvan merkityksen rakentumisen tapojen analyysiä, hermeneuttinen tulkinta tarkastelee merkityksen muodostumista teoksen ja tulkitsijan vuorovaikutuksessa. Kracauerin tapauksessa tämä tarkoittaa, että hänen teoriansa suuntautuu elokuvan ja todellisuuden suhteeseen, sekä elokuvien sosiaalisiin merkityksiin. Tulen tutkimaan elokuvan muotoa ja suhdetta todellisuuteen analyysissäni, pyrkien kartoittamana miten elokuva vaikuttaa katsojaan, ja mitä se voi paljastaa todellisuudesta.

Poettisia projekteja on erilaisia. Ne kaikki pyrkivät pohjimmiltaan vastaamaan samanlaisiin kysymyksiin, mutta vaativat erilaisten ominaisuuksien huomioimista ja tiedon omaamista. Tämä tutkielma sisältää analyttistä poetiikkaa, eli tutkin tiettyjä keinoja yhdessä elokuvassa. (Bordwell 2008, 12–13.)

Neoformalistisessa analyysissä on hyvä erotella neljä termiä: kerronta, juoni, tyyli ja tarina. Juoni (Sjuzhet) tarkoittaa sitä, miten tarina rakennetaan ja paljastetaan katsojalle (Bordwell 1986, 50). Juonen ominaisuuksia ovat esimerkiksi se, kuinka paljon tietoa annetaan ja missä järjestyksessä tapahtumat esitetään. Juoni on sjuzhet-termin lähin suomenkielinen vastine, mutta on hyvä huomata, että sen suomenkielinen merkitys ei täysin kata sjuzhetin tarkoittamaan aluetta (Bacon 2000, 26). Tyyli (Style) tarkoittaa sitä, miten asiat systemaattisesti esitetään elokuvassa. Leikkauksen, kuvauksen, mis-en-scènes ratkaisut ovat tyyllisiä valintoja (Bordwell 1986, 50). Se miten katsoja näkee ja kuulee, on tyylin aluetta. Tarina (Fabula) tarkoittaa elokuvan tapahtumia sellaisena, kuin katsoja ne mieltää ajassa järjesteltyinä kokonaisuutena. (mt., 49.) Kerronta (Narration) on prosessi, jossa elokuva järjestää juonen ja tyylin vuorovaikutuksen avulla informaatiota katsojalle, ohjaten tämän fabulan kehittymistä (mt., 53).

Sujuvuuden vuoksi en nimeä analyysissä juonta, tyyliä ja tarinaa erillisinä termeinä, ellei niiden korostaminen ole tähdellistä siinä yhteydessä. Ne ovat analyttiset tasot, joita hyödynnän aina neoformalistisessa analyysissä, mutta niitä ei ole tarpeen mainita erikseen joka yhteydessä. On kuitenkin hyvä pitää mielessä, että tyyli kattaa audiovisuaaliset ratkaisut, ja juonen rakenne on jotain, minkä katsoja järkeilee saamansa informaation perusteella.

Ymmärrän nämä termit osana neoformalistista viitekehystä, eli elokuvamateriaalin järjestelyn ja katsojan kognitiivisesti sen kautta luomina kategorioina. Tavoitteeni on analysoida elokuvan kerronnallisia ja tyyllisiä piirteitä. Niiden perusteella voidaan osoittaa, miten katsoja rakentaa ymmärryksen tarinasta ja miten vallan esitykset elokuvassa muodostuvat.

Tiedostan, että neoformalistinen analyysi ja Kracauerin elokuvateoria jakautuvat eri puolille perinteisessä formalismi-realismi-jaottelussa. Elokuvateorian ja -tuotannon historia on kuitenkin täynnä näiden näkökulmien ristikkäistä ymmärtämistä ja käyttöä, ja niiden rajat eivät ole itsestään selvät (Suppia 2022, 2, 4–5, 9–11). Pyrin tässä tutkielmassa yhdistämään niiden ominaisuuksia kattavamman näkökulman saavuttamiseksi valtaan.

1.8 Metodi

Keskityn tässä tutkielmassa rajattuun määrään kohtauksia, jaksoja ja motiiveja *Tárista*, jotka ilmentävät osuvimmin tutkimiani aiheita. Käytän termejä kohtausta ja jakso kuvaamaan rajattua ajallista osaa elokuvasta, joka muodostaa yhden kokonaisuuden. Tällaiset kokonaisuudet ovat aina tulkinnanvaraisia, joten pyrin tarvittaessa perustelen nämä jaot. Motiivilla tarkoitan jotakin piirrettä kerronnassa tai tarinassa, joka nousee esiin toistuvasti. Näin pystyn ottamaan huomioon myös sellaiset ratkaisut, jotka eivät rajaudu ajallisesti tiettyyn hetkeen.

Käsittämäni kohtaukset sijoittuvat erityisesti elokuvan ensimmäisen 45 ja viimeisen 15 minuutin ajalle. *Tár* rakentaa alussa tiettyjä kerronnan sääntöjä ja teemoja, joiden kehittymisen tarkastelu on tässä vaiheessa selkeintä. Lopussa se taas purkaa ja kääntää näitä samoja piirteitä, jolloin niiden havaitseminen ja analysoiminen on myös yksinkertaisempaa.

Haluan puhua erityisesti jaksosta kohtauksen sijaan koskien elokuvan viimeistä noin kymmentä minuuttia (2:21:35-2:28:25). Tämä jakso sisältää useita kohtauksia, mutta erottuu oleellisesti muusta elokuvasta sekä tarinan että kerronnallisten valintojen osalta. Niinpä sitä on mielekästä tarkastella yhtenä kokonaisuutena, jota yhdistävät tietyt kerronnalliset valinnat.

Tutkielma rakentuu aiemmin käsiteltyjen teoreettisten lähtökohtien yhdistämisestä. Neoformalistinen analyysi päästää minut kiinni tapoihin, joilla elokuva luo merkityksiä. Foucault'n ajattelua hyödynnän linssinä, jota käytän vallan ja sen teoksessa ilmenevien ilmentymien kuvailemiseen. Kracauerin teoria auttaa selittämään, mitä juuri elokuva voi niistä paljastaa.

Olen kiinnostunut *Tárin* kerronnallisista keinoista ja kyvystä vaikuttaa katsojaan. On kuitenkin eri kysymys, mitä se voi tehdä poliittisen vaikuttamisen välineenä, kuin miten se vaikuttaa katsojaan. Ensimmäinen kysymys tutkii jotain tarkkaa tavoitetta, toinen tutkii keinoja, joita voidaan soveltaa minkä tahansa ideologian työkaluna – olen kiinnostunut tässä tutkielmassa vain jälkimmäisestä. Myöhempi tutkimus voi sivuta myös poliittis-ideologista akselia, mutta se vaatii toisenlaisia työkaluja kuin mitä itse käytän. Näitä voivat olla laaja-

alaisempi yhteiskuntateoria, tietty eettinen aatesuunta linssinä, ja laajempi perehtyminen MeToo-liikkeen ja vallan ideologisiin ulottuvuuksiin.

Foucault korostaa, että vallan tutkiminen yhdellä logiikalla toimivana, koherenttina ilmiönä ei ole suositeltavaa. Sen sijaan sitä on parasta lähestyä eri diskurssien ja valtasuhteiden verkostona. (Foucault 1998, 73.) Tämä näkyy lähestymisessäni vallan esityksiin *Tárisssa*. Analyysin kohteiksi ovat valikoituneet elokuvassa toistuvat, korostuneet piirteet, jotka ovat erityisen oleellisia MeToon-jälkeisen ajan keskusteluihin nähden.

Tutkielman rakenne ei seuraa elokuvan lineaarista juonta, vaan etenee aihe kerrallaan. Toisinaan on tarpeen seurata juonen kulkua ajatuksen selkeyden vuoksi. Tutkielman rakenteen tarkoitus on johdatella lukija kattavampien käsitteiden kautta kohti yksityiskohtaisempaa tasoa. Luvut rakentuvat sisällöllisesti niitä edeltäneiden ajatusten päälle, muodostaen analyysin loogisen ja kumulatiivisen ketjun.

Luvussa 2 teen sovellettua genealogista analyysiä *Tárin* tarinasta. Analyysin tavoitteena on osoittaa, miten *Tár* esittää foucault'laista valtakäsitystä, ja luoda raamit sille, mitkä elementit tästä laajasta teoreettisesta kentästä korostuvat elokuvassa. Nämä ovat ne piirteet, joiden elokuvateoreettista analyysiä syvennän luvussa 3.

Luvussa 2.1. käsitelen elokuvassa esitetyn taidemusiikin maailman diskursseja ja kenttää suhteessa valtaan. Luvussa 2.2 kerron, miten valvonta toimii tässä maailmassa vallan tekniikkana. Luvussa 2.3. näytän, miten erilaiset vallan teknologiat järjestäytyvät ja tuottavat subjekteja elokuvassa.

Luvussa 3 analysoin, miten vallan toiminta *Tárisssa* on mahdollistaa nähdä elokuvalla uniikilla tavalla. Luku nojaa Kracauerin realistiseen elokuvateoriaan selittävänä mallina elokuvan kyvyille vaikuttaa. Neoformalistinen analyysi selittää, millä keinoilla elokuva vaikuttaa. Lähiluen yhä tarinaa ja teemoja, mutta paino tässä luvussa on voimakkaammin juuri elokuvan keinoissa. Analysoin luvussa sekä tarinaa että juonta osoittaakseni, miten valta tehdään niiden kautta näkyväksi.

Luku 3.1 keskittyy Lydia Táriin hahmona. Aloitan käsittelemällä Tárin roolia osana vallan toimintaa. Tämän jälkeen siirryn siihen, miten hänen asemansa muutos ilmentää vallan luonnetta. Pyrin näyttämään, miten elokuva voi auttaa näkemään yksilön ja tämän täyttämän roolin poikkeuksellisella tavalla.

Luku 3.2 käsittelee vastarintaa. Aloitan paneutumalla vaihtoehtoiseen historian diskurssiin. Siirryn tästä siihen, miltä vastarinta näyttää *Tárisssa*, ja miten nämä valinnat voivat tehdä näkyväksi sen, mitkä ovat toiminnan mahdollisuudet vallan toiminnassa. Päätelmissä kokoan yhteen aiemmin käsitellyn ja mitä siitä voidaan johtaa.

Kuvaillessani tiettyä rajattua osaa elokuvasta, olen merkinnyt tekstiin aikaleiman, joka kertoo sen sijainnin teoksessa. Aikaleimoja seuraamalla lukija voi tarkistaa ja verrata analyysissäni tekemiäni havaintojani omiinsa. Leimat on merkitty esimerkiksi (1:03:55-1:05:00), tarkoittaen tunteja, minuuttia ja sekuntia, joiden välillä analyysille oleellinen sisältö on havaittavissa. Käytän viiden sekunnin tarkkuutta aikaleimojen merkinnässä, paitsi jos kyseessä on erityisen tarkkaa määrittelyä vaativa kohta. Lisäksi olen erityistä huomiota vaativissa kohdissa kirjoittanut aikaleiman sisälle tekstiin ilman sulkeita. Aikaleimat vastaavat *Tárin* suoratoistopalvelu Viaplaysta katsomaani versiota, samoin suorat lainaukset elokuvan dialogiin on otettu tämän version tekstityksistä.

Tutkielmassa on käytetty työkaluina syväoppivaa *ChatGPT*-tekoälyä, versioita 5.0, 5.1 ja 5.2, ja *ChatOn*-sovelluksen kautta syväoppivaa *GPT-5*-tekoälyä. Näitä tekoälyjä on käytetty kielenhuollon ja tiedonhaun tukena. Tutkielman toteuttamisen aikana niitä on myös käytetty lisätietojen kysymiseen tutkimuksen termeistä, kuten esimerkiksi termien soveltuvuudesta eri asiayhteyksiin, ja tiettyjen ajatusten sijainnin paikantamiseen lähdeteksteistä. Tekoälyä ei ole käytetty analyysin tuottamiseen, eikä sen tuottamaa tekstiä ole sisällytetty tutkielmaan. Tekoälyä ei myöskään ole käytetty lähteenä, sillä sen tarjoamat vastaukset eivät vastaa akateemisesti päteviä muotoiluja.

Vielä viimeisenä lukuohjeena tälle tutkielmalle on hyvä huomata, että teksti sisältää huomattavan määrän mainintoja elokuvaan *Tár* sekä sen nimikkohenkilöön, Lydia Táriin. Elokuva ja hahmo on tekstissä eroteltu sillä, että elokuvan nimi on aina kursivoitu. Pyrin muotoilemaan tekstin tavalla, joka jättää pienimmän mahdollisuuden näiden kahden oleellisesti eri kohteen sekoittamiseen.

2 Vallan toiminnan järjestelmät *Táris*sa

Tämä luku on jaettu kolmeen osaan selkeyden vuoksi. Ensiksi käsittelen diskurssia ja kenttää rajattuina tiedon tiloina, joissa tieto ja valta-asetelmat määrittyvät. Toiseksi käsitellään valvontaa ja sen osaa vallan toiminnassa. Kolmanneksi tutkitaan vallan teknologioita, niiden tekniikoita, suhteita ja lopputuloksia. Nämä aiheet limittyvät, lomittuvat ja vaikuttavat toisiinsa eri tavoin. Esimerkiksi valvonta on vain yksi vallan tekniikoista, mutta käsitellyn elokuvan kontekstissa on selkeämpää antaa sille oma alalukunsa. Lukujen välillä on kehitys yleisemmistä tiedon ehdoista yksityiskohtaisiin vallan toiminnan mekanismeihin

2.1 Taidemusiikin diskurssi ja kenttä

...”mutta tässä on tärkeää kysyä: Mitä sinä johdat? Miten se vaikuttaa? Mitä se saa minussa aikaan? Hyvä musiikki on koreaa kuin katedraali tai korutonta kuin puutarhavaja kunhan se antaa sinun vastata noihin kysymyksiin.” (0:26:25-0:26:45.)

Näin lausuu Lydia Tár kesken luennon Juilliard-koulussa. Hän yrittää saada sävellyksen ja orkesterin johtamisen opiskelija Maxilta vastausta siihen, mitä hän ajattelee valitsemansa sävellyksen tekevän näillä ehdoilla. Max ei vastaa kysymykseen suoraan, vaan haluaa jäsenellä vastauksensa abstraktimmilla, vähemmän merkitykseen tai tunteeseen perustuvilla termeillä. Pian keskustelu etenee Maxin suhteeseen entisaikojen mestareihin ja, Tárin järkytykseksi Maxin haluttomuuteen tutustua heidän musiikkiinsa identiteettitekiäjien vuoksi. Lopulta kahden keskustelijan katkeraksi kärjistävä näkemusero johtaa Maxin ennenaikaiseen poistumiseen luennolta. (0:24:20-0:34:20.)

Tämä kohta elokuvan alkupuolella demonstroi, miten taidemusiikin maailmassa diskurssit toimivat tiedon ja näin myös vallan järjestäjinä. Tár ei ilmaise ainoastaan omaa kantaansa: hän toistaa ja vahvistaa toiminnallaan totuuden ehtoja. Minkälainen retoriikka, minkälainen argumentaatio, minkälainen tapa lähestyä musiikkia ja sen historiaa on legitiimiä, nämä kaikki ovat diskursiivisia tekoja. Hän rajaa ja ohjaa sitä, miten ja mistä musiikissa pitäisi puhua. Maxin ehdottama käsitys musiikista ei ole tämän rajauksen sisällä vakavasti otettava. Kyse ei ole vain näkemuserosta, vaan musiikin rajojen ylläpitämisestä.

Luennon loppupuolella Tár kutsuu Maxin vierelleen pianon ääreen, ja soittaa noin minuutin verran säveltäjä Johann Sebastian Bachin (1685–1750) teosta *preludi no. 1 C-duurissa BWV 846*. Samalla kun hän tulkitsee yhtä kanonisoiduimmista klassista säveltäjistä pianolla, hän

esittää kielellisen tulkinnan siitä, mitä kappale hänen mielestään tekee ja miksi Bachiin on hänen mielestään syytä tutustua. Max ei kiistä Tárin soittotaidon laatua tai esitetyn tulkinnan kiinnostavuutta. Hän ei kuitenkaan muuta kantaansa. Tämä saa Tárin toteamaan, että Maxin ehdottama identiteetin huomioiva lähestyminen musiikkiin jättää hänet itsensä alttiiksi siihen perustuvalla arvioinnilla. (0:30:30-0:33:45.)

Max haukkuu Tária ämmäksi ja poistuu. Tár toteaa vielä viimeiseksi tämän jälkeen muille opiskelijoille, että taidemusiikin maailmassa yksilön on sublimoitava itsensä, eli ohjattava impulssinsa johonkin sosiaalisesti hyväksyttävään toimintaan. (0:33:50-0:34:20.) Hän rajaa näillä sanoilla Maxin maltin menettämisen ei ainoastaan henkilökohtaiseksi epäonnistumiseksi, vaan heidän maailmassaan hallitsevan totuuden ylenkatsomiseksi. Tämän kaltainen impulsiivinen toiminta on jotain, mikä on ohjattava tietyllä tavalla: muuten se on este uskottavuudelle.

Tár siis ilmentää ja ylläpitää diskursiivista normia siitä, millä arvoilla musiikkia tulisi lähestyä ja miten valinnat pitäisi perustella. Tárin tarjoama lähestymiskulma tunnistaa kaksi tyyllillistä ääripäätä, monimutkaisen ja yksinkertaisen musiikillisen sisällön. Tämä näyttäytyy laajana kenttänä, mutta käytännössä se luo tiukat raamit ja arviointikriteerit musiikille. Max on tässä tilanteessa rajattu asemaan, jossa hänen uskottavuutensa on arvostelun kohteena ja jossa hänen odotetaan perustelevansa valintansa musiikilla, joka herättää tunteita ja kokemuksia, joita voidaan purkaa selityksiksi. Tämä ei ole vain laadullinen arvostelma, vaan musiikin kentän diskursiivinen rajaus: se mikä ei kuulu tämän mallin piiriin, on vaikea saada kuuluville tässä luentosalissa eikä sovi vakavan analyysin kohteeksi. Klassisen musiikin diskurssi *Tárin* esittämässä muodossa sallii siis musiikin käsittelemisen tässä tilassa vain kohteena, josta voidaan saada tunne-elämyksiä ja auki purettavia, tulkinnallisia merkityksiä.

Vastaavalla tavalla muutkin diskursiiviset normit jäsentävät *Tárin* maailmassa musiikin mahdollisuuksia, rajoja ja arvioimista. Anonymisoidut koesoitot ja Tárin johtamat orkesteriharjoitukset rakentuvat tilanteiksi, joissa tekninen taito ja kapellimestarin tai säveltäjän ohjeiden seuraaminen on onnistumisen mittari. Kun soittajien huomio kääntyy hetkeksi muualle, tai heille on osoitettava oikea tapa esittää tietty kohta sävellyksessä, Tárin ja Sharonin diskursiivisen auktoriteetin kautta toimii kurinpitovallan mekanismi (0:59:00-0:59:40). Arviointi auktoriteettiasemasta tuottaa ja ylläpitää tilanteessa normeja. (Foucault 2005a, 192–193.) Sharonin demonstraatio oikeasta tavasta soittaa haluttu kohta on vallan mikrofysiikan toimintaa: pienet vallan mekanismit vakiintuneissa subjektien välisissä

suhteissa määrittelevät ja tuottavat normin (mt., 34, 249). *Tárin* auktoriteettipositioita teoksen tulkinnan toteuttavana tahona vahvistetaan, ja soittajia ohjataan suhteessa normiin.

Taidemusiikin arvioimisen, tulkitsemisen ja esittämisen säännöt ovat vain yksi niistä muodoista, joilla diskursseja esitetään *Táris*sa. Diskurssit risteytyvät ja tekevät erilaisia tiedon rajauksia, joskus niiden käsitteet saattavat ilmetä toisessa diskurssissa (Macdonell 1986, 3). Yksi näistä risteämiskohdista on taidemusiikin ja historian diskurssi. *Tárin* toistuvimpia motiiveja on historia ja sen jatkuva läsnäolo. Tämä historian käsittelyn tapa ja sen tiettyjen piirteiden korottaminen taidemusiikin historiassa määrittäviksi on itsessään diskurssia.

Suurta osaa elokuvan henkilöiden, ennen kaikkea *Tárin* toimintaa ohjaa jokin historiallinen konventio tai perinne. Tätä jatkuvuutta pidetään elokuvassa yllä, vaikka usein se vaikuttaa olevan joko keinotekoisia, tarkoituksenvastaista tai huomattavan vaikeaa. Tällaista historiakäsitystä muotoa Foucault kuvaa termillä ”kokonaishistoria”. Kokonaishistoria on historian jäsentämisen tapa, joka saa sen vaikuttamaan vakaalta ja yhtenäiseltä, pyyhkien sen katkokset näkyvistä. (Foucault 2005b, 11, 15–16, 19–20.) Historia ei siis ole puolueeton representaatio ajallisesti jo tapahtuneista asioista, kuten se helposti arkikielessä ymmärretään.

Historiallinen jatkuvuus tarkoittaa vaikutelmaa, jossa tiedon muodot ja diskurssit vaikuttavat yhtenäisiltä ja johdonmukaisesti kehittyviltä. Diskurssit ovat kuitenkin täynnä katkoksia, joiden myötä jotkin asiat rajautuvat ulos jatkuvan kehityksen kuvasta. Historia ei ole yhtenäinen jatkumo, vaan jatkumoiden ja katkosten limittymä, jossa diskurssi on jatkuvassa muutoksessa. (Foucault 1981, 67; 2005b, 229–230.) Nämä ovat katkoksia, jotka kokonaishistoria pyrkii tekemään näkymättömiksi.

Kokonaishistorian toimintamalli on yritys sovittaa kaikki jonkin ajan ilmiöt tietyn ajan hengen sisään, rakentaen näin kokonaisuuden. Se on työkalu, joka ei käsittele äkillisiä tapahtumia ja muutoksia, eikä jaottele historiallisia tapahtumia pienempiin, omaehtoisiin kategorioihin. Kokonaishistoria tarjoaa selityksiä järjestelmien ja toimintamallien perusteella. Sen piirissä järjestellään historialliset dokumentit niin, että ne kertovat haluttua tarinaa yhteiskunnasta. (Foucault 2005b, 14–16, 19–20.) On tärkeää huomata, että tämä ei ole arvostelma kokonaishistoriasta verrattuna muihin historian jäsentämisen tapoihin. Se on yksi malli muiden joukossa.

Tár linkittää itsenä klassisen musiikin perinteeseen tiettyjen ikonien kautta, muodostaen näennäisesti katkeamattoman ketjun. Keskeisimmät näistä ovat Bach, kapellimestari Leonard

Bernstein (1918–1990), kapellimestari Claudio Abbado (1933–2014), ja hänen oma fiktionaalinen edeltäjänsä Berliinin filharmonikkojen kapellimestarina, Andris Davis. Läpi elokuvan Tár peilaa omaa toimintaansa ja rooliaan osana klassisen musiikin kaanonin sen kanonisoitujen hahmojen kautta. Tämä vahvistaa Tárin asemaa diskursiivisessa järjestelmässä: oikeutus hänen tulkinnoilleen ja päätöksilleen näyttäytyy historiallisesta jatkumosta tulevana.

Tämän myötä Tárilla on tietty rooli osana taidemusiikin diskursiivista järjestelmää, eli rajatusta joukosta historiallisesti toteutuneita lausumia muodostuvaa kenttää. Sen piirissä tietyt perustelun tavat ja viittauskohteet ovat valideja, samalla kun toiset sulkeutuvat ulos diskurssista. (Foucault 2005b, 41.) Historiallisen jatkumon vaikutelma ei ainoastaan perustele *Tárin* toimintaa, se kehystää toiminnan muotoja taidemusiikissa.

Tämä menneeseen peilaaminen ilmenee osin kielellisinä tekoina. Tár puhuu orkesterin johtamisesta ja sen tahdin pitämisestä perinteenä, jolla on alkunsa ja muutoksensa, johtaen hänen paikkaansa tässä hetkessä. Tahdin pitäminen on myös vertauskuvallinen ilmaus siitä, miten kapellimestari ylläpitää tiettyä tulkinnallista koodistoa. Tár tulkitsee Mahlerin sävellystä tämän yksityiselämän kautta, mutta kun kyseessä on moderni säveltäjä, hän painottaa formalistista piittaamattomuutta tekijän identiteetistä eikä hyväksi Maxin perusteluita teoksen valitsemiseksi. Hän valitsee Bachin teoksen edustamaan sitä, miten musiikki voi todella sanoa jotain tekijästään riippumatta. Hän haluaa pitää Andriksen hyvin huolehdittuna, koska ei kestä ajatusta hänestä unohdettuna. Ja sopivasti Tárilta on tulossa elämäkerta, mitä sopivin vertaus halusta tulla muistetuksi. Nämä esimerkit kertovat historian ja perinteen kautta kulkevasta vallasta, jota Tár teoillaan ylläpitää ja jonka perusteella hän luo sen rajoja.

Tár siis määrittää paikkansa ja sitä myöten aseman, jonka kautta valta virtaa, suhteessa ajatukseen läntisen musiikin kaanonista ja sitä hallinneista ajatuksista. On hänen etujensa mukaista, että muutkin mieltävät historian tästä vinkkelistä. Kun Tária kuvataan uuden levytyksen julkaisua varten, hänen halunsa on aikalaistensa sijaan tulla kuvatuksi kuin Abbado saman sinfonian aiemman levytyksen kannessa (1:01:35-1:01:45). Elokuvan alussa hän valitsee itselleen valmistettavaksi vaaleansinisen paidan, joka muistuttaa myös Abbadon paitaa samassa kuvassa (0:05:50-0:06:55).

Historian käyttäminen pohjana ja perusteluna nykyiselle asiantilalle on *Tárin* diskurssissa pätevä perustelu. *The New Yorkerin* järjestämä Tárin haastattelu ilmentää, miten

kokonaishistoria toimii vallan oikeutuksena. Ehkä kertovimmin, koko haastattelu alkaa pitkällä selityksellä Tarin saavutuksista ja vaiheista (0:05:30–0:08:40). Tämä kolme minuuttia kestävä haastattelijan alustus viittaa, muun muassa, arvostettuihin ihmisiin, joiden kanssa Tár jakaa harvinaista menestystä, tämän akateemiseen asemaan, ja Tárin johtaman orkesterin korkeaan maineeseen. Näiden selitysten jälkeen hänet esitellään maestrona, ja pimeydessä lähes näkymätön yleisö antaa hänelle suosionosoitukset (0:08:40–0:08:50).

Jo toinen kysymys haastattelussa koskee sukupuolen roolia taidemusiikin kentällä. Tár väistää tämän kysymyksen vetoamalla siihen, miten hyvin asiat nyt ovat, ja perustelee tätä mainitsemalla esimerkin historiallisesta naiskapellimestarista, joka ei saanut reilua tilaisuutta johtaa huippuorkesteria. Tämä toimii perusteluna hänen väitteelleen nykyhetken hyvästä tilanteesta. Tárin näkemyksestä ja yhdestä esimerkistä rakentuu luontevasti kokonainen tarina, joka selittää, ainakin näennäisesti, miten Marin Alsopin (1956–) kaltaisen menestyneen naiskapellimestarin pitäisi kokea itsensä onnekkaaksi, että saa elää näin edistyksellistä aikaa. (0:9:20-0:10:55.)

Tár kyllä myöntää muutoksen nykyiseenkin asiantilaan mahdolliseksi, ja mainitsee vertauksena Paavalin kääntymyksen (0:10:40-0:10:55). Kyseessä on uuden testamentin tarina, jossa jumalallinen väliintulo johtaa Paavalin kääntymykseen kristinuskoon. Tár mieltää kehityksen itsensä ulkopuolisena, suurempien voimien tahdosta tapahtuvana prosessina. Hänen esittämänsä historiallinen selitysmalli jää kapeaksi, sillä se pyrkii käsittelemään vain, mitä on ja miten siihen on päädytty. Kuvittelemalla, mitä voisi olla, on mahdollista pyrkiä ulos tietystä subjektiksi tulemisen prosessista (Foucault 1983, 216). Tämän jääminen pois ei mahdollista uusien subjektina olemisen tapojen löytämistä.

Tämä suhde historiaan passivoi mahdollista toimintaa ja tekee näkymättömäksi sen työn, jota tapahtuu ennen sosiaalisten murrosten aktualisoitumista. Genealoginen analyysi on luonteeltaan skeptinen historiaa kohtaan: muutokset eivät tapahdu vääjämättömän kehityksen myötä, mutta eivät myöskään ole lähtöisin yksittäisistä spontaaneista mullistuksista – se ei etsi alkuja, vaan sattumanvaraisuuksia, poikkeamia, voimien risteämiskohtia (Foucault 1977, 139–140, 150). Haastattelukohtauksessa esitetty visio on täysin päinvastainen. Sen mukaan muutos on historiallisen kehityksen tulos, vielä liikkeessä, mutta sille ei tarvitse tai voi erityisesti tehdä mitään juuri nyt.

Merkittävän kapellimestarin roolissa Tár on johtavassa asemassa lukuisiin ihmisiin ja omaa huomattavaa auktoriteettia. Tähän asemaan sisältyy huomattavaa vastuuta ja haastavia

päätöksiä. Jopa nämä olosuhteet huomioiden, Tár suorastaan kerää vihollisia. Hänen toimintatapansa ja metodinsa, kuten aiemmin mainittu kiivas ja räjähdysherkkää kieltä sisältävä keskustelu Maxin kanssa, vaikuttavat ensi silmäyksellä mielivaltaisilta ja epäjohdonmukaisilta. Hän kiertää orkesterin sääntöjä Olgan sisään ottamiseksi ja Sebastianin pois sulkemiseksi, ja jättää jälkeensä monia ihmisiä valmiina todistamaan häntä vastaan, kuten lopulta käy.

Tár operoi näin, sillä hän on klassisen musiikin kentän tuote. Kenttä, sosiologi Pierre Bourdieun teoriaan pohjaten, tarkoittaa tiettyyn pisteeseen asti autonomista sosiaalisten rakenteiden verkostoa, jonka piirissä on tietyt säännöt ja hierarkiat. Ne eivät kuitenkaan ole auki kirjoitettuja tai muodosta yhtä koodistoa. Kentällä toimijat ja instituutiot kamppailevat pääoman hallinnasta. Pääoma voi tässä kontekstissa tarkoittaa hyvin laajasti eri asioita, symbolisesta taloudelliseen. Tässä kontekstissa keskityn symboliseen, joka tarkoittaa jonkin pääoman, oli se asema tai raha, hyväksymistä uskottavana ja arvovaltaisena. (Bourdieu 1986, 241, 245–246, 253; 243, loppuviite 3; 1993, 29–31, 37–39; Bourdieu & Wacquant 1992, 96–98, 101.)

Tuon Bourdieun analyysiin mukaan, sillä hänen kenttää ja sen piirissä toteutuvaa valtaa ja yksilöiden toimintaa kuvaavat terminsä mahdollistavat vallan hetkellisesti paikantuneista suhteista puhumisen konkreettisemmin kuin Foucault. Esimerkiksi symbolinen valta ja habitus ankkuroivat hetkellisesti tietyn kentälle sijoittuvan roolin suhteessa totuuden ehtoihin ja toiminnan selittämiseen, joihin Foucault'n vallan jatkuvaan liikkeeseen painottuva ajattelu ei yhtäläisesti keskity. Bourdieu siis tarjoaa kulman samansuuntaisiin ajatuksiin, joka painottaa tämän tutkielman kontekstissa klassisen musiikin kentän sisäisiä rakenteita.

Klassisen musiikin kenttä tuottaa siis tietynlaista sen olosuhteista kehittyntä ajattelua ja toimijuutta, eli habitusta (Bourdieu 1977, 72). Habitus rakentuu kentän rakenteista, joten eri asemassa syntyvät habitukset eroavat toisistaan (Bourdieu 1993, 30; Bourdieu & Wacquant 1992, 99). Kun Tár tekee aiemmin mainittuja riskialttiita päätöksiä, hän ei toimi tietoisesti strategisesti, vaan kentän tuottaman habituksen logiikan mukaan. Hän on elämänsä tällä kentällä viettäen omaksunut sen toimintatavat: ulospäin itsevarmalta näyttävän johtamisen, vahvojen mielipiteiden esittämisen, näiden käyttämisen tietyn diskurssin vakauttamiseksi.

Kaikki tämä tuo hänelle symbolista valtaa kentällä. Symbolinen valta on valtaa, joka perustuu uskottavuuteen ja sallii luonnollisilta vaikuttavien totuuksien määrittämisen (Bourdieu

1991, 166). Tárin rooli kapellimestarina klassisen musiikin diskurssissa on keräämänsä symbolisen vallan kautta ylläpitää tiettyjä totuuksia.

On tärkeää huomata, että habitus ei ole koherentti, yksilön jokaista toiminnan piirrettä määrittävä koodisto, vaan ilmenee eri tilanteissa eri tavoin (Bourdieu 1977, 72; Bourdieu & Wacquant 1992, 133, 135). Vaikka Tár vaikuttaa varmalta, hän muuttaa mieltään nopeasti. Hän saa idean Sebastianin siirtämiseen Eliotilta (0:22:15-0:23:20). Päätös olla antamatta apulaiskapellimestarin paikkaa Francescalle vaikuttaa tulevan ainakin osin Sebastianin syytöksestä, että Francesca on jo valittu täyttämään hänen roolinsa. Näissä tilanteissa, mahdollisesti korkeiden seuraamusten tai turhan riskin vuoksi hän ei toteuta alkuperäistä visiotaan.

Elokuvan edetessä kirkastuu, että tämä habitus on historiallisesti rakentunut osa sitä, miten kapellimestarien historiaa elokuvan diegeettisessä maailmassa ymmärretään. Tár kertoo elokuvan alussa tarinan ensimmäisestä kapellimestarista, jonka tahdin pitämisen metodi oli karkea ja orkesteria vaivaava. Sama voimankäyttö johti hänen kuolemaansa. (0:12:45-0:13:10.) Toinen esimerkki on Tárin ja Andriksen keskustelu koskien aiempia kapellimestareita, jotka ovat joutuneet syytösten tai toimenpiteiden kohteiksi (1:32:55-1:34:55). Kun Andris ymmärtää väärin, että joku olisi syyttänyt häntä, ei eläköityneen miehen reaktio ole kieltää vaan todeta, että hänen toiminnastaan on liian myöhäistä valittaa. *Tár* ei tee selväksi, mikä on totuus klassisen musiikin diskurssin ja kentän historiasta sen maailmassa. Se esittää tämän kentän tietynlaiseen vallankäyttöön ohjaavana ja että sitä ylläpitää vakiintunut käsitys historiasta, jossa vastaavat toimintatavat ovat olleet käytössä.

En väitä, että Tárin sääntöjä kiertävät päätökset tai syytöksiin johtaneet valinnat nuorten naisten kanssa ovat jotain, mihin hänen asemansa suoranaisesti velvoittaa. Diskurssi ja habitus eivät ole käsikirjoituksia, jotka tekevät sen piirissä operoivista ihmisistä tahdottomia toimijoita (Bourdieu 1993, 29–30; Foucault 2005b, 60). Tárin rooli diskurssissa ohjaa tietynlaiseen vallan käyttöön ja yksilöiden muovaamiseen; se, minkälaisena toimintana tai mahdollisena rajojen rikkominen ilmenee, ei ole sisäänrakennettu ominaisuus.

Väitteeni on, että tämä asema sekä mahdollistaa vastaavan toiminnan että pyrkii unohtamaan sen osana historiaa. Se piirissä saavutukset ja yksityiselämät pyyhkivän historiakäsityksen tarkastelun kohteeksi, ja näin ollen häivyttää diskurssin piiristä mahdollisuuden arvioida heitä muuten kuin suhteessa taiteeseensa. Tämä ilmenee keskustelussa Tárin ja Francescan välillä New Yorkissa (0:37:15-0:39:00). Tár sanoo olleensa turhan suulas *The New Yorkerin*

haastattelussa. Francesca ei ole tätä mieltä, mutta kun Tár pyytää häntä sanomaan mitä ajattelee, Francesca ehdottaa, että Tárin tapa esittää Mahlerin ja tämän vaimon Alman suhde ei ollut täysin rehellinen. Francesca vastustaa vihjausta, että Alma petti miehensä. Tár toteaa, että Alma oli suostunut heidän sääntöihinsä, ja olisi ollut sopivaa Almalle seurata niitä.

Minkään historiallisen tai eettisen totuuden löytäminen näistä väitteistä ei ole tarpeen tai välttämättä mahdollisuuden rajoissa. Oleellista on, että Tár rajaa Mahlerin viidettä sinfoniaa koskevan diskurssin niin, että sen tutkimuskohteina voivat olla itse teos ja sen tekijän taiteelliset motiivit, mutta eivät tämän yksityiselämän yksityiskohdat, tai varsinkaan se, miten Mahler saattaa näyttäytyä kyseenalaisena hahmona, ja näin Tárin tulkinta teoksen luonteesta asettuu kyseenalaiseksi.

Kyse ei ole siitä, että taiteilijoita ei voisi esittää huonossa valossa. Tár itse tuo haastattelussa esiin kapellimestari-instituution mahdollisen aloittajan, jonka tekniikkaa hän kuvaa tylyksi (0:12:45-0:13:10). Tässä tapauksessa epätäydellinen alku nähdään välttämättömänä osana prosessia: sen karuutta voi kauhistella ja tehdä vitsiksi nyt, mutta sillä on paikkansa kapellimestarien genealogiassa. Tár tuo myös haastattelussa esiin mahdollisuuden näkemysten moninaisuuteen: hänellä ja Bernsteinillä on erilainen lähestyminen Mahleriin (0:14:55-0:16:35). Tässäkin on kuitenkin jatkumo: Tárin näkemykset kasvavat hänen edeltäjiensä perinnöstä, ja vaikka niitä ei nosteta eksplisiittisesti paremmiksi, edustavat ne kuviteltua historian myötä tapahtuvaa kehitystä.

Tárin toteuttama ja ympäröivien tahojen hyväksymä, historiallisia perusteluja ja niistä rakentuvaa totuusjärjestelmää puoltava maailmankuva lepää kokonaishistorian käsitteen varassa. Siinä on rakennettu tietty tarina, kehitys, vääjäämätön polku, joka koostuu kaikista oleellisista tekijöistä perustelemaan, miten nykyiseen maailmatilaan on päädytty. Se sulattaa itseensä kaikki muut tarinat ja keskittyy ainoastaan siihen näkökulmaan, jonka kautta maailma voidaan esittää ymmärrettävänä kokonaisuutena. Kapellimestarin rooli vallan jakajana toimii tämän totuusjärjestelmän ylläpitäjänä, joka ei noudata meritokratian periaatetta tai kunnioita omia sääntöjään kuin pakon edessä.

Tämä toiminnan oikeutus tulee implisiittisesti näkyväksi kohtauksissa, joissa Tár kohtaa yrityksiä rajoittaa toimintaansa. Knut (Fabian Dirr), orkesterin edustaja, jolle hän kertoo kierrättävänsä Sebastianin, mainitsee että asia vaatii äänestyksen. Tár ohittaa tämän toteamalla, että apulaiskapellimestarin valinta on hänen henkilökohtainen päätöksensä. Nämä väitteet eivät ole toisiaan pois sulkevia, mutta Knut ymmärtää tämän tarkoittavan, että asiasta

ei tule äänestystä. Hän vakuuttaa, että Tár tulee saamaan tuen päätökseensä oikeilta ihmisiltä. (1:02:20-1:03:00.) Kun Tár ehdottaa, että ykkössellisti Gosian (Dorothea Plans Casal) ei tulisi soittamaan solistin osuuksia heidän esittämässään konsertossa, kertoo hän tämän koko orkesterin edessä (1:27:35-1:28:30). Perustelut itsessään eivät ole oleellisia, vaan niiden sisältö: kapellimestarin näkemys todellisuudesta on se, johon muiden on uskottava. Perustelut ovat siinä toissijaisia, sillä heidän diskurssinsa ehto totuudelle on kapellimestarin asema, ei rationaalisuus.

Historia ei kuitenkaan ole suora polku. Päinvastoin se on täynnä katkoksia ja käännekohtia. Ne jäävät piiloon, koska historia ei halua tunnustaa niitä; ne antavat mahdollisuuden ymmärtää historiaa muuna kuin vääjäämättömänä prosessina, joka toimii perusteena maailman normeille ja järjestelmille. *Tár* on täynnä pieniä sivupolkuja ja tietoisia ylenkatsomisia, jotka haastavat käsityksen logiikasta, joka olisi johtanut määrätietoisesti juuri näihin asiantiloihin.

Krista on yksi näistä katkoksista. Hän on ollut polulla kapellimestariksi Tárin säätiön stipendiaattina, kunnes hänet suljettiin kokonaan sen maailman ulkopuolelle. Maailmassa, joka määrittyy mestareiden, mentoreiden ja aktorien välisten vaikutussuhteiden mukaan, hän on puun oksa, joka leikataan pois sen rungosta. Tárin edeltäjä Andris taas rajautuu toisella tavalla ulos historiasta: Tárin mielestä tämä saa liian vähän kunnioitusta filharmonikkojen edellisenä kapellimestarina. Kaikki arvostuksen kriteerit täyttävät hahmot eivät jää historiaan, ja toisin kuin Krista, jonka Tár yrittää sulkea ulkopuolelle, mitään ehdotonta syytä ei Andrisin kohdalla tarjota.

Tárin oma henkilöhistoria on myös yhtä katkosta. Hänen ikänsä (s. 1972) ei vaikuta asettuvat linjaan väitteen kanssa, että hänellä olisi ollut läheinen suhde Bernsteiniin (k. 1990). Elokuvan loppupuolella vihjataan, että he tuskin koskaan tapasivat – Tár päätyy katsomaan VHS-kasetteja Bernsteinistä, jotka todennäköisesti ovat heidän ainut yhteytensä (2:18:50-2:20:45). Sharon ilmaisee, että Tár saapui Berliiniin, ei nerona tai valmiina johtajana, vaan kiinnostuneena siitä, miten instituutio toimii (2:08:50-2:09:05). Berliinin filharmonikkojen kapellimestariksi pääsemisessä ei ollut kyse jatkumon luontaisesta etenemisestä, vaan oikeista tiedoista oikeassa paikassa. Tämä ei tee hänen edistyksensä valheellista, mutta asettaa sen syyt uuteen valoon.

Tästä on kyse vallassa strategisena tilanteena. Se on tilanne, jossa tietyt tiedon muodot, asemat ja käytännöt mahdollistavat tietyn toiminnan suunnan, joka tuottaa tietyn

subjektiposition kehittymisen. Valta ei ole yksilöstä kumpuavaa, vaan se kulkee hänen kauttaan tietyissä olosuhteissa. Diskurssit eivät kuitenkaan ole ainoa vallan muoto, jolla subjekti ja totuus jäsentyvät.

2.2 Valvonta ja subjektiksi tuleminen

Panoptikon on Jeremy Benthamin 1700-luvulla teoretisoima vankila. Sen tehokkuus perustuu vankien jatkuvaan mahdollisuuteen olla tarkkailun kohteena vartijan toimesta, ja mahdottomuuteen tietää, kuka tarkkailua harjoittaa ja milloin se todellisuudessa tapahtuu. Tässä syntyy asymmetria: vanki voi aina tulla nähdyksi, mutta ei näe tarkkailijaansa. Sen nimi on tämän kuvauksen mukainen: kreikasta lainattu ilmaus tarkoittaa ”kaiken näkevää”. (Leclercq-Vandelannoitte 2023, 52.)

Michel Foucault otti tämän teoreettisen mallin omaan ajatteluunsa teoksessa *Tarkkailla ja rangaista* (1975), kääntäen Benthamin suunnitelman vankilasta koskemaan laajempaa yhteiskuntaa ja populaatiota. Hänen ajattelussaan tietty suljettu tila ei rajaa Panoptikonin vaikutuspiiriä, vaan se on abstrakti malli siitä, miten valta toimii yhteiskunnassa. Foucault esittää, että järjestelmä, jossa ihminen olettaa olevansa tarkkailun kohteena, muovaa tämän toimintaa. Valvottuna olemisen mahdollisuuden sisäistämisen myötä subjekti sisäistää valtasuhteet ja valvoo niitä itse. (Foucault 2005a, 227, 231–232.) Subjekti sisäistää tietyt normit ja toiminnan tavat tämän kautta. Panoptinen valvonta on yksi monista vallan teknologioista, jotka Foucault’lle tarkoittavat käytäntöjen ja tekniikoiden kokonaisuuksia, joiden kautta valtaa toimii (Pyykkönen 2015, 197–198).

Valvonta on läsnä *Tárin* esittämässä taidemusiikin maailmassa osin eri tavalla kuin Panoptikonissa. Filharmonikkojen harjoituksissa kapellimestarin paikka on korotettuna orkesterin edessä. Soittajat on sijoitettu hänen ympärilleen niin, että käytännössä kaikki heistä näkevät kapellimestarin ongelmitta. (0:56:45-0:57:15.) Kapellimestari ja orkesteri ovat siis tarkkailun kohteina, mutta mitään piilotettua tässä valvonnassa ei ole. Kapellimestari toimii kurinpidollisena valvojana, jonka katse sisältää itsessään valtaa. Kun häneen ei kiinnitetä oikeaa huomiota, hän näkee sen ja palauttaa fokuksen itseensä. Hän käy harjoitusten jälkeen tarkistamassa kontrollihuoneesta, että musiikki tallentuu oikein (0:59:45-1:00:15). Valvonnan teknologia, tässä tapauksessa äänen tallentaminen, ulottaa Tárin katseen yli sen, mihin se hänen omien aistiensa kautta pääsee. Orkesteri järjestelmänä taas keskittää huomionsa kapellimestariin ja tämän visioon. Valvottuna olemisen on kapellimestarin aseman keskeisiä piirteitä.

Valvonta on osa subjektiksi tulemisen jatkuvaa prosessia. Tässä tapauksessa valvonta ja muut vallan tekniikat tuottavat orkesterin muusikoista subjekteja, jotka ovat täsmällisiä, kuuliaisista ja auktoriteettia kunnioittavia. Kun *Tár* yrittää palata johtamaan orkesteria, he eivät seuraa tämän ohjeita kuten aiemmin (2:15:40-2:16:00). Soittajista on tullut subjekteja, jotka ovat kuuliaisista kapellimestarin roolille, eivät yksilölle.

Kapellimestarin osalta valvottuna oleminen ilmenee näkyvyytenä, josta tulee osa asemaa. Yksilön on oltava näkyvä hahmo, jotta hänen symbolinen valtansa on uskottavaa. Tämän rooliin normiksi tulee myös yksilöllisten päätösten tekeminen. Tämän aseman odotuksen *Tár* selittää tyttärelleen lähes surumielisesti, kun he leikkivät orkesteria: ”Eivät he kaikki voi johtaa, kulta. Ei se ole mikään demokratia” (1:42:25-1:42:40).

Tár ei ole vailla panoptista valvontaa, joskin sen luonne ei ole aivan sama kuin Foucault'n esittämä malli. Valvonnan mahdollisuuksien ja teknologioiden muuttuminen on myös muuttanut niitä teoreettisia välineitä, joilla valtaa on mielekkäintä käsitellä. Foucault'lle Panoptikon on esitys vallan toiminnasta, jossa tarkkailun mahdollisuus on kurin lähde. Valta toimii sen kautta, sillä subjekti on sisäistänyt katseen mahdollisuuden. Tuon tämän vuoksi analyysiin amerikkalaisen kulttuurintutkijan Douglas Kellnerin (2020) mediakulttuurin käsitteen, joka lisää Foucault'n ajatuksiin digitaalisen median tuomien mahdollisuuksien ulottuvuuden.

Kellnerin mukaan 1900-luvun jälkipuoliskolla kehittynyt mediakulttuuri ei ole pelkästään viestinnän kanava. Se on kokonaisvaltainen kulttuurinen ympäristö, jossa identiteetti, arvot, ja vallan muodot tuotetaan ja kierrätetään. Mediakulttuuri antaa kehukset sille, miten ymmärrämme itsemme ja toisemme. Se luo myös raamit sille, millaisin representaation valta rakentuu ja haastetaan. (Kellner 2020, 1.) Digitaalisten teknologioiden myötä tämä ympäristö on muuttunut entistä osallistavammaksi, nopeammaksi ja hajautuneemmaksi. Kuka tahansa voi tallentaa, editoida ja levittää materiaalia laajalle yleisölle. Valta kentän sisällä ei katoa, mutta sen teknologiat ja toimijat vaihtuvat. Perinteinen kulttuurinen auktoriteetti on nojannut symboliseen asemaan ja julkisuuteen, mediakulttuurissa näkyvyys on jatkuvasti neuvoteltu ja altis uudelleenjärjestäytymiselle. (mt., 2–3, 13, 16, 22, 38.)

*Táris*sa tämä murros näkyy vanhan ja uuden mediakentän jännitteenä. *Tár* henkilöittää järjestelmällistä, hierarkkista valtarakennetta. Tiedon rajat ovat hänen sanoissaan, ja hän performoi rooliaan näyttämöllä, joka sallii hänen puhua keskeytyksettä. Elokuvan maailman kuitenkin läpäisee myös tarkkailu ja näkeminen, joka tapahtuu digitaalisilla teknologioilla,

digitaalisessa ympäristössä. Näin ollen valta ei enää yksinomaan henkilöidy instituution kanonisoimaan toimintarakenteeseen, vaan jakautuu ja aktualisoituu myös mediakulttuurisen näkyvyyden kautta.

Elokuvan aivan ensimmäinen kohta asettaa tämän välittömästi näkyviin. Se on puhelimella kuvattu hetki, jossa Tár ei tiedä olevansa sekä tallennuksen että häntä koskevan viestiketjun kohde. (0:0:25–0:0:55.) Valvonta ei siis ole yksisuuntaista eikä sidottua auktoriteettiin. Puhelin toimii panoptista logiikkaa muistuttavan valvonnan mahdollistavana välineenä – sen kautta katse kohdistuu subjettiin ilman, että hän voi paikallistaa tarkkailijaa. Siinä missä Foucault'n esittämä panoptinen katse on potentiaalinen, tämä digitaalinen katse kykenee arkistoimaan, editoimaan ja jakamaan laajasti datan, jonka se tallentaa. Näin ollen sen kautta tapahtuva valvonta ei tuota ainoastaan kuria, vaan representaatioita, jotka voidaan erottaa niiden alkuperäisestä kontekstista.

Tämä asettaa kapellimestarin toimijana uuteen kontekstiin. Siinä missä sen symbolinen valta on kurinpidollisessa, institutionaaliseen uskottavuuteen nojaavassa vallan rakenteessa näkyvyydestä hyötyvä, mahdollisuus tallentamiseen ja materiaalin uudelleenkäyttämiseen tekee tästä näkyvyydestä haavoittuvan. Auktoriteetin ehdoilla rakentuva totuus hyötyy laajasta näkyvyydestä, sillä diskurssin yleispitävyys vahvistuu. Muokkauksen ja laajan ulkopuolisen jakamisen myötä se vaikuttaa heikolta, sen erehtymättömyys on helppoa kyseenalaistaa.

Digitaalisen valvonnan mahdollisuus muokata käsitystä todellisuudesta näkyy uudelleenleikattuna versiona luennosta Juilliardissa (1:57:25-1:57:50). Video, jonka leviäminen sosiaalisessa mediassa on yksi Tárin maineen mustaavista tapahtumista, on vastine hänen diskursiiviselle hallinnalleen tilanteesta. Symbolisen vallanpitäjän määrittelemä kohta on uudelleenrakennettu niin, että sen kronologia ja sisältö on sekoitettu uuteen muotoon. Se ei enää sisällä Tárin väittämiä itsestäänselvyksiä, ja tämän tiedon tuottaja ei enää ole auktoriteettiaseman omaava kanonisoitu yksilö, vaan anonymi ulkopuolinen. Se operoi mediakulttuurin logiikalla: merkitykset eivät ole pysyviä tai yhden toimijan hallussa, vaan alttiita muutokselle ja kamppailulle (Kellner 2020, 52). Taidemusiikin diskurssissa totuuden rakentumisen paikka siis siirtyy pois päin instituutiosta ja kaanonista. Tämä ei ole yksi iso murros tai alku, vaan taas yksi katkos aina muuttuvalla kentällä.

Jännite Tárin institutionaaliseen auktoriteettiin ja kanonisoituun asemaan nojaavan vallan sekä puhelimien digitaaliseen tallentamiseen ja mediaympäristöihin kytkeytyvän hajautuneen

vastarinnan välillä ilmentää valtasuhteiden strategista jäsenyysuutta. Kyse ei ole erillisistä järjestelmistä, vaan toisiinsa kietoutuneista kentistä, jossa toiminta suuntautuu eri tavoin eri tavoin jäsenyysuuden rationaalisuuden mukaisesti. Tár ja instituutio tuottavat näkyvän ja tunnistettavuuden muotoja, jotka vahvistavat aseman legitimitettiin. Vastarinta rakentuu hajaantuneille, osin anonyymeille toimijoille, jotka voivat haastaa näitä näkyvyyden järjestyksiä.

Valta ei tässä tapauksessa muutu, ei ota suuntaa hyvään tai pahaan. Sen sovellukset ja jakautumiset sen sijaan muuntuvat. Auktoriteettiin perustuvat järjestelmät, kuten kapellimestarin rooli, eivät romahda; sen rinnalle tulee mediakulttuurinen valvonta. Sen tarkkailu on anonyymiä, hajautettua ja viestintäteknologian mahdollistamaa. Nähdäksi tuleminen mahdollisuus ei rajoitu kentän sisäisiin toimijoihin ja auktoriteettiin. Se voi merkitä päätymistä globaaliin näkyvyyteen, ja sen piirissä esiintymään ihmisen sijaan representaationa, jota ei voi hallita. Tárista tulee tämän medianäkyvyyden myötä taitelijan sijaan hyväksikäyttäjä – merkitys, jota hän ei kykene kumoamaan.

Táris tapahtuva valvonnan muutos ei ole moraalinen tai fundamentaalinen, vaan mediateknologinen. Institutionaalinen valvonta saa vierelleen anonyymien digitaalisen katseen ja kentän, jossa tieto ja subjekti rakentuvat eri ehdoilla. Katse on yhä vallan tekniikka, mutta sen suhteet ja sovellusmahdollisuudet ovat muuttuneet. Näin kontekstoina *Táris* on kyse vanhan mediavallan murtumisesta uuden edessä. Tämä ei suoranaisesti vastaa vallan muuttumattoman luonteen kysymykseen, mutta tarjoaa käytännön näkemyksen siihen, miten vallan teknologioiden muutokset voivat muokata vallan sen hetkisiä ilmentymiä.

Elokuvan lopussa nähdään, miten muutos näkyvyyden ehdoissa on muokannut Tárin subjektiosuutta, jonka myötä hän valvoo omaa toimintaansa eri tavoin kuin aiemmin. Kun hänen oppaansa Aasiassa, paljon nuoremmat mies ja nainen, leikkivät lammessa vesiputouksen edessä, Tár piiloutuu sen taakse. Hän seuraa oppaiden leikkiä näkymättömästä paikasta, kunnes kääntää katseensa pois. (2:24:05-2:24:30.) Myöhemmin hän vierailee hierontaliikkeessä, jossa häntä pyydetään valitsemaan itselleen naispuolinen hieroja. Numeroilla merkityt naiset ovat tarkasteltavina kuin akvaariossa lasin läpi. Kun yksi heistä kohtaa Tárin katseen, kapellimestari poistuu paikalta ja oksentaa rakennuksen ulkopuolella. (2:25:15-2:26:15.)

Molemmissa näistä kohtauksista on läsnä seksuaalinen jännite ja nähdäksi tuleminen. Vesiputouksen takaa Tár todistaa kahden nuoren ihmisen vähäpukkeista ilottelua;

hierontaliikkeessä hän näkee nuoria naisia, joista häntä pyydetään valitsemaan ulkonäön perusteella. Aiemmin elokuvassa syytös Tárin asiattomasta toiminnasta tulee juuri hänen ehdotuksistaan nuorille naisille. Nämä ovat siis tilanteita, jossa Tár on kiihottavan tilanteen äärellä.

Molemmissa tilanteissa hän kuitenkin kääntyy pois, jälkimmäisellä kerralla se aiheuttaa hänessä fyysisen reaktion. Hän ei halua, että hänen mahdollista nautintoaan nuorten ihmisten seuraamisesta nähdään, ja vaikka hän on vesiputouksen takana, hän kääntää silti katseensa pois – hän ei voi olla näkymättömissä edes siellä. Subjektiksi tulemisen prosessissa Tár on omaksunut uuden suhteen nähdyksi tulemiseen ja seksuaaliseen toimijuuteen. Hän on subjektivoinut ympäristönsä valvonnan ja toiminnan ehdot osaksi sitä, miten hän toimii ihmisenä.

Hierontaliikkeessä hän on alkuun ainoa katsoja, mutta kun yksi hierojista nostaa katseensa, hän ei enää siedä olla tilanteessa. Nähdyksi tuleminen on jotain, minkä hän nyt käsittää vaarana, varsinkin suhteessa tällaiseen ei-tasa-arvoiseen seksuaaliseen tilanteeseen, jossa hän maksaisi palvelusta. Hänen aiempi asemansa perustui nähdyksi tulemiseen, joka ei voinut vahingoittaa häntä. Katseet eivät ole muuttuneet, vaan uusi paikka diskurssissa on tehnyt niistä vaarallisia. Valvonta ei ole vain katse, vaan se, mitä katse voi tehdä.

Valvonta ja ajatus valvottuna olemisesta ovat *Táris*sa alati läsnä. Ne rajoittavat ja tuottavat, kuten orkesteria, jonka toimintaa valvoo kapellimestarin auktoriteettihahmo ja musiikin tallentava teknologia. Muusikoista tulee subjekteina tietynlaisiksi soittajiksi, tietynlaisiksi osallistujiksi orkesterin toimintaan. Samalla he voivat myös toimia orkesterissa, joka tuottaa tietynlaista musiikkia. Valvontaa tuottaa heistä myös normatiivisesti arvioituna erinomaisia esiintyjiä ja ammattilaisia.

Keskeisesti, näkyvyyden kautta tapahtuva valta on pitkälti automatisoitua: subjektit, tietoisia tarkkailtuna olemisesta, ohjaavat suurelta osin itseään (Foucault 2005a, 227). Muutos valvonnan ehdoissa Tárin kohdalla muuttaa tämän. Se ei ole äkillinen tai yhdestä asiasta kumpuava murros, tai vääjäämättömän polun viimeinen käänne. Mediateknologian, totuuden ehtojen, symbolisen pääoman riittämättömyys ja varmasti monen muuan asian risteäminen johti arvaamattomaan muttei sattumanvaraiseen muutokseen.

2.3 Vallan teknologiat

Olen nyt esitellyt, kuinka diskurssien piirissä määrittyvä totuus toimii osana valtaa, ja kuinka valvonnalla on keskeinen rooli subjektien tuottamisessa. Tässä luvussa osoitan, kuinka vallan teknologiat mahdollistavat tarkan ja systemaattisen säätelyn. Valvonta ei ole ainoa säätelyn mahdollistava teknologia, mutta keskityn siihen, sillä se on merkityksellisin *Tárin* perspektiivistä. Säätelyllä tarkoitan niitä mekanismeja, joilla diskurssin määrittämä totuus ja normit konkretisoituvat yksilön toiminnassa. Jos diskurssi rajaa sen mikä mielletään totuudeksi, ja valvonta tuottaa tämän totuuden piiriin suhteutuvia subjekteja, niin säätely jäsentää näiden subjektien toimintaa normien mukaiseksi useilla eri tekniikoilla. Nämä ilmiöt ovat rinnakkaisia, eivät lineaarisia. Olen muotoillut ne näin ilmaisemaan tutkielman rakennetta, ei hierarkkisia suhteita.

Säätely ei ole vain kieltoa ja rangaistusta. Se on toiminnan jatkuvaa ohjaamista ja muokkaamista. Kuten valta on rajoittavaa ja tuottavaa, myös säätely kieltämisen lisäksi mahdollistaa, jonka puitteissa yksilöt tulevat suuntaamaan käyttäytymistään. (Foucault 2005a, 157, 219; Rose 1999, 22.) Säätely ilmenee siinä, miten valvonnan mahdollisuuden myötä subjekti omaksuu normin ja muokkaa toimintaansa sen mukaiseksi.

Säätely tapahtuu vallan tekniikoiden kautta. Näiden tekniikoiden keskeinen toimeenpanija elokuvassa on *Tár* itse. Kapellimestarin rooli on *Tárin* maailmassa subjektipositio vallan kurinpidollisessa toiminnassa. Tämä rooli henkilöityy ilmaukseen, jonka kaltaisena haastattelija sanoo monien ymmärtävän kapellimestarin roolin: ihmismetronomi. *Tár* osittain hyväksyy tämän tulkinnan, mutta perustelee sen tarkoittavan enemmän kuin voisi alkuun ajatella. Hänen mukaansa tähän rooliin kuuluu tahdin pitäminen ja tulkinnan muovaaminen. (0:10:55–0:12:00.) Hän puhuu näistä ominaisuuksista musiikin esittämisen johtamisen kontekstissa, mutta ne toimivat myös kuvainnollisina ilmauksina hänen laajemmasta roolistaan kentällä.

Elokuvassa toistuvien yhtäläisyyksien (parallels) tunnistaminen on oleellista sen ymmärtämistä varten (Bordwell ym. 2018, 63, 66). Metronomin toistuminen eri muodoissa läpi *Tárin* on tällainen sisällöllisesti oleellinen ominaisuus. *Tár* löytää itsekseen tikittävän metronomin kodistaan keskellä yötä (1:09:45-1:10:50); häntä toistuvasti häiritsevät äänet hänen sävellysasunnossaan, jotka paljastuvat samassa rapussa asuvan kuolevan naisen koneesta tuleviksi, soivat metronomin tavoin tasaisesti (1:47:00-1:48:10).

Metronomilla on siis vertauskuvallinen taso elokuvassa. Tárin kohdalla metronomin kaksi hänen nimeämäänsä tehtävää toteuttavat diskurssin eri ulottuvuuksia. Tahdin pitäminen on hänen roolinsa totaalihistoriallisen jatkumon ja muiden diskurssien ylläpitäjänä: hänen rooliinsa kuuluu ylläpitää tietty käsitys siitä, mitkä ovat totuuden ehdot ja kuinka on mahdollista puhua. Kun hän pysäyttää Maxin metronomin viisarin tavoin edes takaisin vispaavan jalan, kun ei enää vaivaudu maanittelemaan tätä omaan näkemykseensä, toteuttaa hän juuri tätä roolia (0:31:55-0:32:05).

Metronomin toinen tehtävä Tárin mukaan on muokata. Tämä viittaa hänen rooliinsa diskurssissa olla oikeutettu tulkintaan. Hän kertoo haastattelussa, miten hän on tulkinnut Mahleria; hän julkaisee elämäkerran, joka on tietenkin tulkinta hänestä itsestään; hän säveltää uutta teosta läpi elokuvan. Hänet on etuoikeutettu tulkintaan, joka periytyy näennäisen historiallisen yhteyden kautta – kertoohan Tár omasta tulkinnastaan Mahleriin suhteessa Bernsteinin aiempaan versioon. Tämä asema on varattu hänelle. Kun Olga soittaa Tárin siihen asti aikaan saaman sävellyksen ja ehdottaa siihen muutosta, Tár ei reagoi näkyvästi, ja saattaa Olgan hienovaraisesti pois pianon luota (1:40:05-1:41:10). Se ei ole asema, joka olisi ainakaan vielä suotu Olgalle.

Metronomi toimii elokuvassa näin vertauksena säätelyyn, jota Tár toteuttaa monissa muodoissa: hän säätelää orkesteria, kentän muita toimijoita ja sen kulttuuria. Hän haluaa muuttaa perustamansa säätiön toimintaa pois naiskeskeisyydestä, mikä muokkaa kentän suhdetta sukupuoleen. Hän sijoittaa ihmisiä tiettyihin positioihin: Francesca assistenttina, jolla on mahdollisuus jatkaa Tárin jäljissä, jos hän toimii kuten Tár toivoo; Kristan hän työntää diskurssin toiminnan ulkopuolelle, koska hän ei mukaudu tähän positioon. Tár vaikuttaa yrittävän asettaa Olgan kulkemaan elokuvan aikana tätä polkua, joka johtaisi hänet vastaavaa määrittelyä kohti.

Tämä sijoittaminen tapahtuu diskursiivisten totuuksien ehdoilla. Sebastian ei yllä enää sille kapellimestarin ja tämän lähipiirin kautta asettamalle musiikin ymmärryksen tasolle, joka vaaditaan aseman säilyttämiseksi – Tárin, Sharonin ja Francescan yhteinen arvostelma tekee tämän hyvin selväksi (1:00:45-1:01:00). Olgaan sovelletaan eri ehtoja. Ei ole oleellista, miten hän todella selviytyy koesoitoista: Diskurssissa hänen menestyksen ehtonsa ovat liitännäisiä siihen, miten pitkälle hän antaa Tárin määrittellä paikkansa diskurssissa.

Tár siis tarjoaa vision maailmasta, joka ei operoi meritokraattisesti, ja jonka toimimista ei pidä yllä tietoinen yhteisö vaan ei-persoonallinen käytäntöjen ja tekniikoiden verkosto. Sen

diskurssissa subjektit pyritään asemoimaan rajattuihin positioihin. Lydia Tár ei siis ole yksilö, joka nousee omien saavutustensa kautta vääjämättömästi valitsemansa alan huipulle, vaan hän täyttää hetkellisesti roolin, joka on historiallisesti rakentunut suuntaamaan ja ylläpitämään tiettyjä tekniikoita.

Metronomilla on siis ehdottomasti paikkansa klassisen musiikin diskurssissa. Tässä asemassa on kuitenkin myös toinen puoli. Toisinaan elokuvassa Tár ei ole metronomin tikityksen hallitsija. Hän ei asettanut yöllä soivaa metronomia päälle. Käynti kuolevan naisen asunnossa saa hänet pois tolaltaan. Samoin kuin Panoptikonin vanginvartijana voi toimia kuka vain, myös kapellimestarin roolin on sellainen, jota kuka tahansa voi käyttää (Foucault 2005a, 228). Niinpä Tár on hallinnassa metronomin tikityksestä vain niin kauan kuin hän tätä asemaa pitää.

Tähän asti olen käsitellyt kapellimestarin roolia, ja kuinka se toimii kurinpitovallan teknologioiden järjestäjänä. *Tárin* esittämässä taidemusiikin maailmassa tämä vallan muoto on pääasiallinen ja symbolisten, näkyvien vallanpitäjien kautta toimiva. Kun tämä symbolisen vallan asema asettuu Tárin liiallisen näkyväksi tulemisen myötä epävakaaaksi, ilmenee tilanteen kontrolloiminen biovallan teknologian kautta. Riskinhallinta on se teknologia, joka tulee tässä kohtaa elokuvaa esiin (riskienhallinnasta ks. Oels 2013, 18).

Kun *Táriin* kohdistuvat syytökset tulevat julkisiksi, orkesterin organisaation piirissä mainehaitta ja sen hallinta on toiminnan pääasiallinen kohde. Kysymykset keskittyvät siihen, miksi hän ei vienyt Kristan kanssa syntynyttä tilannetta eteenpäin asiaa hoitaville tahoille. Käydään keskustelu siitä, kuinka tilanteeseen tullaan reagoimaan, mutta Tárille ei anneta esimerkiksi ohjeistusta sopivista toimintatavoista. Hän antaa kirjallisen ja suullisen lausunnon tapahtumista, joita elokuva ei näytä, ja joihin ei sen jälkeen enää viitata. Niillä ei ole vaikutusta lopputulemaan. Biovalta ei keskity yksilöllisiin tekoihin sinänsä, vaan Tárin toiminnan vaikutuksiin kentän hyvinvointiin.

Seuraava askel on leikata Tár ulos siitä roolista, jonka hän on täyttänyt. Yksilö on biovallan logiikassa tilastoinnin ja seurannan kohde, jotka tuottavat yhteiskunnallista vakautta (Means 2022, 1968–1969). Näin Tárin poistaminen kapellimestarin asemasta näyttäytyy kentän muiden toimijoiden suojelemiselta. Vajavaisen yksilön on kadottava, jotta instituutio voi selvitä. Hänet pakotetaan irtautumaan perustamastaan säätiöstä, ja vaikka elokuva ei näytä päätöstä hänen poistamisestaan kapellimestarin virasta, kertoo eräs kuvavalinta tämän tarinan: ensin kuva täydestä kokoushuoneesta, joka kääntyy katsomaan Tária; tämän jälkeen kuva Tárista yksin, taka-alalla tyhjä konserttilava (2:10:10-2:10:35). Kuten moraalisen arvioinnin

mahdollistavat totuudet ovat diskursiivisia, taidemusiikin diskurssin piirissä oikeus on tapahtunut siinä määrin, että Tár ei enää täytä samaa asemaa kuin aiemmin. Hän saa jatkaa työtään toisessa orkesterissa. Tämä on kuitenkin mahdollista vain kaukana kentän näkyvimmästä keskiöstä. Totuus ja moraali ovat eivät näin ole vakaita ja jatkuvia yhdestä osasta diskurssia toiseen, esimerkiksi maiden rajojen yli.

Esitetyt biovallan ilmenemisen muodot voivat vaikuttaa arkisilta, jopa banaaleilta. Juuri siihen piiloutuu hallinnollisen vallan tehokkuus: se näyttäytyy itsestään selvänä, normaalina, luonnollisena (Rose 1999, 47–48). Sitä se ei kuitenkaan ole yhtään sen enempiä kuin mikään muu vallan muoto. Institutionaalinen reaktio Tárin skandaaliin, rankaisemisen sijaan ulos sulkeminen ja medianarratiivin hallinta näyttäytyy neutraalina. Siinä missä kurinpitovallan piirissä rangaistaisiin Tária suoraan ja ruumiin kautta, biovallan piirissä valta on hänen elämänsä hallinnasta. Kurinpitovallan tekniikat ilmentyisivät Tárin kohdalla ruumiin ja käytöksen kontrolloimisena: selvät uudet toimintaohjeet, alennus toisen henkilön alaisuuteen, väliaikainen virasta pidättäminen tai sakko. Biovallan toiminta ilmenee tässä tilanteessa poistamisena, jonka yhteydessä ei nähdä keskustelua hänen uudelleensijoittamisestaan organisaatiossa. Tár ei enää hallitse asemansa ehtoja, vaan hänet poistetaan järjestelmästä.

Foucault'n ajattelussa kurinpitovalta ja biovalta ovat keskeiset vallan muodot modernissa yhteiskunnassa. Ne eivät operoi samoilla periaatteilla, mutta muodostavat yhdessä kokonaisuuden, joka muokkaa ja järjestelee subjekteja. *Tárin* maailmassa sekä kurinpitovalta että biovalta toimivat osana taidemusiikin kenttää, mutta eri yhteyksissä. Kapellimestari on kurinpidollista valtaa ohjaava asema, kun taas tämä aseman muuttuessa epävakaaaksi biovallan tekniikat vakauttavat kentän diskurssia.

Tässä luvussa on käsitelty sitä, miten *Táris* ilmenee vallan toimintaa. Olen käsitellyt sen ilmenemistä elokuvan tarinassa. Seuraavassa luvussa käsittelen sitä, miten elokuva voi mahdollistaa vallan toiminnan, sen eri ominaisuuksien ja ristiriitojen ymmärtämisen uniikilla tavalla.

3 Elokuvan mahdollisuudet: vallan toisin näkeminen

Olen tähän asti käsitellyt vallan teoriaa ja sen ilmenemistä elokuvassa. Nyt siirryn tutkimaan, miten nämä vallan ilmiöt saavat juuri elokuvassa sellaisen muodon, joka ei missään muussa kontekstissa ole mahdollinen. Prosessia, jolla elokuva tuottaa tietoa maailmasta leikkaamalla kuvakokojen välillä, on verrattu eräänlaiseen tieteellistä havainnointia muistuttavaan tiedonmuodostukseen (Kracauer 1960, 51–52). Osin samalla periaatteella kuin tämä voi laajentaa ymmärrystä maailmasta paljastamalla sen aiemmin piilotetun, voidaan väittää, että elokuva muiden vertaavien ja rinnastavien keinojen avulla tehdä valtasuhteita ja toimintalogiikoita näkyviksi.

Luku 2 käsitteli enimmäkseen sitä, miten vallan teknologiat toimivat tiedon ja diskurssin vakauttajina *Tárisa*. Tämä luku paneutuu siihen, miten epävakaita nämä teknologiat ovat, minkälaisia ristiriitoja niihin sisältyy, ja kuinka tämä on jotain, johon elokuva voi tarjota oman perspektiivinsä mediana. Tämän pääasiallisena työkaluna toimii Kracauerin elokuvateoria. Osoitan alaluvuissa, miten vallan teknologioita organisoiva subjektipositio toimii ja on jatkuvassa muutoksessa, ja kuinka vastarinta toimii ja tuottaa. Näiden ilmiöiden havainnoiminen ei ole intuitiivista, ja kirjoitettu asu jättää ne abstrakteiksi. Kracauer kuvaili elämäntehtäväkseen uudelleenarvioida (rehabilitate) vielä nimeämättömiä kohteita ja olemisen muotoja, jotka jäävät huomaamatta tai tulevat väärin tuomituiksi (Rawson & von Moltke 2012a, 22.) Pyrin tässä luvussa pitkälti samaan: tehdä *Tárisa* näkyväksi sellaisia vallan toiminnan piirteitä ja subjektiksi tulemisen mahdollisuuksia, jotka jäävät usein muodottomiksi.

Tämän luvun on tarkoitus toteuttaa osin sama prosessi, jonka myötä edellisessä luvussa esittelemäni ilmiöt voivat tulla paljastetuiksi eri tavalla kuin kirjoitetussa kielessä. Se mikä paljastuu ei ole objektiivinen totuus näistä ilmiöistä. Se on yksi vaihtoehtoinen perspektiivi näihin ilmiöihin, joka on elokuvalla taiteena uniikki.

On hyvä noteerata, että sovellan Kracaueria analyysissäni vapaasti. Vaikka hän ei tarkennakaan kovin yksityiskohtaisesti, miten hän ymmärtää tuttuuden rakentumisen elokuvassa ja koetussa todellisuudessa, hänen käyttämänsä esimerkit keskittyvät materiaaliseen ympäristöön, jossa vietämme elämämme. Tämä ei ole lainkaan kohtuuton rajaus, sillä oletus tällaisten tilojen tulemisesta kaikista tutuimmiksi ja näin ollen myös

useimmin elokuvissa toisenlaiseksi muutetuiksi oli itsestään selvää vuonna 1960, kun *Theory of film* julkaistiin.

Haluan kuitenkin haastaa Kracauerin asetelman, joka, kuten hänen erityinen keskittymisensä materiaaliseen todellisuuteen, on hyvin ajallisesti paikantunut. Nykypäivänä maailman havaitseminen on niin medioitunut prosessi, että materiaalisen todellisuuden asettaminen oletusarvoisesti digitaalista tutummaksi tilaksi ei ole itsestään selvää (Kalpokas 2020, 1–3, 7–9). Tämä voi tarkoittaa vaikkapa ruudun läpi nähty studiota tai sen tietty *mise-en-scène*. Väitän, että myös digitaalisesti havaittu ympäristö voi tulla tutuksi ja myös vieraannutetuksi niin, että se paljastaa asioita, joita emme siitä huomaisi arjessa.

”Dominantti” on termi, jonka kautta käyn kiinni *Tárin* neoformalistiseen analyysiin. Termi tarkoittaa sitä elokuvan ominaisuutta, joka määrittää sen kerronnan keinojen järjestelyn. Tätä voisi siis ajatella hierarkkisesti hallitsevana logiikkana elokuvassa, johon suhteessa ja jota palvelemaan muut ominaisuudet jäsentyvät, ja joka säätelee kerronnallisten keinojen esiintymistä. (Thompson 1988, 89–91.) Dominantin paikallistaminen on tärkeä osa analyysiä, sillä se osoittaa minkälaisin keinoin teosta on parasta lähestyä (mt., 43–44).

Esitän, että *Tárin* dominantti on vallan esittäminen institutionaalisesti rakentuneena, rationaalisenä ja näkymättömänä järjestyksenä, joka materialisoituu ruumiillisina ja optisina suhteina. Tämä rakentuu elokuvassa ottojen pituuden ja sommitelmien, visuaalisen etäisyyden ja puheen esiintymisen kautta. Tarkoitan tällä, että *Tárin* tyylilliset piirteet on organisoitu niin, että niiden esiintymistä säätelee niiden suhde siihen, miten ne palvelevat elokuvan kykyä esittää vallan toimintaa.

3.1 Häilyvä Lydia Tár – subjekti ja vallan toiminnan välikappale

Valta ei tuhoa yksilöitä, vaan tuottaa niitä (Foucault ym. 2003, 29–30). Tässä tapauksessa vallan tuotoksena ja sen tekniikoiden käyttäjänä toimii ”Lydia Tár”. Tár on ennen kaikkea tittelinhaltija, jonka valta perustuu hänen paikkaansa diskurssissa, ei ensisijaisesti ominaisuuksiin. Hänen aiemmin mainitut akateemiset ja kulttuurilliset ansionsa luovat yksilön, joka on oikeutettu muodostamaan historiallisen narratiivin yleisölle jaettavaksi.

Toistaiseksi olen käsitellyt vallan toimintaa ja teknologioita pääasiassa yleisinä ilmiöinä useilta eri kanteilta. Seuraavaksi tarkastelen yhtä tiettyä teknologioiden solmukohtaa ja sen toimintaa läheisemmin. Katsotaan ensin yhtä kohtausta, joka muodostaa tyylillisen yhtenäisyyden kautta oman mikrodramaturgiansa heti elokuvan alussa. Mikrodramaturgia eli

oman dramaturgisen logiikkansa omaava osa kokonaisuudesta ilmenee *Tárin* lineaarisen tarinan aloittavassa haastattelukohtauksessa (0:04:45-0:16:35). Tämä kohta näyttää *Tárin* valmistautumisen ja esiintymisen puheohjelmassa, joka käsittelee taidemusiikin kenttää, hänen elämäänsä, ja tulevaa albumijulkaisua. Kohtaus paljastaa jotain piilossa olevaa tilanteesta, joka on modernin, median läpäisemän maailman vakiintuneita kuvia: julkimon esiintyminen tilaisuudessa, jossa on kyse tämän yksilön asettamisesta asemaan hallita keskustelua itsestään. Tämä käytännössä sama formaatti toistuu podcasteissa, keskusteluohjelmissa, haastatteluissa, pressikonferensseissa ja monissa muissa esiintymistilanteissa.

Kracauer ajattelee, että elokuva voi muovata jotakin tuttua sellaisella tavalla, että se saa katsojan näkemään sen aivan uudella tavalla – jokin jopa eksaktisti tuttu tilanne tai ympäristö voi saada elokuvallisen käsittelyn myötä ulottuvuuksia, jotka eivät aiemmin ole olleet havaittavissa. Kracauerin kirjoituksen perusteella voidaan ajatella, että elokuva voi tuottaa tällaisen vaikutuksen sekä luontaisesti, asettamalla kameran todellisuuden välikappaleeksi, että käyttämällä elokuvallisia keinoja, kuten tiettyjä kuvakulmia. Täysin tuoreen perspektiivin lisäksi elokuva voi myös muistuttaa tai uudelleen kontekstoida katsojan tavalla, joka asettaa hänet tietoisuuden tilaan menneisyydestä ja menneestä versioista itsestään. (Kracauer 1960, 55–56.)

Haastattelukohtaus tekee tällä tavalla keskustelutilaisuuksista ja niiden esittämisen tavoista uusia. Kohtauksessa *Tár* esiintyy taidemusiikin kentän symbolisena edustajana, ja saa mahdollisuuden esittää tämän kentän diskurssin ja autonomian universaalina. Vakiintunut esittämisen tapa tekee *Tárin* kentällä omaavan pääoman yleiseksi kulttuuriseksi auktoriteetiksi. Kyseessä ei ole neutraali ajatusten vaihto, vaan hetki, jossa *Tárin* symbolinen valta tehdään universaaliksi päteväksi. Tämä tapahtuu sekoittamalla tunnistettavaa ja vierasta tyyliä keskusteluohjelmien toteutuksista.

Kuvakerronnan osalta haastattelukohtaus on lähimpänä yhdysvaltalaisista myöhäisillan keskusteluohjelmaa (Late-night talk show) ja taiteilijahaastattelua. Keskityn tässä analyysissä keskusteluohjelmien piirteisiin, sillä kohtauksessa hyödynnetyt kuvakerronnan keinot ovat lähempänä sitä. Genret voivat rakentua eri tavoilla, kuten aiheen tai esitystapojen mukaan, ja ovat kulttuurissa tunnistettuja, kykeneväisiä vaikuttamaan ihmisten tapaa nähdä maailma (Bordwell ym. 2018, 328). Keskustelujen ja haastattelujen tapauksessa sen esitystavat ovat tunnistettava yhdistävä piirre.

Kuvakulmat vaihtuvat tasaisesti tiettyjen totuttujen mallien läpi, pyrkien saamaan molemmat puhujat mahtumaan joko puolikuviin tai kokokuvaan. Kuvien motiivi on yhtäläinen ja tarkka kuva haastattelijasta ja haastateltavasta, yleisö on häivytetty rajaamalla heidät juuri kameran katseen ulkopuolelle. Yleisö ei kuitenkaan katoa kohtauksesta. Koska elokuvan ääni ei ole tilallisesti sidottua, vaan paikallistuu suhteessa kuvaan, on mahdollista käsittää taputuksien ja naurun kautta kuuluva yleisö kuvan ulkopuolisena (Chion ym. 1994, 67–69).

Haastattelukohtaus on tunnistettavissa keskusteluohjelmaksi useiden yhtenevien piirteiden kautta. Se sisältää kolme keskusteluohjelmien fundamentaalista ominaisuutta: se tapahtuu yhdessä tilassa, luoden kokemuksen tilan ja ajan yhtenäisyydestä, joka synnyttää katsojalle vaikutelman tilanteeseen osallistumisesta; juontaja yhdistää tilanteen niin, että kaikki osalliset, studioyleisöstä oikean tilan ulkopuoliseen katsojaan, asemoidaan ohjelman rakenteeseen; siinä on haastattelu, joka on keskusteluohjelmien sisällön keskeinen tuottaja. (Bruun 2000, 244–245.)

Tässä kohtaa elokuvan esittämä ympäristö ja sen tavat kuvata tätä tuntuvat tavallisilta ja tunnistettavilta – keskusteluohjelmat käyttävät esitystapoja, jotka ovat vakiintuneet vuosikymmenien saatossa. Tämä vakiintunut esittämisen tapa on itsessään osa diskurssia: se on tietyllä tavalla organisoitu tiedon muoto, tässä tapauksessa itsestään selväksi muodostunut keskustelun muoto.

Kohtaus hyödyntää pohjimmiltaan samoja sommitelmia kuin nämä ohjelmat. Two-shot, eli kuva, jossa on kaksi ihmistä, esiintyy molemmissa tilan ja keskustelijoiden suhteen esittävänä kuvana. Keskustelijat ovat kääntyneinä toisiinsa päin, ja heidän katseidensa linjat kohtaavat (0:09:05-0:09:45)

Tárisa tähän kuvaan saavutaan, kun hänen esittelynsä jälkeen päästään avoimeen keskusteluun. *Tárisa* tämä on toteutettu kokokuvalla, keskusteluohjelmissa yleensä laajalla puolikuvalla. Pohjimmiltaan kuvat ajavat kuitenkin samaa tarkoitusta: keskustelijat suhteessa toisiinsa, tiiviisti mutta niin, että katsojalle syntyy kokemus keskusteluun osallistumisesta.

Keskeisesti sekä haastattelukohtauksen että keskusteluohjelmien hyödyntämä kuvakerronta rakentuu harvoista, toistuvista elementeistä. Keskusteluohjelmat hyödyntävät yleiskuvan lisäksi puolilähikuvia haastateltavasta, ja toisinaan myös haastattelijasta. Oleellista on, että näiden kuvien jälkeen ne palaavat kokokuvaan, joka säilyttää käsityksen kahdesta

keskustelijasta samassa tilassa. *Tár* eroaa tästä siinä, että se ei kohtausten jälkipuoliskolla enää palaa tähän rytmiin, vaan pitäytyy pitkässä lähikuvassa *Tárista*.

Siemenet haastattelukohtauksen ymmärtämisestä keskusteluohjelmista eroavana kokonaisuutena on kuitenkin jo kylvetty aiemmin. Itse haastattelutilaisuutta edeltää montaasijakso, jossa *Tár* valmistautuu ja valmistellaan monin eri rituaalien kautta tähän haastatteluun (0:05:30-0:07:25). Kun haastattelijä käy alustuksena läpi *Tárin* uran saavutuksia, kamera ei löydä häntä, kuten formaatti vaatisi, vaan *Tárin* Francescan, joka lausuu samalla äänettömästi sanat, jotka hän on joko ennalta hyväksynyt tai itse kirjoittanut (0:07:35-0:08:00). Elokuva siis houkuttelee katsojaa kiinnittämään huomiota siihen, miten tämä tilanne eroaa todellisesta keskustelutilanteesta, korostamalla omaa rakentuneisuuttaan. Näin katsoja tulee tietoiseksi myös oikeiden keskusteluohjelmien ja julkisten ”keskustelujen” rakentuneisuudesta: ne eivät ole luonnollisia tai itsenäisesti kehittyneitä.

Kohtaus myös alleviivaa elokuvan kykyä esittää ristiriitaisia asioita samanaikaisesti eri kerronnan tasoilla (Chatman 1990, 135–136). Edellisessä kappaleessa mainitun montaasikohtauksen ristiriita kuvan ja äänen kertoman tarinan välillä on oiva esimerkki tästä. Elokuva, vuorottelun ja informaation yllättävän paljastamisen kautta, kykenee osoittamaan vääräksi katsojan odotuksia tai olettamuksia (Kracauer 1960, 306–307).

Lopulta aiemmin mainittu tyylillinen yhtenäisyys hajoaa. Se tapahtuu, kun kamera siirtyy eteenpäin juuri sen verran, että asetelma ei enää ole sama kuin tyypillisessä keskusteluohjelmassa. Kohdassa 0:12:42 siirrytään kyllä haastattelijasta haastateltavaan jokseenkin samalla tavalla kuin olemme siirtyneet heidän välillään edelliset viisi minuuttia, mutta nyt leikkaus onkin puolilähikuvaan, jossa *Tár* on ainoa kuvassa näkyvä ihminen. Lisäksi hänen katseensa suunta, vaikkakaan ei täysin suoraan kameraan, on paljon lähempänä katsojan kohtaamista. Kohtauksen luonne on muuttunut kahden ihmisen välisestä keskustelusta tilanteeksi, jossa *Tár* puhuu suuremmin yleisölle, hänen puhettaan ei enää kontekstoida niin selvästi hänelle esitetyt kysymykset kuin se, mitä katsoja tulkitsee tai rakentaa hänestä itsestään.

Kohtaus paljastaa sen, mitä emme näe tai halua nähdä haastattelutilanteessa: sen rakentuneisuuden ja juonellisuuden. Vaikka vakiintuneita muotoja käyttämällä elokuva kutsuu ymmärtämään keskusteluohjelman sosiaalisuuden ja spontaaniuden kautta, kerronnalliset valinnat korostavat sen suunniteltua luonnetta ja suljettua tilaa, johon katsoja voi kuvitella itsensä mutta ei todella osallistu. Toisaalta se näyttää myös sen, miten

kapellimestarin asema ei ole jotain, jonka rooli vallan toiminnassa tapahtuu vain orkesterin edessä: se on taidemusiikin kentällä toimiva rooli. Käyttämällä tunnistettavia kerronnan muotoja ja kallistamalla niitä, *Tár* tuo uuden kulman julkisen keskustelun näkemiseen. Pitkittänyt lähikuva *Tárista* puhumassa kameralle on tämän kulminaatio: haastattelun ja sen visuaalinen toteutus muovattuna näyttämään sen funktio. Aiempi illuusio yhteisöllisestä keskustelusta, johon katsoja kuuluu, väistyy auktoritatiivisen puhutun diskurssin tieltä.

Haastattelukohtausta on joiltakin kerronnan keinoiltaan itsenäinen episodi, joka on yksi *Tárin* todellisuutta paljastavista hetkistä. Elokuvat voivat autonomisten jaksojen lisäksi tuottaa vastaavia perspektiivejä todellisuuteen myös systemaattisesti toistuvilla keinoilla. Tutkin seuraavaksi niistä muutamaa.

Tár käyttää tiettyjä kuvauksen ja leikkauksen tekniikoita korostamaan valtasuhteita, erityisesti siinä miten se esittää eleitä ja sommittelee hahmojen paikkoja kuvassa. Esitän, että suurempi määrä aikaa kameran edessä, isompi osa kuvan kattamisesta, ja näkyvämpi sekä varmempi elekieli ovat keinoja, joilla *Tárin* diskursiivisesti hallitseva asema rakennetaan elokuvan keinoilla. Katsoja oppii ymmärtämään nämä kerronnan ominaisuudet merkkeinä valtaa esittävästä dominantista. Dominantti on elokuvan hallitseva, organisoiva periaate, joka määrittää kerronnan keinojen asettelun, ja johon suhteessa ne jäsentyvät: osa keinoista korostuu, osa ei (Thompson 1988, 89–91).

Analysoin elokuvan lineaarisen tarinan alusta neljää ensimmäistä kohtausta näiden kautta: haastattelu (0:04:45-0:16:35), keskustelu *Tárin* ja Whitneyyn välillä (0:16:35-0:18:20), *Tárin* lounas Eliotin kanssa (0:18:35-0:24:20), ja Juilliard-luento (0:24:20-0:34:20). Näiden kohtausten keinojen tutkiminen näyttää, miten *Tár* rakentaa merkityksiä, ja miten valta korostuu niissä. Näiden kohtausten ja luennon narratiivinen sisältö on osin sama: *Tár* keskustelee uudessa ympäristössä hahmon kanssa, jota katsoja ei vielä tunne. Keskityn analyysissä keskustelujen rakentamiseen niissä. Nämä neljä kohtausta rakentavat erojen ja samanlaisuuksien kautta katsojalle käsityksen siitä, miten elokuvan myöhempää kuvakerrontaa tulee käsitellä.

Vastakuva tarkoittaa kuvauksen ja leikkauksen tekniikkaa, jossa leikataan kahden ihmisen välillä edestakaisin. Tämä edestakaisin leikkaaminen rakentaa yhteyden hahmojen välille: katsoja ymmärtää, että he ovat samassa tilassa, katsovat toisiin ja puhuvat toisilleen. Myös ääni sitoo kuvat yhteen: äänimaisema pysyy identtisenä leikkausten välillä, osoittaen että tila ei ole muuttunut.

Ensimmäinen keskustelu alkaa haastattelijan lopetettua Tárin esittelyn, jonka aikana on siirrytty puheen ja muun ääniraidan kanssa eri aikatasossa tapahtuvasta montaa-ensin muihin tapahtumiin haastattelusalissa, ja sitten kokokuvaan haastattelutilanteesta. Tämän jälkeen nähdään ensimmäiset vastakuvat, mutta ne on kuvattu hahmojen takaa niin, että kuvan taustalla on näkyvissä myös tilaisuutta seuraava yleisö. Lisäksi sen ensimmäiset viisi minuuttia esitetään niin, että molemmat puhujat ovat kuvassa: vasta tämän jälkeen päästään vastakuviin, joissa toinen ihminen ei ole näkyvillä. Tämän jälkeen rajaukset tiivistyvät, kunnes päästään pitkään lähikuvaan Tárista, josta ei enää leikata takaisin haastattelijaan.

Tárin kehonkieltä kohtauksessa korostaa puolilähikuvien käyttö. Hänen kätensä on rajattu niin, että ne liikkuvat noustessaan ja laskeutuessaan kuvan alarajan puolelta toisella, näkyviin ja pois näkyvistä. Tämä saa katsojan kiinnittämään niihin erityistä huomiota, sillä ne edustavat ainoaa uutta, alati liikkuvaa informaatiota kuvassa. On myös huomattavaa, että kun Tár pääsee puhuessaan vauhtiin ja kamera alkaa keskittyä häneen, hänen kehonsa myös elävöityy. Kohtauksen alkupuolella, kun Tár ei vielä ole yksin kuvassa, hän on täysin ilmeeton, ja penkin reuna kevyesti puristava ote ei saa samaa näkyvyyttä kuin hänen myöhemmät eleensä.

Toinen keskustelu tapahtuu haastattelun jälkeen Tárin ja nuoremman, Tária ihailevan Whitneyyn (Sydney Lemmon) välillä. Kohtaus on toteutettu lähes täysin puolilähikuvilla keskustelijoista. Kohtaus päättyy kokokuvaan, jossa nähdään molemmat keskustelijat. Oleellisesti tässäkin kohtauksessa on piirre, joka rikkoo vastakuvien symmetrisyyden. Kohtaus alkaa kuvalla Francescasta, ja leikkaa ensimmäiseen lähikuvaan Whitneyä, kuvan reunalla Francesca on yhä havaittavissa. Tämä tapa aloittaa kohtaus ohjaa katsojan huomion kuvan reunalle, vaikka kuvien sommittelussa ei ole muuta, mikä suuntaisi sen sinne. Kohtauksen lopussa leikataan kokokuvaan, joka näyttää kaikki kolme henkilöä yhdessä tilassa.

Kohtauksen ensimmäisen kuvan keskittyminen Francescaan ja tämän rajaaminen reunalle Whitneyyn lähikuvissa luo käsityksen, että Francesca on toimija kohtauksessa. Tämä suuntaa käsittelemään Francesca osana vallan vaikutussuhteita, joka myöhemmin aktualisoituu, kun tulee selväksi, että Tár käyttää asemaansa Francescan hallitsemiseen roikottamalla apulaikapellimestarin paikkaa tämän edessä. Tárin ele kokokuvaan leikatessa, tarttuminen Whitneyyn laukkuun ja käsiin, on säätelyn tekniikka – hän osoittaa Francescalle kiinnostusta toiseen naiseen, joka uhkaa hänen asemaansa tulevana apulaikapellimestarina.

Lounas Eliotin kanssa ei sisällä yhtään lähikuvaa tai puolilähikuvaa, toisin kuin kaksi sitä edeltänyttä kohtausta, jotka käyttävät niitä yli minuutin ajan yhtäjaksoisesti, ainoana poikkeuksena tähän muutaman sekunnin insertti Francescasta jälkimmäisessä kohtauksessa. Tár kyllä elehtii, ei kuitenkaan niin voimakkaasti kuin edellisessä kohtauksessa. Eliot on hänen kollegansa ja näin ollen heidän välillään ei ole samanlaista valtasuhdetta kuin aiemmissa kohtauksissa. Haastattelussa Tárin rooli on puhua ja esiintyä, hänen näkyvyytensä on diskursiivista valtaa. Toisessa kohtauksessa Whitneyyn rooli ihailijana ja tilanteen merkitys Francescan tulevaisuudelle asettavat Tárin taas korostuneesti vaikutusvaltaiseen asemaan.

Kohtaus on kuvattu tilan esittelevän kokokuvan jälkeen täysin vastakuvilla, tässä tapauksessa puolikuvan koossa. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta molemmat ovat näkyvillä kaikissa kuvissa, ja hahmojen välillä leikataan ilman huomiota herättävän pitkiä yhdensuuntaisia ottoja. Tämän vuoksi, vaikka Táriin päin suunnatut kuvat kattavat suuremman osan kohtauksen pituudesta, ei synny vaikutelmaa tätä hahmoa korostavasta kohtauksesta. Kuvakoot tiivistyvät kohtauksen edetessä, lähestyen lopussa puolilähikuvia.

Tässä kohtaa eleet toimivat kohtauksessa vallan tasapainon kallistajana. Kohtauksen loppupuolella Eliot kysyy, voisiko Tár kertoa hänelle, miten sai eräässä molempien aiemmin johtamassa teoksessa erään efektin aikaan. Tár, kiertelyn jälkeen, paljastaa salaisuutensa. Kun Elliot alkaa kirjoittamaan tätä muistiin, Tár ojentaa kätensä pöydän yli pysäyttäen Eliotin kirjoittavan käden. Tár ehdottaa, että on parempi, jos Eliot esittää teoksen ilman häneltä lainattua tekniikkaa. Vaikka kyseessä ei ole kovakourainen käsky, ja Eliot hymyilee reaktiona tähän, elokuva näyttää kosketuksen Tárin elekielen jatkeena. Kohtauksen valta-asetelman kallistuminen viestitään kosketuksen kautta elekielen jatkeena.

Kohtauksia yhdistävät kerronnan ratkaisut rakentavat käsityksen eleistä vallan toiminnan esityksinä, ja sommitelmista valtasuhteiden kuvastajina. Vastakuvien käyttö asettaa keskustelun kohtauksien keskeiseksi toiminnaksi, niiden yhtenäisyyden rikkovat tekijät ohjaavat huomiota siihen, mitä tapahtuu keskiössä olevan keskustelun ulkopuolella. Kohtaukset tekevät keskusteluista vakaita vastakuvien kautta, ja sallivat vallan toiminnan nousta näkyviin kuvien reunoilla ja leikkauksen rytmisissä.

Ainakin näennäisesti yhdellä otolla kuvattu luento Juilliardissa erottuu aiemmista kohtauksista pituuden ja leikkauksen puutteen osalta. Se ei sisällä vastakuvien kaltaista tekniikkaa rakentamaan yhteyttä kahden hahmon välille, vaan muodostaa uusia kompositiota kameran ja hahmojen liikkeellä. Keskityn yhteen esimerkkiin, joka tapahtuu ajassa 0:26:08–

0:27:13. Tämä aikaväli sisältää kaksi komposition vaihdosta ilman leikkausta, joten katsoja näkee kolme eri asetelmaa.

Ensimmäisessä kuvassa Tár on asetettu etualalle, selkä kameraan päin. Hän on kuvassa hieman keskustasta vasemmalle, rajautuen osin kuvan ylä- ja alalaidoista pois. Hän kuuntelee opiskelijan nimeltä Olive (Kitty Watson) vastauksen hänen esittämäänsä kysymykseen. Max, opiskelija, jota Tár kohtauksessa grillaa, on kuvan oikeassa alalaidassa, eikä osallistu tämän asetelman aikana juonen kehitykseen aktiivisesti. Heidän lisäksi kuvassa istuu myös muita opiskelijoita. Tár näyttää valtavalla opiskelijoihin verrattuna, joiden pienuutta suurelta osin tyhjät penkit korostavat.

Kuva vaihtuu seuraavaan, kun Tár alkaa vastaamaan Olivelle omalla näkemyksellään. Hän alkaa kävelemään vasemmalle ja sieltä alas portaita, kamera panoroi vasemmalle seuraten häntä, sitten ajaa hänen liikettään seuraten eteenpäin. Kameran panoroidessa vain Tár jää kuvaan muutaman sekunnin ajaksi, kun hän laskeutuu alas portaita oppilaiden tasolle. Kamera pysähtyy muutamaksi sekunniksi Tárin päästyä alas ja pysähtyttyä portaiden jälkeen. Nyt kompositiossa näkyy Tár taka-alalla, harmaata betoniseinää vasten. Hän on kääntynyt kameraan päin ja on ainoa ihminen kuvan vasemmalla puolella. Oikealla puolella ja etualalla on Max, joka istuu auditorion ensimmäisellä penkkirivillä. Hänet on kuvattu kasvot vasempaan osoittavassa sivuprofilissa, katse Táriin päin kuvan taka-alalle.

Siirtyminen viimeiseen kompositioon tapahtuu panoroimalla oikealle noin 90 astetta, samanaikaisesti nostamalla sitä ja liikuttamalla sitä pois päin tuoleista, lavan suuntaan. Tár kävelee tämän liikkeen aikana sen ohi, päätyen tällä kertaa kuvan oikealle puolelle. Syntyy asetelma, jossa Tár, selkä kameraan, puhuu Maxille, joka istuu kuvassa vasemmalla puolella. Komposition vaihdoksella korostetaan juuri sen hetken asetelmaa, Tárin ja Maxin välistä jännitettä, mutta oleellisemmin se alleviivaa Tárin valtaa määritellä keskustelun luonne.

Edeltävissä kohtauksissa vastakuvien symmetrisyys luo kuvan tasapuolisuudesta keskustelussa, jonka erheellisyys paljastuu vasta epäsymmetrioiden ja eleiden kautta. Luennon aikana tällaisille illuusioille ei ole tarvetta. Tár dominoi tilaa alusta loppuun, kamera paikantuu hänen kauttaan ja asettuu kompositioihin, jotka joko asettavat hänet selkeästi näkyville, kuten laskeutuminen portaita, tai asettuvat hänen perspektiiviinsä, kun hänen kysymyksiinsä vastataan. Vastauksia ei toteuteta symmetrisillä vastakuvilla, vaan Tár on niissä läsnä suureksi rajattuna etualalla. Max, toinen keskustelija, häviää kokonaan kuvasta, kunnes Tár haluaa kuulla taas häneltä.

Toisen sommitelman aikana Tár on kuvassa pienempi kuin Max, joka etualalla rajattuna kattaa ison osan kuvan oikeasta puolesta. Tämä päättyy voimasuhteiden sijaan korostamaan Maxin hermostuneisuutta eleiden kautta. Hänen istuessa vispaava jalkansa on etualla todella huomiota kiinnittävä yksityiskohta. Tárin eleet kuvan toisella puolella ovat rauhallisia ja varmoja, ja seuraavaan sommitelmaan siirtyessä ne pääsevät hetkeksi etualle.

Tilanne kulminoituu kolmannessa sommitelmassa, jossa Max on nyt rajautunut kuvan vasempaan laitaan, Tár taas valtavana, kuvan reunojen yli jatkuvana toisella puolella. Max on kulkenut kuvan laidasta laitaan, kadonnut useaksi sekunniksi kokonaan näkyvistä. Hän tulee esiin vasta kuin Tár haluaa kuulla häneltä, ja silloinkin on kuvassa vatkaavan jalkansa kanssa piskuinen Tárin rinnalla. Kohtauksen sisällön määrittävä valta on Tárin hallussa.

Käsitellyt kohtaukset ilmentävät vallan toiminnan mekanismeja elokuvassa. Se lavastaa elokuvan kerronnan keinoin eri tilanteiden erilaisia suhteita, jotka tuottavat erilaisia positioita hahmoille. Tár esiintyy kaikissa näissä kohtauksissa, mutta hänen toimivaltuutensa ja se, miten tilanteissa vaikuttavat oletuspositiot saavat hahmot toimimaan, ovat aivan toiset. Silloinkin kun kamera ei keskity Táriin, hänen elekielensä vetää huomion siihen. Näiden kerronnan tekniikoiden kautta katsoja oppii käsittämään ne tiettyjen merkitysten tuottajina, ja lukee myöhempiä elokuvaa tämän merkkikielen kautta.

Kracauer esittää väitteen siitä, miten elokuva voi korostaa yksityiskohtia uniikilla tavalla niin, että ne paljastavat jotain lähes tieteellisen yksityiskohtaista, kuin ihmisestä voitaisiin löytää materiaalisuuden todellisuuden rakennusaineita. Tällaiset yksityiskohdat voivat kertoa meille jotain sellaista kuvaamastaan objektista, joka muuten jäisi havaitsematta. (Kracauer 1960, 49–50.) Nämä yksityiskohdat voivat paljastaa meille jotain suuremmasta ilmiöstä.

Tässä tapauksessa korostuva elementti on Tárin tapa käyttää kehonkieltä ja eleitä ”johtamaan” keskustelua. Tarkoitus ei ole väittää, että Tárin eläväinen käsien käyttö on itsessään vallan lähde, tai että se pelkinä eleinä sisältäisi vastaavuuden vallan käyttöön. Tár esittää fyysisyyden ja käsien käytön itsessään vallan toiminnan tietyllä tavalla rakentuneena. Se on yksi niitä tapoja, joilla dominantti järjestelee elokuvan tyylillisiä ratkaisuja. Tárin jatkuva läsnäolo kuvissa, eleiden yhteys puheeseen, käsien näkyvyys, ja selkeiden, tiiviiden kuvakokojen käyttäminen ohjaavat tämän yksityiskohdan käsittämiseen elokuvassa määrittävänä.

Nämä eleet toimivat esityksenä symbolisesta vallasta ja sen tuomasta näennäisestä vapaudesta toimia, esimerkiksi tulkinnan tekemisen ja sääntöjen ylittämisen suhteen. Pieneen, yksityiskohtaiseen asiaan keskittyneen esityksen myötä vallan toiminnan laajemmista mekanismeista tulee näkyviä. Tárin erilainen ulosanti kohtauksesta toiseen ilmentää hänen kauttaan toimivan vallan suhteellista luonnetta: se rakentuu suhteissa, kohtaamisissa, vastakkainasetteluissa. Se ottaa erilaisia muotoja hetkestä toiseen, eikä voida näin paikallistaa yhteen toiminnan tapaan.

Tárin kerronnan keinojen pohjan käsittelyn jälkeen voidaan tarkastella, miten se tuottaa kulttuurisesti tunnistettavia merkityksiä. ”Lydia Tár” kapellimestarina, ikonina, suvereenina, on siis symbolisen vallan roolin täyttäjänä, jonka kautta kurinpitovallan tekniikat ja käytännöt ilmenevät. Hän täyttää roolin, jota taidemusiikin diskurssi tarvitsee toimiakseen. Yksilön osa tässä roolissa ei kuitenkaan ole vakaa, saati pysyvä. Lopulta Tár päätyykin ulos. Syy Tárin henkilökohtaisen aseman romahtamiseen on osaksi hänen kehittymisensä toimimattomaksi toteuttamaan kurinpitovallan tekniikoita täysipainoisesti.

Tämä johtuu useista erillisistä mutta risteävistä diskursiivisista ja teknologisista muutoksista. Yksi on teknologian kehitys, tässä tapauksessa viitaten sen arkiseen merkitykseen. Tämä näkyy digitaalisen ympäristön muutoksena: Tárin sana ei enää riitä määrittelemään totuutta, kun videot hänestä vuotavat internetiin ja haastavat sen version hänestä, jota hän itse sekä haastattelujen ja kirjojen kaltainen vanha media luovat. Toinen on keskustelukulttuurin muutos. Maxin halu katsoa kaanonin ulkopuolelle ja Olgan välinpitämättömyys muusikoille tärkeän ravintolan historiasta viittaavat siihen, että nuorten keskuudessa totuuden ja uskottavuuden ehdot ovat toiset kuin mihin Tár on tottunut. Nämä ovat erillisiä diskursiivisia ja teknologisia muutoksia, mutta kuten valta määrittyy asioiden välisissä suhteissa, myös vaikutus Táriin aktualisoituu niiden kohdatessa toisensa.

Lydia Tár henkilöittää monia kysymyksiä, väitteitä ja myyttejä, joita liittyy väärin käyttäytyviin kulttuurivallankäyttäjiin, erityisesti seksuaalisuuden alueella. Ensimmäiseksi on siis perusteltava, miten Tár linkittyy tähän keskusteluun ja millä tavoilla seksuaalisuus on merkittävä tekijä hänen toiminnassaan. *Táris*sa katsojalle syntyy käsitys klassisen musiikin maailmasta, jossa vallan mekanismit ovat näkymättömiä. Tarvitaan Tárin tai Andrisin kaltainen johtohahmo symboliseen valta-asemaan, kuten kapellimestariksi, mutta tämä henkilö on aina korvattavissa. Tár menettää valta-asemansa symbolin, tulevan äänityksen esityspartituurin (2:01:00-2:01:35), mutta se tai ainakin Tárin omakseen kuvitteleva kappale

ilmestyy hänet korvaavan Eliotin mukana konserttiin (2:15:40-2:16:10). Se, mikä on elokuvan todellisuudessa tapahtuvaa ja mikä Tárin mielessä, jää osin tulkinnanvaraiseksi. Oleellista on vaikutelma siitä, että vallan tekniikat, kuten panoptinen valvonta, sallivat vallan kulkemisen yksilön läpi vain tietyissä olosuhteissa, ja asema saati ”nerous” voivat suojella yksilöä rajallisesti, kun valta ei kulje hänen kauttaan.

Tarinan tasolla on lukuisia viittauksia asiattomaan toimintaan. Tária eksplisiittisesti syytetään epäsovivista quid pro quo⁵-tarjouksista, joista kieltäytyminen merkitsi uran pysähtymistä (1:59:20-1:59:35). Näemme Tárin Kristaa epävakaaksi ja sopimattomaksi leimaavia viestejä, vaikka hän itse ilmaisee toisessa kohtauksessa, että tämä alkoi esittämään vaatimuksia, eikä ”ollut yksi meistä” (1:05:45-1:05:55, 1:07:10-1:07:40). Tämä tuo uskottavuutta tulkintaan, että Tár on sabotoinut Kristan uraa hankalaksi kehittyneen seksuaalisen suhteen vuoksi.

Useaan kertaan myös vihjataan, että Tárilla on jonkinasteinen seksuaalinen suhde Francescan kanssa, ja että tämä mahdollistaa Francescan uran. Sebastian syyttää Tária suoraan tästä (1:15:15-1:15:45), Andris viittaa tähän sukupuolittuneesti ja seksistisesti ”tyttönä”, oletettavasti tarkoittaen, että Tárin kiinnostus Francescaan on puhtaasti lihallinen, ei kypsästä lahjakkuudesta kumpuava (1:32:45-1:32:50). Heidän jakamansa kohtaus Kristan kuoleman selvityksessä on ehkä ilmeisin savuava ase: väärinymmärrys Francescan pyynnöstä pidellä häntä, ja suudelma poskelle ohjaavat ajattelemaan, että nämä eivät ole täysin epävallisia pyyntöjä ja tekoja heidän välillään (1:04:45-1:07:00).

Näiden esimerkkien ei ole tarkoitus osoittaa Tárin syyllisyyttä tai arvioida häntä toimijana. Ne osoittavat, miten teos ohjaa katsojan käsittelemään sitä tietyn kulttuurisen kontekstin kautta, nostamatta väärinkäytöksen kysymystä esille dialogissa ennen elokuvan puoliväliä. *Tár* ei ole tarina minkä tahansa vaikutusvaltaisen ihmisen aseman menetyksestä, vaan nimenomaan MeToo-ajan kontekstissa tapahtuva muutos diskurssissa. MeToo-liikkeen myötä aiemmin näkymätön ja yksityinen on muuttunut julkiseksi ja käsiteltäväksi. Video luennosta, Tárin sähköpostit, kysymys siitä miksi hän ei tehnyt virallista valitusta Kristan toiminnasta, ovat dokumentaatiota tai vaade dokumentaatiolle siitä, miten Tár on toiminut.

Tämä yksityisen näkyväksi tekeminen on MeToo-liikkeen keskeisiä vaikutuksia, ja se suuntaa vallan toimintaa uuteen suuntaan. Dokumentaatio ja arviointi toimivat instituution keinoina

⁵ Järjestely, jossa yksi osapuoli tekee toiselle palveluksen tai muun halutun teon, sillä ehdolla että hän saa vastapalveluksen.

suojautua vastaavalta uskottavuutensa tahraamiselta. Taidemusiikin instituutiossa toimivat vallan tekniikat muuttuvat. Oleellisesti elokuva ei esitä muutosta järjestelmään, jossa vallankäyttö olisi hallitumpaa tai eettisempää – vallan toiminta mukautuu omaksumaan skandaalin paremmin, välttämään sitä, ei kitkemään sitä sytyttäviä tekijöitä.

Jos *Tár* olisi elokuva vallasta ominaisuutena, se loppuisi reilut kymmenen minuuttia aiemmin, kohtaukseen, jossa hänet poistetaan Mahlerin ensi-illasta (2:13:50-2:16:35). Elokuva on kuitenkin tämän tapahduttua vielä hetki jäljellä. Kracauer nostaa esiin elokuvissa usein toistuvana motiivina juhlat ja niiden jälkeisen kaaoksen, osoituksena elokuvan kyvystä kääntää katse siihen, mitä se arkielämässä karttaa (Kracauer 1960, 54). Sovellan tätä myös kuvainnollisemmalla tasolla, toisin kuin Kracauerin kirjaimellinen alkuperäismerkitys. *Tár* ei sisällä kirjaimellista juhlaa, mutta sen kuvaama korkeakulttuurieliitin huipulle sijoittuva elämä, jossa taiteellisuus ja henkilökohtainen mytologia ovat kaikki kaikessa, on itsessään kuin pitkittynyt juhla. Haastattelu, luento, tuleva elämäkerta, Mahler-projektin loppuun vieminen, nämä ovat kaikki juhlan kaltaista onnistumisen todistetta.

Elokuvan loppu, käynti PR-toimistolla ja lapsuudenkodissa, sieltä siirtyminen Aasiaan on tämä juhlien jälkipyykki. *Tárin* rooli orkesterin ja laajemman taidemusiikin kentän ihmismetronomina oli ajan ja tulkinnan hallinta. Vaikka hän jatkaakin toisaalla kapellimestarin työtä, hänen mahdollisuutensa hallita näitä on poissa. *Tár* esittää tämän jälkipyykin myötä, miten vallan toiminta ei ole yksisuuntaista – hän on sen tuote, kuten on tähänkin asti ollut.

Viimeinen kohta ennen *Tárin* siirtymistä elokuvan viimeiseen näytökseen eri mantereella tapahtuu tämän lapsuudenkodissa (2:17:50-2:21:35). Hän katsoo vanhoja musiikkipalkintojaan, laittaa yhden näistä, mitalin, kaulaansa ja päätyy katsomaan VHS-kasettia mentorikseen nimeämänsä Leonard Bernsteinin johtamasta opetuksellisesta konsertista. Hän herkistyy ja lopulta hajoaa kyyneliin kuunnellessaan Bernsteinin sanoja musiikin kyvystä ylittää kielen rajat tunteiden kuvailussa.

VHS-kasetin katselu keskeytyy voimakkaaseen oven käymisen ääneen. Tämä rikkoo intiimin äänimaiseman, joka on koostunut katselun aikana kasetin äänistä ja *Tárin* itkusta; ensimmäinen näiden ulkopuolinen ääni rikkoo siihen asti hallinneen tilan, jossa Bernsteinin hahmo televisiossa on todellisempi kuin huoneen ulkopuolinen maailma. Jakso lapsuudenkodissa päättyy *Tárin* kohdatessa portaikossa miehen, joka on ikänsä ja käyttöksensä

puolesta todennäköisesti tämän veli. Hän kutsuu Tária toisella nimellä, Lindaksi, ja toteaa, että tämä ei tiedä mistä on tullut tai minne on menossa.

Tár on saapunut paikkaan, josta alkaa hänen osansa taidemusiikin kokonaishistoriallisessa diskurssissa. Hänen mentorinsa, oli väite tästä suhteesta liioiteltu tai ei, tarkasteltuna lapsenomaisesti palvoen; kokoelma palkintoja, joista yhden hän nostaa kaulaan; kaappiin tarkasti aseteltu kokoelma kasetteja, jotka oletettavasti sisältävät samaa musiikkikasvatusta kuin se, jonka näemme hänen katsovan. Tár on riisunut päällystakkinsa ja nyökyttelee Bernsteinin kommenttien mukana kuin seuraisi osallistavaa lastenohjelmaa. Hän on oman luomismyyttinsä äärellä.

Luomismyytti tarkoittaa tässä tapauksessa sitä lähtöpistettä, josta ”Lydia Tár”, visionäärinen säveltäjä, kapellimestari ja nero, on saanut Tárin oman maailmankuvan mukaan alkunsa. Tässä maailmankuvassa ei ole tilaa Lindalle, kuten hänen koruttomasti pukeutunut veljensä häntä kutsuu. Hänellä on oltava oma historiallinen jatkumonsa, joten Bernsteinin läsnäolo hänen taiteellisessa kehityksessään tekee hänestä osan ”läntisen taidemusiikin” kaanonia. Tässä kohtauksessa elokuva tekee näkyväksi diskurssin kuten vain se pystyy. Diskurssi ei ole siinä abstrakti järjestelmä, vaan tulee esiin historiallisesti kerrostuneena materiaana, ja median välittämänä puheena. Palkintoihin, tallenteisiin, Tárin niihin uppoutumiseen sisältyy ja niistä paljastuu laajempi yhteiskunnallinen merkitysrakenne. Niissä on totuus siitä, miten musiikista tulee kilpailu, jatkumosta auktoriteetin elinehto, auktoriteetista keskeinen asema diskurssissa.

Erikoislähikuvat Tárin silmistä hänen katsoessaan kasettia ovat elokuvan lähes ainoat näin tiukalla rajauksella toteutetut otot kasvoista. Näiden kahden oton välissä on olkapään yli kuvattu otto hänestä katsomassa videota, ja lähes minuutin pituinen etupuolelta otettu puolikuva Tárista, josta leikataan kuin tarkennuksena tämän saman tilanteen erikoislähikuvaan. Tässä pidemmässä erikoislähikuvassa Tár kyynelehtii (2:19:20-2:20:50.) Ainoa vastaava otto löytyy aiemmin elokuvasta, kun hän saa kuulla uutiset Kristan kuolemasta, ja tarkastelee viestejä, joiden avulla on estänyt tämän edistymisen urallaan (1:07:30-1:07:35). Molemmissa kuvissa Tár on kuvan vasemmalla puolella, katsomassa jotakin mikä herättää hänessä tunteita.

Elokuva hyödyntää suurelta osin audiovisuaalisen virran sisäistä logiikkaa, eli ääni ja sen rytmi seuraavat tarinan kehitystä ja tunteita. Se ei keskeytä tai katkaise tilanteen tunnelatausta perusteettomasti. (Chion ym. 1994, 46.) Kerronta ei siis tällä tasolla pyri kommentoimaan tai rikkomaan tilanteen tunnelatausta. Näiden lähikuvien kautta elokuva kertoo meille hetkien

intiimiydestä ja vilpittömyydestä: näemme Tárin ilman filteriä, ilman syytä performanssiin. Se mitä näissä hetkissä tapahtuu, on tulkittava aidoksi tunnereaktioksi.

Tämä diskurssin näkyväksi tekeminen äänessä ja reaktiossa paljastaa meille Lydia Tárista jotain, mihin kertominen ei kykene. Hän reagoi estottomasti, affektiivisesti sanoihin, jotka ovat määrittäneet hänen suhteensa musiikkiin. Hän on menettänyt asemansa, paikkansa diskursiivisessa järjestelmässä, hän ei ole enää sama subjekti klassisen musiikin diskurssissa. Tuon subjektin velvoitteet eivät enää sido häntä toimimaan sen ehdoilla. Silti hän nyökyttelee Bernsteinin sanoille, liikuttuneena. Tämä hetki kirkastaa, että diskurssi ei ole jotain mitä toteutetaan kuin työkalua tai toimintamallia. Sen rajat eivät myöskään ole jotain, mitä yksilö ylläpitää henkilökohtaisen edun tavoittelun vuoksi. Hän ei ole autonominen toimija, vaan itsekin subjekti muiden joukossa. Hänen ruumiillinen reaktionsa ja hallitseva kulttuurinen järjestys kohtaavat tavalla, jota pelkkä kertominen ei voisi selittää.

Tár myös tuottaa sellaista ”roskaa”, josta käännämme katseen pois (Kracauer 1960, 54). Kuva Tárista kuin piiloutuneena pienen vesiputouksen taakse rinnastuu suoraan aiempaan tietämykseen hänen maineikkaita retkistään Amazonille ja uneen, jossa hän on taas siellä (1:46:45-1:47:00, 2:24:15-2:24:30). Tämä hetki on kuin Kracauerin kuvaama roska, refleksi on kääntyä siitä pois. Tárin saavutukset ovat pilaantuneet, joten hauras tai empaattinen hetki niiden kontekstissa tuntuu luotaantyöntävältä – hän ei ole ansainnut asemaa, joka herättää katsojassa empatiaa. Ja silti, juuri siksi että halu kääntyä pois päin tällaisesta lähes julmasta ironiasta on olemassa, on elokuvan tehtävä altistaa katsoja sille.

Toinen keino, jolla elokuva jatkaa Tárin tarinan kertomista esittäen samalla hänen muuttumisensa joksikin miltä katse haluaa kääntyä pois, on kuvasuunnittelun ja leikkauksen suhde häneen. Tárin sijoittuminen kompositioon, kameran liikkeeseen ja leikkaukseen muuttuu radikaalisti elokuvan aikana. Verrataan kohtausta elokuvan alkupuoliskolta ja elokuvan loppua: ne osoittavat tämän kehityksen. Tárin saapuessa kotiin New Yorkista hän kävelee ensin useiden huoneiden läpi, kunnes löytää Sharonin erästä niistä. Tämän jälkeen he keskustelevat tässä huoneessa. (0:40:40-0:44:40.) Kohtauksen aikana kamera seuraa Tária kun tämä liikkuu tilassa, yrittäen mahduttaa tämän keskeiseen osaan kuvassa. Muutaman kerran kamera pysähtyy, mutta silloinkin leikataan nopeasti positioon, joka sijoittaa Tárin kuvassa keskeisiin osaan. Kun hän kohtauksen loppupuolella kävelee hetkeksi ulos kuvasta, hänen äänensä kuuluu yhä, ylläpitäen hänen läsnäoloaan.

Tárin saavuttua Aasiaan hän kävelee rautatieasemalla kohti kameraa, joka ei reagoi tähän, kuten käänny näyttääkseen, minne hän on matkalla (2:21:35-2:21:45). Myöhemmin jaksossa kamera seuraa hetken aikaa Tária sivuprofiilista, kun tämä kävelee hotellin käytävällä. Kuvan lopussa Tár alkaa ohittamaan kameraa, ja häviää kuvan reunan yli. Tästä leikataan kuvaan, jossa pysähtynyt kamera näyttää poispäin kävelevän Tárin. (2:26:15-2:26:30.) Noin minuutin päästä samankaltainen kuvakompositio kamerasta poispäin kävelevästä Tárista toistuu eri tilassa (2:27:05-2:27:15).

Oleellista on huomata, että tiettyjä samoja piirteitä on elokuvassa aiemmin tapahtuvissa kuvissa. Kun Tár nousee sängystä, hän kävelee paikallaan olevan kameran ohi, tässä kohtaa hän on ollut kuitenkin jo kuvassa noin puoli minuuttia, kamera ei hylkää häntä nopeasti (0:44:35-0:45:10). Tár kävelee myös poispäin paikallaan olevasta kamerasta uhattuaan Petran kiusaajaa (0:47:55-0:48:05). Tässä tapauksessa kiusaajan olan yli kuvattu hetki yhdistää kameran tämän perspektiiviin, eli kameran epäkiinnostus Tária kohtaan on selitettävissä psykologisella motiivilla.

Loppupuolen kuvien leikkausrytmi on myös täysin erilainen kuin aiemmin. Tárin saapumista kotiin edeltää tämän istuminen lentokoneessa, ja sitä seuraa tämän heräämiseen sängystä. Kohtaus on helppo sijoittaa ajallisesti ja tilallisesti suhteessa sitä ympäröiviin kohtauksiin. Mainitut kuvat Aasia-jaksosta eivät sijoitu näin yksinkertaisesti. Rautatieasemaan leikataan suoraan lapsuudenkodista, ja siitä suoraan ikkunoihin huoneessa, jota ei ole nähty ennen, eikä nähdä enää.

Elokuvan alussa kameratyöskentelyn ja leikkauksen valinnat luovat vaikutelman, että kamera on kiinnostunut Tárista: se seuraa hänen liikkeitään ja leikkaukset rakentavat ymmärrettävän jatkumon hänen tilallisesta siirtymisestään niiden välissä. Kerronta siis asettaa hänet hahmoksi, jonka sijainti ja sen ymmärtäminen ovat keskeisiä piirteitä. Elokuvan lopun synnyttämä vaikutelma taas on välinpitämättömyys. Se seuraa häntä kuin se olisi vaatimus, mutta ei enää luo tilallista jatkumoa tai jatkuvaa toiminnan dokumentointia. Vaikutus on sama kuin Kracauerin ehdottama roska, ja vahvistaa sen kokemusta – kuin elokuva haluaisi kääntyä Tárista poispäin.

Mitä *Tár* sitten haluaa sanoa näyttämällä tämän likaisen jälkipyykin ja roskan? Kracauer ei itsekään tarkenna kovin paljon tämän paljastamisen muodon merkitystä, mutta kun ajatellaan hänen lopullista teesiään elokuvan mahdollisuuksista, se on välttämätön osa laajempaa kokonaisuutta. Elokuva voi pakottaa katsojan kohtaamaan kauhistuttavat asiat, ja osoittaa

ainutkertaisella tarkkuudella, miten eksoottisinkin tarina voi avautua inhimillisesti universaaliksi kokemukseksi (Kracauer 1960, 305–306, 309–311). Siinä täytyy myös moraalisesti epäilyttävän ja ruman tulla esiin. Tár kulkee pitkän matkan silotellusta elämästä sen kalpeaan varjoon, mutta ilman näitä ääripäitä ja sen väliin sijoitettavia välitiloja se ei kykenisi samalla tarkkuudella kuvaamaan sitä, miten paljon emme näe toisista ihmisistä, vaikka tietäisimme tarkasti, mitä roolia he maailmassa esittävät.

Kuten aiemmin mainittu, elokuvan viimeisillä minuuteilla on monta hetkeä, joissa näemme Tárin työn ääressä, asunnossaan avaamassa verhoja, auton kyydissä kadulla, jonka elämään kamera hetkeksi unohtuu. Kracauer puhuu ”elämän virrasta”, materiaalsen todellisuuden kulusta, joka jää usein huomaamatta tosielämässä, mutta voi tulla elokuvassa helpommin havaittavaksi (1960, 71–72). Näissä hetkissä *Tár*, samalla kun teoksen viimeisessä osassa narratiivinen sidosteisuus löystyy, tulee näkyviin jatkuva, sattumanvarainen elämä, joka kulkee Tárin ympärillä. Kadulla, jossa Kracauer viittaa elämän virran ja sen mahdollisuuksien ja ratkeamattomien tarinoiden erityisesti elokuvissa ilmenevän (1960, 72), elokuva kuin unohtaa Tárin hetkeksi. Leikataan kuvaan ilman häntä, ja löydettyä Tárin kamera siirtyy taas nopeasti pois hänestä (2:23:10-2:23:30). Tämän unohduksen hetkellä Tár ilmenee yhtenä määrittelemättömänä mahdollisuutena kadun jatkuvassa liikkeessä.

Elokuva on erityinen väline, jonka avulla voimme ottaa materiaalsen elämän tapahtumat ja objektit mukaamme (Kracauer 1960, 300). Elokuva siis sallii katsojan nähdä sen, minkä ohi kiirehdimme, nähdä sen aukeavan, mikä elokuvan ulkopuolella käsitetään ajasta irrotettuina, erillisinä tapahtumina. Tosielämässä vaikutusvaltaisten ihmisten skandaalit, kuten Tárin kuvaama tapaus, ilmenevät ulkoapäin katsottuina fragmentaarisina. Niissä korostuvat nimensä otsikoihin saavat yksittäiset väärintekijät, arvaukset työpaikkakulttuurista ja sen ylläpitäjistä, moraalinen paheksunta toiminnalle, joka nimetään sairaaksi. Yhteiskunnallisesti hallitseva abstrakti ajattelu ja sattumanvaraisten tapahtumien jatkumon muodostuminen todellisen jatkumon korvikkeeksi etäännyttää meidät materiaalsen todellisuuden välittömästä kokemuksellisuudesta. Elokuva kykenee antamaan ihmiselle kokemisen tilan, jossa voimme antaa näiden materiaalsen todellisuuden ilmiöiden vaikuttaa meihin ja auttaa kohtaamaan näitä tapauksia konkreettisesti muodossa abstraktion sijaan. (Kracauer 1960, 296–298.)

Tällä tavalla elämän virrassa Tár näyttäytyy hetkellisesti uudella tavalla. Nero, hyväksikäyttäjä, ikoni, ovat kaikkia sirpaleita identiteetistä, joka rakentuu suhteessa hänen paikkaansa diskurssissa ja subjektipositioon. Tulee näkyväksi, miten yksilö on jatkuvasti

vallan toiminnassa uudelleenmuokkautuva, eikä pysyvä identiteetti. Nämä katsojalle opetetut käsitykset hänestä historian pohjalta rakentuvana kapellimestarina ja MeToo-kontekstiin asemoituvalta asemansa väärinkäyttäjältä häviävät hetkeksi, kun hänet on mahdollista kohdata hetkellisesti elämän virrassa subjektina, jonka roolit ja tulkinnat niistä eivät näyttäydy pysyvinä vaan alati uudelleenmuotoutuvina.

Elämän virta näyttää hetkellisesti Tárin mahdollisuuden toisenlaiseen subjektipositioon, mutta hän pysyy yhä kiinni kapellimestarin roolissa, jonka toteuttamisen ympärille elokuvan viimeisen kohtaukset keskittyvät. Elokuvan viimeiset hetket näyttävät Tárin nousemassa orkesterin eteen johtamaan sitä. Ennen kuin musiikki saa alkaa, laskeutuu lavalle kolme valkokangasta videokuvaa varten. Musiikin kanssa kuullaan myös diegeettinen kertojaääni, joka on osa esitystä. Viimeinen kuva näyttää yleisön, joka on pukeutunut hahmoiksi pelisarjasta, jonka musiikkia konsertissa esitetään. (2:27:10-2:28:30.)

Tämä kohtaus tarjoaa meille viimeisen yksityiskohtaisen katseen Lydia Táriin. Puolikuvassa Tár jää seisomaan yksin kapellimestarin korokkeelle, takanaan pimeys, jossa tiedämme yleisön olevan. Epäsymmetriset valot hänen takanaan tekevät kuvasta epävakaan, hetken aikaa kirkas valo hänen takanaan estää meitä näkemästä hänen kasvojaan kunnolla. Kirkas valo katoaa ja näemme taas hänen kasvonsa selkeästi. Hän on jo asennossa aloittamaan.

Silloin, juuri ennen leikkausta yleiskuvaan lavasta, käy hänen kasvoillaan kummallinen katse. Hänen kulmakarvansa nousevat hetkellisesti valkokankaiden laskeutuessa, hetki ennen kuin musiikki alkaa. Tämä ilme on tarinan osalta mitätön, ja on mahdotonta sanoa, onko sillä mitään tarkoitettua merkityssisältöä, jonka katsoja voisi tietyin keinoin koodata auki. Koska elokuva suuntautuu kohti lavastamatonta todellisuutta, ja kykenee taltioimaan näyttelijän pienimmänkin eleen, se tekee näkyväksi todellisuuden välittömänä (Kracauer 1960, 60, 94–95).

Epäröinti Tárin kasvoilla tässä hetkessä kirkastaa hänen voimattomuutensa subjektina. Hän päätyy uuden orkesterin johtoon, elää läpi esityksen valmistelun rutiinit, pääty yleisön eteen. Hän on juuri siinä tilanteessa, josta hän kamppaili pitääkseen kiinni. Valta ei kulje kuitenkaan enää hänen kauttaan. Hän asettaa päähänsä kuulokkeet, jotka syöttävät hänelle metronomin klikin, jota hän aiemmin hallitsi. Soittajien taakse laskeutuu valkokangas, joka värittää esitetyn musiikin, ja kertojaääni täyttää tilan yhtä aikaa musiikin kanssa. Musiikin äänellinen hegemonia tilanteessa joutuu kompromissiin kuvan ja puhutun kielen kanssa; Tár ei yksi ole vastuussa tulkinnasta, jota hän musiikista niin kovasti haluaa tehdä. Hänen epäröivä,

hämmentynyt ilmeensä kirkastaa hänen osansa: kykenemätön muuttamaan suuntaansa tai rooliaan diskurssissa, ulkona siitä mitä hän piti omanaan.

Näkyväksi tuleva kauhu ei ole Tárin aseman muuttuminen. Diskurssin muutokset eivät sellaisenaan ole moraalisen arvioinnin kohde. Se ei ole hänen tunteensa affektiivinen taso: tämä ei ole uniikkia, saati uutta. Hetken hirvittävyys on siinä, että Tár ei ymmärrä miten on päätynyt tähän, miksi hänen paikkansa vallan rakenteessa on muuttunut. Edes diskursiivisen vallan näkyvimmit hahmot, sen tekniikoita organisoivat tahot eivät omaa todellista hallintaa, he eivät kykene määrittämään diskurssia ja paikkaansa siinä. Kaikki ovat vallan toiminnassa välikappaleita.

Tárin toimintaa ja vastaavaa vallan väärinkäyttöä, sääntöjen kiertämistä, hierarkkisia suhteita ja diskursiivisia rajoja tiedolle ei siis voi kitkeä taidemusiikin kentältä poistamalla tekniikoiden organisoijaa. Tämä toiminta ei ole suunnitelmallista, yksilölähtöistä tai erillistä laajemmasta diskurssista. Yksilöön keskittyminen systemaattisten ongelmien ratkaisemiseksi johtaa vain tämän siirtymiseen toiseen rooliin, uuteen subjektipositioon. Itse roolit eivät muutu suuresti, ne muovautuvat uusien tekniikoiden myötä toimimaan niiden ehdoilla.

Lydia Tár on sekä ihminen että kapellimestarin asemassa vallan tekniikoita organisoiva toimija. Kun hän tulee pyyhkäistyksi taidemusiikin instituution kartalta, hänen osansa vallan toiminnassa muuttuu. Elokuvan paljastavat kyvyt antavat mahdollisuuden nähdä, kuinka Tár on ihmisenä avuton muuttamaan osaansa ja vallan tuotos, ei tuottaja. Hän on seksuaalista ja säännöt ylittävää vallankäyttöä toteuttava toimija, jonka toiminta tekee osansa subjektien muovaamisessa. Hän on myös hämmentynyt subjekti, joka ei tiedä miten on päätynyt tähän hetkeen, kykenemätön muuttamaan suuntaansa. Seuraavassa alaluvussa käsittelen, miten vastarinta tätä subjekteja muovaavaa valtaa kohtaan voi elokuvan kautta saada muodon.

3.2 Mahdolliset tarinat, vastarinnan pesäkkeet

Foucault'n määritelmän mukaisesti valta ei ilmene *Táris*sa alistavana hiljentämisenä tai väkivaltana ilmeistä valtaa pitävän tahon toimesta. Se tapahtuu asemien muutoksena, diskurssin ehtojen kehittymisenä ja subjektipositioina. Foucault'laisen ajattelun silmin voi vaikuttaa mahdottomalta purkaa tällaisia vallan kerroksia ja muokata sen vaikutusta yksilön ja yhteisön toimintaan.

Valta toimii tekojen ja toimijoiden kautta, ei mekaanisen itsenäisesti. Vastustaminen ja muutokset ovat mahdollisia, joskaan ne eivät ilmene itsestään selvillä tavoilla. Sillä vastustus on

integraalinen osa valtaa, jota ilman sitä on mahdotonta mieltää. (Foucault 1983, 220–221; 1998, 71–72). Toisin toimimiselle on aina paikka vallassa. Tässä luvuissa demonstroidin, kuinka vallan ilmeneminen voi muuttua, miten vastustaminen on rakennettu oleellisesti osaksi valtaa, ja miten elokuva mahdollistaa näiden ilmiöiden ymmärtämisen.

Foucault’laisessa teoriassa vastarinta on valtasuhteisiin välttämättömästi sisältyvä osa. Ne eivät edusta yhtä aatetta tai tavoitetta, eivätkä toimi keinoilla, joita voisi mieltää yhdeksi koherentiksi kokonaisuudeksi. Niiden on mahdollista hajottaa ja uudelleen muodostaa kokonaisuuksia, mutta valtasuhteiden kentän asetelma, vallan ja sen vastustamisen läsnäolo ja kamppailu, pysyy jatkuvassa muutoksessa. (Foucault 1998, 70–72.) *Tár* ilmentää tällaista käsitystä vastarinnasta hetkellisenä räjähdyskenä, jolla on vaikutusta yksilöön ja tiettyihin kokonaisuuksiin.

Luvussa 2.1 käsiteltiin kokonaishistorian hegemonista asemaa hallitsevana historiallisena diskurssina, joka muuntaa historian tiettyyn muotoon. Kuten diskurssi on aina lausumien kokonaisuus, myös kokonaishistoria on luonteeltaan toteutuneiden lausumia kokoelma ja näin ollen näkökulmia pois sulkeva järjestelmä. Se muovaa käsitystä menneisyydestä ja tätä myöten laajemmin maailmasta.

Kokonaishistoria ei kuitenkaan ole ainoa tapa organisoida menneisyyttä. Foucault ehdotti kokonaishistorian ohelle toista jäsentämisen muotoa, jota hän kutsui yleiseksi historiaksi. Yleinen historia on historiankirjoituksen paradigma, jossa keskitytään tarkastelemaan yksittäisten diskurssien kehittymistä ja niiden suhteita. Tarkoitus ei ole muodostaa yhtä tarinaa, joka selittäisi kokonaisvaltaisesti hallitsevan maailmantilan. Sen sijaan se erottelee eri aihealueiden diskurssit ja tarkastelee niitä itsenäisinä historiallisina tapahtumina. (Foucault 2005b, 14, 21.) Tämä historiakäsitys tarjoaa mahdollisuuden tutkia *Tária* uudesta näkökulmasta: miten se tekee näkyväksi toisen tavan jäsentää historiaa.

Palataan vielä kerran haastattelukohtaukseen, jonka alussa nähdään montaasi *Tárin* valmisteluista siihen (0:05:30-0:08:45). Aiemmin mainittiin, kuinka tämä montaasi rikkoo kohtauksen kerronnallisen yhteyden tiettyyn haastatteluformaattiin. Se toimii myös toisessa tarkoituksessa. Samaan aikaan kun hänen saavutuksiaan kuvaileva monologi antaa meille auditiivista informaatiota, elokuva operoi myös visuaalisella tasolla. Samanaikaisesti haastattelijan puheen kanssa näemme prosessin, tai tarkemmin, eri osia prosessista, jotka edelsivät *Tárin* osallistumista tähän haastatteluun.

Tämä visuaalinen materiaali ei ole ilmiselvässä ristiriidassa auditiivisen kanssa. Molemmat ovat relevantteja suhteessa siihen, miten *Tár* on päätenyt tähän hetkeen ja tähän asemaan. Syvempi tarkastelu kuitenkin paljastaa oleellisen eron niiden välillä. Kohtauksen visuaalinen ilmaisu toimii yleisen historian logiikalla, siinä missä puhe ilmentää kokonaishistorian logiikkaa. Haastattelija esittelee *Tárin* elämän ja saavutukset ajallisena jatkumona, joka on johtanut vääjäämättömästi tähän hetkeen. Hänen selityksensä ja tapahtumasarjan johtaminen itse haastattelutilaisuuteen ohjaavat katsojan ymmärtämään nähdyt tapahtumat yhtenä kokonaisuutena, jossa oli vääjäämätön suunta.

Kuva kuitenkin esittää meille jotain muuta. *Tár* valmistellaan tähän hetkeen vaatturien toimesta. Kamera tallentaa noin minuutin ajan vaatturien työtä (0:06:00-0:07:05). Tämä avautuu omana maailmanaan, omana mahdollisena historianaan, joka ei välttämättömästi sitoudu *Táriin* tai taidemusiikin kenttään. Tämä fyysinen prosessi kuvataan nopeasti mutta yksityiskohtaisesti, kokoelmana erilaisia työkaluja ja tekniikoita.

Hetkellisesti elokuva siis ohjaa katsojan pois narratiivisesta, teleologisesta historiasta. Näyttämällä kaksi erillistä historian logiikkaa eri keinoin, se ohjaa katsojan tarkastelemaan sitä, mikä erottaa niitä. Ohi menevien tai hetkellisten ilmiöiden paljastaminen tarkoittaa Kracauerille sitä, miten elokuva voi esittää sellaisia ilmiöitä, jotka olisivat mahdottomia havaita ilman elokuvan erityisominaisuuksia. Vaatteiden valmistuksen yksityiskohdat eivät ole kirjaimellisesti näkymättömiä vaan sellaisia, joihin ihminen ei keskity tai pääse muuten riittävän lähelle. Tällaiset ilmiöt ovat jotain, mikä todellisuudessa havaittuna on esimerkiksi liian nopeaa tai liian hidasta, jotta ihminen voi aidosti käsittää tai havainnoida koko prosessin. (Kracauer 1960, 52–53.)

Tár mahdollistaa tässä hetkessä näkökulman historiallisten diskurssien ymmärtämiseen tavalla, joka on mahdollista vain elokuvan piirissä. Erilaiset historialliset jatkumot ja totuudet ovat rinnakkain havaittavissa, eivät kilpailijoita tai yksi toista todellisempia, vaan yhtä aikaa hahmotettavia jäsentelyn tapoja. Ne tarttuvat eri kohtiin mahdollisessa tarinassa, järjestelevät tapahtumia eri logiikoilla, keskittyvät eri asioihin.

Tár ei esitä ainoastaan mahdollisia historioita. Se esittää historiallisesti rakentuneita diskurssien hierarkioita. Foucault ajattelee, että historia on kykeneväinen luomaan kohteita, tekemää jokin asia historialliseksi objektiksi. Näin ne voidaan määrittää tietyksi ainutkertaiseksi asiaksi, joskin nämä kohteet eivät ole koskaan täysin vakaita tai yhtenäisiä. Hänen suosimansa esimerkki on hulluus – hulluus piti määritellä tietyllä tavalla ja tulla

ymmärretyksi tiettyinä yhtenäisenä ilmiönä, jotta se voitiin ulkoistaa poikkeavaksi toiminnaksi normaalista subjektiudesta. (Maniglier 2018, 49–51.) Oleellista on huomata historian välineellisyys: historia luo tietyllä tavalla määriteltyjä kategorioita ja subjekteja, joiden välisissä suhteissa ilmenee sen oikeuttamaa valtaa – ilman hulluuden kategoriaa, ei olisi lääketieteellistä oikeutusta hullujen holhoamiselle (Foucault 1988, 46; 2005a, 35; 2005b, 68–69).

Tämän kaltainen historia on läsnä *Tárin* viimeisen osion aikana. Jaksoa on syytetty rasismista aasialaisia kohtaan. Perusteluiksi tälle on tarjottu sitä, että se käyttää negatiivisia aasialaisia stereotyyppisiä ja esittää aasialaisten kanssa työskentelemisen valkoisen naisen arvon alentamisena. (ks. Chai 2023.) Tämä luenta elokuvasta kuitenkin ylenkatsoo, miten elokuva kommentoi juuri sellaisia rakenteita, jotka mahdollistavat tämän kaltaiset symboliset alentamisen kuvaamisen keinot.

Tárin siirtyminen elokuvan lopussa tähän ympäristöön on siirtyminen toiseen kategoriaan, joka on hänen aiemmin hallitsemansa taidemusiikin huipun ulkopuolella. Siinä missä Berliini, Mahler ja jokaista yksityiskohtaa myöten hiottu persoona avustajineen ja haastatteluineen on taidemusiikin, nimenomaan eurooppalaisen taidemusiikin kategoriassa, Aasiaan saavuttuaan ja siirtymällä johtamaan vähemmän kanonisoitua musiikkia, ollaan toisessa kategoriassa.

Tárin bunkkeria muistuttava koti vaihtuu nuhjuiseen hotelliin. Taloudellista panostusta edustaneet lentokoneet ja hänen puolestaan ajetut autot muuttuvat julkisiksi juniksi ja avobusseiksi. Orkesterin harjoitustilan avonainen seinä ei ole minkään objektiivisen arvon mittari, mutta se kertoo vähemmän suljetusta ja huolitellusta tilasta. Aasiassa esitetty ympäristö ei ilmennä samanlaista suljettua, kallista, tätä tarkoitusta varten suunniteltua miljööä, joka elokuvassa toimii diskurssin rajojen esityksenä.

Kyse ei ole vain maantieteellisestä siirtymästä vaan diskursiivisesta rajasta. Diskurssi määrittää, mitkä kohteet ansaitsevat tarkkaa erottelua ja tulkintaa, kun toiset jäävät yleisiksi. Berliinin ja New Yorkin taidemusiikin maailmassa historia, hierarkiat ja tietyt lausumissäännöt ovat jatkuvasti läsnä. Yksityiskohtien tiheys on hurja, kun Aasiaan saapumisen jälkeen se häviää. Tämä valinta ei ole vain representaation kysymys, vaan demonstroi diskurssien välistä hierarkiaa.

Tár näyttää kerronnassaan, miten tämä hierarkia toimii. Aiemmin elokuvassa *Tárilla* on lukemattomia mahdollisuuksia puhua musiikista, esittää näkemyksiä julkisesti, saada

mediavälineet levittämään tätä puhetta. Aasiassa näitä tilaisuuksia ei ole. Berliinin filharmonikkojen harjoituksia nähdään elokuvassa lukuisia, ja useimmissa niistä keskitytään siihen, miten Tár ohjeistaa ja ohjaa orkesterin toimintaa. Ainoa kerta, kun Tár nähdään aasialaisen orkesterin harjoituksissa, leikkaus tapahtuu ennen kuin hän pääsee sanomaan mitään teoksesta (2:26:30-2:26:45). Aasiassa musiikki ja sen esittämisen puitteet eivät ole muuttuneet fundamentaalisesti, mutta sen asema on alisteinen. Elokuva osoittaa, kuinka näiden diskurssien hierarkkiset suhteet järjestävät maailman enemmän ja vähemmän arvokkaampiin tiloihin.

Ristiriita näennäisesti samaan diskurssiin kuuluvien mutta erotettujen alueiden välillä saa kysymään, kuinka näiden suhteet voivat muuttua. Miten voidaan päästä tilanteeseen, jossa maantieteellinen sijainti ei olisi määrittäjä siinä, minkälaisessa suhteessa taidemusiikin kentät ovat toisiinsa nähden. Samoin kuin yleinen historia on vastarinnan muoto hallitsevalla totaalihistorialle, ja maantieteellisesti erotetut musiikin diskurssit ovat hierarkkisessa suhteessa toisiinsa, on taidemusiikin kenttä täynnä suuria ja pieniä kamppailuja ja vastarintoja.

Vastarinta on käsite, joka ohjaa etsimään muutosta. Se kannustaa ajattelemaan, että asioiden olisi mahdollista olla toisin. *Tárin* sisältämiä vastarinnan esityksiä tutkiessa on sopivaa lähteä kysymyksestä: mikä on elokuvan aikana muuttunut? Juonen tasolla voidaan todeta, että Lydia Tár on menettänyt asemansa ja maineensa. Häntä kohtaan asetetut syytteet ja sosiaalisen median julkaisut ovat näennäisesti saavuttaneet tavoitteensa. Hänellä ei ole enää samaa symbolista valtaa.

Joku valitaan filharmonikkoihin jatkamaan Tárin työtä, mikään ei takaa hänen toimivan eri tavalla. Kapellimestari vallan teknologioiden toteuttajana on roolin, jonka läpi valta toimii, ja sen roolin täyttävä ihminen kohtaa tietyt normit siitä, kuinka se on täytettävä. Mikään *Tárin* diegeettisessä maailmassa ei ole elokuvan loputtua perustuvasti muuttunut vallan ja vastarinnan suhteen osalta – vallalle ei ole todellista ulkopuolta. Ei ole erillisiä vallan ja vastarinnan diskursseja, vastarinta on olemassa mahdollisuutena, joskin sirpaleisena sellaisena (Foucault 1998, 70, 76). Vallan tekniikat voivat muuttua, ehkä myös kapellimestarin rooli, mutta se ei muuta valtasuhteiden merkitystä yksilöiden vuorovaikutuksessa.

Kuten aiemmin totesin, Tár lakkaa olemasta symbolisen vallan hahmo, sillä hänestä tulee liian näkyvä. Kentän ehdot symbolisen vallan edustajalle muuttuvat niin, että se ei enää kaipaa toimijaa, jonka uskottavuutta voidaan horjuttaa somevideoiden kautta, tai jonka kirjan

julkaisutilaisuus voi muuttua mielenilmaukseksi. Ehkä Eliot, jonka paikka on säätiöiden takahuoneissa ja toimistoissa, on tälle ajalle sopivampi kapellimestari.

Tai ehkä kapellimestarin rooli ei enää sisällä samaa pääasiassa kurinpidollisia teknologioita organisoivaa ulottuvuutta. Myös Tár on lopulta tilivelvollinen PR:stä huolehtiville byrokraattisille tahoille, jotka pysyvät kaukana median katseilta. Ehkä näiden tahojen toimintaa mittaava, skandaaleja hallitseva, biovaltaan nojaava järjestelmä korvaa klassisen musiikin diskurssissa tarpeen näkyvälle kapellimestarille.

Onko vastarinta siis mahdollista? Tämä kysymyksenasettelu johtaa meitä väärään suuntaan olettamalla jonkin tietyn vastarinnan tai mahdollisuuden lopulta kaataa ”valta”. Vastarinta ilmenee aina erilaisissa, kaiken kokoisissa, sirpaloituneissa muodoissa. Se rikkoo kokonaisuuksia ja luo toisia. (Foucault 1998, 71–72.) Toisin sanoen vastarinta tuottaa muutosta, mutta vain siinä määrin kuin diskurssi on jatkuvassa muutoksessa.

Tár naiskapellimestarina ilmentää tätä diskurssin alati muovautuvaa luonnetta. Hän on vastarinnan tuotos: naissukupuolen pääseminen johtamaan orkesteria on mahdollisuus, joka syntyi pitkittyneen kamppailun tuloksena. Diskurssi muuttui hyväksymään tämän, ja vastarinta siirtyi toiseen paikkaan diskurssissa. Kuten aiemmin käsitelty, Tárin suhtautuminen naisten roolin kehittymiseen tällä kentällä on teleologinen: hänen käyttämänsä kieli riistää siltä sen paikan vastarintana; hän redusoi sen yhdeksi väistämättömäksi käänteeiksi historiassa, joka on näin esitettyä vain kokoelma varmoja lopputuloksia.

Tämä ei tee kamppailusta kuitenkaan tyhjää. Juuri päin vastoin, vastarinnan funktio ei ole kumota valtaa, vaan tehdä näkyväksi valtasuhteiden satunnaisuus. Diskurssista ei ole tietä ulos, mutta vastarinta vaikuttaa siihen, miten sen totuuden ehdot muodostuvat. Pienien ja suurien, kollektiivisten ja yksilöllisten tekojen kautta syntyy mahdollisuus erilaisille subjektipositioille.

Näihin tekoihin lukeutuu videokuvaaminen puhelimella. *Táris*ssa mediakulttuurin muutos, jossa mediateknologioiden ja -ympäristöjen valvontapotentiaalin myötä kurinpidollinen auktoriteetti heikkenee, ilmentää vastarinnan tuottavaa luonnetta. Puhelin toimii kanonisoitujen vallan symbolien ja sen vastavoimana toimivan anonyymien ihmismassan välikapaleena. Läpi elokuvan nähtävät videopätkät Tárista ovat ruumiittomia, niiden kuvaajaa ei koskaan nähdä. Puhelimen avulla vastustetaan symbolista valtaa. Vastarinta korkeakulttuurin instituutiota ja sen näkyviä vallankäyttäjiä vastaan henkilöityy tähän aktiin.

Ruumiiton puhelimen käyttäjä ei altistu Tárin katseelle tai ole diegeettisessä maailmassa paikantuva subjekti. Puhelimella on tietenkin käyttäjä, mutta elokuva opettaa katsojan ymmärtämään ne eri diskurssiin kuuluvina kuin taidekentän ruumiilliset toimijat. Kuten aiemmin mainittiin, vastakuvat ovat yksi tekniikka, jolla *Tár* esittää vaikutussuhteita. Niitä hyödynnetään läpi elokuvan hetkissä, joissa Tár kohtaa jonkun keskustelussa. Puhelimilla kuvaamista esittävät kohdat eivät kuitenkaan käytä tällaista vastakuvaa (0:00:25-0:00:55; 0:18:15-0:18:35; 2:04:30-2:04:40). Tämä luo käsityksen panoptisen asymmetrisestä tarkkailusta. Siinä missä Tárin harjoittama valvonta tapahtuu symbolisesta ja näkyvästä asemasta, puhelimen käyttäjä on näkymätön.

Vastarinta hallitsevaan diskurssiin tapahtuu digitaalisten laitteiden ja alustojen kautta, mutta ei rajoitu niihin. Tätä tiettyä vastarintaa jäsentää eräänlainen toimintalogiikka: kieltäytyminen auktoriteetin, lineaarisen historian ja diskursiivisten totuuksien kyvystä määritellä subjektin paikka diskursiivisessa järjestyksessä. Tämä muutos linkittyy erityisesti Olgaan, ja tapoihin, joilla Tárin manipulaatioyritykset tuottavat tämän kanssa lopputuloksia, joihin vanhempi osapuoli ei ole tottunut. Olga operoi erilaisella historian ymmärtämisen tavalla. Hän ei välitä taidemusiikin historian roolista henkilöinä tai paikkoina, joilla Tár yrittää vakuuttaa häntä asemastaan. Hän ei myöskään pyri sitomaan omaa musiikillista taustaansa mentoreihin, ikoneihin tai perhesiteisiin. Hän kertoo, että sellisti Jacqueline du Pré (1945–1987) inspiroi häntä soittamaan, mutta ei kuvaile kokemustaan tai soiton laatua yksityiskohtaisesti; kun hän lopulta mainitsee merkittävän sukulaisuussuhteen, hän tekee sen vasta Tárin kysytyä siihen pakottavan tarkentavan kysymyksen (1:22:10-1:22:50).

Viestintäteknologia ja tallenne toimivat Olgaan kautta Tárin henkilöittämän diskurssin sisäisenä vastarintana. Heidän keskustelussaan ravintolassa siitä, mikä on saanut heidät inspiroitumaan musiikista, Olga ei puhu samaa kieltä kuin Tár. Hän ei tunne keskustelussa esiin nousevia äänityksiä yksityiskohtaisesti, vaan tietää nähneensä ne Youtubessa. Hän puhuu suhteestaan musiikkiin lyhyesti, eikä kuvaile omaa soittamistaan, vaan yksinkertaisesti tarjoaa Tárille linkin videoon esiintymisestään vuosia aiemmin. (1:20:50-1:23:20.)

Tämänkaltainen avoimuus ja toimintavoista piittaamattomuus riisuu Tárin harjoittamalta historialliselta diskurssilta sen kyvyn muovata ihmisiä ja tarinoita. Siinä missä Sebastian yhdistää itsensä mestareihin keräämällä esineitä musiikkimaailmasta, jotka lisäävät hänen uskottavuuttaan, ja Andris muistelee huolettomasti omia kohtaamisiaan alan legendojen kanssa, Olga nostaa esiin poliitikon ja naisasianaisen Clara Zetkinin (1857–1933), jota Tár ei

tunne. Olga vaikuttaa keskustelua kiinnostuneemmalta ruuasta, ja ainoa kysymys, jonka hän Tárille esittää koskeekin sitä. Hänellä ei ole yhteyttä ja ei ainakaan anna merkkiä kiinnostuksesta taidemusiikin historiaan, josta rakentuisi selkeä kaari tai ihanne. Tässä hän seisoo erillään orkesterin muista jäsenistä.

Tárille jakamassaan videossa Olga, vuosia aiemmin, esittää Elgarin sellokonsertton solistina nuoriso-orkesterin kanssa (1:23:20-1:24:20). Kohtaus alkaa leikkauksella suoraan videoon. Sen tunnistaa videoksi, sillä se on kuvalaadultaan hieman muuta elokuvaa heikompi ja kuvasuhteeltaan tiiviimpi, kuvan reunoilla on vähemmän tilaa. Osa videosta, johon elokuva hyppää kesken mukaan, alkaa kokokuvalla orkesterista, jonka keskellä ja etualalla Olga soittaa. Kerran videosta leikataan vastakuvaan Tárista, joka katsoo videota tuolistaan. Tár aktiivisena katsojana ja Olga kuvattuna objektina heijastuu elokuvan aiemmin käsiteltyyn keinoon käyttäen vastakuvia valtasuhteiden ilmaisemiseen. Tässä tapauksessa ei ole kyse keskustelusta, mutta Tárin videoon keskittynyt katse puolikuvassa ja Olgan kamerasta tiedottoman oloinen soittaminen kokokuvassa synnyttävät käsityksen Tárista tilanteen hallitsevana, aktiivisena toimijana.

Tárin ilme alkaa kääntyä hymyyn, kun hänet keskeyttää koputus oveen. Se vie hänen huomionsa hetkeksi, mutta hän jää katsomaan videota. Leikataan takaisin videoon, jossa Olgan osuus on loppunut ainakin hetkeksi. Video leikkaa toisen kameran puolikuvaan Olgasta, nyt enemmän oikealla puolella. Olgan katse harhailee ensin kamerasta oikealle, sitten vasemmalle, ja sitten, aivan hetkellisesti, suoraan kameraan. Juuri samaan aikaan oveen koputetaan taas, Tár pysäyttää videon. Leikataan kuvaan Tárin takaa, jossa hän nousee ylös avatakseen oven. Taustalla näkyy pysäytetty video, jossa pysäytetty Olga katsoo yhä kameraan.

Tarinan tasolla Olgan katse takaisin kameraan on ohikiitävä hetki, jossa digitaalinen media heijastuu takaisinpäin Táriin ja hänen edustamaansa hallitsevaan diskurssiin kieltäytymisenä. Olga on videolla katsojan ja Tárin tarkastelun kohteena. Sen sijaan että hän alistuisi Tárin katseelle, joka tuottaa subjekteja kuten Krista tai Francesca, hän katsoo suoraan takaisin. Hän näkee, että tarkkaileva, mittaava katse pyrkii asettamaan hänet tietynlaiseen subjektiposition. Tunnistamalla sen hän kieltäytyy sen määrätyksestä, asettuu vastarinnan pesäkkeeksi sille. Myös pienet, yksilölliset teot voivat olla vastarintaa – sen muodot eivät katso kokoa (Foucault 1998, 71–72). Samoin kuin valta on arkista, teossa ja toistossa toteutettua, vastarinta sen välttämättömänä ominaisuutena operoi samoin. Näyttämällä tämän äkillisen, merkittävän

mutta arjessa vaikeasti havaittavan teon, elokuva tekee mahdolliseksi ymmärtää, miten pienet ja huomaamattomat kamppailut toimivat osana valtaa.

Foucault kirjoitti 1980-luvun alussa edeltäneiden vuosien keskeisistä, yli maiden rajojen ulottuneista kamppailuista. Näitä hän sanoi yhdistävän yksi kysymys: ”keitä me olemme?”. Nämä kamppailut ovat abstraktioina nähdyksi tulemisen ja instituutioiden määrittelyvallan kieltämistä. (Foucault 1983, 211–212.) Samoin Olga kieltää instituution auktoriteetilla operoivan Tárin lokeroimasta häntä tiettyyn subjektipositioon. Näin Olga linkittyy osaksi vastarinnan muotoa, joka on jatkunut yli 40 vuotta. Kieltäytyminen siitä mitä olemme, tai Olgan tapauksessa, mitä hänestä ollaan tekemässä, on tämän nykymailman kamppailun mahdollisesti keskeinen tavoite (Foucault 1983, 216).

Toisaalta elokuvateoreettisesti hetki toimii ennen kaikkea kuin Kracauerin kuvailema ”vapaasti leijuva kuva”⁶ (Free-hovering image). Kracauer esittää, että elokuva on leikattava niin, että sen esittämät asiat voivat juonen vaatimien merkitysten lisäksi esiintyä määrittelemättöminä, ilman tyhjenevää merkitystä. Modernissa maailmassa abstraktio etäännyttää ihmisen kokemuksen todellisuudesta. Tapa toipua tästä yhteisen merkityksen heikkenemisestä on kohdata todellisuus mahdollisimman välittömästi ja konkreettisesti koettuna. Vaikka kohtauksella on paikkansa ja merkityksensä tarinan rakenteessa, katse ei tyhjene tähän merkitykseen. (Kracauer 1960, 71, 294–296, 301–302.) Vaikka tarinan tasolla katsoja voi käsittää sen tällä tavoin, Olgan ele ei itsessään ole vastarintaa, se ei ole tietoinen hetki, tyhjiössä se on vain katse kameraa kohti. Elokuvassa, jossa dominantti järjestely etuoikeuttaa katseita vallan esityksinä, tämä kameraan palautuva katse ei ainoastaan välitä tarinaa vaan asettuu kuvaksi, joka säilyttää avoimuutensa. Tässä avoimuudessa kuva säilyttää yhteytensä todellisuuteen, jonka myötä Olga ja hänen reaktionsa näyttäytyvät aistillisina. Näin kuva toimii sekä kerronnallisesti että kokemuksellisesti moniulotteisena hetkenä. (Kracauer 1960, 302)

Silti, pysäyttävän tarinallisen hetken ja todellisuuteen kosketuksen säilyttävän yksityiskohdan suhdetta vastarinnan esityksiin ei sovi ylenkatsoa. Foucault näki vastarinnan pohjimmiltaan yrityksenä muodostaa sellaisia subjektina olemisen tapoja ja muotoja, jotka ovat uusia ja vieraita. Tähän linkittyvä prosessi, jota hän kutsuu etiikaksi, on aktiivinen prosessi, jossa ihminen muuttaa suhdetta itseensä ja käytäntöihin. Hänelle se on vapauden harjoittamista

⁶ Oma käänös (Reko Latvanen)

valtasuhteissa. (Foucault 1997, 284, 290.) Paljastamalla hetkellisesti uuden näkökulman todellisuuteen, jonka selitys ei aukea vain yhteen suuntaan, *Tár* tekee tämän vapauden kosketeltavammaksi kuin pelkkä sana. Yksilö voi tämän näkökulman myötä haastaa paikkansa ja käytäntönsä, joka voi johtaa uudenlaiseen subjettiin. Fiktiiviset teot voivat kulkea ajan ja median läpi, tarjoten esityksiä subjektina olemisen haastamisesta.

Vastarinta ei kuitenkaan tuota yksinkertaisia, paikalleen asettuvia järjestyksiä – se jättää jälkeensä kaaosta (Foucault 1983, 220; 1998, 71–72). *Tár* ei paljasta lopussa, tunnistaako sen päähenkilö muutosta, joka hänessä on subjektina tapahtunut, tai että diskurssi, jonka piirissä hän toimii, on vastarinnan myötä muuttunut. Hän jatkaa tekemällä samaa, mitä hän on koko elokuvan tehnyt, työtä taidemusiikin parissa. Elokuvan viimeiset hetket kuitenkin paljastavat, että vastarinta ei tuota yksiselitteisiä, suoria muutoksia. Videopeli-cosplayhin pukeutunut yleisö ilmentää tätä kamppailua. Näin pukeutuneet hahmot kuuntelemassa klassisilla instrumenteilla esitettyä musiikkia, joka viittaa historiallisten ja kokeellisten sävellysten sijaan videopelihin; orkesteria johtaa *Tár*, jonka käsitys taidemusiikin diskurssista ja hänen roolistaan siitä rakentuu historiallisen kaanonin varaan. Näin kohtaavat kanonisoitu taidemusiikki ja sen ulkopuolelle rajattu videopelimusiikki ja fanikulttuuri, paljastaen yhteiskunnallisen jännitteen ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin välillä. Kun kuva leikkaa mustaan ja lopputekstit alkavat, tätä jännitettä ei ole ratkaistu – sen sijaan näkyväksi on tullut diskurssi, jonka sisällä käytävä kamppailu jatkuu.

Vastarinnan paikkoja on *Táris*sa lukuisia. Ne haastavat käsitykset historiallisesta jatkumosta ja sen merkityksestä, sekä tietyn diskurssin ulkopuolelle päätyneiden yksilöiden ontologiasta. Tätä ei kuitenkaan pidä itsessään mieltää täydellisenä muutoksena, mitä ikinä se tarkoittaisikaan. Diskurssit voivat muuttua, mutta niiden suuntaa ei voi systemaattisesti ohjata, vaikutuksia ennakoita tai niiden ulkopuolelle päästä. Yhden diskurssin loppu, kuten kokonaishistorian ja taidemusiikin risteymän tuottama valta-asema perinteeseen itsensä liittäväille kapellimestarille, on aina uuden diskurssin alku. Elokuva voi näyttää nämä vastarinnan pesäkkeet ja tehdä niistä kosketeltavia, antaa katsojan kuvitella itsensä osaksi niitä.

4 Päätelmiä

Tässä tutkielmassa olen tutkinut sitä, miten vallan toiminta esitetään elokuvassa *Tár*. Elokuvan kulttuurinen konteksti on MeToo-liike ja sen myötä laajan keskustelun kohteeksi nousseet valta-asetat ja vallan väärinkäytöt. *Tár* käsittelee näitä kysymyksiä erityisesti kulttuurikentän perspektiivistä, johon elokuvan näyttämönä toimiva taidemusiikin maailma kuuluu.

Teoriapohjani jakautui vallan teoriaan ja elokuvateoriaan. Vallan käsittelyn teoreettinen pohja rakentui Foucault'n ajattelusta. Tässä keskeistä oli käsitys vallasta vaikutussuhteissa toteutuvana ilmiönä ja tiedosta ei-pysyvänä, vallan toimintaan kuuluvina osina. Keskeistä oli myös, että valta ei ainoastaan rajoita, vaan tuottaa esimerkiksi tietynlaisia subjekteja ja tietämisen tapoja.

Foucault'n tuotanto on haastava, massiivinen ja osin puutteellinen kokonaisuus. Siihen tutustuminen oli ylivoimaisesti laajin osa tämän tutkielman toteuttamista, ja jättää myös eniten mahdollisuuksia sen laajentamiselle. Valitsin jättää joitakin osia teoriasta käyttämättä, sillä niiden sisällyttäminen olisi rajoittanut sitä yksityiskohtaisuutta, jolla tutkielman rajoissa saatoin tarkentua tiettyihin termeihin ja esimerkkeihin. Erityisesti Foucault'n laajemmat ajatukset etiikasta, hänen syvällisemmät kielifilosofiset ja lausumien luonnetta ja ehtoja koskevat pohdintansa erityisesti *Tiedon arkeologiassa* saattaisivat tarjota kiinnostavan pohjan laajemmalle tutkimukselle suomalaisen elokuva- ja mediatutkimuksen kentällä. Muilla kielialueilla tuotettua tutkimusta olisi myös hienoa saada käännettyä.

Elokuvateorian osalta hyödynnettiin kahta teoriaa eri tavoitteita varten. Kracauerin teoria osoitti, mitä tavallisesti huomaamatonta elokuva voi tehdä näkyväksi. Lisäksi se osoitti, kuinka elokuva kykenee palvelemaan yhteiskunnallista tarkoitusta suojelemalla tosielämän kauhuilta. Neoformalistinen analyysi auttoi purkamaan elokuvan vaikuttamisen keinoja systemaattisesti.

Yhdessä tämä kolmiportainen teoriapohja muodosti metodin, jolla tutkin *Tária*.

Tutkimuskysymykseni oli:

miten *Tár* esittää vallan toimintaa elokuvalla uniikeilla keinoilla?

Luvussa 2 analysoin, kuinka valta toimii *Tárin* tarinassa. Luku vastasi tutkielman ensimmäiseen apukysymykseen, eli minkälaista valtaa *Tár* esittää. Taidemusiikin maailma on

esitetty kenttänä, jossa kapellimestari symbolisena vallanpitäjänä ylläpitää tiettyjä diskursiivisesti määrittäneitä tietämisen tapoja ja totuuksia. Valvonta ja sääteily ovat tekniikoita, joiden kautta kentän toimijoista tulee subjekteja. Elokuvan esittämällä taidemusiikin kentällä *Tár* toimii valvonnan ja sääteilyn tekniikoita toteuttavana subjektina, jonka kautta valta kulkee. Hän ei kuitenkaan itse ole vallan lähde, vaan täyttää roolin, jonka kautta tekniikoiden organisointi tapahtuu. *Tárin* kautta paljastuvat vallan dynamiikat, jotka ovat MeToo-liikkeen myötä nousseet laajaan keskusteluun. Näistä keskeisin on se, miten auktoriteetin väärinkäytön mekanismit toimivat kulttuurikentällä.

Erilaisten valvonnan tekniikoiden tarkastelu elokuvassa osoitti, miten hajautunut, digitaalinen valvonta eroaa institutionaalisesta valvonnasta. Puhelimien kautta tapahtuva ja sosiaalisessa mediassa levitetty valvonta ilmentää mediakulttuurin tuottamaa muutosta vallan toiminnassa. Tämä tarkoittaa esimerkiksi erilaisten subjektien kehittymistä, kuten *Tárin* aseman muutos skandaalin myötä. Tämä ei suoranaisesti vastaa vallan muuttumattoman luonteen kysymykseen, mutta tarjoaa käytännön näkemyksen siihen, miten vallan teknologioiden muutokset voivat vaikuttaa vallan sen hetkisiin ilmentymiin.

Tár esittää, että mediakulttuurin laajeneminen digitaalisten tallennus- ja julkaisualustojen myötä pakottaa instituution ja auktoriteetin kautta toimivien vallan tekniikoiden muuttumisen nämä paremmin huomioiviksi. Narratiivien kehittyminen sosiaalisen median ympäristöissä on jotain, minkä kontrolloimiseen *Tárin* näkyvä symbolinen valta-asema ei sovellu. Koska *Tárin* kapellimestarina järjestelemät tekniikat eivät kykene hallitsemaan näitä prosesseja, orkesterin tekniikat muotoutuvat hajautuneemmiksi, nojaten enemmän biovallan keinoihin.

Tár soveltaa Foucault'n ajatuksia vallan eri teknologioista ja valvonnan roolista subjektiksi tulemisessa MeToo-ajan kontekstissa esittämällä, miten *Tárin* henkilökohtaisen aseman tuhoaminen osin näiden kautta ei tuo oikeutta uhreille, rakenteellista muutosta tai itsereflektiota. Sen tarinassa subjekti muuttuu tämän prosessin myötä, mutta diskurssin uudelleenjärjestäytymisen, ei oikeudenmukaisuuden tai korjaavan prosessin ehdoilla. *Tárin* kuvaus vallasta suuntaa näkemään vallan väärinkäytön oireena vallan rakenteesta, ja näin siirtää tarkastelun vallan rakenteen ehtoihin.

Luvussa 3 analysoin, kuinka *Tár* tekee vallan toiminnan näkyväksi juuri elokuvalla ominaisilla keinoilla. Luku vastasi toiseen apukysymykseeni, eli miten *Tár* tuottaa vallan esityksiä. Neoformalistisen analyysin kautta osoitin, kuinka kerronnan ratkaisut ohjaavat ymmärtämään elokuvan sisällön tietyllä tavalla. Kracauerin teorian avulla taas osoitin, miten

elokuvan mahdollistaa vallan toiminnan paljastamisen uniikeilla tavoilla. Tämä paljastaminen voi palvella yhteiskunnallista tarkoitusta: sen kautta voidaan oppia ymmärtämään esimerkiksi subjektiksi tuleminen prosessia, vastarinnan mekanismeja ja mahdollisuuksia uusien subjektipositoiden syntymiselle.

Tyylillisesti poikkeuksellinen piirre *Tárisa* on sen tapa hyödyntää episodimaisia, laajemman kokonaisuuden lisäksi myös autonomisia mikrodramaturgioita muodostavia jaksoja. Näihin kuuluvat keskeisimmin haastattelu, joka operoi keskusteluohjelman keinoilla, luento, joka pituutensa ja tyylillisen erottuvuutensa puolesta muistuttaa lyhytelokuvaa, ja päätösjakso Aasiassa, joka hyödyntää osin päinvastaisia kerronnan keinoja aiemmasta elokuvasta. Tämän kaltainen mikrodramaturgioiden rakentaminen on epätavallinen piirre, joka sallii teokselle suurempaa tyylillistä moninaisuutta. Yksittäiset jaksot voivat hyödyntää erilaisia kerronnallisia ratkaisuja, joiden kautta elokuva voi tarjota vaihtoehtoisia perspektiivejä sen esittämiin ilmiöihin. *Tárin* tapauksessa tämä toimii vallan toiminnan kontekstisidonnaisten piirteiden erotteluna, mutta voi palvella muitakin vastaavia tarkoituksia.

Keskeisesti, *Tár* mahdollistaa vallan ymmärtämisen muuna kuin vapaasti toimivien yksilöiden moraalisesti arvioitavana päätöksentekona. Se kuvaa valtaa vaikutussuhteina, jossa tietyt subjektipositiot ja tietämisen tavat ohjaavat sitä, miten yksilöt toimivat. Lisäksi se esittää vallan monisuuntaisena: vaikutusvaltaiset ihmiset eivät omista valtaa, vaan valtasuhteet ja asemat ovat jatkuvan muovautumisen kohteina. Tämä ei kiellä yksilöiden asettamista vastuuseen toistaan. Sen sijaan se kääntää katseen rakenteisiin ja vastarinnan keinoihin tapana muuttaa diskurssia.

Elokuva voi edesauttaa tätä paljastamalla tällaiset alistussuhteiden paikat ja toiminnan tavat. Näin se voi auttaa kääntämään yhteiskunnallisen keskustelun ja analyysin pois päin yksilöiden ja heidän moraalisen toimijuutensa arvioinnista rakenteellisten ongelmien korjaamiseen. Valta on pysyvää, osin siksi että sen ylläpitäjät ja teknologiat ovat jatkuvassa muutoksessa. *Tár* käsittelee tätä muutosta MeToo-ajan kontekstissa, jossa optimismi oli ainakin hetken poikkeuksellisen korkea rakenteellisten muutosten mahdollisuudesta.

Foucault'ta seuraten, ei ole syytä suhtautua vastarinnan välttämättömyyteen kyynisesti, vaan nähdä ne mahdollisuudet, joita vallalla on luoda. *Tár* itse on työssään tehokas, kyse ei ole hänen epäpätevyystään kapellimestarina. Vallan teknologioiden toiminta elokuvassa on jotain, mitä ei ole syytä ymmärtää yksinomaan rajoittavana toimintana: se demonstroi miten valta järjestelee sen suunnan mukaan subjekteja tehokkaasti. Vastarinnan paikat elokuvassa,

oli se Olgan kieltäytyminen tiettyjen totuuksien noudattamisesta tai historiallisesti rakentunut hierarkkinen maantieteellinen asema, nämä suhteet voivat aina järjestäytyä uudelleen. *Tár*, tekemällä vallan toiminnan näkyväksi useilla eri tasoilla, kuten Olgan vastakatseen merkitykset eri analyysin tasoilla, laajentaa mahdollisuuksia kuvitella se, miten maailma todella voisi organisoitua täysin toisin.

Vallan toiminta näkyy siis *Táris* suhteista muodostuvana, yksilöiden kautta tapahtuvana mutta ei heistä kumpuavana. Toimijuutta ei ole hävitetty sen piirissä, mutta tahto ei ole pääasiallinen subjektien toimintaa määrittävä ominaisuus. Kerronnan ja tyylin keinot, kuten vakiintuneiden esitystapojen toisintaminen ja kuvasuunnittelun ja leikkauksen ratkaisujen muuttaminen elokuvan edetessä ohjaavat katsojaa ymmärtämään elokuvan suhteessa sen dominanttiin, vallan esittämiseen institutionaalisesti rakentuneina, historiallisesti muotoutuneita käytäntöinä, jotka materialisoituvat ruumiillisina ja optisina suhteina. Ohikiitävät ja pienet yksityiskohdat, elämän virta, tutut ympäristöt ja tavallisesti katseelta huomaamatta jäävät asiat ovat todellisuuden osia, jotka *Tár* tekee näkyviksi kuten vain elokuva pystyy. Näillä keinoilla *Tár* esittää vallan toimintaa, tehden siitä havaittavan tavalla, joka ei ole arkisessa kokemuksessa välittömästi hahmotettavissa.

Vallasta ja *Tárista* elokuvana jää paljon sellaista tutkittavaa, mitä jatkotutkimuksessa voisi käsitellä. Käyttämäni elokuvateoreettisen linssin lisäksi vastaanoton tutkimus tarjoaisi erilaisen näkökulman siihen, miten elokuva käytännössä vaikuttaa maailman hahmottamiseen. MeToo on kulttuurisena ilmiönä yhä polarisoiva, joten erityisesti tutkimus yleisöjen suhteesta aiheita käsittelevään mediaan kertoisi paljon siitä, millä ehdoilla MeToo tulee ymmärretyksi.

Yksi epätavallinen ja paheksuntaa herättänyt piirre elokuvassa on naiskapellimestarin kuvaaminen vallan väärinkäyttäjänä (Carras 2023; Sirén 2023). Sukupuolen merkitystä korostava tutkimus elokuvasta olisi hedelmällistä, erityisesti suhteessa siihen, miten paljon häntä seurannut feministinen tutkimus on tarjonnut uusia näkökulmia Foucault'n ajatuksiin. *Tárin* sukupuoli ja sen performanssi on jotain, mikä voisi kertoa paljon vallan symboleista ja siitä, ne kietoutuvat oletuksiin maskuliinisuudesta. Esimerkiksi *Tárin* esittäytyminen Petran isänä tämän kiusaajalle, ja hänen kohtaamiensa syytösten muistuttaminen usein miehiseksi miellettyjä seksuaalisia ahdistelijoita, ovat potentiaalisesti paneutumisen arvoisia yksityiskohtia.

Tár osoittautui aineistona lähes uskomattoman rikkaaksi ja palkitsevaksi. Tämä yltäkylläisyys muodostui jopa ongelmaksi, sillä sen tarjoamat moninaiset tutkimuksen mahdollisuudet

suuntasivat tutkielmaa sekä suunnittelu- että kirjoitusprosessin aikana liian moneen suuntaan näin verraten suppeaan työhön nähden. Jatkotutkimuksille on lukemattomia mahdollisia polkuja.

Erityisen hyödylliseksi osoittautui Kracauerin elokuvallisen paljastamisen teoretisointi. Sen tarjoamat mahdollisuudet yhteiskunnallisten kysymysten käsittelyyn, esimerkiksi elokuvien sisältämien kulttuuristen asenteiden suhteen, ovat nykymaailmassa relevantteja. Vaikka tämän juonteen soveltaminen vaatii tutkijana tulkintaa ja sovittamista toisenlaiseen kontekstiin kuin se oli alun perin rakennettu, tämä uudelleenkontekstointi myös elävöittää yli 65 vuotta vanhaa teoreettista viitekehystä – tällä tavoin kerran käsitellyt ideat voivat saada uutta elämää. Kracauerin tuttujen ympäristöjen uudella tavalla näkemisen mahdollisuuden soveltaminen digitaalisiin, ruutujen läpi koettuihin ympäristöihin on yksi näistä.

Tár ei ole ainoa elokuva, josta on mahdollista tehdä tässä tutkielmassa tarkasteltuja havaintoja suhteessa vallan toimintaan ja elokuvateoreettisiin sovelluksiin. Se oli tähän kuitenkin erityisen osuva, koska se ankkuroi itsensä eksplisiittisesti tiettyihin aikansa teemoihin ja kuvaa sellaisia prosesseja ja hetkiä ihmisten elämästä, joita ei usein esitetä. *Tárin* tapa kuvata kulttuuri-instituution prosesseja, seurata sen päähenkilöä tarinan kliimaksin jälkeen, asettaa hänen moraalinen luonteensa kyseenalaiseksi näyttämättä niitä asioita, joista häntä syytetään, tekevät siitä rikkaamman vallan analyysin ja paljastavien hetkien osalta. Se osoittaa, että katsomalla sinne mitä ei tavallisesti näytetä, elokuva voi rakentaa kokonaan uuden tiedon alueen. Kyse ei ole tässä tapauksessa representaatiosta, vaan siitä, miten *Tár* mahdollistaa uudenlaisen tiedon saamisen tutuista ilmiöistä näyttämällä niistä eri tavalla eri osia kuin on vakiintunutta.

Elokuvat ovat aikansa ja sen diskurssien peili, ja ne voivat myös, kuten tässä tapauksessa, ottaa eksplisiittisesti mukaan tuotantoaikansa keskeisiä aiheita, jolloin tällaisen aikansa peilaamisen toteuttaminen välittyy helpommin katsojalle. *Tár* valikoitu tutkimuskohteekseni sen erityisten piirteiden vuoksi, mutta tutkielman lopputulokset kertovat sekä tästä elokuvasta että elokuvista ylipäätään. Tutkielma osoittaa, että laajempaa yhteiskunnallista ymmärrystä voidaan saavuttaa elokuvien kautta, jos ne tuovat esille keskustelut, joihin viittaavat, ja täyttävät tiedon alueiden aukkoja niissä.

Kuten mikä tahansa tutkielma, tässäkin on rajoitteensa suhteessa siihen, mihin kaikkeen se ei pääse käsiksi. *Tár* sisältää mystiikkaa ja yhden hahmon psykologisen perspektiivin ottamisen tuoman todellisuuden epävakauden, jota en halua yrittää sovittaa konkreettiseen

yhteiskuntateorian soveltamiseen. On kuitenkin hyvä huomata, että nämä elementit ovat läsnä ja voitaisiin toisenlaisen lähdeaineiston kautta analysoidessa sovittaa osaksi samankaltaisia väitteitä kuin olen yrittänyt täällä argumentoida.

Mainittakoon näistä kaksi. Ensimmäinen on elokuvan alussa mainitun Shibido-Conibo-heimon rituaalinen suhde musiikkiin. Tár vietti heimon parissa aikaa ennen elokuvassa nähtäviä tapahtumia. Hän mainitsee alussa musiikin tulevan heidän käsityksensä mukaan annettuna henkisestä maailmasta, ja sen olevan tulkintaa enemmän kuin tuottamista. Tämä rinnastuu Tárin jatkuviin vaikeuksiin läpi elokuvan säveltää uutta musiikkia. Lisäksi hän näkee unia, joista yhdessä esiintyy oletettavasti heimoon kuuluva hahmo, ja toisessa hän on taas sademetsässä, jossa heimo asuu. Ilmeinen tulkinta on, että Tárin halu tutusta heimoon ymmärtämättä sen perinteitä on johtanut näihin sävellyksen vaikeuksiin. On jopa ehdotettu, että läpi elokuvan häntä vainoaa heimon kirous.

Toinen vaikeasti tähän analyysiin soveltuva elementti on elokuvan yliluonnollinen ulottuvuus, joka saattaa olla Tarin hauraan psykologisen tilan ilmentymä. Elokuvassa on mahdollista havaita muutamassa kohtauksessa tummia hahmoja, jotka eivät vaikuta kuuluvan elokuvan arkiseen maailmaan, ja joiden läsnäoloa kukaan ei tiedosta⁷. Lisäksi elokuvassa on useita selittämättömiä tapahtumia, kuten suuren koiran kaltaisen hahmon odottamaton ilmestyminen Tárille tämän seuratessa Olгаа tämän kotiin, naisen riipivät huudot kesken Tarin lenkkeilyn, ja outojen symbolien esiintyminen läpi elokuvan ilman ilmeistä selitystä. Ainakin viimeiseen on mahdollista tarjota järjellinen selitys, kuten salaliitto tai Francescan petollisuus. Tämä ei kuitenkaan vaikuta tyydyttävältä, vaan todennäköisempi selitys on, että kyse on Tarin subjektiivisen kokemusmaailman vääristymästä tai aidosti yliluonnollisista tapahtumista diegeettisessä maailmassa.

Näitä аспектеja olisi mielekästä tutkia syvällisemmin toisenlaisesta kulmasta. Esimerkiksi psykoanalyttinen luenta *Tárista* tiettyjä yhteiskunnallisia pelkoja ja patoutumia sisältävänä elokuvana olisi otollinen lähestymistapa näihin piirteisiin. Yksinomaan neoformalistista analyysiä käyttävä tutkielma voisi myös tutkia näiden piirteiden esiintymistä vielä syvällisemmin.

⁷ Linkki videoon aiheesta: <https://www.youtube.com/watch?v=Nmg3MhYErBY>. Linkki tarkistettu 29.4.2026.

Lähteet

Aineisto:

Tár (2022) Ohjaus Todd Field. Tuottajat Todd Field, Scott Lambert, Alexandra Milchan.

Käsikirjoitus Todd Field. Standard Film Company, EMJAG Productions: Yhdysvallat, Saksa. 158 min.

Tutkimuslähteet:

Alcade, M. Christina & Villa, Paula-Irene (2022) Introduction: Disrupting the Familiar, Approaching #MeToo. Teoksessa M. Christina Alcade & Paula-Irene Villa (toim.) *#MeToo and Beyond: Perspectives on Global Movement*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1–18.

Althusser, Louis & Balibar, Étienne (1979) *Reading Capital*. London: Verso.

Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Baudrillard, Jean (2007) *Forget Foucault*. Los Angeles: Semiotext(e).

Bazin, André (1960) The Ontology of the Photographic Image. *Film Quarterly* vol 13:4, 4–9.

Benjamin, Walter (1969) The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Teoksessa Hannah Arendt (toim.) *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 217–251.

Berraf, Hana Lina Dalel (2022) The Representation of Women in Post #MeToo Hollywood: Three Case Studies – Bombshell, The Assistant and Once Upon a Time... In Hollywood. *AMERICANA E-Journal of American Studies in Hungary* vol. 18:1.

Saatavilla:

<https://americanajournal.hu/index.php/americanajournal/article/view/45478>. Linkki tarkistettu 19.4.2026.

Bordwell, David (1986) *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.

Bordwell, David (2008) *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.

Bordwell, David; Thompson, Kristin & Smith, Jeff (2018) *Film Art: an Introduction*. New York: McGraw-Hill Education.

Bourdieu, Pierre (1977) *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bourdieu, Pierre (1986) The Forms of Capital. Teoksessa John G. Richardson (toim.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood Press, 241–258.
- Bourdieu, Pierre (1991) *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production – Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J.D. (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Bruun, Hanne (2000) The Aesthetics of the Television Talk Show. *Nordicom Review* vol. 21:2, 243–258. DOI: <https://doi.org/10.1515/nor-2017-0383>. Linkki tarkistettu 20.4.2026.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chion, Michel; Murch, Walter & Gorbman, Claudia (1994) *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Dahl, Robert A. (1957) The Concept of Power. *Behavioral Science*, vol 2:3, 201–215. DOI: <https://doi.org/10.1002/bs.3830020303>. Linkki tarkistettu 20.4.2026.
- Dean, Mitchell (2010) *Governmentality: Power and Rule in Modern Society*. London: SAGE Publications.
- Elsaesser, Thomas & Hagen, Malte (2010) *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. New York: Routledge.
- Foucault, Michel (1977) Nietzsche, Genealogy, History. Teoksessa *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 139–164.
- Foucault, Michel (1980) Truth and power. Teoksessa Colin Gordon (toim.) *Power/Knowledge – Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. New York: Pantheon Books, 109–133.
- Foucault, Michel (1981) The Order of Discourse. Teoksessa Robert Young (toim.) *Untying The Text: A Post-Structuralist Reader*. Boston; Routledge & Kegan Paul, 48–78.
- Foucault, Michel (1983) Afterword by Michel Foucault: The Subject and Power. Teoksessa Dreyfus, Hubert L. & Rabinow, Paul *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press, 208–226.
- Foucault, Michel (1988) *Madness and Civilization – A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Vintage Books.

- Foucault, Michel (1997) *The Ethics of the Concern of the Self as a Practice of Freedom*. Teoksessa Paul Rabinow (toim.) *Ethics – Subjectivity and Truth*. New York: The New Press, 281–301.
- Foucault, Michel (1998) *Seksuaalisuuden historia = Nautintojen käyttö = Tiedontahto = Huoli itsestä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Foucault, Michel (2003) *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. London: Routledge.
- Foucault, Michel (2005a) *Tarkkailla ja rangaista*. Helsinki: Otava.
- Foucault, Michel (2005b) *Tiedon arkeologia*. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, Michel; Bertani, Mauro; Fontana, Alessandro; Ewald, François & Macey, David (2003) *”Society Must Be Defended”: Lectures at the Collège de France, 1975-76*. New York: Picador.
- Gazi, Jeeshan (2016) Redeeming Kracauer’s ”Theory of Film”: An Examination of the Importance of Material Aesthetics. *SubStance* vol. 45:1, 66–80. Saatavilla: <http://www.jstor.org/stable/24897874>. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Green, Tristin K. (2022) Feminism and #MeTooThe Power of the Collective. Teoksessa Deborah L. Brake; Martha Chamallas & Verna L. Williams (toim.) *The Oxford Handbook of Feminism and Law in the United States*. New York: Oxford University Press, 259–275. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197519998.013.16>. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Gutting, Gary (1994) Introduction – Michel Foucault: A user’s manual. Teoksessa Gary Gutting (toim.) *The Cambridge Companion to Foucault*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–27.
- Hansen, Miriam Bratu (2012) *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- Hoffman, Marcelo (2014) Disciplinary power. Teoksessa Taylor, Dianna (toim.) *Michel Foucault: Key Concepts*. Oxford: Taylor & Francis Group, 27–39.
- Kalpokas, Ignas (2020) Problematizing reality: the promises and perils of synthetic media. *SN Social Sciences* vol. 1:1, 1–11. DOI: <https://doi.org/10.1007/s43545-020-00010-8>. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Kellner, Douglas (2020) *Media Culture: Cultural Studies, Identity, and Politics in the Contemporary Moment*. London: Routledge.

- Koch, Gertrud (2018) Kracauer's Theory of History and Film. *Research in Film and Television* 1, 1–10. Saatavilla: <https://film-history.org/issues/text/kracauers-theory-history-and-film>. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Kracauer, Siegfried, (1960) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Kracauer, Siegfried (2012) *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. Kristy Rawson & Johannes von Moltke (toim.) Berkeley: University of California Press.
- Leclercq-Vandelannoitte, Aurélie (2023) The Panopticon, an Emblematic Concept in Management and Organization Studies: Heaven or Hell? *International Journal of Management Reviews: IJMR* vol. 25:1, 52–74. DOI: <https://doi-org.ezproxy.utu.fi:2443/10.1111/ijmr.12305>. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Levy, Ro'ee & Mattsson, Martin (2023) *The Effects of Social Movements: Evidence from #MeToo*. Saatavilla: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3496903. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Macdonell, Diane (1986) *Theories of Discourse: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- MacKinnon, Catharine A. (2020) Global #MeToo. Teoksessa Giti Chandra & Irma Erlingsdóttir (toim.) *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*. Oxford: Taylor & Francis Group, 42–54. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780367809263>. Linkki tarkistettu 2.4.2026.
- Maniglier, Patrice (2018) 2 – Version of the present – Foucault's metaphysics of the event illuminated by cinema. Teoksessa Maniglier, Patrice; O'Farrell, Claire & Zabunyan, Dork *Foucault at the Movies*. New York: Columbia University Press, 35–99. Saatavilla: <https://www-jstor-org.ezproxy.utu.fi:2443/stable/10.7312/fouc16706>. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Means, Alexander J. (2022) Foucault, Biopolitics, and the Critique of State Reason. *Educational Philosophy and Theory* vol. 54:12, 1968–1969. DOI: <https://doi.org/10.1080/00131857.2021.1871895>. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- O'Dwyer, Killian (2023) Keeping (Revolutionary) Time: Conducting Political Counterpoints in Todd Field's "Tár". *Film-Philosophy Conference 2023*, Chapman University, Orange, California, United States 13–15.6.2023. Saatavilla: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/34375/>. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Oels, Angela (2013) Rendering climate change governable by risk: From probability to contingency. *Geoforum* 45, 17–29. DOI: <https://doi->

- [org.ezproxy.utu.fi:2443/10.1016/j.geoforum.2011.09.007](https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2011.09.007). Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Petro, Patrice (1987) Modernity and Mass Culture in Weimar: Contours of a Discourse on Sexuality in Early Theories of Perception and Representation. *New German Critique* 40, 115–146. DOI: <https://doi-org.ezproxy.utu.fi:2443/10.2307/488135>. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Petro, Patrice (1991) Kracauer's Epistemological Shift. *New German Critique* 54, 127–138. DOI: <https://doi-org.ezproxy.utu.fi:2443/10.2307/488430>. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Pyykkönen, Miikka (2015) Michel Foucault – vallan, tiedon ja subjektiuden tutkija. Teoksessa Miikka Pyykkönen & Ilkka Kauppinen (toim.) *1900-luvun ranskalainen yhteiskuntateoria*. Helsinki: Gaudeamus, 193–214.
- Rawson, Kristy & von Moltke, Johannes (2012a) Introduction: Affinities. Teoksessa *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. Teoksessa Kristy Rawson & Johannes von Moltke (toim.) Berkeley: University of California Press, 1–26.
- Rawson, Kristy & von Moltke, Johannes (2012b) Toward a Theory of Film. Teoksessa *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. Teoksessa Kristy Rawson & Johannes von Moltke (toim.) Berkeley: University of California Press, 199–200.
- Rose, Nikolas S. (1999) *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Szekeres, Hanna; Shuman, Eric & Saguy, Tamar (2020) Views of sexual assault following #MeToo: The role of gender and individual differences. *Personality and Individual Differences* 166, 1–6. DOI: <https://doi-org.ezproxy.utu.fi:2443/10.1016/j.paid.2020.110203>. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Sarraf, Krista Speicher (2023) Patterning memories of sexual violence using the #MeToo hashtag. *Computers and Composition* 67, 1–14. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.compcom.2023.102750>. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Sontag, Susan (1966) Against interpretation. Teoksessa Sontag, Susan *Against Interpretation and other essays*. New York: Dell, 3–14.
- Stam, Robert (2000) *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell.

- Suppia, Alfredo (2022) Beyond the Divide in the History of Film Theory: An Intermedial Approach in the Digital Age. *Interfaces (Dijon. En Ligne)* 48, 1–16. DOI: <https://doi.org/10.4000/interfaces.6053>. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Van Manen, Max (1990) *Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*. Albany: State University of New York Press.
- Williams, Jamillah Bowman; Singh, Lisa O. & Mezey, Naomi (2019) #MeToo as Catalyst: A Glimpse into 21st Century Activism. *Georgetown Law Faculty Publications and Other Works*, 371–393. Saatavilla: <https://scholarship.law.georgetown.edu/facpub/2217>. Linkki tarkistettu 21.4.2026.
- Muut lähteet:
- BBC (2019) Kevin Spacey timeline: How the story unfolded. Saatavilla: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-41884878>. Linkki tarkistettu 2.4.2026.
- Burke, Tarana (2022) Tarana Burke: What 'Me Too' Made Possible. *Time*. Saatavilla: <https://time.com/6221110/tarana-burke-me-too-anniversary/>. Linkki tarkistettu 3.4.2026.
- Carlsen, Audrey; Salam, Maya; Miller, Claire Cain; Lu, Denise; Ngu, Ash; Patel, Jugal K. & Wichter (2018) '#MeToo Brought Down 201 Powerful Men. Nearly Half of Their Replacements Are Women. *The New York Times*. Saatavilla: <https://www.nytimes.com/interactive/2018/10/23/us/metoo-replacements.html>. Linkki tarkistettu: 29.4.2026.
- Carras, Christi (2023) This real-life conductor is mentioned in 'Tár.' And she's not a fan of the film. *Los Angeles Times*. Saatavilla: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2023-01-11/marin-alsop-tar-cate-blanchett-conductor-statement-interview>. Linkki tarkistettu 3.4.2026.
- Chai, May-Lee (2023) We need to talk about Tár's racist ending. *The Emancipator*. Saatavilla: <https://theemancipator.org/2023/03/11/culture/we-need-talk-about-trs-racist-ending/>. Linkki tarkistettu 3.4.2026.
- Corbett, Holly (2022) #MeToo Five Years Later: How The Movement Started And What Needs To Change. *Forbes*. Saatavilla:

- <https://www.forbes.com/sites/hollycorbett/2022/10/27/metoo-five-years-later-how-the-movement-started-and-what-needs-to-change/>. Linkki tarkistettu 3.4.2026.
- Dockterman, Eliana (2019) The True Story Behind Bombshell and the Fox News Sexual Harassment Scandal. *Time*. Saatavilla: <https://time.com/5748267/bombshell-true-story-fox-news/>. Linkki tarkistettu 6.4.2026.
- Dunbar, Mark (2017) Roger Ailes Is Dead, But the Damage He Did Lives On. *In These Times*. Saatavilla: <https://inthesetimes.com/article/roger-ailes-is-dead-but-the-damage-he-did-lives-on>. Linkki tarkistettu 3.4.2026.
- Fang, Marina (2022) 'Tár' Is A Fascinating Reflection Of The Me Too Reckoning – Except For One Major Flaw. *HuffPost*. Saatavilla: https://www.huffpost.com/entry/tar-cate-blanchett-movie-me-too_n_633e1c6de4b028164531047e. Linkki tarkistettu 3.4.2026.
- Fiore, Annalia (2023) Review: Field's 'Tár' complicates obsessive artist narrative. *The Kenyon Collegian*. Saatavilla: <https://kenyoncollegian.com/arts/2023/02/review-fields-tar-complicates-obsessive-artist-narrative/>. Linkki tarkistettu 3.4.2026.
- James, Caryn (2019) Bombshell review: 'Nuanced and surprisingly entertaining'. *BBC*. Saatavilla: <https://www.bbc.com/culture/article/20191206-bombshell-review-nuanced-and-surprisingly-entertaining>. Linkki tarkistettu 2.4.2026.
- Jokic, Natasha (2022) "Me Too" Creator Tarana Burke And Alyssa Milano Marked The 5-Year Anniversary Of #MeToo Going Viral. *BuzzFeed*. Saatavilla: <https://www.buzzfeed.com/natashajokic1/alyssa-milano-tarana-burke-me-too-anniversary>. Linkki tarkistettu 2.4.2026.
- Keeley, Graham (2023) Opera star Placido Domingo faces new accusations of misconduct. *Reuters*. Saatavilla: <https://www.reuters.com/world/europe/opera-star-placido-domingo-faces-new-accusations-misconduct-2023-01-15/>. Linkki tarkistettu 29.4.2026.
- Martin, Rebecca (2019) 'Bombshell' brings #MeToo to the big screen. *Cinema Femme*. Saatavilla: <https://cinemafemme.com/2019/12/13/bombshell-brings-metoo-to-the-big-screen/>. Linkki tarkistettu 2.4.2026.
- Rummler, Orion (2020) Global #MeToo movement has resulted in 7 convictions, 5 charges of influential figures. *Axios*. Saatavilla: <https://www.axios.com/2019/09/01/global-metoo-movement-convictions-charges>. Linkki tarkistettu 2.4.2026.
- Sirén, Vesa (2023) ”Minua loukattiin naisena, kapellimestarina ja lesbona” – Tár-elokuva jakaa tähtien mielipiteet. *Helsingin Sanomat*. Saatavilla: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000009414702.html>. Linkki tarkistettu 3.4.2026.

- Sklar, Rachel (2020) Now being ‘as bad as Harvey Weinstein’ means being a rapist. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/outlook/2020/02/25/now-being-bad-harvey-weinstein-means-being-rapist/>. Linkki tarkistettu 3.4.2026.
- Symphony (2018) The Score | #MeToo and the Classical Music World. Saatavilla: <https://symphony.org/the-score-metoo-and-the-classical-music-world/>. Linkki tarkistettu 3.4.2026.
- Tsioulcas, Anastasia (2022) Former music students accuse two Juilliard teachers of sexual misconduct. *NPR*. Saatavilla: <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2022/12/13/1142452091/former-music-students-accuse-two-juilliard-teachers-of-sexual-misconduct>. Linkki tarkistettu 29.4.2026.
- Waxman Olivia B. (2018) The True Story Behind The Front Runner: How Gary Hart’s Scandal Changed Politics. *Time*. Saatavilla: <https://time.com/5444465/gary-hart-donna-rice/>. Linkki tarkistettu 3.4.2026.
- Wikisanakirja (n.d.) valta. Saatavilla: <https://fi.wiktionary.org/wiki/valta>. Linkki tarkistettu 3.4.2026.