

Valon kaupunki, kuvitelmiä kaupunki

Semioottinen tulkinta ajasta, tilasta ja speaktaakkelista
Pariisin 2024 olympialaisten avajaisseremoniassa



Elias Jurvanen

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 laatuvarustelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, mediatutkimus

Elias Jurvanen

Valon kaupunki, kuvitelmiin kaupunki. Semioottinen tulkinta ajasta, tilasta ja speaktaakkelista Pariisiin 2024 olympialaisten avajaisseremoniassa

Sivumäärä: 135 sivua

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen Pariisiin vuoden 2024 kesäolympialaisten televisioitua avajaisseremoniaa semiotiikan keinoin. Tutkielmani kohteena on Seine-joella järjestetyn avajaislähetyksen merkkien rakentama koodisto sekä tuon koodiston globaalille televisioyleisölle välittämät konnotaatiot ja myytit. Täten tutkielman pyrkimyksenä on selvittää, millä tavoin seremonian televisioitu speaktaakkeli luo visuaalista mytologiaa liittyen esimerkiksi Pariisiin kaupunkitilaan, globaaliin olympialaisaatteeseen sekä Ranskan kansallisvaltioon.

Aineistosta havaittuja myyttejä tulkitsen suhteessa television edustamaan ainutlaatuiseseen temporaalisuuteen sekä sen asemaan nykyisessä pirstaloituneessa mediaympäristössä. Tutkielmaani sisältävä hypoteesi on, että myytit rakentuvat monitasoisesti ja kytkeytyvät usein samanaikaisesti esimerkiksi seremonian taiteellisiin tavoitteisiin, arkkitehtoniisiin maamerkkeihin, kulutuskulttuuriin, megatapahtuman turvallisuutta koskevaan keskusteluun, poliittiseen ulottuvuuteen sekä brändi-imagon rakentamiseen. Keskeiseksi tutkimusongelmaksi muodostuu myös speaktaakkelin hegemonialle vastakkaisten merkkien tarkastelu. Havaitseen, että puhdistusoperaation kohteena olleen Seine-joen edustama hallitsemattomuus sekä terrorismin uhka toimivat eräänlaisina poissaolevina merkkeinä, jotka näkymättömyydestään huolimatta tulevat indeksisesti esiin kuvitteellisten merkitsijöiden muodossa. Nämä häiriötä edustavat merkit sekoittuvat seremonian taiteellisiin viittauksiin tuhosta ja katastrofeista sekä itse Pariisin kaupungin historiaan kiisteltynä tilana ja turvallisuusalueena. Seurauksena speaktaakkeli alkaa merkkien tasolla simuloimaan omaa tuhoaan, kiteytyen kaupungin mottoon: *Fluctuat nec mergitur* – huojuu, vaan ei huku.

Pääasiallinen tutkimusaineistoni koostuu nelituntisesta televisiolähetyksestä, jonka välittämiin ensisijaisesti visuaalisiin merkkeihin paneudun. Analyysia tukeva sekundaariaineisto koostuu avajaisia käsittelevistä uutisartikkeleista, joita hyödynnän tarkastellakseni merkityksenannon prosesseja, joissa media ennalta tuottaa poissaolevia merkkejä seremonian ympärille. Semioottinen metodini rakentuu erityisesti Roland Barthesin (1915–1980) kulttuurisemiotiikan perinteeseen, jossa konnotaatio ja myytti ovat keskeisiä käsitteitä. Keskeisen teoreettisen viitekehityksen muodostavat lisäksi Walter Benjaminin kirjoitukset modernista kaupunkikokemuksesta sekä Guy Debordin, Jean Baudrillardin ja Henri Lefebvren ajatukset speaktaakkelista, simulaatiosta ja tilan sosiaalisesta tuotannosta.

Tutkielma osoittaa, että avajaisseremonia rakentaa televisiokuvan välityksellä monikerroksisen myyttisen esityksen Pariisista, jossa kaupungin historialliset maamerkit, sillat ja joki toimivat tilallisten merkitysten aktiivisina lähteinä. Samalla analyysi tuo esiin Jean Baudrillardin simulaatioteorian hyödyllisyyden nykyisen hyperreaalin mediakulttuurin tarkastelussa sekä Walter Benjaminin kirjoitusten ajankohtaisuuden olympialaisten edustamien politiikan, mainonnan ja median risteyskohtien analyysissä. Kokonaisuudessaan tutkielma ehdottaa, että Pariisin avajaisseremonia edustaa modernin mediaspeaktaakkelin kehityksen eräänlaista huipentumaa, jossa sen merkityt ovat hegemonisesti tuotetussa myyttisyydessään sekä samanaikaisesti muuttumattomia eli ”ikuisia”, mutta toisaalta alati muuntautuvaisempia ja häilyvämpiä, jolloin merkkejä voidaan entistä helpommin myös skandalisoida. Monimerkityksellinen speaktaakkeli muodostuu television välityksellä myös yhä enemmän suhteesta omaan epäonnistumiseensa, kurottamalla kohti katastrofia.

Avainsanat: semiotikka, myytti, speaktaakkeli, simulaatio, Pariisi, olympialaiset, kaupunkitila, turismi, televisio, terrorismi

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
1.1	Merkin jäljillä	7
1.2	Merkin jälkeen	13
1.3	Televisio – menneen ajan mediumi?	18
2	Kuvitelmien kaupunki	25
2.1	Myyttinen Pariisi	30
2.2	Kaupunki ruudulla	36
2.3	Iltahämärä	43
3	Kultaista pintaa	49
3.1	Mainostilassa	52
3.2	Turisti semiootikkona	55
3.3	Vaakunat palaavat takaisin tavaroina	59
3.4	Tulen myytti	64
4	Huojuu, vaan ei huku: jokeen vajonnut kaupunki	69
4.1	Joki ja sen sillat	73
4.2	Katastrofin luonteesta	75
4.3	Häiriö speaktaakkelissa: tulva	78
5	Terrorismin haamu	85
5.1	Kapinasta kontrolliin	90
5.2	Potemkinin kulissit	96
5.3	Häiriö speaktaakkelissa: ihminen	98
6	Citius, altius, fortius – olympismin myytti	106
6.1	Montaasi	107
6.2	Torni katsoo takaisin	110
7	Lopuksi: unikuvat	117
	Lähteet	126

1 Johdanto

Kesällä 2024 päätin kirjoittaa mediatutkimuksen pro gradu -tutkielmani tulevien Pariisin kesäolympialaisten avajaislähetysten terrori-iskuista, sitten *kun* ne tapahtuvat. Mediassa seuraamani keskustelu kunnianhimoisten avajaisten kohtaamista uhkakuvista vaikutti nimittäin siltä, että tapahtuman radikaali epäonnistuminen on silkka väistämättömyys. Historiallisen Pariisin keskustaan levittäytyvä avajaisseremonia kohtasi myös toisen hallitsemattomalta tuntuvan esteen: Seine-joen piti toimia seremonian keskeisimpänä elementtinä, jota pitkin urheilijoiden liki sadan veneen laivue tulisi kulkemaan. Lisäksi ihmisen vuosisatoja saastuttamaa joki tulisi puhdistaa kisoja varten uimakelpoiseksi. Kaikki tämä tietenkin vain lisäsi suorana miljardeille ihmisille lähetettävän mediatapahtuman houkuttelevuutta; tuntui siltä, kuin speaktaakkeli pyrki jo ennakkoon jäljentämään menneiden historiallisten mediatapahtumien temporaalisuutta¹. Tulisiko tämäkin olemaan yksi niistä tapahtumista, jonka jälkeistä keskustelua määrittäisi keskeinen kysymys: *missä olit, kun?* Siispä jo ennen avajaisseremonian alkua menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus tuntuivat yhdistyneen jonkinlaiseen speaktaakkelinomaiseen ajallisuuteen, jonka televisio tulisi avajaispäivänä kaikkien yhteisenä ja ritualistisena mediumina tuottamaan todelliseksi, ikuisiksi. Terrori-iskun uhka muodostui eräänlaiseksi negatioksi tai ei-tapahtumaksi, joka kuitenkin todella tapahtui, vähintäänkin mielikuvien tasolla, eikä Seineä saatu miljardeja euroja vaatineesta puhdistustyöstä huolimatta puhdistettua. Avajaispäivänä rankkasateetkin pääsivät sotkemaan televisiokuvat, mutta speaktaakkelin oli silti jo ennalta määrätty onnistuvan, tavalla tai toisella, vaikka myös sen taiteellinen sisältö jakoi mielipiteitä vahvemmin kuin kenties koskaan aiemmin.

Pariisin olympialaisten avajaisseremonia 26.7.2024 avasi järjestyksessään XXXIII kesäolympialaiset sekä kolmannet Pariisissa järjestetyt olympiakisat. Aiemmin kaupunki on toiminut kisojen isäntänä Pariisin maailmannäyttelyn vuonna 1900 sekä vuonna 1924. Tämä pro gradu -tutkielma käsittelee Pariisin kesäolympialaisten kansainvälisesti televisioitua avajaislähetystä kulttuurisemioottisesta näkökulmasta. Noin nelituntinen lähetys on kulttuurisesti tuotettu teksti, jonka visuaalisten merkkien analyysi avaa mahdollisuuden tarkastella sekä modernin suurkaupungin ympärille rakennettuja myyttejä että niitä medioituneita prosesseja, joiden kautta näitä esitetään, jäsennetään ja kulutetaan.

¹ Temporaalisuus viittaa aikaan tai ajallisuuteen eli siihen, miten ilmiöt, kokemukset ja merkitykset jäsenyvät ajassa (esim. miten menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus merkityksellistyvät mediassa tai kulttuurisissa käytännöissä).

Pääasiallinen aineistoni on avajaisseremonian lähetyksen visuaalinen anti, mutta hyödynnän analyysini tukena myös avajaisia käsitteleviä uutisartikkeleita sekä Ylen suomenkielisen avajaislähetyksen ja olympialaisten virallisen englanninkielisen lähetyksen selostusraitaa. Taiteellisesti kunnianhimoinen seremonia jakautuu erillisiin osiin. Prologin ja epilögin lisäksi sen ohjelma on jaettu kahteentoista erilliseen teemaan (Enchanté, Synchronicité, Liberté, Égalité, Fraternité, Sororité, Sportivité, Festivité, Obscurité, Solidarité, Solennité, Éternité), joiden läpi olympiasoihtua kantava naamioitunut hahmo johdattelee televisiokatsojan.

Tutkielmani olennaisimmat teoreettiset lähtökohdat muodostuvat erityisesti kulttuuri- ja urbaanisemiotiikasta, televisioon ja mediatapahtumien luonteeseen keskittyvästä mediatutkimuksen kirjallisuudesta, sekä speaktaakkelin, simulaation ja turismin käsitteisiin liittyvästä teoriasta. Semioottisessa analyysissä nojaudun etenkin ranskalaisen Roland Barthesin (1915–1980) tapaan tarkastella myyttejä ja merkkijärjestelmiä. Lisäksi olympialaisten kaltaisen mediaspektaakkelin ymmärtämisessä keskeisiksi muodostuvat ranskalaisen situationisti Guy Debordin (1931–1994) kriittisen teorian klassikkoteos *Spektaakkelin yhteiskunta* (1967) sekä Elihu Katzin ja Daniel Dayanin mediatapahtumien luonteeseen keskittyvä *Media Events* (1992). Semiotiikan pohjalta pyrin johtamaan analyysini ranskalaisen sosiologin Jean Baudrillardin teoksessa *Simulacra and Simulation* (1981) esittämiin käsityksiin simulaatiosta, simulacrumista ja hyperreaalista. Aineistoni kaupunkitilan ja sen representaatioiden analyysissä tukeudun Henri Lefebvren *The Production of Space* (1974) -kirjassa esittämään näkemykseen tilasta sosiaalisesti tuotettuna ilmiönä ja olympialaisten turismin ja kaupallisen ulottuvuuden tarkastelussa hyödynnän John Urryn klassikkoteosta *The Tourist Gaze* (1990).

Pariisia käsittelevien kulttuuristen mielikuvien taustalla tutkielmani keskeisenä teoreettisena, metodisena ja poeettisena säikeenä kulkee saksalaisen kirjallisuuskriitikko- ja filosofi Walter Benjaminin (1892–1940) keskeneräiseksi jäänyt suurteos *Passagen Werk (the Arcades Project)*, 1982), jonka tarjoamat fragmentit muodostavat tutkielmani läpi kulkevan temaattisen selkärangan. Vanhoista Pariisin keskustan lasikattoisista kauppakujista eli *pasaaseista* (ks. esim. Ching et al. 2017, 765) nimensä saaneesta teoksesta on säilynyt vain osia, ns. fragmentteja. Pasaasiteoksen oli tarkoitus olla eräänlainen materiaallinen historianfilosofia, esihistoria modernille ajan yhteiskunnalle, ja se olisi valmistuessaan ollut varmastikin Benjaminin päätyö, mutta jäi kesken teoretikon kuoltua pienessä espanjalaisessa Port Boun rajakylässä vuonna 1940 yrittäessään paeta natsihallinnolta. Työstä säilyneet kaupunkitilaa koskevat sitaattit, aforismit ja kommentit kuten huomiot Charles Baudelairen Pariisia

käsittelevästä runoudesta toimivat oman tekstini tukipilareina, tai pikemminkin eräänlaisina ”rauniona”, kuten Sironen (1989, 38) toteaa filosofin itse ajatelleen tekstinpätäkistään.

Tämän työn pyrkimyksenä on selvittää, miten avajaislähetys rakentaa ja järjestää kulttuurisia merkkejä televisiokuvan tasolla, ja mitä nämä tulkinnat paljastavat olympialaisista mediaspektaakkelinä sekä Pariisiin liittyvästä mytologiasta. Menetelmäni myötä pyrin selvittämään, millaisia konnotatiivisia merkityksiä avajaislähetysten sisältämistä merkeistä voidaan tarkastella ja miten ne rakentuvat osaksi laajempia kulttuurisia ja ideologisia myyttejä. Olennaiseksi muodostuu myös pohdinta televisiomediumin itsensä luonteesta mediavälineenä ja sen konventioiden vaikutuksesta esitettyyn todellisuuteen ja ajallisuuteen. Semiotiikka toimii itselleni sekä metodisesti ja dialektisesti aineiston jäsentämisen välineenä että teoreettisena viitekehystenä tarkastella laajemmin visuaalisen kulttuurin ilmiöitä.

Tutkielman itsensä rakenne muodostuu alustuksesta Barthesin semiotiikan, Baudrillardin simulaation, Benjaminin fantasmagorian ja Debordin spektaakkelin käsitteisiin, mitä seuraa tarkastelu television luonteesta, eritoten sen suhteesta tilallisuuteen ja ajallisuuteen.

Pyrkimykseni on sitten johdatella Pariisin kaupungin mytologiaan ja tarkastella, kuinka sen historiallisesti ja visuaalisesti muodostuneita myyttejä vahvistetaan tai puretaan avajaislähetyksessä. Merkittävän analyysikohteen tutkielmalle muodostavat seremonian kaupallisen ulottuvuuden tarkastelu, Pariisin kaupungin visuaalisen turismin luonne sekä tapausesimerkkinä eritoten Louis Vuitton-brändin keskeisyys. Tätä seuraavat pohdiskelut televisuaalisen katastrofin luonteesta jakautuvat kahden pääasiallisen luvun alle, joista ensimmäinen sukeltaa Seine-joen merkityksiin, sen puhdistusoperaatioon sekä alkukantaiseen myyttiin tulvasta. Katastrofin kaksinaapainen luonne käsittää myös ihmisen aiheuttaman häiriön, terrorismin, joka haamun tavoin vainooa sekä toisaalta myös markkinoi avajaisseremoniaa. Tämän seurauksena Pariisin historia alati kiisteltynä tilana ja turvallisuusalueena yhdistyy nykyisiin uhkakuviin ja seremonian taiteellisen sisällön estetisoimiin merkkeihin tuhosta. Lopuksi Eiffel-torniin huipentuva olympismin puhdas myytti sitoo sekä seremonian että tämän tutkielman teemat yhteen ja lopetamme pohdintaan kollektiivisista unikuvista.

Tutkielmani lähtöoletus on, että Pariisin olympialaisten avajaisseremonia sekä sitoo itsensä että vahvistaa olemassaolevia hegemonisesti tuotettuja visuaalisia mytologioita, mutta että seremonian televisuaalinen tarkastelu paljastaa myös jatkuvasti neuvottelun ja keskustelun alaisia, toisilleen vastakkaisiakin myyttejä. Merkitsijät ovat alati häilyvämpiä tai kokonaan kuvitteellisia. Baudrillardin käsitys simulaatiosta auttaa käsitteellistämään

monimerkityksellistä media-aineistoa, jossa ideologisia myyttejä konnotoivat merkit yhdistyvät esimerkiksi antiikin mytologiaan, tilallisiin merkkeihin ja avajaisten tuottajien tietoihin pyrkimyksiin luoda uusia merkkien sekoituksia. Seurauksena sama merkitsijä voi laukaista erilaisia merkittyjä, johtaen niin sanottuun polysemiaan: denotaatio on vakaa mutta konnotaatiot moninaisia tai ristiriitaisia. Samalla aina suuremmaksi kasvava speaktaakeli alkaa kierrättämään näitä merkkejä, johtaen hieman paradoksisestikin tilaan, jossa vakaiden merkitysten menettämät merkit näyttävät tulkinnanvaraisuudessaan entistä voimakkaammilta.

Oletukseni on, että avajaisten merkkien muodostama mediatodellisuus vastaa Baudrillardin käsitettä hyperreaalista, ja että omalta osaltaan Benjaminin käsitys fantasmagoriasta sekä Debordin ajatus speaktaakkelista auttavat käsitteellistämään avajaisten monitasoista luonnetta kaupallisuuden, turvallisuus- ja valvontakeskustelun sekä kaupunkitilan teoreettisten konseptien rajapinnoilla. Lähtökohtani aineiston tarkasteluun on, että speaktaakelin onnistumisen esteeksi muodostuneet uhkakuvat esimerkiksi joen hallitsemattomuudesta ja terrorismista voidaan lukea esiin seremonian välittämistä implisiittisistä sekä eksplisiittisistä merkeistä. Tähän sisältyvä yhä laajempi oletus on, että olympialaisten kaltaiset nykyisen mediakulttuurin megaspektaakkelit ovat jokseenkin kaapanneet ajallisuuden visuaalisen luonteen, jossa speaktaakelin vastaista häiriötä suoraan tai epäsuoraan hyödynnetään tapahtuman merkityksellistämiseen ja tämä merkityksenannon prosessi tapahtuu lateraalisesti sekä uutismedian ja television sekä vastaanottavan yleisön vuorovaikutuksessa. Sekä mennyt, nykyhetki ja vielä toteutumaton tai potentiaalinen sulautuvat merkkien tasolla yhteen.

1.1 Merkin jäljillä

Tässä tutkielmassa käytän pääasiallisena menetelmänä semioottista analyysyä.

Yksinkertaisimmillaan semiotiikka tutkii merkkejä ja niiden merkityksiä, ja sekä semiotiikan että semiologian etymologia voidaankin johtaa kreikan kielen sanaan *semeion* eli merkki (Bignell 2002). Sveitsiläistä kielitieteilijää Ferdinand de Saussurea (1857–1913) pidetään usein semiotiikan isänä: hän muodosti ajatuksen merkitsijästä (signifier) ja merkitystä (signified), joista syntyy itse merkki (sign). Samoin Charles Sanders Peirce (1839–1914) muodosti omaa semioottista tulkintaansa, joka perustui objektin, merkkivälineen ja tulkinnan suhteeseen. Semiotiikka liitetään yleisesti strukturalistiseen teoriaperinteeseen, ja se tarkastelee sekä kielellisiä että ei-kielellisiä merkkejä. Oman tutkielmani lähestymistapa

tarkastelee ensi kädessä avajaislähetyksen visuaalisia merkkejä ja näistä tuotettuja merkitysketjuja.

Käyttämäni semioottinen analyysi pohjautuu sosiaalisen semiotiikan perinteeseen, jonka tarkoitus ei ole löytää tiettyjen merkkien ja koodien kautta objektiivisia tai epistemologisia totuuksia tai tehdä muita vastaavia päätelmiä (kuten esimerkiksi aikaisempi semiotiikan strukturalistinen perinne), vaan tulkita omassa tutkielmassani hyödyntämäni näkökulman ja semioottisen analyysin sisältämän diskurssin paljastamia merkityksiä (vrt. Bignell 2002, 102). Vaikka voidaan perustellusti ajatella, että jonkinlainen objektiivinen ja empiirisesti todistettava todellisuus on olemassa, kulttuuris-semioottisen analyysin näkökulmasta ei ole universaalia tai objektiivista tapaa havaita tai järkeistää tuota todellisuutta, sillä se on aina tiettyjen kulttuuristen koodistojen tuottamaa (Fiske 1987, 4–5).

Kuten mainittua, pohjaan oman semioottisen analyysini ranskalaisen kirjallisuuskriitikon- ja esseistin Roland Barthesin (1915–1980) semioottiseen teoriaan, joka tutkii myyttejä ja niiden muodostumista kielellisesti. Myytti on kielen muodostama viestintäjärjestelmä ja viesti, joka muodostuu tiettyjen ehtojen täytyttyä. Kieli ei tässä kontekstissa kuitenkaan tarkoita vain kirjoitettuja tai puhuttuja diskursseja, vaan kaikkia kulttuurisia merkityksellistämisen tapoja, kuten vaikka valokuvia ja elokuvia, mainoksia tai urheilua. (Barthes 1994, 173–174.)

Barthesin muodostamassa semioottisessa teoriassa on kolme olennaista käsitettä: denotaatio, konnotaatio sekä myytti. Denotaatio on eräänlainen pintamerkitys joka kuvastaa jonkun asian muotoa sellaisenaan, jonka kaikki tulkitsijat erilaisista näkemyksistä tai taustoista huolimatta voivat tunnistaa merkitsevän samaa asiaa. Konnotaatio sen sijaan viittaa niihin syvempiin merkityksiin, joihin denotaatio ohjaa, ja näiden merkitysten syntymiseen vaikuttavat useat yksilölliset tekijät ja muuttujat. Barthesilaisessa semiotiikassa myytit syntyvät näistä konnotaatioista. Se pyrkii tulkitsemaan kulttuurisia ja yhteiskunnallisia tapoja, ja sen analyysi perustuu ennen kaikkea merkitsijän ja merkityn väliseen suhteeseen. (Barthes 1994, 176.)

Siispä myytteihin keskittyvässä semioottisessa analyysissä merkitys syntyy yksinkertaisemmillaan yksittäisistä merkeistä ja niiden yhdessä rakentamista suuremmista merkityskokonaisuuksista. Nämä kokonaisuudet rakentavat yhä uudelleen yleisen hierarkiatason merkityksiä, eli myyttejä (Kokkonen 1997, 62). Pyrin tässä tutkielmassa ensi kädessä analysoimaan televisoidun avajaislähetyksen välittämien merkkien kaikista pienempiä osia, eli muotoa ja sisältöä, jotka mahdollistavat tulkinnan jakamisen denotaatioon ja konnotaatioon. Tekemäni semioottiset tulkinnat ja niiden luomat kokonaisuudet pyrin kehystämään edellä mainittujen yleisen hierarkiatason eli mytologian kontekstiin.

Koska kaupunkitila ja paikka muodostuvat aineistoni kannalta olennaisiksi käsitteiksi, nousevat esille mediasemiotiikan lisäksi kysymykset urbaanista semiotiikasta. Siksi Barthesin ns. pääteoksen *Mytologioita* (1957) esseiden lisäksi hyödynnän menetelmäni inspiraationa esseetä ”The Eiffel Tower” (1964) sekä tekstiä ”Semiology and the Urban” (1986). Uransa myöhempään vaiheeseen kuuluvassa jälkimmäisessä esseessä hän korostaa erityisesti urbaanin kuvan merkittyjen äärimmäistä epätarkkuutta: merkityt muuntuvat jatkuvasti uusiin merkitysijöihin, jonka seurauksena merkityt ovat ohikiitäviä, mutta merkitysijät pysyviä, johtaen loputtomaan metaforien ketjuun (Goettdiener 1986, 88). Näkökulma on jokseenkin jyrkempi kuin mitä aiemmin kirjoitetuista *Mytologioista* voidaan tulkita. Myös Sirpa Tani (1997, 220), toteaa, kuinka Barthes on myöhemmissä vaiheissa kyseenalaistanut kiinteiden merkitysten olemassaolon kokonaan, sillä tekstit viittaavat aina muihin teksteihin. Tässä on kyse jonkinlaisesta tekijyyden kuolemasta: teksti puhuu, eikä kirjoittaja. Tätä näkökulmaa pyrin kontekstoimaan erityisesti suhteessa Baudrillardin käsitykseen simulaatiosta ja simulacrumista, jossa merkit eivät enää viittaa yhteisesti jaettuun perustavaan todellisuuteen.

Barthesin (1986, 92) myöhempään ajatteluun sisältyy olennaisesti myös ajatus siitä, että jos kaupunki nähdään diskurssina ja jos diskurssi on kieltä, niin silloin sekä kaupunki puhuu sen asukkaille ja asukkaat puhuvat sille takaisin eläessämme sen sisällä, kulkiessamme sen katuja tai siltoja, ja tämän tutkielman kannalta olennaisimmin silloin, kun *tarkastelemme sitä*.

Barthes kuitenkin korostaa tekstin vaikeutta siirtyä metaforien tasolta todelliseen kaupungin tai tilan analyysiin, kun käsiteltävänä on ”kaupungin kieli”. Omana aikanaan hän näki, kuinka sosiaaliset tieteet olivat kyvyttömiä liittämään tuottamaansa dataa malleihin. Ratkaisu löytyi kuitenkin semiotiikasta: jos psykologia, sosiologia, maantiede, demografia eivät kykene tyydyttävästi selittämään kaupungin luonnetta, tämä johtui siitä, että yhtälöstä on aina puuttunut *symbolien tekniikka*. (Ibid.)

Tällä havainnollaan Barthes koskettaa aihetta, joka liittyy nähdäkseni myös laajempaan keskusteluun ihmistieteiden kuten mediatutkimuksen hyödyistä tieteelliselle tutkimukselle. Siksi Barthesia (1986) mukaillen tutkielmaani sisältyy näkökulma, että merkityksiltään rikkaan media-aineiston kuten Pariisin olympialaisten avajaislähetyksen semioottinen analyysi voi todella paljastaa jotakin kaupungin ja tilan *tuotetuista merkityksistä*, jota muut tieteenalat, jotka sukeltavat ns. ”oikeaan tilaan” eivät samalla tavalla välttämättä pystyisi tuomaan esille, pelkästään jalkautumalla kaupungin kaduille. Samalla esiin nousee myös kysymys metodologiasta: kuinka tarkan analyttistä, järjestelmällistä tai objektiivista semioottisen analyysin tulisi olla tämänkaltaisessa tutkielmassa? Kulttuurisemiotiikan

analyttinen voima löytyy nimittäin aina subjektiivisista havainnoista, mikä toisaalta herättää kysymyksen tieteellisen kirjoittamisen objektiivisuudesta. Kuten Barthes (1986, 97) toteaa, kaupunkia koskeville kyselyille ja tutkimuksille on aina ja edelleen oma paikkansa, mutta kaupungin luonteen selvittämiseksi tarvitsemme lisää subjektiivisia tulkintoja, henkilökohtaisia tapoja *lukea* kaupunkia. Parhaita esimerkkejä tästä ovat antaneet kirjailijat ja taitelijat läpi kaupunkien historian, aivan kuten Pariisista kirjoittaneet Walter Benjamin, Charles Baudelaire tai Victor Hugo. Kaupunki ei synny pelkästään työmaalla rakennettuna kivistä, betonista, raudasta tai lasista, vaan se tuotetaan loppuun mielikuvien tasolla, kirjallisuudessa, taiteessa, elokuvissa, televisiossa ja mediassa. Tai kuten kirjailija ja kirjallisuusteoreetikko Edward Said (1995, 3 sit. Urry 1990, 116) sanoo: ”ihmiset, paikat ja kokemukset voidaan aina kuvailla kirjassa siten, että kirja saa suuremman auktoriteetin ja merkityksen kuin se todellisuus, jota se kuvaa”. Ja mitä olisivatkaan esimerkiksi amerikkalaiset suurkaupungit kuten New York, Los Angeles tai San Francisco ilman Hollywoodin symbolien tasoilla luomia tulkintoja ja mielikuvia niistä (ks. Barthes 1986, 97)? Mediatutkimukseen ja semiotiikkaan pohjaavalla, medioitua kaupunkia koskevalla tutkimuksella on siis tarve ja perusteltu paikka ihmistieteiden kentällä, etenkin kun kyse on Pariisista, eräänlaisesta kaupunkien kaupungista ja modernin maailman pääkaupungista, joka näyttäytyy medioituneena nykyajassa yhä uudelleen ja uudelleen kerrostuneena, vanhojen merkitysten päälle rakennettuna monimerkityksellisenä eli polyseemisena kokonaisuutena. Voimme siksi myös perustellusti ajatella, että Pariisia koskevat semioottiset havainnot liittyvät usein laajempaan keskusteluun koskien koko kaupunki-käsitettä itseään.

Tämä on myös gradututkielmani pyrkimys, tuoda esille sitä meditoitunutta merkkien leikkiä, josta avajaislähetys rakentaa Barthesin (1986) kuvaileman myyttisen *Argo*-laivaa muistuttavan kokonaisuuden, jonka mikään yksittäinen osa ei ole enää alkuperäinen², mutta meille kyse on silti samasta asiasta, samasta kaupungista (ks. kuva 1). Tai kuten Barthes (1986, 97) sanoo: ”mikä tahansa kaupunki on rakennelma, mutta meidän ei pidä koskaan yrittää eikä haluta täyttää tätä rakennelmaa”. Siltikin, vaarana sukelluksessa tähän merkkien leikkiin on, että havainnot voivat johtaa myös tulkintojen loputtomuuteen ja merkitysten epätarkkuuteen. Kuten tässä tutkielmassa tuon esille, myös avajaisten ohjelmaa on tulkittu yleisessä keskustelussa ristiin rastiin ja jotkut merkit ovat aiheuttaneet varsinaista julkista polemiikkia. Semioottinen analyysi on luonteeltaan altis virheellisille ja toisiaan kumoaville

² Kyseessä on tunnettu ajatuskoe, joka kysyy: voiko jokin asia olla yhä sama, jos kaikki sen osat ovat vaihtuneet uusiin?

tulkinnoille. Näin käy myös Barthesille, sillä puhuessaan Argo-laivasta jopa itse *Mytologioiden* isä tekee freudilaisen lipsahduksen ja sekoittaa kaksi myyttistä laivaa keskenään: kreikkalaisen mytologian argonauttien *Argo*-laivan *Theseuksen* laivaan, joista vain jälkimmäiseen on liitetty tuo tarina kaikkien sen osien vaihtumisesta. Merkitykset ovat kontekstisidonnaisia, alati muuttuvia ja toisiinsa viittaavia. Siispä pyrkimykseni on tiedostaa kulttuurisemioottisen näkökulmani ja menetelmän mukanaan tuomat haasteet, muttei yrittää välttää niitä, päinvastoin, tiedostaa että analyysin voima syntyy näistä samoista tekijöistä, ja vaikka merkitykset saattavat olla loputtomasti muuttuvia, voi haasteet tiedostava semiootikko silti tehdä tieteellisen tutkimuksen periaatteita noudattaen niistä päteviä tulkintoja.

Walter Benjaminin käytti itse termiä *Denkbild*, ”ajatuskuva”, kuvaamaan kuinka modernissa maailmassa ja mediaympäristössä ainutlaatuiset yksilölliset tarinat jäävät loputtoman informaatiotulvan peittämiksi. Jos haluamme todella tarkastella jotakin historiallista, sosiaalista tai kulttuurista objektia, voimme tehdä sen enää kirjoittamalla siitä erillisiä fragmentteja tai sirpaleita. Tämä kirjoittamisen prosessi on itsessään se, josta todellinen historian objekti nousee esiin, kun annamme sen näyttäytyä meille. (Kang 2014, 155–156.) Pariisin avajaisseremonian ohjelmanumerot kytkevät itsensä nykyhetken yhteiskunnan ihanteisiin, pelkoihin ja unelmiin, jotka ilmenevät niiden välittämien merkkien konnotaatioiden kautta sekä siitä suhteesta, jossa merkitykset syntyvät vasta yleisön vastaanottaessa ne. Näiden merkkien analyttinen tarkastelu ja dialektinen asettelu poissaoleviin merkitsijöihin voi konnotaatioiden tasolla paljastaa meille syvempiä nykykulttuurin ilmiöitä. Siten myös sosiaalisen semiotiikan prosessin voidaan ajatella olevan eräänlainen ajatuskuvien metodi, jonka avulla esiin nostetut semioottiset havainnot yksittäisistä merkeistä ja niiden konnotaatioista eivät välttämättä luo yksittäistä koherenttia objektia, vaan palapelimäisen merkitysten kokonaisuuden, josta historiallinen, sosiaalinen, kulttuurinen tai poeettinenkin ”totuus” voi nousta esiin.



Kuva 1. *Argo-laiva*, Konstantinos Volanakis (1837–1907)

1.2 Merkin jälkeen

Kaikki muuttuu silmissäni allegoriaksi

- Baudelaire: Joutsen (Antti Nylénin käännös), ks. Benjamin 2014, 53.

Fantasmagoria viittaa kirjaimellisesti haamujen kokoontumiseen julkisessa tilassa. Termiä käytettiin aikoinaan metaforana erityisesti kirjallisuudessa ja sen mukaan nimettiin Pariisissa vuodesta 1797 alkaneet haamunäytökset, joissa taikalyhtyä, *lanterna magicaa*, käytettiin kansan viihdyttämiseen. Benjaminille nuo esitykset edustivat visuaalisen teknologian ja 1800-luvun eurooppalaisen viihdeteollisuuden välistä prototyypistä suhdetta, josta hän löysi erään modernia kommunikaatiota määrittävän piirteen: kokemuksesta viestimisen katoamisen. Siirtyminen kameran edeltäjästä eli *camera obscurasta* (lat. hämärä huone) nyt *lanterna magicaan* tarkoitti siirtymistä välineellisesti tuotetusta subjektiviteetista keholliseen subjektiviteettiin, jossa keho on aktiivinen visuaalisen kokemuksen tuottaja. Tämä tarkoitti Benjaminille medioidun kommunikaation nousua ja kollektiivista muutosta speaktaakkelin kokemukseen. (Kang 2014, 164–165.) Mediateknologiaan keskittyvissä havainnoissaan Benjamin näyttäytyykin yhtenä ensimmäisistä uuden median teoreetikoista, enteillen myöhempien tunnettujen mediateoreetikkojen näkemyksiä.

Kansainvälisten situationistien³ (Situationist international, SI, 1957–1972) perustaja Guy Debord sen sijaan näki, että nykyaikaisten tuotanto-olosuhteiden vallitsemassa yhteiskunnassa moderni elämä näyttäytyy speaktaakkeleiden kautta: aiemmin ihmisen kaikki suoraan kokema on nyt siirtynyt representaatioiden tasolle. Tästä muodostunut speaktaakkeli näyttäytyy eräänlaisena yhteiskunnan yhdistämisen instrumenttina. (Debord 1994, 12.) Speaktaakkeli muodostuu siis ennen kaikkea hallitsevan tuotannon merkeistä, jotka ovat paradoksaalisesti samanaikaisesti tuon tuotannon perimmäinen päämäärä (Debord 1994, 13). Debordille speaktaakkeli ei ole kokoelma kuvia vaan medioituja kuvia, jotka itsessään muodostavat ihmisten väliset sosiaaliset suhteet. Siispä speaktaakkeli on materiaalisesti rekonstruoitu illuusio, joka tuotetaan kulutettavan hyödykkeen logiikan mukaisesti. Ihminen on ensi kädessä visuaalinen olento, ja näköaistin valta-asema ilmenee kielellisesti esimerkiksi metaforien ja rakenteiden tasolla. Saatamme puhua merkityskuvallisesti esimerkiksi

³ 1950–60-luvuilla toiminut avantgardistinen taiteellinen ja poliittinen liike, joka kritisoi kapitalistista kulutusyhteiskuntaa ja arjen vieraantumista sekä korosti yksilöllisyyttä ja luovuutta.

kuvaamisesta, näkökulmista ja mielikuvista. (Rodaway 1994, 82 sit. Tani 1997, 214.) Kuvallisuus on olennainen osa Debordin speaktaakkelin yhteiskuntaa, jonka kuvat ovat ylivoimaisia todellisuudelle. Kuvien maailma on siten myös luonteeltaan turistinen, visuaalisesti kulutettava, jolloin kuvien kulutuksesta ja tuottamisesta tulee tärkeintä kaikelle sosiaalisen toiminnalle, ja tapahtumiin osallistuminen vastaa niiden näkemistä ja tallentamista spektakulaareihin ”kuvamaisemiin” (Sontag 1979, sit. Urry 2011). Käsitän tässä tutkielmassa speaktaakkeli-termin Debordin määritelmän pohjalta, mutta tiedostan avajaisten kontekstissa samoin sanan yleiskielisen merkityksen, joka viittaa huomion erityislaatuisella tavalla kiinnittävään pääasiassa visuaaliseen tapahtumaan tai näytökseen. Kiinnostavana huomiona itse sana ”speaktaakkeli” muodostui aikanaan eräänlaiseksi tabuksi Kansainväliselle olympiakomitealle, sillä sen pelättiin korostavan liikaa kisojen showbisnes-luonnetta, jonka sijasta haluttiin korostaa ”aitoon urheiluun” miellettyjä piirteitä kuten lämpöä, taianomaisuutta ja totuutta (Dayan & Katz 1992, 143). Pariisin avajaisia tarkastelemalla kuitenkin huomaamme, että komitea on sittemmin päässyt tuosta pelosta eroon.

Jean Baudrillardin (1991) ajatukset simulaatiosta ja simulacrasta osaltaan mukailevat Debordin käsitystä speaktaakkelista. Baudrillard (1994a, 30, 82) näkee kuvien uudelleentuottamisen johtavan *simulaatioihin*, jotka eivät enää lainkaan viittaa todellisuuteen. Siksi esimerkiksi Marshall McLuhanin (1994) kuuluisa sanoma välineestä viestinä on hänelle olennainen. Väline on lopullisesti sekoittunut reaaliin, eikä sitä voi enää tunnistaa siitä erillisenä. Simulaatioteoria keskittyy juuri reaalin hälvenemiseen; todellisuuden jatkuva uusintaminen merkkien tasolla synnyttää ns. *simulacrumeita* eli merkkejä, jotka viittaavat todellisuuden sijasta enää toisiinsa. Näiden simulacrumien myötä eletty todellisuus muuttuu hyperreaaliksi. (ks. Baudrillard 1991, 58.) Baudrillardin ajatus hyperreaalista menee Debordin speaktaakkelia pidemmälle, väittämällä etteivät sen ilmiöt kuulu enää esimerkiksi marxilaisen väärän tietoisuuden tai representaation piiriin, unelmointiin tai harhoihin. Sen sijaan Baudrillard väittää hyperreaalin merkitsevän edistyneempää todellisuuden vaihetta, jossa se täysin poistaa eron todellisen ja kuvitteellisen välillä: illuusiota ei enää voida tunnistaa todellisesta (Kang 2014, 210). Etenkin Baudrillardin varhainen tuotanto on vahvasti sidoksissa Barthesin semioottiseen perinteeseen ja edustaa jatkumoa strukturalismista jälkistrukturalismiin. Myöhemmässä tuotannossaan Baudrillard kuitenkin tekee pesäeroa myyttikritiikin kykyyn paljastaa tai purkaa vallitsevia rakenteita: hänen mukaansa semiotiikka tai kriittinen sosiologia ovat itsekin osa vakiintunutta koodistoa ja siten tehottomia haastamaan hyperrealiteettia. Baudrillardin ajatus hyperreaalista ymmärretään helposti väärin,

sillä sen käsitetään tarkoittavan epätodellista. Hyperreaali on kuitenkin epätodellisen vastakohta, reaaliakin todellisempi. Jälkimodernissa kulttuurissa emme siis voi enää tunnistaa hyperreaalia epätodelliseksi, vaan se merkitsee meille reaalia enemmän, jota emme voi enää tavoittaa. Siksi semiootikonkaan ei tulisi etsiä hyperreaalia kopioiden seasta, vaan sieltä, jonka edelleen käsitämme todelliseksi.

Myös tilateoreetikko Henri Lefebvre (1991, 286) puhuu näköaistin yliotteesta yhteiskunnassa ja mainitsee saksalaisen ikonologi Erwin Panofskyn 'visualisoinnin logiikan', joka ilmenee esimerkiksi Pariisin Notre-Damen kaltaisissa suurissa goottilaisissa katedraaleissa. Lefebvrelle tämä visualisoinnin logiikka ohjaa koko sosiaalista toimintaa, jota muun muassa McLuhanilainen painotus välineeseen sekä Debordilainen spektakularisaatio seuraavat metaforisen ja metonymisen toiminnan tasoilla. Esimerkiksi vuonna 2019 tulipalossa kärsinyt joen ympäröimä katedraali on metonyyminen merkki, joka edustaa sekä romanttista Pariisin kaupunkia että Ranskan valtiota, konnotoiden ranskalaista kulttuurista vaikutusvaltaa ja historiallisuutta (vrt. esim. Bignell 2002, 111). Metonymia toimii tässä siis siten, että yksi merkitysijä korvataan toisella siihen liittyvällä käsitteellä, kuten kaupunki kirkolla. Metaforassa sen sijaan yhden merkitysijän muoto vaikuttaa samankaltaiselta kuin toinen. Nämä molemmat ovat mediatekstien tyypillisiä tapoja yhdistää merkityksiä ja merkittyjä toisiinsa, rakentaakseen asioihin konnotaatioita ja myyttisiä merkityksiä (Bignell 2002, 17).

Visuaalinen aisti ensisijaistuu ja simulaation kautta sosiaalinen elämä kokonaisuudessaan muuttuu viestien tulkitsemiseksi silmillä: kädessä pidetty esine toimii vain analogiana näköaistin havaitsemalle esineelle ja kuunneltu musiikki siirretään vain visuaaliseen todellisuuteen. Samaa ilmiötä on arkkitehtuurin kentällä tunnetusti korostanutkin esimerkiksi Juhani Pallasmaa kirjassaan *The Eyes of the Skin* (2012), kritisoiden näköaistin ylikorostumista sekä painottaen kehollisen ja moniaistisen kokemusten merkitystä tilan hahmottamisessa. Sillä kaikesta huolimatta ihminen yhä *kaipaa* kosketusta, jolloin katsominen omaksuu tuon kosketuksen roolin: ihminen katsoo kuin olisi koskemassa (Baudrillard 1994a, 70). Visuaalisuuden ensisijaisuudesta Lefebvrelle (1991, 286) todisteena ovat kuvataiteiden, elokuvan ja maalauksen sekä valokuvan lähes täydellinen kulttuurinen ensisijaisuus. Barthesin ajatukset myytistä mahdollistavat siis osuvasti olympialaisten avajaisseremonian piilomerkitysten ja ympäröivän mytologian tarkastelun ja asettavat reunaehdot aineiston semioottiselle analyysille, mutta Benjaminin, Debordin, Baudrillardin ja Lefebvren käsitykset tukevat erityisesti tapahtuman medioidun ja tilallisen luonteen analyysiä. Kuten Benjaminia tutkinut Jaeho Kang (2014, 210) toteaa, fantasmagorian, speaktaakkelin ja simulacran käsitteet

ovat olennaisia moderniteetin analyysille varsinkin silloin, kun käsitellään median, kaupallisuuden ja politiikan risteyskohtia. Avajaisseremonia tapahtui todellisessa materiaalisessa kaupunkitilassa, mutta vasta sitten, kun media, tässä tapauksessa erityisesti televisio, *teki sen todelliseksi*, mahdollisti sen tapahtuvan ja tallensi sen kollektiiviseen ja kulttuuriseen muistiin. Avajaisseremonian välittämät kuvat ovat siten olennaisin kohde näiden ilmiöiden tarkasteluun, se myytin pienin osa, sisältö ja muoto, jota spektakularisoidaan ja simuloidaan television kautta. Vaikka hyödynnän tässä tutkielmassa analyysini osittaisena tukena avajaisia ympäröivää mediakeskustelua, analyysin todellisen voiman tulee löytyä kuvasta itsestään, sen sisällön ja muodon välittämistä merkityksistä.

Benjaminille edellä mainittu ns. ajatuskuva tai dialektinen kuva tarkoittaa kollektiivista kokemuksellista konstruktiota. Historianfilosofi (tai semiootikko) havaitsee ajassaan tietyn ainutlaatuisen hetken ja sen olosuhteet ja muuttaa nämä kuvaksi jossa dialektiikka on pysähtynyt, ”mystisen valokuvaajan tapaan” (Sironen 1989, 40–41). Hän näkee kuvissa mahdollisuuden voimaannuttaa alistetut ihmisjoukot sosiaaliseen ylösnousemukseen, eräänlaiseen poliittis-apokalyptiseen nyt-hetkeen, *Jetzt-zeit*, joka korostaa materialistista otetta ajallisuuteen. Materiassa sekä menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus ovat kaikki läsnä samanaikaisesti (Kang 2014, 156). Arkkitehtuuri on siksi ilmeinen tarkastelukohde, ja tutkielmassani pyrin asettamaan avajaisissa esitettyjä tiloja osaltaan samanlaisen historiallisen tarkastelun alaiseksi – mitä tilan representaatiot kertovat meille merkkien tason lisäksi siitä ainutlaatuisesta nykyhetkestä josta niitä tulkitaan, sekä sen ajallisesta suhteesta menneeseen ja tulevaan? Dialektinen kuva yhdistää uuden ja vanhan, ja tästä on yksinkertaisimmillaan kyse, kun Benjamin kirjoittaa Pariisin lasikattoisista pasaaseista. Ne edustivat oman aikansa rappeutuneisuudessaan hänelle ”unitaloa”, fantasmagoriaa, jossa tuleva ja mennyt, utopia ja regressio yhdistyvät. Pasaasien vanhat koristeelliset pylväät muistuttivat yhä antiikista ja sen ihanteista, mutta uusien rakennusmateriaalien kuten raudan ja lasin mahdollistamat painovoimaa uhmaavat rakennelmat vihjasivat jonkinlaiseen utooppiseen vasemmistolais-bauhausilaiseen tulevaisuuteen. (Sironen, 1989, 40–41.) Pasaasi edustaa Benjaminille tässä mielessä sitä, mitä Proust puhui Madeleine-leivoksen kyvystä herättää menneitä muistoja:

Näissä toivekuvissa esiintyy voimakas halu irtaantua vanhentuneesta – mutta se tarkoittaa: viimeksi kuluneesta. Nämä tendenssit vievät kuvafantasiat, jotka saivat sysäyksen uudesta, takaisin muinaiseen. Unelmassa, jossa jokainen aikakausi näkee lähinnä seuraavan kuvina, esiintyy jälkimmäinen sekoittuneena esihistorian, so. luokattoman yhteiskunnan aineksiin. Tämä kokemusaines, jolla on varastonsa kollektiivisessa alitajunnassa, tuottaa uuteen sulautuessaan utopian, joka jättää

jälkensä elämän tuhansiin piirteisiin pysyvistä rakennelmista aina ohimenevään muotiin saakka. (Sironen, 1989, 40–41.)

Voimmekin huomata, että Baudrillardin teoria simulaatiosta pohjaa mainitun McLuhanin (1994) väline on viesti -ajatuksen lisäksi vahvasti Benjaminin ajatukseen uusinnettavuudesta, jonka hän toi esille esseessään *Taideteos teknisen uusinnettavuudensa aikakaudella* (1936). Tekstissä hän lanseerasi ajatuksen ainutlaatuisen taideteoksen *aurasta*, joka katoaa uuden teknologian kuten valokuvauksen mahdollistaman teknisen uusinnettavuuden (technische Reproduzierbarkeit) myötä (Benjamin 1989, 141, 144). Essee liittyy myös metodisesti Benjaminin pasaasityöhön (ks. Sironen, 1989, 38). Benjaminin havainnot taideteoksesta sen näyttelyarvon kannalta sekä poliittisen talouden käyttö- ja vaihtoarvot ovat Baudrillardin kuvailemalla jälkimodernismin aikakaudella korvautuneet merkkiarvolla, joka muokkaa hyödykkeen uudelleen kulutettavaksi ja esille asetettavaksi symboliksi. Uudet mediateknologiat ovat korvanneet tuotannon uudelleentuottamisella, merkit simulacralla sekä reaalin hyperreaalilla, jossa perinteiset erotukset reaalin ja illuusion, sekä subjektin ja objektin välillä häviävät. Televisiokuva tai mainokset eivät siis luo debordilaisia illuusioita, sillä reaalista ei pystytä enää erottamaan hyperreaalista (Baudrillard 1991, 58 sit. Tani 1997, 223). Benjaminin analyysi taideteoksen auran katoamisesta enteilee tältä osin enemmänkin simulacra-teoriaa (Kang 2014, 209).

Siten Baudrillardin liitanta simulacran ja merkkiarvon välillä vastaa läheisesti Benjaminin fantasmagoriaa ja näyttelyarvoa. Molemmat kuvaavat prosessia, jossa teknologinen uusintaminen irrottaa kohteen alkuperäisestä kontekstistaan ja muuttaa sen itseviittaavaksi merkiksi. Seurauksena esineen näkyvyys ja asema osana laajempaa visuaalisesti kulutettavaa speaktaakkelia syrjäyttävät sen perinteisen käyttöarvon. Teorioiden välillä on kuitenkin myös olennaisia eroavaisuuksia. Siinä missä Baudrillard erottaa analyysissään varsin salamyhkäisesti modernin ja jälkimodernin, Benjaminin käsitys moderniteetista perustuu vanhan ja uuden, menneen ja nykyisen, jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden dialektisesta suhteesta, kuten termi *Jetztzeit* ilmentää. Tässä Kang (2014, 211) näkeekin Baudrillardin virheellisesti julistavan tyystin tuotannollisten suhteiden päättymistä, sillä simulacran käsite tuntuu kattavan vain osan tästä monimutkaisesta sosiaalisesta ulottuvuudesta, joka on merkkien tason lisäksi edelleen myös materiaallinen. Toisen virheen Kang löytää Baudrillardin väitteestä perspektiivin, panoptisen tilan ja speaktaakkelin häviämisestä. Benjaminin analyysi fantasmagoriasta käsittää sekä panoptisen kurinpidollisen ulottuvuuden että panoraamaisen viihdeulottovuuden, paljastaen monimutkaisten sosiaalisen hallinnan mekanismien välisen

toiminnan. Tästä esimerkkinä ovat tutkielmassani käsittelemäni Hausmannin bulevardit, jotka mahdollistivat sekä väkijoukkojen valvonnan ja kontrollin että uudenlaisen kaupunkielämyksen kuluttamisen. Pyrinkin tutkielmassani tarkastelemaan sekä olympialaisten panoptista turvallisuuskoneistoa sekä avajaisten viihdeulottuvuutta. Voimme todeta, että molemmat edellä mainituista ovat sekä fantasmagorisesti materiaalisia että simulaatioiden tasoilla tapahtuvia mediailmiöitä.

Viimeisen eroavaisuuden Kang (2014, 210–212) näkee Benjaminin ”aktiivisen nihilismin” (jonka myös Sironen tuo esille mainitessaan dialektisten kuvien emansipatorisen luonteen) ja Baudrillardin jälkimodernin ”passiivisen nihilismin” välillä. Simulacran maailmassa kuluttava ihmissubjekti on ilmeisen passiivinen, ikään kuin vain kytketään kuluttajaksi viestintämediaan, eikä kykene itsenäiseen pohdiskeluun tai kriittiseen arviokykyyn. Benjaminin mediakritiikki eroaa tässä postmodernista mediateoriasta juuri siinä, kuinka se etsii median emansipatorista⁴ potentiaalia moderniteetin fantasmagoriasta.

Avajaisseremonia on monimutkainen ja laaja kokonaisuus, joka yhdistää itsensä suureen määrään akateemisen tutkimuksen kenttiä ja lävistää laajalti moderniin ja jälkimoderniin keskusteluun liittyviä ilmiöitä. Tässäkin suhteessa pyrkimys juurruttaa analyysi semioottisesti pienimpiin mahdollisiin osiin on järkevää.

1.3 Televisio – menneen ajan mediumi?

Kuten mainittua, avajaisten merkitysten muodostumisen kannalta olennaista on ottaa huomioon suorana esitettyyn televisiolähetykseen ja urheilun megatapahtumien esittämiseen liittyvät mediakonventiot, mutta tärkeää ovat myös itse televisiomediumin asettamat lähtökohdat ja rajoitukset, jotka väistämättä ohjaavat mistä tahansa televisio-ohjelmasta tehtyjä tulkintoja. Esimerkiksi olympialaisten avajaislähetyksessä tv-ruudulle harkitusti ilmestyvät otsikot ja tekstit sekä tietenkin kuvan oikeassa ylälaidassa koko lähetysten ajan näkyvä symboli, olympiarenkaat (ks. kuva 19) ovat tässä suhteessa merkkien syntagmeja eli merkkien järjestäytyneitä ketjuja, jotka yhdessä muun näkyvän kuvan kanssa luovat merkityksellisen kokonaisuuden (ks. kuva 4). Ne auttavat katsojaa kontekstoimaan näkemäänsä sekä erottamaan sisällön jatkuvasta televisio-ohjelmien virrasta, jonka sulavasti

⁴ Tarkoittaa vapauttavaa tai vapautumiseen liittyvää, riippumattomaksi tulemistä.

liukuvasta luonteesta muun muassa Raymond Williams (ks. 2003, 86—93) kirjoitti jo 1970-luvulla. Olympialaisten avajaiset ovat megatapahtumienkin luokassa suuri tuotannollinen haaste monituntisen suoran lähetyksen ja monimutkaisten kaupunkitilaan levittyvien ohjelmanumeroiden ansiosta. Ajan lineaarinen kulku, nykyhetken kokemus ja tulevaisuuden odotus ovat television ajantajun ainutlaatuisia piirteitä, samoin avajaisten kohdalla. Maailmanlaajuisen suoran televisiolähetyksen katselu on tietyllä tapaa myös katsojalle interaktiivisempi ja yhteisöllisempi kokemus kuin elokuvan katselu tai lukeminen, jolloin myös televisionarratiivit ovat alttiimpia haastamiselle ja keskustelulle. (Fiske 1987, 145–147.) Siksi semioottiset tulkinnat voivat johtaa julkiseen kritiikkiin tai kohuihin, kuten avajaisten antiikin kreikan Dionysia-juhlia jäljittelevän ohjelmanumeron kohdalla, jonka nähtiin muun muassa pilkkaavan viimeistä ehtoollista ja kristittyjä. Mikä kuitenkin tekee yhdestä semioottisesta tulkinnasta tahattoman tai virheellisen? Jos katsoja nähdessään televisiossa veneen keulaan pakkautuneen pakolaisten olympialaisjoukkueen tekee konnotaation aikaisemmin televisiossa näkemiinsä uutiskuviin, onko televisiokuvan välittämistä merkeistä syntynyt merkitys semioottisesti vähempiarvoisempi tai väärä vain siksi, että se eroaa olympialaisten järjestäjien, avajaisten taiteellisten suunnittelijoiden ja televisiolähetyksen tuottajien pyrkimyksistä välittää aivan toisenlainen myyttinen merkitys? Etenkin, kun nuo pyrkimykset ovat läheisesti liittyneet samoihin merkkeihin (vrt. kuva 2 & kuva 3)? Pakolaisten pakkautuminen ahtaasti veneeseen toimii tässä visuaalisena analogiana, joka johtaa epäviralliseen mutta semioottisesti perusteltavaan konnotaatioon, joka syntyy olemassaolevan mediakulttuurin merkeistä ja esimerkiksi uutiskuvien välittämästä koodistosta. Jo tässä voimme huomata mahdollisuuden järjestäjien myyttien ja katsojan vastamyyttien suhteelle, jossa lähettäjän ja vastaanottajan koodit pääsevät hyvin lähelle toisiaan, mutteivät täysin kohta.

Daniel Dayan ja Elihu Katz (1997, 72) puhuvat ”kaapatuista” mediatapahtumista, jossa seremonian aikainen häiriö näyttäytyy erityisen houkuttelevalta niille tahoille, jotka pyrkivät tuomaan esille oman agendansa suorassa lähetyksessä. Münchenin vuoden 1972 olympialaisten terrori-isku on ilmeinen ja äärimmäinen esimerkki, joka herätti kiinnostavaa keskustelua myös median sisällä: kun häiriö tapahtuu, pysyvätkö televisiolähetäjät seremonialle alistuneessa roolissaan, tehtävälle yhä omistautuneena vai palaavatko he journalisteiksi, rikkoen seremonian sääntöjä? Vähemmän fyysisellä tasolla mediatapahtuman merkit voidaan kuitenkin ”kaapata” omien tarkoituksien kuten poliittisen agendan ajamiseen. Baudrillard (2006, 44) näkee kuvan kaksipuolisena: samalla kun se ylistää

jotakin tapahtumaa, se ottaa sen ikään kuin panttivangiksi, johtaen äärettömään monistumiseen ja siten itse tapahtuman vääristymiseen ja neutralisaatioon. Esimerkiksi suuronnettomuudesta kiertävät uutiskuvat muuttavat ainutkertaisen tapahtuman toistuvaksi mediakuvaksi, joka korvaa tapahtuman kokemuksellisen todellisuuden.

Kuten tyypillisesti suurten mediatapahtumien kohdalla, kansainvälinen olympiakomitea on julkinen elin, jonka kanssa televisioyhtiöt tekevät yhteistyötä (Dayan & Katz 1992, 6).

Lähetysten hierarkia kulkee siksi perinteiseen tyyliin ylhäältä alas: päälähettäjältä paikallisille lähettäjäille, joilta edelleen vastaanottajalle, eli yleisölle. Vuodesta 2001 lähtien olympialaisten television- ja radiolähetysten tuottamisesta on vastannut keskitetty Olympic Broadcasting Services, joka kuuluu komitean alaisuuteen. Paikalliset toimijat kuten Yle saavat oikeudet kansainväliseen signaaliin omien kansallisten lähetysten ja selostusten esittämistä varten. Hieman ennen Pariisin kisoja komitea ilmoitti jälleen päätöksestään myöntää sekä EBU:lle (European Broadcasting Union) että Warner Bros. Discoverylle yksinoikeudet vuosien 2026–2032 olympialaisten mediaoikeuksiin. Esimerkiksi Suomi kuuluu niihin EBU:n alaisten maiden joukkoon, joilla on ns. ”joka hetki”-yksinoikeus kisoihin. (ks. International Olympic Committee 2023.)



Kuva 2. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Vuonna 2016 toivon symboliksi maailman pakolaisille ja Euroopan pakolaiskriisin tietoisuuden lisäämiseksi perustettu pakolaisten olympiajoukkue Pariisissa. Taustalla Pont d'Austerlitz.



Kuva 3. Syyrian ja Irakin pakolaiset saapuvat Turkista Lesboksen saarelle vuonna 2015.

Television välittämät koodistot ovat monitasoisia. Esimerkiksi Fiske (1987, 4–5) jakaa television koodistot kolmeen tasoon: ensimmäisellä todellisuuden tasolla voimme havaita avajaislähetyksestä esiintyjien ja urheilijoiden ulkonäköön tai vaatetukseen, kaupunkiympäristöön tai esimerkiksi selostajien puheeseen liittyviä merkkejä. Nämä merkit ovat kuitenkin television välityksellä elektronisesti koodattuja, hyödyntäen ns. teknisiä koodeja kuten esimerkiksi kameran käyttöön, editointiin tai taustalla soivaan musiikkiin liittyviä keinoja. Nämä toisen tason representatiiviset koodit muokkaavat esimerkiksi olympialaisten avajaisten narratiivin tai toiminnan muodon. Lopulta kolmannella tasolla ideologiset koodit organisoivat merkit koherentiksi ja sosiaalisesti tunnistettavaksi tai hyväksytyksi kokonaisuudeksi, ja liittävät ne esimerkiksi luokkaan, materialismiin, kapitalismiin tai nationalismiin. (Fiske 1987, 4–5.) Mytologiat kuuluvat muodollisesti semiotiikan lisäksi juuri ideologian historialliseen tarkasteluun, eli semiotiikka tutkii *ideoita muotoina* (Barthes 1994, 176). Toki tv-konventioista huolimatta avajaislähetyksessä eroaa esteettisesti, narratiivisesti, muodollisesti ja ”totuusarvoltaan” täysin vaikkapa saippuasarjasta. Siltikin vahvasti mediarepresentaatioiden muokkaamassa kulttuurissa todellisiakaan tapahtumia esittävien televisio-ohjelmien kuten olympialaisten avajaisten ei välttämättä voida käsittää denotoivan ”todellisuutta” perinteisellä tavalla, vaan enemmänkin denotoiden todellisuuksia, jotka esitetään televisio-ohjelmien ja muiden media-tekstien koodistojen kautta (esim. Bignell 2002, 171). Barthesin semioottiseen näkökulmaan sisältyy myös ajatus myytin pyrkimyksen täydellisyydestä, jolloin merkkien kirjaimellinen merkitys katoaa pois tai jää taka-alalle. Tällöin esimerkiksi nähdessään kuvan Ranskan lippua ryhdikkäästi kantavasta tummaihoisesta sotilaasta voi katsoja huoletta sivuuttaa konnotaatiot Ranskan suurvaltahistorian vääryyksistä ja kolonialismista, sillä myytti luonnollistaa nuo historialliset vääryydet. (Barthes 1994, 190.)

Myös televisiokuva ja tila ovat läheisiä käsitteitä, ja teoreetikot kuten Margaret Morse (1990, 193) ovatkin huomioineet tiettyjen paikkojen sekä median vaikutusten samankaltaisuuden. Esimerkiksi ostoskeskus ja televisio saattavat aiheuttaa yksilössä samankaltaisia irtautumisia juurtuneisuudesta: yksilö uppoutuu toiseen, epätodelliseen maailmaan, vaikka tietää sen edustaman representaation olevan epätosi. Tässä suhteessa television katselu ja tilalliset kokemukset kulkevat käsi kädessä. Television seremoniaalisuuden voima on edelleen pysynyt yllä, internetin ja sosiaalisen median vauhdittaman konvergenssin jälkeenkin, ja olympialaiset ainoastaan todistavat, kuinka etenkin suuret megatapahtumat vetävät ihmisiä edelleen rituaalisesti television ääreen. Kuten Dayan & Katz (1992, 30) sanovat, televisio kutsuu

meidät mediatapahtumien ääreen ja muuttamaan itsensä jonkinlaiseksi seremonialliseksi esineeksi, aivan kuten ruokapöytä koristetaan juhlia varten kauniilla pöytäliinalla.⁵ Vaikka tapahtumat näkyvät pieneltä ruudulta, emmekä todellisuudessa ole läsnä, televisio suostuttelee meitä laittamaan epäuskon syrjään, samalla tavoin kuten myös sadut tekevät (Ibid.) Morselle (1990, 197) epätilan ensimmäinen piirre on sen unenomainen erottuminen ympäristöstään. Televisio perustuu siten luonteeltaan yksityiseen havaitsemiseen ja kokemukseen ympäristössä, joka on eristetty ”ulkopuolella” tapahtuvista asioista. Barthesin mukaan valokuvan itsensä ontologinen realismi luo tunteen ”siellä olemisesta”, kirjaimellisesti matkustamisesta menneeseen aikaan ja paikkaan (ks. Urry 2011, 168), jolloin tilan näkeminen vastaa tilassa olemista. Tässä mielessä myös television kautta katseltu tila Pariisissa, avajaisiin tuotettu tila, on eristetty itse itsestään. Todellinen kaupunkitila on kisojen myötä tapahtuneen tilallisen representaation kautta itsekin epätilaistunut. Seremonia edustaa myös sitä kehityskulun kärkeä, jossa tapahtumista tulee yhä enemmän ensisijaisesti ruutujen kautta kulutettavia. Pariisissa maltaita avajaisseremonian lipuista maksaneet eivät näe sitä, mikä on tuotettu televisiokatsojille. Lisäksi esitykset tuotetaan tietoisesti siten, että ne ovat visuaalisesti helposti jaettavissa eteenpäin sosiaalisen median alustoilla. Tästä huolimatta ja juuri tämän takia olympialaiset kertovat meille, että televisio on edelleen tärkeimpiä seremoniallisia lähteitä jaetuille kuville (vrt. Morse 1990, 200).

Uudet median muodot kuten televisio väistämättä muokkaavat ihmisen käyttäytymistä ja kulttuuria. Doane (1990, 227) muistuttaa itsekin Walter Benjaminista, jonka mukaan informaatio, uusi kommunikaation muoto, toi mukanaan kriisin romaanille ja tarinankerronnalle. Informaatio on luonteeltaan jotakin, jonka tulee olla heti ymmärrettävää, toisin kuin tarinankerronnassa, jossa merkitykset voivat avautua hitaasti ajan kanssa. Benjaminin kuvailema ainutlaatuisen taideteoksen aura, joka katoaa teknologisen uusinnettavuuden myötä, tarkoittaa myös sitä, ettei se pysty *kestämään aikaa*. Siksi informaatio on luonteeltaan auratonta, kertakäyttötavaraa. (Doane 1990, 227.) Valokuvaus oli aluksi merkittävien asioiden valokuvaamista, mutta se on päätenyt päinvastaiseen: se itsessään tekee nyt merkittäviksi kaikki valokuvattavat kohteet. (Sontag 1979, 111 sit. Barthes 2000, 34 sit. Urry 2011, 178).

⁵ Joidenkin teoreetikkojen mukaan toisen maailmansodan jälkeen televisiota markkinoitiin amerikkalaisille perheille tilallisen metaforan kautta, jossa televisio jatkaisi perheen tulisijan roolia kokoontumisen ja tarinoiden yhteisen jakamisen tilana (ks. Gaines 2010, 83).

Samoin voidaan ajatella, että mediatapahtuman merkitys syntyy suhteesta, jossa sen viittauskohteesta tulee erottamaton itse mediumin kanssa. Televisio rakentuu tapahtuman ympärille, varmistaa että jotakin todella tapahtuu (Doane 1990, 222). Tässä mielessä televisio on luonteeltaan aina ”ajassa kiinni”, ja vaikka nykyisessä mediaympäristössä televisio saattaa yleisessä arkikeskustelussa esiintyä joskus jopa vanhentuneena mediamuotona, sitä ei voi ainutlaatuisen temporaalisuutensa myötä pitää minkäänlaisena menneen ajan mediana, päinvastoin, erityisesti suoran televisiolähetysten voima näyttäytyy edelleen ainutlaatuisena ajallisena ja tilallisena kokemuksena, josta meille kertoo myös sen jälkeläisen eli digitaalisilla alustoilla tapahtuvan suoratoiston alati kasvava suosio. Samoin television seremoniallinen ja ritualistinen luonne pitää tästä huolen. *Me näemme sen, mitä jo kuvittelemme*, ja Pariisin avajaislähetys pyrkii vain vahvistamaan näitä kuvitelmia, ohjaamaan katsettamme ja kokemustamme. Siksi avajaisseremonian taiteelliset suunnittelijat, sen mainostajat, sekä televisiolähetysten tuottajat ja lähettäjät tuottavat mielikuvituksellista tilaa ja sen merkkejä meidän kulutettavaksemme. Lähetysten selostajat muistuttavat turistioppaita, joka luovat ”kollektiivista katsetta”, paimentamalla yhdessä televisiolähetysten ohjaajan kanssa katsojan visuaalista kulutusta: mitä katsoa, miten katsoa, ja mitä jättää näkemättä (Urry 2011, 202–205).⁶



Kuva 4. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Lähetys alkaa ylälmoista ja kaupunki saadaan panoraaman tavoin kaapattua katseeseen.

⁶ Yleisradion Pariisin avajaislähetysten selostajina toimivat urheilijatoimittajakonkarit Hannu-Pekka Hänninen ja Juha-Valtteri Salminen. Seuraaviin vuoden 2026 Milano Cortinan talviolympialaisten avajaislähetykseen oli urheilutoimittajien lisäksi otettu mukaan keskiajan tutkija Tuomas Heikkilä Helsingin yliopistosta, joka toi selostukseen asiantuntevan näkökulman esimerkiksi italialaiseen symboliikkaan ja estetiikkaan.

2 Kuvitelmiin kaupunki

Kuhisevassa kaupungissa, kuvitelmiin kaupungissa

voi aave keskellä päivää

käydä kulkijan kimppuun

Kaikkiällä ihmeiden virta juoksee

vuolaana kuin elinneste jättiläisen ahtaissa suonissa.

- Baudelaire 2011, 271

Aivan avajaislähetyksen alussa televisioselostaja maalailee mielikuvia alati eteenpäin virtaavasta Pariisista: ”kaupunki, joka aina edistyy, aina kehittyy...” Pariisi kieltämättä on nykypäivänäkin kokoisekseen suurkaupungiksi kovin muuntautumiskykyinen ja kokenut lukuisia radikaaleja kaupunki uudistuksia läpi koko historiansa. 1920-luvulla maailmankuulu arkkitehti Le Corbusier loi jopa suunnitelman aivan keskelle kaupungin historiallista keskustaa rakennettavista identtisten pilvenpiirtäjien joukosta, joita asuttaisivat peräti kolme miljoonaa pariisilaista. Corbusierin järjetön *Plan Voisin* syntyi hänen turhaututtuaan Pariisin kaupunkisuunnitteluun, jossa porvaristo asui keskustassa ja köyhät muuttivat kaupungin laitamille. Erityisesti paroni Georges-Eugène Haussmannin (1809–1891) aikoinaan toteuttama kaupungin kunnostustyö oli tämän gentrifikaation taustalla.

Hausmannisaatio viittaa 1800-luvun Pariisissa tehtyihin mittaviin kaupunki uudistuksiin, jotka toteutettiin suurella pensselillä maalailevan paroni Haussmannin johdolla (esim. Ching et al. 2017, 763–765). Hausmannisaatio on historiallinen malliesimerkki kulttuurisen järjestyksen asettamisesta entisen päälle, kaupunkirakenteen totaalista uudelleenmuokkaamisesta. Haussmann loi kaksitoista suurta pääkatua (ransk. Avenue), kuten kuuluisan Champs-Élysées-kadun, jotka alkoivat Riemukaareltä (Arc de Triomphe) ja lävistivät vanhan keskiaikaisen kaupunkirakenteen (ks. kuva 5). Pariisin keskustan modernisoinnin sekä yhtenäisen ja tyylikkään katujulkisivun muodostamisen rinnalla Haussmannin muutosten tarkoitus oli kuitenkin myös karkoittaa työväenluokka ja teollisuus muualle, *pois silmistä*, kaupungin laiduille. Samalla uudet suorat ja leveät kadut mahdollistivat helpot ampumalinjat tykistölle ja vaikeuttivat mahdollisten barrikaadien rakentamista Pariisin mellakoiden aikana. Pariisin uuden keskustan muoto mahdollisti myös

pääoman uudenlaisen kiertämisen ja alisti itsensä niin poliittisesti kuin symbolistisestikin hallintovallan alle. (Harvey 1985, Thrift 1989, Davis 1990, sit. Haarni 1997, 102.)

Hausmann ihaili noita laajoja perspektiivisiä näköaloja pitkin suorita katuja. Näyttäytyyhän modernin suurkaupungin rationaalinen, alati eteenpäin kehittyvä mahti parhaimmillaan silloin, kun suuret aukiot sekä suorat kadut, jokirannan bulevardit ja sillat ohjaavat katsetta kohti maamerkkejä tai monumentteja (ks. kuvat 5 & 6). Hausmannisaatio edustaa hyvin 1800-luvun moderniteetin pyrkimystä sulauttaa yhteen tekniset tarpeet taiteellisten ihanteiden kanssa. Valmiit kadunpätkätkin paljastettiin tuolloin kuin muistomerkit konsanaan, päälle aseteltujen valkoisten telttakankaiden alta (Benjamin 1955, sit. Kotkavirta & Sironen, 1989, 55.) Hausmannin uudistuksista otettiin sittemmin mallia myös muualla, ja ne toimivat yhdenlaisena esikuvana modernin, teollistuvan suurkaupungin vaatimille muutoksille.

Myös Urry (2011, 160) kirjoittaa Hausmannin bulevardeista, jotka syrjäyttivät jopa 350 000 ihmistä kodeistaan. Bulevardit olivat kuin yksittäisiä verisuonia laajalle yltävässä verisuonistossa, mutta luonnollisesti soljuvan joen sijasta ne olivat tarkasti suunniteltuja suorita reittejä, jotka mahdollistivat suurten sotajoukkojen helpon liikkumisen. Ne myös mahdollistivat aivan uudenlaisen tavan katsoa ja tulla nähdyksi. Bulevardien päähän suunniteltiin marketteja, siltoja, puistoja, oopperataloja tai muita kulttuurisesti merkittäviä tiloja. Tämä mahdollisti samalla ensimmäistä kertaa suurkaupungin visuaalisen speaktaakkelin rakentamisen: Pariisilaiset ja turistit näkivät kauas, hahmottivat elämäänsä kaupunkitilaa aivan uudella tavalla, ja jokaisen bulevardin päässä odotti jonkinlainen dramaattinen katarsis. Näistä yksittäisistä speaktaakkelinomaisista näkymistä on tullut olennaisimpia Pariisin semioottisia merkitsijöitä. Pariisista muodostui myös romanttinen: kirjailijat, taiteilijat ja valokuvaajat representoivat näkemäänsä muutosta, katujen kahvilakulttuurin nousua ja ihmismassojen virtaa, jossa tuntemattomat katseet kohtasivat toisensa eri tavoilla kuin aikaisemmin oli mahdollista. Hausmannin muutokset nopeuttivat toisaalta gentrifikaatiota, sillä suosittujen bulevardien korkeat hinnat ajoivat vähävaraiset muualle. Suurkaupungissa päättömästi tepastelevasta, katseellaan kaupunkia ihmettelevästä flanööristä (ransk. flâneur) syntyi modernin maailman sankari tai sen *symboli*, joka pystyi matkustamaan, katselemaan ja jatkamaan matkaansa, eläen aina eräänlaisessa liminaalitulassa. Flanöörillä tarkoitetaan 1800-luvun yleensä miespuolista kävelijä-havaitsijaa, joka kuljeskelee kaupungin kaduilla havainnoiden kaupunkielämää ja sen visuaalisia ilmiöitä ilman kiirettä tai erityistä päämäärää. Flanööri on siksi myös modernin turistin esikuva, ja esimerkiksi Susan Sontag (1979) on tehnyt havainnon flanöörin ja valokuvauksen yhteydestä. Flanööri nauttii maailman

katselemisesta, ikuistaa sen haluamaansa representaatioon, ja jatkaa matkaansa. (Urry 2011, 160–162.)



Kuva 5. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Riemukaari ja kaksitoista suurta avenuetta. Katu ohjaa katsetta.



Kuva 6. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Tanssiesitys Pariisin katoilla. Joki ohjaa katsetta.

Flanööri osoittaa, kuinka suurkaupungin katu ja sitä pitkin kulkevat ihmismassat ovat modernin kokemuksen ytimessä. Runoilija Baudelaire tajusi samoin Pariisin katuja tarkastellessaan, että modernin kaupungin kadun hulinassa, sen ohimenevydessä ja loputtomuudessa sijaitsee ns. ”historian uusi näyttämö” (Kotkavirta & Sironen, 1989, 9). Saksalainen sosiologi Georg Simmel (1858–1918) esitti modernin suurkaupunkikokemuksen kiihkeänä hermostollisena ärsyketulvana, jolta yksilö suojautuu älyllisyydellä ja ulkoisella välinpitämättömyydellä eli ns. *blasé*-asenteella. Hänelle suurkaupungin rahatalouden ja laskelmoivuuden muuntama rakennettu ympäristö etäännyttää massat mutta tarjoaa toisaalta yksilölle suuren henkilökohtaisen vapauden. (Simmel 2005, 27–46.) Simmelin mikrososiologiset näkemykset ennakoivat ja alustavat myöhempiä teoreettisia näkökulmia kaupunkien kokemuksesta ja visuaalisuudesta.

Myös Benjaminin lähestymistapa kaupunkiin korostaa tavallisen ihmisen tilakokemusta: hän kiinnitti erityishuomiota juuri katujen elämään ja ihmisjoukkoihin. Benjaminin kirjoitusten pyrkimykseen kuului rakennusten interiöörien ja porvarillisen kulttuurin symbolien purkaminen. Tila oli ennen kaikkea ihmistä varten, eikä toisinpäin (Kotkavirta & Sironen, 1989, 25–26). Tila ei ole koskaan neutraali miljöö, tapahtumapaikka, *mise-en-scène*⁷, vaan tilaa tuotetaan ja käytetään erilaisten tarkoituksien ajamiseen. Tilateoreetikko Henri Lefebvren merkkiteoksen *The Production of Space* (1991) perusajatus onkin siirtää teorian huomio itse tilan tuottamiseen, siihen kuinka tila ja sen eri ilmenemismuodot ovat sekä yhteiskunnallisesti tuotettuja että myös yhteiskunnan tuottamiseen osallistuvia ilmiöitä (esim. Haarni 1997, 88). Ideologia ei ole mitään ilman fyysistä tilaa, johon se kohdistuu tai jonka sanastoja, merkkejä ja koodia se pystyy käyttämään tai ilmentämään. Siksi Lefebvre (1991, 44) kysyykin, mitä jäisikään jäljelle esimerkiksi kristinuskon vallitsevasta ideologiasta jos se ei enää voisi perustua paikkoihin tai niiden nimiin: kirkko, rippikoulu, alttari, pyhäikkö, tabernaakkeli, ja niin edespäin. Eihän *kirkkoa* olisi, jos *kirkkoja* ei enää olisi. Kun Pariisin Notre-Damen katedraali paloi vuonna 2019, sen ei tietenkään voitu antaa kadota lopullisesti tuhkana ilmaan, päinvastoin, palo teki siitä väistämättä tärkeämmän symbolin kuin aiemmin. Jo tässä voimme tunnistaa sen suhteen, jossa hegemonisen mytologian tai speaktaakkelin kumoavan merkin potentiaali näyttäytyy käänteisesti näitä vahvistavana. Vallitsevien symbolien merkitys voi siksi vain voimistua, kun jokin vastavoima asettuu uhmaamaan niitä. Viitaten esimerkiksi Yhdysvaltojen syyskuun 11. terrori-iskuihin Baudrillard (2006, 26–27)

⁷ Tarkoittaa esityksen tai kuvan visuaalista sommittelua ja tilallista järjestämistä: toisin sanoen kaikkea, joka näkyy kamerassa.

toteaakin, että minkä tahansa mahdin valtaannousu synnyttää samalla halun tuhota se: ”Fantasian toteutuminen, siirtyminen todellisuuteen ei ole ikinä kaukana – mitä suuremmaksi valta kasvaa, mitä lähemmäksi systeemi kurottaa täydellisyyttä, sitä suuremmaksi kasvaa vetovoima siitä kieltäytymiseksi”.

Pariisi onkin kokenut suuria muutoksia myös tuhon kautta; esimerkiksi Pariisin tulipalot vuonna 1871 tuhosivat laajasti kaupungin julkisia monumentteja ja asuinkortteleita. Palot syttyivät ns. verisen viikon (Semaine sanglante) aikana, jolloin Versaillesin hallituksen armeija valtasi kaupungin takaisin Pariisin Kommunalilta, vallankumoukselliselta hallitukselta joka hallitsi osia kaupungista vuoden 1871 toukokuun 28. päivään asti. (Eschelbacher 2009.) Kommunin jäsenet eli ns. kommunardit sytyttivät tuleen esimerkiksi Tuileries'n palatsin, Palais-Royalin, Palais de Justicen ja Hôtel de Villen. Notre-Damen katedraalikin yritettiin sytyttää, mutta tuolloin se vielä säästyi tuholta. Tulen käytön on tulkittu olleen symbolinen vastarinnan ja vallankumouksen ele, joka kohdistui valtion, monarkian, kirkon ja armeijan monumentteihin. Esimerkiksi puhtaasti symbolisen funktion omaavan Vendôme-pylvään tuhoaminen oli tietoinen yritys pyyhkiä pois olemassa oleva historia ja luoda ”puhdas pöytä” täysin uudelle ranskalaiselle yhteiskuntarakenteelle (Ibid). Palot synnyttivät lisäksi ns. Pétroleuses-myytin naispuolisista tuhopolttajista, jota porvaristo käytti kapinallisten epäinhimillistämiseen ja oikeuttamaan hallituksen ankaria vastatoimia (ks. Thomas, 1964). Vaikka tulet edustivat kosta, ne toimivat myös symbolisena osoituksena kaupungin omistajuudesta, sen hallinnasta: tuhoamalla tilaa ihminen pystyy osoittamaan hallitsevansa sitä. Benjamin (1955, sit. Kotkavirta & Sironen, 1989, 57) itse toteaakin, että palot olivat arvoisensa loppu Haussmannin omalle tuhotyölle

Lopulta tuhoutuneet monumentit ja vallalle elintärkeät tilalliset symbolit rakennettiin kuitenkin uudelleen: valta tarvitsee monumenttinsa, kirkko kirkkonsa, kuten Lefebvre (1991, 44) asian ilmaisee. Ranskan kolmas tasavalta yritti peittää kapinan fyysiset merkit massiivisella monumenttiohjelmalla, mutta Kommunin muisto jäi elämään kaupunkitilassa eräänlaisena ”ikuisena nykyisyytenä”, joka osaltaan esti universaalien historiallisen narratiivin syntymisen (Eschelbacher 2009). Pariisi on kaikessa spektakulaarisuudestaan huolimatta, tai ehkä enemmänkin juuri sen takia, toisilleen vastakkaisten voimien tuotos. Siksi myös tulen myytti näyttäytyy mielenkiintoisena tilallisena ilmiönä, jonakin, joka samalla sekä spektakularisoi että tuhoaa kohteensa. Katsellessamme avajaislähetyksessä rakenteilla olevaa katedraalia näemme aina poissaolevan tai kuvitteellisen tulen merkitsijän, mutta tuli ei siirtänyt vain Notre-Damea lopullisesti symbolien maailmaan, (ks. kuva 7), vaan sen

perustava mytologia voidaan havaita lisäksi esimerkiksi olympiatulen ja mitalin sekä Eiffel-tornin televisuaalisissa esityksissä.



Kuva 7. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Notre-Dame avajaisissa rakennustelineineen. Keskellä kunnostettu keskustorni, joka on järjestyksessään jo kolmas (vrt. kansikuva). Eiffel-torni hämmöttää taustalla.

2.1 Myyttinen Pariisi

Tani (1997, 215) mainitsee Markus Nummen romanin *Kadonnut Pariisi* (1994), jossa hän kuvittelee, miten ihmiset ympäri maailmaa suhtautuisivat Pariisin katoamiseen:

Ensin ihmiset nauroivat asialle...Mutta kun he nyt ajattelivat tarkemmin asiaa, heidän oli myönnettävä, ettei heillä ollut mitään kokonaiskuvaa Pariisista...He muistivat rakennuksen, joissa he olivat työskennelleet, opiskelleet, syöneet lounasta. He saattoivat muistaa jonkin teatterin, hautausmaan, jonkin jazzklubin, museon, jonkin korkealle taivaalle kohoavan monumentin. Mutta miten nämä kaikki havainnot liittyivät toisiinsa? Kaikkien niiden yhdistäminen Pariisiin tuntui yhtäkkiä mielivaltaiselta. He olivat kävelleet kadun poikki, menneet metroasemalle. Mistä he tiesivät mitä rakennusten takana oli loppujen lopuksi ollut? (Tani 1997, 215.)

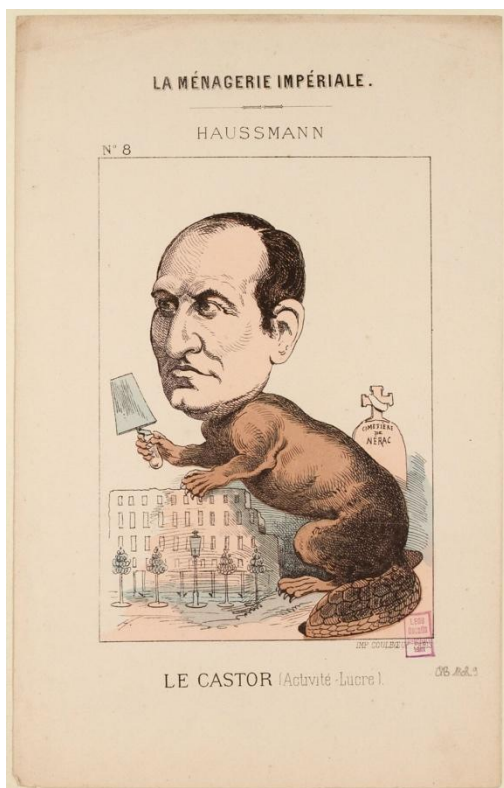
Lefebvren (1991) näkemys historiallisesta tilallisen koodiston kehityksestä on Pariisin tilallisen ja visuaalisen tarkastelun kontekstissa varteenotettava. Hän puhuu eräänlaisesta koodista, joka oli alkanut muodostumaan jo antiikin Kreikan ja Rooman kaupungeissa, ja sittemmin siirtyi myös kirjailijoiden kieleen. Se muodostui kuitenkin nykyistä vastaavaan muotoonsa renesanssikaupungin, markkinakapitalismin synnyn sekä feodaalijärjestelmän katoamisen myötä. Koodin muodostuminen tarkoitti Lefebvren mukaan sitä, että sekä

kaupungin asukkaat että rakentajat ja poliitikot lakkasivat menemästä kaupunkien urbaaneista viesteistä (ns. *paikan päällä*) koodiin purkaakseen todellisuutta, kaupunkia ja maata, vaan sen sijaan alkoivat siirtyä koodista viesteihin tuottaakseen koodiin sopivan diskurssin ja todellisuuden. Puhutaan siis mielikuvien tasosta, joka mahdollisti kaupunkien järjestäytymisen tiedoksi ja vallaksi, synnytti instituution ja kaupunkien uuden mytologian. Sen seurauksena vanhojen kaupunkien ja urbaanien järjestelmien historiallinen todellisuus hiipui, ja valtio rakennettiin näiden vanhojen kaupunkien päälle, kuten Haussmannin uudistukset osoittavat. Vanha tilan koodi ja rakenne särkyi, ja uusi koodi on eräänlainen superstrukturi, joka ei ole todellinen suhteessa kaupunkiin itseensä tai sen tilaan, ”se korjaa ja korvaa kaupungin aakkoset ja kielen, sen ensisijaiset merkit, niiden paradigman ja syntagmaattiset suhteet.” (Lefebvre 1991, 47–48.) Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että esimerkiksi rakennusten fasadit harmonisoitiin *perspektiivien* vuoksi: sekä sisään- että uloskäynnit, ikkunat ja ovet alistettiin fasadeille eli näköaistille. Kadut ja aukiot aseteltiin suhteessa julkisiin rakennuksiin ja poliittisten henkilöiden palatseihin ja insituutioihin. Siispä muodostunut ”koodi” ei ole enää ainoastaan visuaalinen tai luettavissa, se on tapa elää, kokea, ymmärtää ja ennen kaikkea *tuottaa* tuota tilaa. Koodissa yhdistyvät kielelliset merkit kuten

sanat, lauseet ja niihin liitetyt merkitykset, sekä ei-kielelliset merkit, kuten musiikki ja ääni, ja arkkitehtoniset rakennelmat itsessään. (Ibid.)

Kaupunki on siis tuotettu, ajatus, ja ensi kädessä visuaalinen sellainen. Koemme kaupungin vain erillisinä mielikuvina, kuten Nummen romaani esittää. Walter Benjaminin tavoin myös Barthes (2012, 125) toteaa arkkitehtuurin olevan aina sekä unelmaa että funktiota, samalla utopian ilmentymä ja kätevyuden instrumentti.

Avajaisissa katselemamme Pariisin keskusta muodostui suurilta osin 1800-luvulla sellaiseksi kuin se on nykyäänkin. Näemme lähes yksinomaan Pariisin ydinkeskusta-alueita, joka on arkkitehtonisesti heterogeeninen: visuaalisesti sitä hallitsee klassinen ja uusklassinen kaupunkikieli, joka muodostui erityisesti Haussmannin



Kuva 8. Litografia, joka esittää paroni Haussmannin majavana. Karikatyyri kuuluu ranskalaiseen Badinguet-sarjaan, joka kritisoi 1800-luvun poliittisia hahmoja satiirin keinoin.

kaavoituksen ja yhtenäisen monumentaalisen arkkitehtuurin kautta. Sittemmin modernia aikaa määrittivät unelmat taivaalle yltävistä, yhä korkeammista rakennuksista. Eiffel-torni on tietenkin kyseisen myytin voimakkain tähti, kuten tulemme avajaisissa huomaamaan.

Ei ole sattumaa, että avajaisissa ei esitellä juurikaan uutta kaupunkitilaa tai arkkitehtuuria. Urry (2011, 120–124) puhuu itsekin esimerkiksi klassismin rekonstruktioinnista turismia varten. Nykykulttuurissakin vallitsee jonkinlainen kollektiivinen ajatus siitä, että klassisismi on arkkitehtuuria, jota ihmiset todella haluavat, jos ruma ja juureton ”moderni arkkitehtuuri” ei olisi sotkemassa heidän ajatuksiaan. Mustavalkoista mielikuvaa määrittää yksinkertainen ajatus siitä, että *aura* ja kauneus ovat löydettävissä vanhasta arkkitehtuurista.

Avajaisseremonia tarjoaa ihmisille sitä mielikuvaa, mitä Pariisi itsessään edustaa turisteille: historiallista keskustaa, eikä esimerkiksi suuria ja köyhiä lähiöitä tai kauppakeskuksia (jotka toisaalta edustavat toisenlaista voimakasta merkityksellisyyttä). Joten kun ”matkustamme” Pariisiin, joko paikan päälle katselemaan avajaisseremoniaa tai seuraamalla sitä televisiosta, teemme sen pitkälti mielikuvien tasolla, ja tilan ja kuvien tuottajat pyrkivät tuottamaan merkkejä, jotka vastaavat näitä ennakkoon päässämme rakennettuja mielikuvia. Kenties nämä mielikuvat saattavat joskus jopa kääntyä itseään vastaan; esimerkiksi myytti ”romanttisesta Pariisista” voi toki helpottaa rakkauden tunteen välittymistä matkustaessa kaupunkiin rakastavan kumppanin kanssa, mutta toisaalta sama myytti voi kiusata yksin matkustavaa yksinäisyyden ja menetetyn rakkauden tunteilla taikka vaikeuksista kärsiviä pariskuntia, kun he huomaavat, että *edes tämä paikka* ei voi palauttaa heidän rakkauttaan toisiaan kohtaan. Joskus matkailijan tai katselijan emotionaaliset ja affektiiviset kokemukset tietyistä paikasta riippuvat yhtä paljon sosiaalisten suhteiden laadusta ja muodosta kuin paikasta itsestään. (Urry 2011, 201.)

Avajaisseremonian *Liberté*-teeman alla tummaihoisen mezzosopraano Axelle Saint-Cirel esiintyy Grand Palais’n katolla, esittäen Ranskan kansallista symbolia, Marianne-neitoa, joka edustaa vapauden lisäksi esimerkiksi vapautta, tasa-arvoa, järkeä ja veljeyttä (ks. kuvat 9 & 10). Marianne on Ranskan vallankumouksesta lähtien ollut eräänlainen Ranskan tasavallan symbolinen personifikaatio, ja avajaisseremoniassa huomionarvoista on se, kuinka sen edustajaksi on otettu tummaihoisen naisen, puettuna Ranskan lipun väriiseen Dior-muotitalon mekkoon. Denotatiivisella tasolla näemme, kuinka sinivalkopunaisessa mekossa esiintyvä tummaihoisen mezzosopraano esittää Ranskan kansallislaulun, samalla kun televisiokuva tarjoaa vastakuvan ylheästi hymyilevästä presidentti Macronista.

Esityksessä yhdistyvätkin useat seremonian keskeisimmistä myyteistä. Kansallislaulun esityslavaksi ei ole valittu esimerkiksi jotakin selkeämpää valtiovallan arkkitehtonista symbolia, vaan Grand Palais, historiallinen näyttelyhalli ja museokompleksi, joka valmistui vuoden 1900 maailmannäyttelyä varten, korvaten paikalla aikaisemmin olleen ns. teollisuuspalatsin eli Palais de l'Industrien julkisesta vastustuksesta huolimatta (Geppert 2010, 76). Se edustaa pasaasien tavoin Beaux-Arts-tyylin hengessä vanhan kivijulkisivun ja uuden aikakauden innovaatioiden kuten raudan ja kevyiden lasikupoleiden yhdistelmää ja laajempaa kulttuurista siirtymää kohti Benjaminin kuvailemaa esineiden visuaalista näyttelyarvoa. Historiallisen näyttelyhallin päällä ranskalaisen luksusmuotitalo Diorin valmistamassa Ranskan lipun värisessä mekossa esiintyvä tumma Marianne-hahmo sulattaa sekä Ranskan historiallisen suurvaltamytologian, kulttuurisen voimannäytön merkit, konnotatiivisen siirtomaahistorian ja Pariisin keskustan tilalliset myytit yhdeksi myyttiseksi synteesiksi, joka luonnollistaa ideologisen viestin esittämällä sen historiallisena tosiasiana. (vrt. Barthes 1994, 190). Yhdessä merkit lakkaavat näyttämästä vain taiteellisilta tai ideologisilta valinnoilta, pikemminkin jonkinlaiselta totuudelta. Muodostunut myytti julistaa, ettei Ranska ole ainoastaan ikuinen, sivistynyt ja avoin suurvalta, vaan kykenee myös ”uuden Mariannen” myötä itsekriittisyyteen, menettämättä Dior-loistoaan. Televisiokuvassa Macronin hento, liki arkaainen hymy on itsekin merkki, joka vahvistaa esityksen virallisesti hyväksytyksi.

Ja vaikka Grand Palais'n rooli jää muutoin avajaisissa lyhyeksi, se edustaa puhtaimmillaan fantasmagorista unimaailmaa tai sisätilakaupunkia, joka on suunniteltu massojen kollektiivista kulutusta ja ihastelua varten. Se konnotoi pariisilaista Belle Époquen (1900-luvun alun, ensimmäistä maailmansotaa edeltäneen ns. 'kauniin aikakauden') teollista edistystä ja maailmannäyttelyiden loistoa (ks. kuvat 11 & 12). Useiden tässä tutkielmassa käsittelemieni seremonian ohjelmanumeroiden voidaankin nähdä seuraavan pääpiirteittään varsin samanlaista kaavaa, jossa tietyn ikonisen rakennuksen viestimät merkitykset voidaan yhdistää sekä Ranskan kansallisiin ja Pariisiin kaupungin myytteihin, luksusmuodin speaktaakkeliin että jonkinlaiseen implisiittiseen edistysnarratiiviin, joka ulottuu esimerkiksi teknologisesta optimismista intersektionaalisiin representaatioihin. Myös avajaisseremonian Pariisi on sisätilakaupunki, se lavastaa esitettäväksi itse itseään – sen silloista tulee esiintymislavoja ja monumenteista itse esiintyjä. Televisio vain varmistaa sen fantasmagorisen suhteen, jossa näkeminen ja kokeminen yhdistyvät, kun katselemme kaupunkia ruudulla.



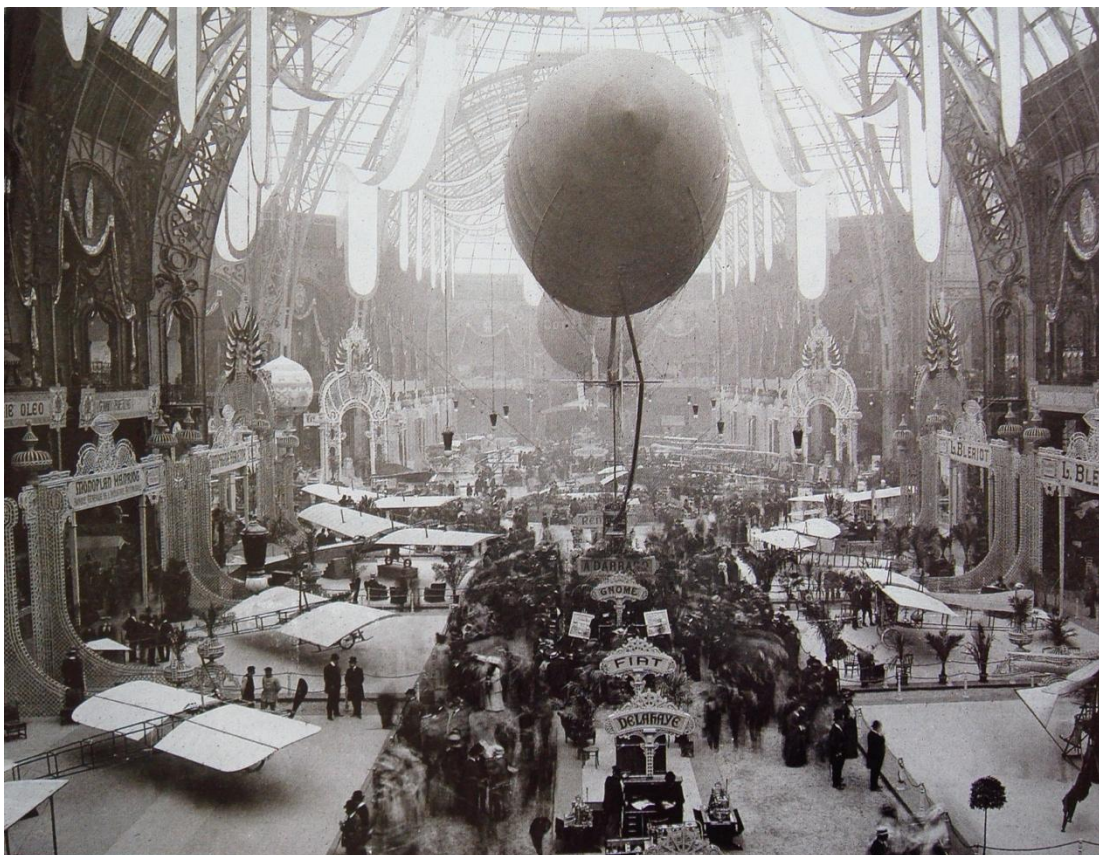
Kuva 9. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Mezzosopraano Axelle Saint-Cirel Grand Palais'n katolla, Diorin kolmivärisen asuun pukeutuneena.



Kuva 10. Eugène Delacroixin (1798–1863) maalaus *Vapaus johtaa kansaa* (La Liberté guidant le peuple) vuodelta 1830.



Kuva 11. Grand Palais toimi vuoden 2024 olympialaisten miekkailun ja taekwondon kilpailupaikkana.



Kuva 12. Vuonna 1909 Grand Palaisissa järjestetty ensimmäinen Pariisin ilmailunäyttely, Salon de la locomotion aérienne.

2.2 Kaupunki ruudulla

Ihmiskunnan historiassa on harvoja asioita, joista tiedämme yhtä paljon kuin Pariisin kaupungin historiasta. Tuhansia ja kymmeniä tuhansia niteitä on omistettu ainoastaan tämän pienehköiden maalauskätköjen tutkimiselle (...) Monilla pääkaduista on oma erityiskirjallisuutensa, ja meillä on kirjallisia tietoja tuhansista mitättömistäkin taloista.

- Benjamin 2002, 82–83, ks. myös Benjamin 2014, 64.

Teollisuusnäyttelyt museoiden salaisena mallina. Taide: teollisuustuotteet projisoituna menneisyyteen.

- Benjamin 2002, 176.

Miltä Pariisi näyttää televisioruudulla? Voimme todeta, että Pariisin kaltaisen kaupungin fyysinen ja materiaallinen ulottuvuus, sekä sen asukkaiden luomat sosiaaliset perusrakenteet ovat jääneet monella tapaa mielikuvien ja imagon, siis symbolisen ja representatiivisen alle, niin turistien houkuttelemisessa sekä itse kaupunkipolitiikassakin (Häkli 1997, 51). Lefebvre (1991, 7) näkee kuitenkin semiotiikan keskeisen haasteen kirjallisen tiedon ja eletyn, fyysisen tilallisuuden yhdistämisessä. Semiotikka on Lefebvrelle nimittäin 'epätäydellinen tietämyksen kokonaisuus', joka laajenee tietämättä omia rajojaan. Siten kirjallisista lähteistä luotujen koodien soveltaminen kaupunkitiloihin ei pääse kiinni todelliseen tilaan, vaan jää puhtaasti kuvailevalle tasolle. Vaarana on, että tila pelkistyy analyysissä viestin asemaan ja siten tuon tilan asettaminen lukemiseksi. (Ibid.) Kyse on jo tutkielman alussa mainitusta Barthesin (1986, 92) korostamasta vaikeudesta siirtyä metaforien tasolta todelliseen kaupunkitilan tai analyysiin. Tämä on toki pragmaattinen ongelma, joka koskee kaikkea tieteellistä teoriaa, mutta kysymys on semioottista analyysiä tehdessä otettava huomioon. Miten kolmiulotteista, fyysistä, materiaalista, siis tosimaailmallista tilaa tai tilallisuutta voidaan tulkita kielellisesti tämänkaltaisessa tieteellisessä tekstissä, ilman että tuon tilan todellinen olemus häviää joksikin täysin teoreettiseksi?

Esimerkiksi Elliot Gainesin (2010) tarjoama semioottinen näkemys eroaa Barthesin sosiaalisen semiotiikan näkökulmasta: Charles Peircen rakenteellista semiotikkaa mukaileva lähestymistapa käsittää semiotiikan empiirisesti liki objektiiviseksi työkaluksi, jolla voidaan kuvailla ja jäsentää merkityksiä tuottavia viestinnällisiä prosesseja. Ajatus semiotiikan kyvystä rakentaa systemaattista loogista tietoa näyttäytyy kuitenkin omaksumani barthesilaisen semiotiikan valossa vähintäänkin kyseenalaiselta; oman analyysini pyrkimys ei

ole tuottaa loogista tietoa, vaan nostaa esille asiantuntevan tulkinnan rajoissa sosiaalisesti ja kulttuurisesti tuotettuja merkkejä sekä asettaa ne laajempien kulttuuristen ja ideologisten mytologioiden tasolle, valitun teoreettisen viitekehyksen ohjaamana.

Siispä myöskään tilasta tehdyt semioottiset havainnot eivät ole luonteeltaan loogisia, vaan niitä ohjaavat sekä valitsemani teoriatausta että oman asiantuntijuuteni sallimat mahdollisuudet ja rajoitukset. Joka tapauksessa Marianne-esimerkki todistaa, että tilallisesemioottisen analyysin lähtökohdaksi täytyy muodostua, ettei kaupunkimaiseman symbolisuuttakaan voida mieltää koskaan vain teoreettiseksi ilmiöksi, onhan tuon symbolisuuden tiedostaminen muodostunut jo aikaa sitten olennaiseksi myös konkreettisesti kaupunkiudistamisessa ja rakentamisessa. Tilan mielikuvallistuminen sekä sen erilainen tuottaminen luo nykyaikanakin esimerkiksi uusia kulttuuri-imagoja ja identiteettejä. Erään näkökulman mukaan kuvien kerrostuminen ja merkitysten sulautuminen johtaa kuitenkin siihen, että myös tilallisuuden muotoja on loputtomasti. Tässä suhteessa Baudrillardin esittämä hyperreaali tila tuottaa kaupunkitilaan sellaisia todellisuuksia, joilla ei ole vastinetta materiaalisessa ja eletyissä todellisuudessa (Andersson 1997, 114; ks. myös Cooke 1998, 480). Tilallisen todellisuuden uudelleentuottamisen seurauksena reaalin haihtuu sen lukemattomien simulaatioiden alle, Pariisin kadut ja rakennukset irtoavat rakenteistaan ja muuntautuvat merkeiksi. Avajaislähetyksen välittämien merkkien havaitseminen ja tulkitseminen voi toisaalta juuri tämän takia kertoa tilasta jotakin, jota ei ”paikan päällä” voisi samalla tavalla havaita.

Tässä työssä harjoittamani tilallisuuteen keskittyvä semioottinen analyysi on kuvaileva prosessi, jossa tutkitaan objektien ja niiden tilallisten kontekstien välisten merkkisuhteiden merkitystä. Tila jääkin yleensä kokonaisuutena vähemmälle huomiolle muiden, ”selkeämpien ja yksittäisten” kohteiden taustalle. Tämä johtuu osaltaan siitä, että semiotiikka on tieteenala, joka tutkii merkkejä, jotka *edustavat jotakin*. Tilan havaintoa edeltävä *a priori* luonne tekee siitä itsestäänselvyyden, semioottisen havaitsemisen taustaympäristön, jossa tulkittavien merkkien yleisesti ajatellaan sijaitsevan (Gaines 2010, 78). Siksi on tärkeää ottaa huomioon, että esimerkiksi Seine-joki ei ole ainoastaan virtaavan veden muodostama luonnollinen taustaympäristö, jossa tulkittavat merkit kuten jokilaivat, urheilijat tai esiintyjät kulkevat, eivätkä Pariisin erilaiset kaupunkitilat ole vain neutraaleja näyttämöitä tanssinumeroille tai musiikkiesityksille, joissa ”todelliset merkit” sijaitsevat. Tila rakentuu sosiaalisesti tilaan liitettyjen merkitysten kautta, joten tilan representaatioihin liittyy myös Lefebvren (1991, sit. Vilkuna 1997, 170) havaitsema yhteiskunnallisessa tilan tuottamisessa vallalla oleva koodisto,

merkit ja tieto: tila on diskursiivinen merkkien järjestelmä. Tilan tutkiminen semioottisena ilmiönä on siis usein kuitenkin tarkoittanut sitä, että tilan merkitys semioottisena merkinä ymmärretään yleensä aina suhteessa muihin asioihin. Arkielämässä tai ajattelussakin tilaa tarkastellaan vain harvoin sen itsenäisten ominaisuuksien vuoksi, vaan se mielletään yleisemmin käsitysten kategoriaksi, joka toimii muiden esineiden ja suhteiden taustalla. Sen ominaisuudet ovat toissijaisia suhteessa esineisiin (vrt. merkkeihin), jotka pyrkivät määrittelemään sitä: esimerkiksi huoneen huonekalut määrittelevät tilan toiminnan, sen merkityksen. (Gaines 2010, 78–79.) Ajatusta voidaan viedä vieläkin pidemmälle, ottaen huomioon sen mahdollisuuden, että kun kieli ja esineet, jotka laajentavat kehon havaintokykyä (kuten esimerkiksi televisio ja televisiokulttuuri) normalisoituvat kulttuurissa, ne samalla myös vaikuttavat tilan merkitykseen ja kokemukseen. Televisioitu, medioitu, simuloitu kaupunkitila siis vaikuttaa myös siihen, miten niiden välittämä tilallisuus koetaan välitetyn kokemuksen ulkopuolella, takaisin arkisin kokemassamme fyysisessä reaali maailmassa (Ibid).

Lefebvre (1991, 75) mukaileekin Baudrillardin ajatuksia simulaatiosta toteamalla, että modernia kaupunkia tai sen reuna-alueita tai uusia rakennuksia ei tarvitse tarkastella pitkään, ennen kuin huomaa, että ”kaikki täällä muistuttaa kaikkea muuta”. Tämä pätee toki erityisesti siihen osaan modernia, tai ennemminkin nyky-arkkitehtuuria, jonka muodon ylle puhtaasti pragmaattiset ilmiöt kuten ”kustannustehokkuus” tai ”energiatehokkuus” ovat niin helposti nousseet. Syntyneet esteettiset lieveilmiöt selittävät näiltä osin perustellustikin yleisesti miellettyä ajatusta uudesta tilasta rumana ja vanhasta kauniina. Lefebvre (1991, 76) toteaa lisäksi, että toistuvuus on voittanut omaperäisyyden ja ainutlaatuisuuden, ja että keinotekoisuus ja teennäisyys ovat syrjäyttäneet luonnollisuuden ja spontaanisuuden, toisin sanoen: tuotteet ovat voittaneet teokset. Toistuvat tilat ovat seurausta toistuvista eleistä: työ tehdään kopiaitaviin ja kopioimiseen suunniteltuihin välineisiin: koneisiin, puskutraktoreihin, betonimyllyihin, nostureihin, paineilmaporakoneisiin ja niin edelleen. Toistuvuus hallitsee, ja kyse on siksi tuotteesta: rakennukset ovat toistettavissa ja toistuvien toimien tuotos. Tämä on yksi perusteista Lefebvren ajatukselle siitä, että tila on tuotettua, vaikka kyse ei olisikaan aina jostakin suurista julkisista rakennusprojekteista tai lentokentistä tai kauppakeskuksista. Tämä ei ole kuitenkaan ainoa olennainen tuotetun tilan luonne, vaan jälleen tilojen visuaalinen ensisijaisuus nousee esiin. Lefebvre sanoo:

Visuaalisuuden hallitsevuus sekä speaktaakkelinomaisuus peittää alleen toistavuuden. Ihmiset elävät näkemällä, ja ottavat näkemisen elämänsä itsenään.

Arkkitehti suunnittelee paperien ja piirustusten perusteella, me ostamme kuvien perusteella. Näkö ja näkeminen, jotka länsimaisessa perinteessä olivat kerran ymmärrettävyyden ruumiillistuma, ovat muuttuneet ansaksi. Kuvien perusteella sosiaalisessa tilassa voidaan simuloida monimuotoisuutta ja kätkeä valistuksen ja ymmärrettävyyden parodia läpinäkyvyyden merkin alle. (Lefebvre 1991, 76.)

Siksi media-aineistot kuten Pariisin avajaislähetys tuottavat tilaa yhtä lailla kuin rakennustyömaakin. Qatarin jalkapallon MM-kisoista kirjoittanut Sami Kolamo (2022, 90) lainaa ranskalaisantropologi Marc Augén (1995) käsitettä *epätiloista*, eli paikoista joilta puuttuu oma ainutkertainen identiteetti ja luonne. Näitä ovat kirjaimelliset välitilat tai tilat varsinaisten paikkojen välissä, kuten autotiet, lentokentät tai ostoskeskukset, mutta olennaisesti myös muualta kopioidut ympäristöt. Qatarin MM-kisoja varten aavikolle rakennetut kaupunkialueet simuloivat Kolamon mukaan juuri Pariisia, maailmankuulua turistikohtetta. Herääkin kiinnostava ajatus: miltä Pariisi itse näyttää nyt, kun spekaakkelia ja simulaatiota rakentavat megatapahtumien tv-konventiot kierrätetään nyt ikään kuin uudelleen, tuon Kolamon kuvaileman simulaation alkuperäislähteen mediarepresentaatioiksi? Alkaako simulaatio toistamaan itseään, miltä ”kuviteltu” Pariisi ja sen merkit näyttävät tässä valossa? Pariisi on esimerkiksi Lontoon, Berliinin ja Wienin rinnalla 1800-luvun lopun modernin kaupunkikehityksen suurimpia ikoneita: niiden kaupunkisuunnittelun ytimessä ovat olleet ajatukset keskitetystä auktoriteetista, monoliittisestä infrastruktuurista, kaikkien yhteisestä hyvästä sekä standardoidusta kaupunkisuunnittelusta (Schulman 1990, 42–44 sit. Häkli 1997, 50). Vastaavasti jotkut ovat tulkinneet kaupunkien kuten Los Angelesin tai vaikkapa Dubain kuvaavan parhaiten 1900-luvun lopun postmodernia kaupunkia, jota määrittävät esimerkiksi pirstaloitunut yhdyskuntarakenne ja kiinteistökaupan keinottelubisnes, mutta ennen kaikkea myös kontrolloidun kaupunkitilan kasvaminen (Davis 1990 sit. Haarni et al. 1997, 25). Pariisissa näemme merkkejä molemmista, kenties myös moderni valuu yhä enemmän kohti jälkimodernia.

Pariisin olympialaisten avajaisten televisiolähetyksen ensimmäinen kuva avautuu katsojalle kaupungin yllä, todennäköisesti helikopterista kuvattuna. Maisema Pariisiin 18. kaupunginosassa sijaitsevan Montmartren eli ’marttyyrien vuoren’ (marttyyreista lisää myöhemmin) yläpuolelta paljastaa odotetun kaupunkimaiseman, jossa näkyvät samanaikaisesti lähes kaikki merkityksellisimmiksi mielletyt nähtävyydet, selostuksen samalla kuvaillessa innostuneesti esimerkiksi ykkösmäamerkki Eiffel-tornin kohoamista kohti taivaita. Ensimmäiseksi helikopteri kuitenkin suuntaa Riemukaarelle, jonka ympäriltä aiemmin mainitut kaksitoista Haussmannin rakentamaa *avenueta* ponnistavat lävistäen kaupungin

jokaiseen suuntaan (ks. kuva 5). Ylen oman selostuksen alkaessa tv-kuva siirtyy pian tietokonemallinnuksiin kaupungista, näkymän ja kuvakulman yhä pysyessä helikopterikuvan kaltaisena, viistosti ylhäältä alas kohti kaupunkia. Sinertävässä mallinnuksessa eri maiden olympiajoukkueiden kulkema reitti pitkin Seine-jokea on merkitty kirkkaalla keltaisella viivalla, samalla kuin ikoniset pariisilaiset rakennukset joen varrella, kuten Eiffel-torni, Notre-Damen katedraali ja Louvre korostetaan kuvaan. Tämänkaltaisen kaupunkitilan graafinen simulointi tai esittäminen televisiokuvassa tekee siitä automaattisesti kuvitteellisen kaupunki- ja tilametaforan varaan rakennetun tilan, kun oikean kaupungin idean ytimessä oleva yhteisöllisyys ja kommunikaatio häviää (Haarni et al. 1997, 27–28), vain olennaiset paikat ja tilat jäävät näkyviin. Semioottisesti kyse on reduktiosta, jossa jäljelle jää vain myyttisesti latautunut, ikonisten paikkojen verkosto. Ylen lähetyksen selostus alleviivaa samalla historiallista päätöstä sijoittaa avajaiset stadionien ulkopuolelle ja tiivistää heti alkuun avajaislähetyksen tärkeän tilallisen tarkastelukohteen, toteamalla että: ”joki ja sen sillat ovat keskiössä.” Joki näyttäytyykin eräänlaisena vastapainona rakennetulle ympäristölle ja muodostuu tutkielmani olennaiseksi tarkastelukohteeksi.

Lefebvrelle (1991, 389) kuvien ja merkkien maailma sijaitsee olemassaolon reunamilla, suoraan eletyn kokemuksen ja ajattelun välillä. Tuo ’maailman hautakivi’, *Mundus est immundus* on varjojen ja valon, käsitteellisen ja havaittavan välissä. Merkkien maailma esittää olevansa todellinen, ja ehkä se voikin tehdä niin, mutta Lefebvrelle tämä tarkoittaa yhä syvempää todellisen kompromissia (Lefebvre 1991, 389). Puhuessaan abstraktista eli kuvitellusta tilasta Lefebvren ajatukset enteilevät jälleen Baudrillardin käsitettä hyperreaalista. Abstraktissa tilassa asiat, teot ja tilanteet korvataan esityksillä: ”merkkejä sisältävä maailma on tila, jossa ego ei enää suhtaudu omaan luonteeseensa, aineelliseen maailmaan tai edes hyödykkeiden ’asiaisuuteen’, pelkästään asioihin, jotka ovat sidoksissa merkkeihin ja jotka merkit ovat syrjäyttäneet” (Lefebvre 1991, 287).

Siksi moderni maailma, jonka vahvimpia symboleita Pariisi on, ei syntynyt ainoastaan kaupunkien kaduilla. Yhtä dramaattinen ja merkittävä muutos tapahtui visuaalisessa teknologiassa, kun ensin valokuva ja sitten elokuva muuttivat perustavanlaatuisesti ihmisen kokemuksen ajasta ja tilasta. Tämä oli myös esivaihe visuaalisen aistin voittokululle. Avajaislähetyksessä kuljemme naamioidun ystävämme kanssa läpi modernin visuaalisen historian, kun hän löytää itsensä Musée d’Orsayn sisältä. Englanninkielisen avajaislähetyksen selostaja yhdistää itsekkin tilallisuuden ja visuaalisuuden siirtymällä *valon kaupungin* valojen kuvailemisesta elokuvateknologiaan, kertoen esimerkiksi Lumièren (huom. Lumière = valo)

veljesten vuonna 1895 patentoimasta kinematografiasta. Samalla soihdunkantaja katselee valkokankaalta veljesten kuuluista mykkäelokuvaa *Juna saapuu asemalle* (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895). Kohtaus leikittelee tunnetulla myytillä, jonka mukaan ensimmäisen julkisen esityksen yleisö luuli oikean junan tulevan heidän päälleen, sillä avajaislähetyksessä juna rysähtää valkokankaan läpi. Sekvenssissä soihdunkantaja kulkee lisäksi muun muassa kuumailmapallolla ja näemme muita viittauksia elokuvahistoriaan, kuten Georges Mélièsin elokuvaan *Matka Kuuhun* (Le Voyage dans la Lune, 1902). Jakso päättyy animaatioon suositun amerikkalais-ranskalaisen *Itse ilkimys* (Moi, moche et méchant) - animaatioelokuvasarjan keltaisista pienistä käytyreistä, jotka ovat varastaneet Mona Lisan maalauksen Louvresta, selkeästi viitaten maalauksen oikeaan varastamiseen vuonna 1911. Sukellusvene kuitenkin uppoaa, ja Mona Lisa päätyy kellumaan jokeen.

Mona Lisaa ei voitaisi jättää Pariisin kaupunkia edustavassa mediateoksessa esittelemättä ja se onkin todennäköisesti maailman valokuvatuin maalaus; kuka tahansa Louvressa käynyt voi todistaa sitä turisteista koostuvaa ihmismerta, joka jokaisena museon aukiolohetkenä miehittää tuon pienen maalauksen edustaa saadakseen sen vain tallennettua kuviin. Siinä missä avajaisten kätyrien toteuttaman varkauden myötä teos päätyy kellumaan jokeen, myös visuaalinen kulttuuri on irrottanut maalauksen lopullisesti sen historiallisesta paikasta ja aurasta, muuttaen sen pelkäksi teknisesti uusinetuksi merkiksi, joka on kaikkien hajamielisesti kulutettavissa (ks. Benjamin 1989, 142–143), joko itse paikan päällä nähtävinä kaukaisina pilkahduksina selfieitä ottavan ihmismassan selän takaa tai sen loputtomissa kuvissa ja viittauksissa mediassa. Kätyrikohtaus konnotoi humoristisesta kepeydestään huolimatta sitä, kuinka edes Mona Lisan kaltaisen ikonisen teoksen fyysinen sijainti ei enää määritä sen merkitystä. Kepeys on itse asiassa olennaista, sillä koska Mona Lisa ei kellu vain joessa, se kelluu merkinä visuaalisessa kulttuurissa itsessään, uniikin taideteoksen sijaan simulacrumina, jonka taiteellinen ”pyhyys” on muuttunut näyttelyarvoksi, loputtomaksi intertekstuaaliseksi viittaukseksi tai selfiekuvaiksi.

Kiinnostavamman kohtauksesta tekee kuitenkin siitä luettavien merkkien pyrkimys yhdistää visuaalisen teknologian ja liikenneteknologian kehitys. Elokuva rinnastetaan rautatieliikenteeseen, josta animaatio johdattelee meidät avaruuteen asti. Näemme kansainvälisen avaruusaseman, joka on itsessään symboli ihmisen teknologisen edistyksen korkeimmalle huipulle. Myös Musée d’Orsay edustaa näiden moderniteetin kahden pääasiallisen teknologian, visuaalisen ja logistis-tilallisen, samanaikaista kehitystä: rakennus valmistui Grand Palais’n ja Eiffel-tornin tavoin alkujaan Pariisin maailmannäyttelyvuonna

1900 Gare d'Orsayn rautatieasemaksi ja on nykyään yksi tunnetuimmista ranskalaisista taidemuseoista. Asemarakennus oli aikansa teknologinen huippusaavutus, sillä se oli maailman ensimmäinen sähkökäyttöisille junille suunniteltu pääteasema. Arkkitehti Victor Laloux'n suunnittelema rakennus toteutettiin eräänlaisena arkkitehtonisena palimpsestina⁸, jossa koristeellinen Beaux-Arts-tyylinen kalkkikivijulkisivu kätki taakseen modernin rauta- ja lasirungon. Erityisesti tässä voimme nähdä samankaltaisuuden pasaaseihin, joiden koristeellinen kivijulkisivu ja klassistiset pylväät yhdistyivät moderneihin rauta- ja lasirakennelmiin. Rautatieteknologian nopean kehityksen myötä aseman logistinen funktio alkoi väistyä jo 1930-luvulla. Se kuitenkin säästyi purkamiselta ja muutettiin 1970-luvulla museoksi, ikään kuin täyttämään kronologinen rooli Louvren antiikista 1800-luvun puoliväliin ulottuvien kokoelmien ja Pompidou-keskuksen nykyaikaisen välillä. (Schneider 1998, 1–10.)

Orsayn muutos rautatieasemasta taidemuseoksi tarkoitti siis rakennuksen alkuperäisen logistisen funktion väistymistä esteettisen näyttelyarvon tieltä. Rautatieliikenteen synty muutti fyysisen liikkumisen lisäksi perusteellisesti ihmisen suhdetta tilaan ja aikaan: Esimerkiksi Baudrillardin (1998, 131) mukaan rautateiden todellinen viesti oli logistisen funktion rinnalla uudenlainen maailmankuva ja urbaanin tilan uusi status. Rautatie ei ainoastaan muuttanut fyysisistä liikkumista, vaan tietyllä tavalla katse junan ikkunasta toimi esikuvana ja valmisteli massojen aisteja uudenlaiseen, teknologisesti välittyneeseen ja lineaarisesti eteenpäin kulkevaan moderniin maailmaan. Elokuva syntyi tähän maailmaan ja tarjosi tuohon näkymään tottuneille massoille uuden visuaalisen kulutuksen kohteen. Tilallisuus on visuaalista, ja visuaalisuus tilallista. Toisaalta Benjamin (1989, 160) on huomionut, kuinka elokuvan synty mahdollisti itsessään aivan uudenlaisen visuaalisen matkanteon; hänelle elokuvan nopeasti kulkevan ajallisuuden luomat ns. shokkivaikutukset ja hidastukset vapauttivat ihmisen modernin suurkaupunkiympäristön olutkapakoiden, toimistojen, katujen tai rautatieasemien rakenteista, niiden kahleista. Musée d'Orsayssa tämä visuaalisuuden ja logistiikan liitto modernin maailman kynnyksellä on kuitenkin yhä nähtävissä, tilaan kytkettynä: Gae Aulentin sisätilasuunnittelussa rautatieaseman lineaarinen muoto valjastettiin palvelemaan taidehistorian kronologista jatkumoa, jolloin entisistä junanvajoista tuli katedraalimainen tila 1800-luvun taiteen esittämiseksi. Näyttelyarvo, nousi kuitenkin tärkeimmäksi, ja valmistuessaan monumentaalista sisustusta kritisoiinkin tunteettomuudesta alkuperäistä Gare

⁸ Viittaa kerrokselliseen rakenteeseen, jossa aiemmat merkitykset tai muodot jäävät näkyviin uuden alle.

d’Orsayn arkkitehtuuria kohtaan. (Schneider 1998, 27–44.) Kuva nousee tilaa tärkeämmäksi, tuottaa siitä visuaalisen speaktaakkelin.

2.3 Iltahämärä

Antiikin kreikassa tunnettiin paikkoja, joista pääsi alamaailmaan. Myös meidän valveolemassaolomme on maa, jonka kätketyistä paikoista pääsee alamaailmaan. Se on täynnä huomaamattomia paikkoja, joihin unet vievät. Joka päivä kuljemme mitään aavistamatta niiden ohi, mutta heti kun uni tulee, löydämme ripeästi tiemme takaisin noihin paikkoihin ja katoamme pimeisiin käytäviin. Kirkaassa päivänvalossa kaupunkien talolabyrinthi muistuttaa tietoisuutta; päiväsaikaan pasaasit päättyvät huomaamatta katuun. Öisin pimeiden talomassojen alla niiden tiheä pimeys kuitenkin pöllähtää kauhistuttavasti esiin ja myöhäinen kulkija kiirehtii niiden ohi, ellemme me sitten ole kannustaneet häntä matkalleen noiden kapeiden kujien läpi.

- Benjamin 2014, 64.

Benjamin (2014, 71) pohdiskelee Baudelairin runoa *Iltahämärä* (*Gerpuscule du soir*). Hänen mukaansa suurkaupungissa ei kuitenkaan ole oikeaa iltahämärää, sillä kaupungin keinotekoinen valaistus paikkaa aina tuon välivaiheen suurkaupungin siirtyessä yöhön. Myös tähtien ilmestyminen taivaalle jää tällöin pariisilaisilta huomaamatta. Eräs mielenkiintoinen huomio avajaisseremonian tilallisuudessa onkin kaupunkitilan ja sen merkitysten muuttuminen, kun päivä pikkuhiljaa vaihtuu iltaan ja yöhön. Pimeyden myötä myös kaupungin denotatiivinen selkeys hämärtyy ja konnotatiivinen vapaus kasvaa. Tästä kulmasta Benjaminin havainnoi myös pasaasien luonteen muutosta pimeydessä.

Noin nelituntisen avajaislähetyksen puolivälin paikkeilla ilta saapuukin ja pimeys laskeutuu kaupungin ylle. Nyt kenties ensimmäistä kertaa huonot sääolosuhteet ovat myös jollakin tapaa lähetyksen tuottajille visuaalisesti mielekkäitä: myrskyisessä, synkässä illassa valon kaupunki ja erityisesti speaktaakkelia varten tuotettu valoshow pääsevät oikeuksiinsa, vaikka Ylen lähetyksessä selostajat harmittelevatkin sitä että mielikuvat Eiffel-tornista komeissa auringonlaskun väreissä jäävät vain mielikuviksi. Samoin suurkaupungin yöelämä saa kuvissa edustuksensa, kun esitykset joella muodostuvat nyt yhä enemmän valojen, tanssin ja elektronisen musiikin ympärille. Tässä vaiheessa avajaisia nähdään myös kenties eniten julkista polemiikkaa herättänyt ohjelma numero. Alkujaan itsekin vuoden 1900 Pariisin

maailmannäyttelyn ihmismassojen virtaa varten rakennettu 120 metrinen Debillyn kävelysilta on televisiokuvissa kauttaaltaan kirkkaiden led-valojen koristeleva. Silta muistuttaa Eiffeltornia aikakautensa insinööritaitoa edustavan metallirakenteen ansiosta mutta myös siksi, että tornin tavoin sen piti alun perin olla vain väliaikainen rakennelma (Agnelli 2015, 51). Kuva leikkaa laajojen helikopterikuvien korkeuksista alas ihmisen tasolle. Sillalla nähdään muotiesitys, jossa esiintyjät kävelevät pariisilaisten huippumuotitalojen pukemana peräjälkeen sillan päälle rakennettua catwalkia pitkin. Keskellä siltaa suuren tarjotinkuvun alta paljastuu myös puolialaston ja siniseksi maalattu ranskalainen näyttelijä Philippe Katerine, joka laulaa alastonta tarkoittavan kappaleen *Nu* (ks. kuva 15).

Esitys ei ole visuaalisesti erityisen provosoiva, mutta pahennusta syntyi, kun osa yleisöstä, äänekkäimpänä fundamentalistiset ja äärioikeistolaiset katolilaiset Ranskassa ja maailmalla tulkitsivat sen merkkien parodioivan Leonardo da Vincin maalaamaa *Viimeistä ehtoollista*. Sillalla tapahtuvassa lauluosuudessa sen varrelle asettunut pitkä rivistö kirjavasti pukeutuneita ja maskeerattuja esiintyjä, joista osa oli drag-esiintyjä, muistutti nimittäin asetelmaa Kristuksesta ja hänen apostoleistaan. Esimerkiksi Ranskan katolisen kirkon kristinuskon ja urheilun suhteen edistämiseen pyrkivä ”pyhien kisojen” projekti kertoi avoimessa kirjeessään esityksen pilkkaavan ja ivailevan kristinuskolle (ks. Conférence des évêques de France 2024).

Avajaisten järjestäjien tarkoittama pääasiallinen viittauskohde esitykselle oli kuitenkin alankomaalaisen Jan Harmensz van Bijlertin maalaus *Jumalten juhla* (1635–1640), jonka etualalla nähtävää antiikin jumala Dionysosta (ks. kuva 14) siniseksi maalattu Philippe Katerine esittää Pariisissa. Myöskään sillalla tapahtuvan juhla-aterian keskipisteessä oleva nainen (ks. kuva 15) ei edusta Kristusta, vaan aurinkojumala Apolloa tai Solia. Hahmojen väärintulkinta on erityisen helppoa, sillä kuten Narès (2024) muistuttaa, myös Kristuksen alkuperäinen ikonografia perustuu osaltaan *Sol Invictukseen* (Voittamaton Aurinko), syyrialaisperäiseen jumalaan, josta keisari Aurelianus teki omalla valtakaudellaan Rooman valtionuskonnon. Kristillinenkään kuvasto ei ole syntynyt tyhjiössä, vaan on itsessään aiempien merkkien uudelleenkirjoitusta.

Tulkintojen moninaisuutta vain helpottaa myös se, että toki van Bijlertin maalauksessa on jo ollut aikanaan epäsuora viittaus da Vincin kuuluisaan teokseen, ja toisaalta juhla-ateria on ollut olennainen osa jo sekä kreikkalaisten ja roomalaisten sosiaalista elämää ja sitä on myös kuvattu laajalti sekä antiikin että renessanssin taiteessa (Narès 2024). Tarkastellessa tätä merkitysten joukkoa voidaankin todeta, että mytologioihin perehtynyt tai visuaalisesti

harjaantunut semiootikko taikka taidehistorioitsija saattaa tunnistaa paremmin seremonian suunnittelijoiden viittaukset kuin ”tavallinen televisiokatsoja” tai penkkiurheilija. Jälleen oleelliseksi nousee kysymys tulkintojen ”oikeellisuudesta”. Tiedämme, että sekä urbaanit että kulttuuriset merkitykset ovat äärimmäisen epätarkkoja ja jatkuvasti muuntuvat uusiin merkitysijöihin. Tuskin on yllättävää, että suuren määrän eri tason visuaalisia viittauksia sisältävä monituntinen avajaisseremonia, joka tuo eri tavoilla esiin sekä Ranskan historiaa, kristinuskoa ja olympialaisiin liittyvää antiikin mytologiaa, esittäen näitä usein populaarikulttuurin muotojen kautta, sisältää kaikessa kontrastisuudessaan ainekset erilaisille tulkinnolle sekä loukkaantumiselle. Ainakin jos katsojan tulkintaa ohjaavat fundamentalistinen tai äärikonservatiivinen koodisto tai visuaalisen lukutaidon puute.

Tekeekö tämä kuitenkin tulkinnoista varsinaisesti ”vääriä”? Jos kaikki tulkitsevat jonkin merkin ”väärin”, semiotiikan kannalta tulkinnasta tulee tosi. Kuten antiikin mytologioiden jumalat ja tarinat, myös modernit kulttuuriset merkit ja niistä syntyvät merkitykset ovat aina keskustelun kohteena ja muuntautumisen prosessissa. Myytit vellovat hämärässä merkitysten sopassa, johon seuraava avajaisteemoista, *Obscurité* tuntuu viittaavan.

Ranskalaisen BFM-televisiokanavan haastattelussa avajaisten taiteellinen suunnittelija Thomas Jolly kertoi sinisen hahmon esittävän Dionysosta, kreikkalaisessa mytologiassa viinin ja juhlimisen jumalaa, ja että esityksen idea oli esittää eräänlaista pakanallista juhlaa Olympusvuoren jumalille eli olympismille (BFM 2024). Mutta kuten esimerkiksi Léa Narès (2024) on tuonut esille, kuva sillan sinisestä vatsakkaasta miehestä tuo myös mieleen Silènen, Dionysoksen kasvatti-isän, joka kreikkalais-roomalaisessa taiteessa yleensä kuvataan juurikin alastomana, aaltoilevien hiuksien, pitkän parran ja suuren vatsan omaavana miehenä. Sama ikonografia inspiroi esimerkiksi Jules Daloun pronssiveistoksen *Silènen riemuvoitto* (1885), joka esittää humalaista Silènea. Veistos sijaitsee Pariisissa Luxemburgin puistossa (ks. kuva 13). Visuaalisesti hahmon sininen väri kuitenkin herättää kysymyksiä, ja vaikka ranskalaisessa televisiossa avajaisten selostaja kertoo hahmon esittävän Silènen sijaan Dionysosta itseään, jälkimmäistä ei ole kuitenkaan taiteessa koskaan aikaisemmin esitetty sinisenä (Ibid). Voisiko sininen väri vain viitata pronssipatsaan ajan kanssa patinoituneeseen sinivihreään pintaan, vai onko tässä kyse uudemmassa populaarikulttuurin viittauskohteesta? Muistuttaahan sininen hahmo myös varsin paljon Smurffeja...Ranskalaisen Le Grand Continent -lehden jutussa avajaisten pääsuunnittelijoihin kuuluva historioitsija Patrick Boucheron vahvistaa, että

Alkuperäisessä skenaariossa ei mainita sitä [Viimeistä ehtoollista] nimenomaisesti. Viittauksemme koskivat pikemminkin dionysoslaisia konnotaatioita – ja olympialaisen Kreikan ja Pariisin välistä yhteyttä, koska Dionysos, tai pikemminkin Denis, on Sequanan isä. Näin ollen tämä suuri pöytä on jumalten juhla-ateria, joka muuttuu hullun muotinäytöksen catwalkiksi. (...) tämä kiista on kaikkea muuta kuin spontaani, kyseinen kuva ei olisi järkyttänyt ketään, elleivät tietyt ihmiset olisi nostaneet sitä esiin *osoittamalla siihen*. (Gressani & Louis 2024.)



Kuva 13. Jules Dalou, *Silenen voitto* (Le Triomphe de Silène, 1898).

Myös muun muassa *Helsingin Sanomissa* uutisoitiin lyhyesti kohusta, todeten että ”Erityistä närää herätti se, että esityksessä oli mukana drag-esiintyjä sekä muun muassa DJ Barbara Butch, joka Ylen selostajien mukaan tunnetaan seksuaali-vähemmistöjen oikeuksien puolestapuhujana.” (Juuti 2024). Kuten jo todettua, avajaislähetyksen kaltaisesta, semioottisesti rikkaasta media-aineistosta voidaan konnotoida hyvin monipuolisia, tulkitsijasta ja näkökulmasta riippuvia tulkintoja. Boucheronin sitaatti kuvastaa ongelmaa,

jonka voidaan nähdä kasvavan sitä suuremmaksi, mitä tulkinnanvaraisempi jokin merkki tai merkkien joukko on. Tietyt kulttuuriset merkit ovat niiden alati muuntautuvien merkittyjen ansiosta helppo valjastaa haluttuun tarkoitukseen, tulkitsija voi uudelleenkirjoittaa merkin osaksi omaa ideologista todellisuuttaan. Kyse on toisaalta eräästä olennaisesta jälkimoderniin kulttuuriin liittyvästä keskustelusta merkitysten näennäisestä loputtomuudesta, joka johtaa kiinteiden merkitysten totaaliseen hajoamiseen. Baudrillardilaisittain voidaankin ajatella, että hyperreaalissa kulttuurissa kiinteiden totuuksien määrittely romahtaa, kun merkit viittaavat enää vain toisiin merkkeihin, yhteinen perustodellisuus, kulttuurin juurtuneisuus hälvenee simulacran sekaan. Tässä tapauksessa antiikin mytologian konnotaatiot (Dionysos) yhdistyvät renessanssitaiteeseen (Van Bijlert, Da Vinci), josta edelleen nykyajan populaarikulttuurin muotoihin (muoti, pop-musiikki, drag-kulttuuri, jne.). Toisaalta tapaus korostaa mediayleisön yhä aktiivisempaa luonnetta: yleisö ei ota kaikkia merkkejä passiivisena vastaan, ns. taikaluoitia⁹ ei ole, vaan merkitykset ovat jatkuvasti molempaan suuntaan kulttuurisen neuvottelun ja keskustelun kohteena. Tai sitten taikaluoiteja on vain yhä enemmän, ja niitä ammutaan joka suunnasta.

Toisaalta, vaikka loputtoman informaation kyllästävässä nyky-yhteiskunnassa ihminen altistuu suuremmalle määrälle tietoa kuin koskaan aikaisemmin, on altistumisessa kyse vain siitä, informaatiosta. Maailma koostuu yhä enemmän ”heti ymmärrettävästä” tiedosta, joka on suoraan kulutettavissa, jonka seurauksena informaatio ja älyllinen elämä banalisoituu (vrt. esim. Doane 1990, 227 tai Debord 1994, 38). Arkisia uskomuksiamme eivät määritä enää monimutkaiset symbolit, jotka kytkeytyvät rituaaleihin tai syvempiin kulttuurisiin rakenteisiin. Metaforisen kulttuurin määrä vähenee, ja sen ymmärtäminen käy kuluttajalle yhä vaikeammaksi, sillä se vaatii sekä omaa tulkintaa että eläytymistä kulttuuriin, jota ei pinnallisista simulacrumista koostuvassa visuaalisessa todellisuudessa enää välttämättä ole. Kulttuuri koostuu toki yhä enemmän merkeistä, mutta merkit ovat sisällöllisesti onttoja. Siksi nykykatsoja ei ymmärrä näkemiään kummallisia symboleja ruudulla, ja tuo tuntematon maailma näyttäytyy uhkaavana. Merkityksenannon prosessi silti säilyy, vain eri muodossa, juurettomana. Semioottisesti ajateltuna se, että merkkien tulkittiin viittaavan *Viimeiseen ehtoolliseen*, teki itsessään todelliseksi tuon viittauskohteen, joka tuotiin esiin ja suunnattiin takaisin kohti merkkiä (”osoittamalla siihen”, kuten Boucheron toteaa). Evoluutiivisestikin ihmissilmä on kehittynyt havaitsemaan pimeässä metsässä asioita, joita siellä ei

⁹ 1940–1950-luvuilla vallinneen ns. taikaluoiteorian mukaan mukaan media vaikuttaa yleisöön suoraan ja välittömästi: viestit tuottavat ennalta toivottuja reaktioita passiivisilta vastaanottajilta. Sitemmin media- ja viestintätutkimuksessa on korostettu yleisön aktiivista roolia ja medialukutaitoa.

todellisuudessa ole. Hyperreaalissa kulttuurissa konnotatiivinen vapaus vain kasvaa ja denotatiivinen selkeys hämärtyy, keinotekoiset valot valaisevat kaupungin pimeät kujat.



Kuva 14. Jan van Bijlert: *Jumalten juhla* (Le Festin des dieux, 1635–1640)



Kuva 15. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Avajaisten Festivité -osion hahmoja.

3 Kultaista pintaa

...The landmarks of this cosmopolitan capital, like those ideas that were once temporary, controversial or outrageous, stand proudly as monuments to human endeavour, at a time, when, and in a city where, we are set to celebrate the greatest of human endeavours, welcome to one of the world's greatest cities, welcome to the largest multisport event in the world, welcome to the games of the 33rd Olympiad...

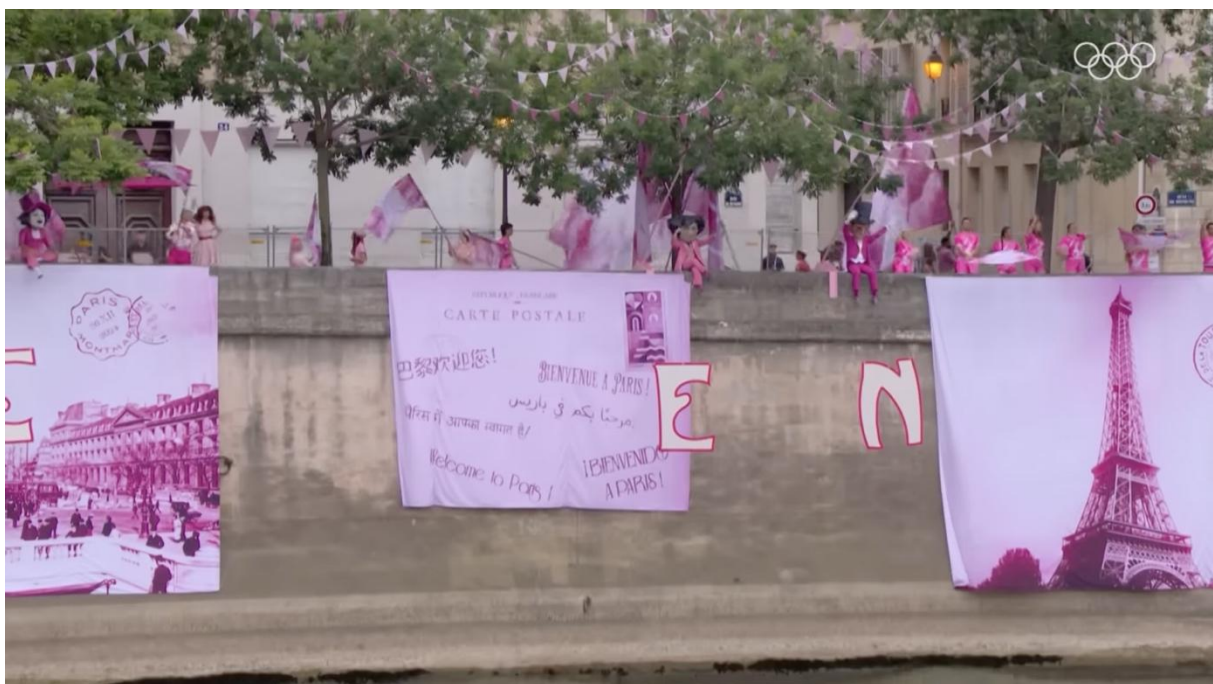
Yllä oleva teksti on ote olympialaisten virallisen Youtube-kanavan englanninkielisen avajaiselostajan kuvailusta kohdasta, jossa televisiokatsoja samalla katselee helikopterikuvaa keskustan yläpuolelta. Selostajan kielenkäytön voitaneen sanoa olevan melko mahtipontista. Lähetyksen tuottajat ja tuotantoprosessit medioivat kuvia ja tarinoita, myyttejä, jo ennen kuin ne saavuttavat katsojan, yleisön (Gaines 2010, 85). Vaikka katsoja tekisikin omia tulkintojaan näkemästään, ohjaa lähetyksen muoto ja kerronta väistämättä sitä, miten se otetaan vastaan. Joskus katsojan oma tulkinta saattaa kuitenkin nousta lähetyksen merkkien yläpuolelle, kuten huomasimme Dionysos-juhlan tapauksessa. Debordille (1994) speaktaakkelissa kyse ei ole loputtomasta kuvien kokoelmasta, vaan niiden välittämästä ihmisten välisestä sosiaalisesta suhteesta. Kuvan asema näyttäytyy tässä siis myös kaksinapaisena: se samalla performoi, symboloi ja ylistää olympialaisten kaltaista tapahtumaa, mutta myös ottaa sen ikään kuin panttivangikseen. Kuvat ovat loputtomaa monistamista, mutta tuo monistaminen samalla vääristää ja neutralisoi (ks. Baudrillard 2006, 44). Kenties selkein ero olympialaisten kaltaisella mediaspektaakkelilla muihin lähetysmuotoihin on se, että se rikkoo rutiineja, vaikuttaa sekä lähetystoiminnan että arkielämän kulkuun. Mediatapahtuma on usein myös monopolistinen: muut kanavat siirtyvät pois säännöllisistä ohjelmistaan siirtyäkseen itsenkin suureen tapahtumaan (Dayan & Katz 1992, 5).

Värit ovat yksinkertaisuudessaan voimakkaita viestien välittäjiä, ja avajaisseremoniassa etenkin kulta ja vaaleanpunainen korostuvat: toinen denotoi samanaikaisesti sekä väriä että samannimistä metallia, ja sitä käytetään konnotoimaan sitä mitä yleensäkin: rikkautta ja varakkuutta, valtaa, glamouria ja ikuisuutta, eihän kulta myöskään ruostu tai tummu. Se on urheilukisojen kannalta lisäksi perimmäisin voiton symboli, ja tässä mielessä seremonia yhdistää mitalikullan ja Pariisin glamour-kullan merkitykset yhteen. Toisaalta kullan väri palauttaa Pariisin kontekstissa mieleen myös Aurinkokuninkaan ajan loiston; Versaillesin ohuen lehtikultakerroksen avulla tämä kaupunki kertoi kerran olevansa historian ja kulttuurin

itseoikeutettu keskus. Kultaa hyödynnetään myös kansallislaulun jälkeisessä esityksessä *Sororite*-teeman alla. Kuoro ja orkesteri säestävät taustalla, kun ruudussa esitellään ranskalaisia suurnaisia esittäviä kultaisia patsaita, jotka nousevat esiin jokeen pystytetyistä alustoista. Ajatus on hieno, löytyyhän Pariisista joka kadunkulmasta lähinnä suurmiesten patsaita. Sateisessa säässä muovisen oloiset, huterasti heiluvat, kultaiseksi maalatut naispatsaat herättävät kuitenkin lähinnä mielikuvia matkamuistoliikkeiden esineistä. Esityksen tavoite nostaa esiin historian unohdettuja sankarittaria ikuisuutta, voimaa ja kunniaa konnatoivilla kultapatsailla päätyy sen sijaan synnyttämään konnotaation kitschistä, eiväthän nämä huterat patsaat ole esilläkään kuin vain tämän lyhyen hetken. Ikuisuus vaihtuu tilapäisyyteen ja halpuuteen.

Seuraava avajaisten ohjelmanumero on sen sijaan kauttaaltaan vaaleanpunainen. Se edustaa varsin laajasti erilaisia ranskalaisen kulttuurin stereotyyppioita. Myös Ylen avajaislähetysten selostaja toteaa sen kuvaavan ”ranskalaista karikatyyrikulttuuria” sekä laveasti ”muutakin ranskalaiseen kulttuuriin yhdistettyjä piirteitä”. Ohjelmanumeron esittämä kuva ranskalaisesta karikatyyrikulttuurista on kuitenkin yksipuolinen ja tarkoituksenmukaisesti rajattu. Tuon kulttuurin mielikuvien liittäminen vaaleanpunaisiin asuihin, naamioihin ja postikortteihin on järjestäville tahoille varmasti mieluisempaa, kuin esimerkiksi todellisen ronskin ja poliittisesti kärkkään ranskalaisen karikatyyri- ja sarjakuvakulttuurin edustaminen. Esimerkiksi ranskan poliittista vasemmistoradikalismia edustavan Charlie Hebdon kaltaisen lehden pilapiirroksot tuskin edustavat sitä puolta ranskalaisesta karikatyyriperinteestä, mitä lähetysessä haluttiin esitellä, sillä ranskalaisen satiirin juuret ovat vahvasti kiinni valta- ja auktoriteettikriittisessä tasavaltalaisessa perinteessä (ks. kuva 8). Ranskalainen kulttuuri yritetään näyttää samaan aikaan mahtipontisena, mutta kesytettynä. Vaaleanpunainen väri oli esillä jo aikaisemmin Lady Gagan esityksessä, mutta nyt sitä korostavat can-can tanssia tanssivan suuren joukon lisäksi taustalla Seinen viereiseen muuriin ripustetut suuret vaaleanpunaiset valokuvat, joissa näemme muiden kuvien joukossa luonnollisesti esimerkiksi Eiffel-tornin sekä jonkinlaisen simulaation postikortista, jossa lukee ”tervetuloa Pariisiin” monella eri kielellä kirjoitettuna (ks. kuva 16). Valokuvan mediumi onkin tärkeimpiä teknologioita kehittämään ja laajentamaan turistin katsetta, ja se vahvistaa, kehystää ja useasti jopa korvaa fyysistä matkustamista. Kuten myös Susan Sontag (1979, 24) toteaa, nykyään kaikki vaikuttaa olevan olemassa päätyäkseen valokuvattavaksi. Siksi se on tärkeä fyysinen ja kehollinen tapa turistille kohdata toiseutta, ja kohdatessaan jotakin uutta tai merkittävää on turistin usein pakko ottaa kuva siitä. (Sontag 1979, sit Urry 2011, 154.) Eiffel-torni päätyy väistämättä

kuvauksen kohteeksi, ja sen asema romanttisen Pariisin symbolina onkin muodostunut suurilta osin myös matkailukuvaston kautta (Urry 2011, 160–162). Vaaleanpunainen mielletään usein romantiikan väriksi, joten on vain osuvaa, että seinälle ripustetut postikorttikuvat tornista ovat kauttaaltaan vaaleanpunaisia. Symbolisuus näyttäytyy tässä yksinkertaisimmillaan ja helpoimmillaan: Pariisi on romanttinen ja vaaleanpunainen, ja torni on tämän myytin luonnollinen symboli, sen pituinen se. Myytti ei tässä yritä piilottaa itseään, päinvastoin, sen itseäänselvyys tarjoaa sille alibin. Myytin alibin vertauskuvana Barthes (1994, 185) käyttää esimerkiksi auton ajamista: ajajan keskittyminen sijoittuu kahden kohteen eli auton tuulilasin ja maiseman välille. Niiden molempien jatkuva olemassaolo katseen sisällä johtaa jatkuvaan poissaoloon (Morse 1990, 203). Samoin katsoja näkee Pariisin tämänlaisen kultaisen tai vaaleanpunaisen turistikuvaston läpi, ja tuulilasi on kyllä nenän edessä koko ajan, mutta sen läpinäkyvä itseäänselvyys tekee siitä kyseenalaistamattoman.



Kuva 16. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. “Bienvenue à Paris.”

Koko avajaislähetyksen läpi katsojan mukana kulkeva naamioitunut soihdunkantaja on itsekin vain onttoa pintamerkitsijää. Hän ei ole ainoastaan yksi hahmo tai henkilö, vaan useiden ranskalaisen populaarikulttuurin hahmojen ja antisankareiden yhdistelmä. Hahmolla ei ole kasvoja, nimeä tai ääntä, sen merkki on sisällöllisesti tyhjä. Siksi sen ulkomuodon antamat vähäiset viitteet mahdollistavat, että siihen voidaan heijastaa liki mitä tahansa: epämääräistä

historiallista ranskalaista sankaruutta tai videopeliestetiikkaa. Henkilö esitellään avajaislähetyksessä ensimmäisen kerran Oopperan kummitus-sävellyksen saattelemana, mutta hahmon ulkomuoto tulee kuitenkin pääasiassa ranskalaisen videopeliyhtiö Ubisoftin Assassin's Creed (2007–) -pelisarjan hahmolta. Mystinen katoilla hyppelevä naamiomies on siis vain synkronistinen kuori, esimerkki tyhjästä tai kelluvasta merkitsijästä, jonka merkitty voi määrittyä melko vapaasti tulkitsijan oman näkemyksen mukaisesti, puhdas simulacrum, joka ei viittaa enää mihinkään perustavaan todellisuuteen. Se on simulacran tavoin olemassa vain suhteessaan muihin merkkeihin. Tšehovin aseiden periaatteen mukaisesti maskin takaa on kuitenkin lopulta paljastettava joku, naamioituminen ja hahmon keskeisyys suorastaan vakuuttaa katsojalle, että lopulta joku tunnettu ranskalainen henkilö, kuten näyttelijä tai artisti paljastettaisiin maskin alta, mutta tuota paljastusta ei koskaan tule. Siinä missä merkitysten antiklimaksi näyttäytyy avajaisissa tulvan ja terrorismin myötä makrotasolla, tässä se esiintyy yhden kelluvan merkin muodossa mikrotasolla. Kaikki nämä piirteet tekevät naamioidusta hahmosta myös erinomaisen mainoksen.

3.1 Mainostilassa

Mainos on juoni, jonka avulla uni tyrkyttää itseään teollisuudelle.

- Benjamin 2002, 171, ks. myös Benjamin 2014, 70.

Avajaislähetyksen televisioselostaja toteaa, että *me* olemme Pariisin vanhimmalla sillalla, kun kuva vaihtuu näyttämään Louis Vuittonin muotipajalta kuljetettuja, brändin tunnistettavalla ulkomuodolla koristettuja matkalaukkuja, joita kuljetetaan tanssikoreografian tahdissa sillalla. Henrik IV vihki Pont Neufin sillan avatuksi vuonna 1607, jonka jälkeen se on kokenut useita kunnostuksia ja muutoksia. Aikanaan yli 230 metriä pitkän sillan leveät jalkakäytävät mahdollistivat kuitenkin ensimmäistä kertaa jalankulkijoiden kulun ja samalla joen tarjoamasta näkymästä nauttimisen (Agnelli 2015, 33–34). Louis Vuitton on maailman arvokkain luksusbrändi. Se tuli ensimmäisen kerran tunnetuksi 1800-luvun loppupuoliskolla yrityksen alettua valmistamaan yläluokan matka-arkkuja Pariisissa. Merkin tunnetuin tuote on edelleen beige-ruskea, ”LV”-monogrammilla ja shakkiruudukolla kuvioitu matkalaukku, sellainen, joissa myös olympiamitaleja kuljetetaan (ks. kuva 20). Logo ja tuotteet ovat merkitsijöitä, joiden merkitty on esimerkiksi ranskalainen tyyli tai ylellisyys. Samalla Louis

Vuitton edustaa metonyymisesti nyky-Pariisia globaalina ja ensisijaisesti visuaalisena kulutushyödykkeenä. Onhan matkalaukku selkeimpiä modernin matkustuksen symboleita. Louis Vuitton on hyödyntänyt tätä symbolisuutta rakentaessaan jopa matkalaukulta näyttävän suuren myymälän kaupunkiin.



Kuva 17. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Louis Vuittonin lippulaivamyymälä Pont Neufilla.

Muodin ja turismin kaltainen kulttuurinen kuluttaminen tukee kaupunkien symbolista taloutta, eli sitä kuinka kaupunki pystyy näkyvästi tuottamaan tilaa ja symboleja. Yksityinen sektori on julkisen vallan ohella olennainen toimija julkisen kaupunkitilan tuottamisessa, ja se pyrkii usein hyödyntämään kulttuurisymboleja ja visuaalisuutta vakiinnuttamaan paikkojen ja kiinteistöjen identiteettien houkuttelevuutta. (Andersson 1997, 118.) Tästä esimerkki voisi olla Vuittonin Pariisin lippulaivamyymälä, joka esitetään avajaisissa yhtenä arkkitehtonisista päärooleista ja joka sijaitsee aivan Pont Neufin sillan juurella. Talon julkisivua esitellään myös laajakuvissa. Kyseessä on historiallinen 1800-luvun rakennus, jossa on aikanaan toiminut Pariisin ensimmäinen La Belle Jardinière -tavaratalo. Talo edustaakin haussmannilaista 1800-luvun pariisilaista kiviklassismia, jota määrittää symmetrinen, vaalean kalkkikiven ja hillityn ornamentaation koristama fasadi eli julkisivu (ks. kuva 17).

Benjamin (1955, sit. Kotkavirta & Sironen, 1989, 50) näki juuri muodin ritualisoivan tavarafetissin, sen asettuessa täysin vastakkain orgaanisen luonnon kanssa. Muoti alistaa elävän ja orgaanisen ruumiin epäorgaanisen tavaran ”kuolleelle” materiaalisuudelle. Ovathan myös olympialaiset urheilun rinnalla suuri kulutuksen ja kaupallisen turismin juhla, josta

kaikki suurimmat mainostajat haluavat osansa. Ne ovatkin monella tapaa luonteeltaan samankaltaisia kuin maailmannäyttelyt, joita Benjamin (1955, sit. Kotkavirta & Sironen, 1989, 48) piti omana aikanaan tavarafetissin suurimpina pyhiinvaelluspaikkoina.

Jälkiteollisissa yhteiskunnissa ja kaupungeissa on havahduttu jo varhain kulttuuritoimintojen merkitykseen kaupunkien sosiaalisen koheesion edistämässä ja paikallisen talouden tukemisessa. Etenkin 1980-luvulta eteenpäin kehittyneet kaupunkipolitiikan markkinointistrategiat ovat usein alleviivanneet esimerkiksi poliittista yksimielisyyttä (vrt. olympialaisissa tuotettu kansojen yhteishenki, olympismi) sekä julkisten ja yksityisten toimijoiden kumppanuutta (vrt. Louis Vuittonin valmistamat olympiamitalien kuljetuslaatikot, Olympiakomitean itsensä julkinen/yksityinen asema). Ensiarvoisia nykyaikaisten kaupunki-imagojen edistämässä ovat olleet juuri lippulaivoina toimivat kulttuuriprojektit, kuten olympialaiset. Ne rakentavat symbolista kaupunkia, tuottavat turismia, houkuttelevat investointeja ja pönkittävät kaupungin kilpailuasemaa (ks. Bianchini 1993, 2 sit. Andersson 1997, 117).

Lefebvre (1991) käy läpi kaupunkitilan historiallista muodostumista sellaiseksi, kuin se on nykyään. Esimerkiksi keskiaikana feudaalijärjestelmän tuotannon moodi tuotti omanlaisen tilansa, joka rakensi edeltävän ajan päälle omat symbolinsa. Keskiaikaiset kartanot, luostarit ja katedraalit olivat keskipisteitä, jotka ankkuroivat tiet ja polut maisemaan. Tämä oli myös tilallinen lähtöalusta pääoman kerryttämälle. Kapitalismi ja uusliberalismi ovat sittemmin tuottaneet abstraktia tilaa, joka sisältää hyödykkeiden maailman logiikan, sekä rahan ja poliittisen vallan maailmanlaajuiset strategiat. Tila muodostuu siten laajasta verkostosta pankkeja, yrityskeskuksia, moottoriteitä, lentokenttiä ja informaatioverkostoja. Kaiken tämän alle on kadonnut itse kaupunki, joka ennen oli historiallisen tilan keskusta. (Lefebvre 1991, 53.) Silti avajaislähetys symboloi tuota modernin kaupungin hierarkiaa, jossa katedraalit, museot, joki ja sillat – siis nähtävyydet – ovat keskipisteitä, jotka ankkuroivat ihmisen liikkeen ja katseen. Lefebvren ajatus herättää mielenkiintoisia kysymyksiä Pariisin representaatiosta: mitkä ovat tämän tilallisen valtakamppailun voimasuhteet, onko esimerkiksi Louis Vuittonin luksusliike noussut yhtä merkittäväksi visuaalisen kuluttamisen tilaksi kuin Notre-Damen katedraali, kumpi näistä saakaan lopulta enemmän ruutuaikaa?

3.2 Turisti semiootikkona

Muoti: Herra Kuolema! Herra Kuolema!

- Leopardi: Muodin ja kuoleman välinen vuoropuhelu (Dialog zwischen der Mode und dem Tod). Benjamin 1955 sit. Kotkavirta & Sironen, 1989, 49.

Kisojen aikaisten turistien arvioitiin tuovan kaupunkiin jopa kymmenen miljardin euron tuotot. Jokainen meistä on jossakin vaiheessa elämäämme omaksunut turistin roolin. Kirjassaan *The Tourist Gaze* John Urry (1990, 3) muistuttaa, että turistina käyttäytymisestä on tullut jopa yksi modernin olemisen päämuodoista ja että se on keskittynyt erityisesti tiettyihin paikkoihin ja ajanjaksoihin. Pariisi oli jo vuosisatojen ajan ollut kansainvälinen ja arvostettu matkustuskohde, mutta vasta modernin maailman turismin massainstituution myötä se muodostui tuon ilmiön itsensä symboliksi, jolloin Eiffel-tornista tuli tämän kaikista selkein ja vahvin yksittäinen merkittäjä (Barthes 2012, 130).

Turistisuhteet syntyvät aina ihmisen liikkeestä: ihminen lähtee kotoaan, matkustaa läpi tilan ja pysyy uudessa paikassa tai paikoissa tietyn ajan, kuten esimerkiksi juuri Pariisissa olympialaisten aikaan. Debordille (1994, 120) tässä ”ihmisten liikkeessä kulutuksena” kyse on pohjimmiltaan vapaa-ajanvietteestä, jolloin mennään katsomaan jotakin, joka on banaalia. Banaaliudella hän tarkoittaa erityisesti sitä, kuinka turismin suuntautuneet paikat alkavat lopulta muistuttaa toisiaan yhä enemmän, kun turismin taloudellinen organisointi luo yhtenäisiä kulutuksen ja ajankäytön muotoja. Aivan samalta näyttävät matkamuistokaupat nousevat joka kaupunkiin ja tarjoavat lopulta samankaltaisia esineitä, matkamuistoja, *souvenir*. Samoin turistien suosimilta kauppakaduilta voi aina odottaa löytävänsä samojen luksusvaatebrändien liikkeitä, huolimatta siitä mistä maasta tai kaupungista on kyse. Pariisi on yksi muodin kiistattomista pääkaupungeista, mutta tämä symbolinen asema vahvistuu myös kaupungin ulkopuolella. Usein juuri Louis Vuittonin tai Diorin eleganssia merkitsevät logot saavat paraatipaikkansa kaupunkien ns. arvoalueilta, kuten vaikkapa Helsingin Esplanadilta. Siispä tilat muuttuvat globaalisti yhä samankaltaisemmiksi. Debord (Ibid.) liittää ilmiön maailman maantieteelliseen kutistumiseen, matkustamiseen itseensä: ”sama modernisaatio, joka poisti ajan matkalta, poisti siltä myös tilan todellisuuden”. Samassa suhteessa Lefebvre (1991, 75) toteaa, että nykyajan kaupungit, niiden lähiöt ja uudet rakennukset muistuttavat kaikki toisiaan, arkkitehtuurisen simulacran muodossa.

Koska merkittävä osa nyky-yhteiskuntien väestöstä harjoittaa jonkinlaista turismia, pyrkivät yhteiskunnat myös jatkuvasti vastaamaan matkailijoiden massaluonteiseen katsomiseen. Urryn (1990) mukaan juuri katse muodostuu tärkeimmäksi turismia koskevaksi näkökulmaksi. Turistin katse kohdistuu maiseman ja kaupunkikuvan niihin piirteisiin, jotka erottavat ne jokapäiväisestä kokemuksesta. Tämä kokemus yleensä myös tallennetaan valokuvien, postikorttien, television, elokuvien tai sosiaalisen median avulla, jotta katselu voidaan toistaa, tallentaa ja jakaa loputtomasti (Urry 1990, 3.) Siispä turismille tärkeät kohteet ja paikat saavat ennen kaikkea merkityksensä median kautta, mutta kuten Baudrillard (1991, 58 sit. Tani 1997, 223) toteaa, kuvan loputtomasti tallentaminen johtaa myös kokemamme todellisuuden yhä uudelleen ja uudelleen tuottamiseen, jolloin itse reaali katoaa loputtoman simulaatioiden virran alle, jättäen jäljelle vain hyperreaalin. Esimerkiksi loputtomasti mediassa merkityksillä uudelleentuotettu Eiffelin torni on lopulta muodostunut jokseenkin merkityksettömäksi: kaikki tuntevat sen ja haluavat nähdä sen, mutta tornin alkuperäisen kuuluisuuden perusta jää yhdentekeväksi, tuntemattomaksi. Paikat muodostuvat kuuluisiksi lopulta vain siksi, että ne ovat kuuluisia. Kuuluisa kohde pitää nähdä, ja turisti toteuttaa tämän toiveen tekemällä eräänlaisen pyhiinvaelluksen, esimerkiksi Pariisin suurkaupungin pyhään keskukseen. (Urry 1990, 12.) Siispä turisti on katseellaan aseistautuneena itsekin eräänlainen semiootikko, joka tunnistaa kaupunkimaisemasta merkityksellisen muodon: hei, tuolla se torni on! Maisemaa luetaan etsimällä merkitsijöitä tietyistä ennalta määritellyistä käsitteistä tai merkeistä: tuolla sen sijaan on saksalainen Biergarten, ranskalainen Château tai amerikkalainen pilvenpiirtäjä. Turismista tulee merkkien visuaalista keräämistä: ”kun turistit näkevät kaksi ihmistä suutelemassa Pariisissa, he vangitsevat katseellaan ’ajattoman romanttisen Pariisin’.” (Urry 1990, 12 ks. Culler, 1981, 128.) Tämänlaisia katseita televisio pystyy ruokkimaan, ja Pariisia televisiosta katselevat ihmiset katsovat vain näitä näkymän ihanteellisia esityksiä, jotka he ovat jo aiemmin sisäistäneet erilaisista esityksistä mediassa. Televisiosta etsitään merkkejä, jotka on jo nähty sosiaalisessa mediassa tai elokuvissa, samalla tavoin kuin paikan päällä lomaillessakin (Urry 2011, 101, 179).

Voimme todeta, että visuaalisuuden ja katseen merkityksen vuoksi matkailu on aina ollut erityisesti kiinnostunut speaktaakkelista ja kulttuurisista käytännöistä. Koska suuri osa matkailutoiminnasta on perustunut mekaaniseen ja elektroniseen jäljentämiseen, se on myös Benjaminin näkökulmasta ollut täysin *anti-auraattista*. Olympialaisten kaltaisessa turismissa taide ja sosiaalinen elämä yhdistyvät, korostaen yleisön osallistumista ja ikuista pastissia, jossa Pariisin mytologiaa toistetaan ja toistetaan, yhä uudelleen (ks. Urry 2011, 100.)

Seremoniassa ihmisten halut ja toiveet, niiden symbolit, personoituvat myös julkkiksiin ja supertähtiin, ovathan tähteytyneet televisiokuvissa semioottisesti yhtä merkityksellisiä kuin rakennuksetkin. Seremonia alkaa toki laajoilla panoraamakuvilla (ks. kuva 4), mutta hyvin pian laskeudutaan myös ihmisten tasolle, katsoja haluaa katsoa kasvoja (ks. kuva 18). Avajaisten alkuun johdattelee ranskalaisen jalkapallotähden Zinedine Zidanen tähdittämä lyhyt video, joka muistuttaa kerronnaltaan ja muodoltaan ehkä television mainoskatkoilta tuttuja kahvimainoksia, hänen juoksennellessaan iloisesti Pariisin värikkäitä katuja tyylikkaiden terasseilla istuskelevien pariisilaisten ja ranskalaisten merkkiautojen ohi. Zidane, kuten muutkin julkkikset, representoivat elävän ihmisen speaktaakkelimuotoa: jokin ihmisen mahdollinen rooli, kuva unelmasta, ruumiillistuu. Toisin sanoen yksittäinen henkilö alkaa edustaa laajempaa, kulttuurisesti jaettua ihannetta. Pinnallisessa elämässä tähti on identifioitumisen kohde: se merkitsee meille erilaisia maagisia elämäntapoja, jotka saavat ne näyttämään mahdollisilta (Debord 1994, 38–39). Tähti tekee nämä elämäntavat uskottaviksi esittämällä ne saavutettuina ja elettyinä, kulutuksen kautta. Julkisuudesta on tullut oma tuotteensa (ks. Baudrillard 1994a, 90), ja nyt Nespresso-estetiikan muodossa tuon julkisuuden kuva on laskeutunut taivaista, panoraamakuvista katutasoon kaikkien rakastaman jalkapalloilijan muodossa, meidän muiden tasollemme. Tässä suhteessa sekä Pariisin keskusta että sen tähdittämät julkkikset toimivat samojen asioiden merkittyinä: ne merkitsevät käänteisesti samalla jotakin meille yhteistä, mutta niiden todellinen luonne syntyy silti aina erotuksesta: nämä kauniit, monumentaaliset rakennukset ja keskustan arvoalueet ovat meidän kaikkien, mutta ne eivät kuulu meille kaikille. Vastaavasti jossakin julkisuuden ytimessä on ajatus siitä, että kuka tahansa voisi olla julkkis, mutta olennaisesti julkisuus muodostuu aina siitä suhteesta, jossa *me emme ole ja he ovat*.

Samalla palaamme vielä kerran kysymykseen Pariisin epätodellisuudesta, tai pikemminkin sen hypertodellisuudesta. Barthes (1986, 96) muistuttaa ranskalaisista Pariisin kaupungin vetovoimaa selvittäneistä tutkimuksista, joiden mukaan esikaupunkialueilla Pariisi koettiin aina semanttisesti etuoikeutettuna paikkana, jossa muut ovat ja jossa me itse olemme näitä muita. Pariisin keskusta on siis paikka, johon mennessämme leikimme turisteina muita, ja kaikki joka ei ole keskustaa, ei ole tämänlaista leikkutilaa. Siispä kaupungin todellisen luonteen selvittämiseksi meidän olisi löydettävä se metaforinen ketju, joka löytyy ihmisen olennaisimpien tapojen, kuten ravinnon hankkimisen ja ostosten tekemisen piiristä. Nämä ovat kulutusyhteiskunnan todellisia eroottisia (eli sosiaalisia) toimintoja. (Ibid.)



Kuva 18. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. "Zizou".

3.3 Vaakunat palaavat takaisin tavaroina

Muodin vallan symboli Pariisin kaupungissa:

”olen ostanut Pariisin kartan, joka on painettu taskuliinaan”

- Gutzkow 1842, 82 sit. Benjamin 2002, 66.

Koska avajaislähetyksen kuvaama Pariisi on yhtä paljon turistin silmille kohdistettua mainostilaa kuin se on todellista, fyysistä kaupunkitilaa, on kaupallisella ulottuvuudella erottamaton rooli sen välittämässä merkitysketjuissa. Jo Benjamin (2014, 24) huomioi Pariisissa eläessään ympäristönsä alkavan muodostumaan yhä enemmän tavaroiksi. Siksi Pariisin unikuva, *Réve parisien*, oli hänelle jonkinlainen fantasia pysäytetyistä tuotantovoimista (Benjamin 2014, 36). Mainokset ovat ennen kaikkea hedelmällisiä semioottisia tutkimuskohteita, niissä merkin, merkitsijän ja merkityn suhde korostuu usein selkeällä tavalla. Judith Williamson kirjoittaa kirjassaan *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (1978), kuinka mainos merkitsee meille aina jonkinlaisen halun kohdetta. Ja koska tuo kohde on jotakin meissä itsessämme, mainos ruokkii subjektin omaa halua johdonmukaisuuteen ja merkitykseen itsessään. (Williamson 1978, 63–64.) Emme katso mainoksia ainoastaan halutaksemme jotakin, vaan halutaksemme jotakin, joka on jo meissä itsessämme.

Avajaislähetyksessä sekä Louis Vuittonin tunnistettava logo ja ”LV”-monogrammilla ja shakkiruudukolla kuvioitu matkalaukku yhdistetään olympialaisiin pohjimmiltaan varsin yksinkertaisella rinnakkainasettelulla: kultakoristeinen luksustuote rinnastuu olympiakultaan. Mitään tarvetta varsinaiseen yhteyteen luksusbrändin ja urheilutapahtuman välillä ei oikeastaan tarvita, sillä sekä avajaislähetys että sitä edeltäneet suuret mainos- ja mediakampanjat luovat oletuksen siitä, että kisat ja brändi kantavat jonkinlaista samaa merkitystä. Voitaisiin jopa ajatella, että Louis Vuittonin kaltaisilla brändeillä on niiden nauttima valta-asema juurikin siksi, että niillä on kyky yhä uudestaan yhdistää itsensä arvoaltaan, olympialaisten kaltaisiin tapahtumiin ja myytteihin¹⁰ kuten Benjamin (2014, 34) ilmaisee: vaakunat palaavat takaisin tavaroina. Mitä Louis Vuittonin kaltainen brändi ikinä merkitseekään meille kulutustavaroiden ja muodin maailmassa (kuten luksusta, arvoaltaa,

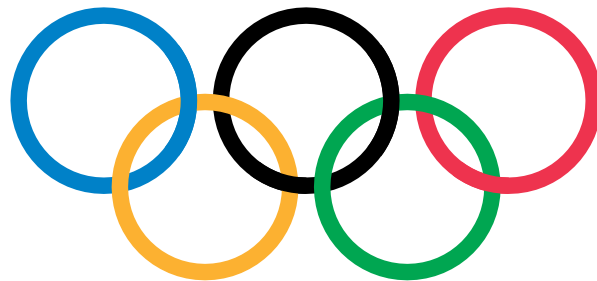
¹⁰ Vuonna 2022 Louis Vuittonin brändikampanjan kuva nousi viraaliksi, kun se esitti jalkapalloilijat Lionel Messin ja Cristiano Ronaldon pelaamassa toisiaan vastaan shakkia LV Damier-salkun päällä.

varakkuutta, eleganssia, laatua, jne.), pyrkii olympialaiset merkitsemään itseensä myös kisojen kontekstissa: tämä on kaikkien yhteinen urheilutapahtuma, mutta yhtä olennaisesti myös ranskalaista erinomaisuutta, taloudellista hyvinvointia ja korkeakulttuuria esittelevä näytös. Siispä sekä brändi että urheilutapahtuma hyödyntävät jo olemassa olevaa mytologista kieltä ja toistensa vakiintuneita merkkijärjestelmiä muodostaakseen suhteen merkitsijän (Louis Vuitton) ja merkityn (luksus, arvovalta, varakkuus, jne.) välillä puhuakseen olympialaisista saman suhteen kautta (vrt. Williamson 1978, 25.) Brändin suosituin tuote, matkalaukku, kuvastaa tätä suhdetta parhaiten. Se myydään aina tyhjänä, voit itse sijoittaa sinne toiveesi ja halusi.

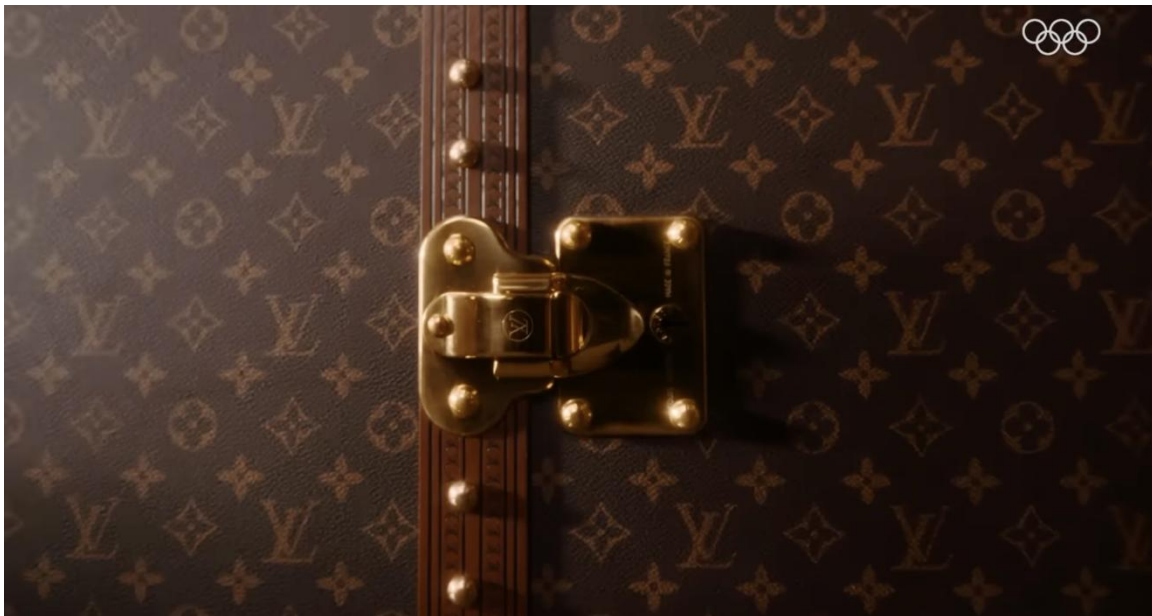
Näin mainokset omaksuvat myyttisen kielen, yrittävät valjastaa ihmisten unelmat asioiksi ja esineiksi. Olympiakullan unelma, urheiluhenki ja yksilön menestys yhdistyvät kulutuksen houkuttelevuuteen, ikään kuin nämä kaksi asiaa olisivat erottamattomia toisistaan. Merkki muodostuu tästä suhteesta: olympiakulta ja Louis Vuitton merkitsevät molemmat yhdessä samaa äärimmäistä menestystä. Barthesin (1994, 176) vastaava esimerkki koskee ruusukimppua, joka laitetaan merkitsemään intohimoa. Hänen mukaansa kyse ei ole erillisestä merkitsijästä (ruusut) tai merkitystä (intohimo), pikemminkin ”intohimoistetuista ruusuista”, jotka voidaan edelleen jakaa osiin, intohimoksi ja ruusuiksi (tai menestyksellä varustetut mitalit voidaan purkaa mitaleiksi ja menestykseksi). Kumpikin oli jo olemassa, ennen kuin ne yhdistyivät ja muodostivat kolmannen objektin eli merkin.

Ranskalaisen paroni Pierre de Coubertin vuonna 1894 olympialaisia varten kehittämä motto toteaa: nopeammin, korkeammalle, voimakkaammin – *citius, altius, fortius*. Vasta muutama vuosi sitten kansainvälinen olympiakomitea lisäsi moton loppuun vielä sanan *communis* – yhdessä. Paroni suunnitteli myös olympiarenkaiden symbolin vuonna 1914, ajatuksenaan edustaa kuudella värillä kaikkia silloisia kansallislippujen värejä. Värien lisäksi päällekkäin asettuvat ympyrät tuntuvat viestivän yhtenäisyydestä, ja onhan ympyrä itsessäänkin selkeä visuaalinen merkki, jonka voitaisiin tulkita merkitsevän esimerkiksi jatkuvuutta, pysyvyyttä tai tasapainoa (ks. kuva 19). Vaikka olympiarenkaat ovat maailman tunnetuin tuotemerkki, niiden käyttö tuntuu noudattavan heraldista ja sakraalia logiikkaa. Niitä esitellään avajaislähetyksessä varsin harkitusti, ja koska vaakunan tavoin kyse on kaikkein arvokkaimmasta merkistä, ne kohoavat tietenkin myös LV-logojen yläpuolelle, korkeimpaan lippusalkoon sekä heijastettuna Eiffel-torniin (ks. kuva 39). Tässä renkaat hyödyntävät taidehistorioitsijoiden läpi historian havaitsemaa vertikaalista hierarkiaa, kommunikoiden kenties alitajuisestikin, että olympia-aate on korkeudessaan pyhempi kuin maallinen luksus.

Silti nämä voivat olla toisilleen läheisiä. Kuten tiedämme, symboli on yksinkertainen merkki, joka edustaa jotakin muuta. Embleemi (ranskaksi *emblème*) sen sijaan viittasi alkujaan koriste-esineiden ornamentiikkaan, mutta nykymerkityksessään se tarkoittaa jonkinlaista symbolista kuvaa, joka yleensä edustaa jotakin suurempaa käsitettä tai ilmiötä. Vaakuna sen sijaan on aina visuaalinen tunnus, joka on asetettu yksinkertaisen kilpi-merkin sisään. Sitä määrittää Pariisin vaakunan tavoin aina heraldinen selitys, eli ainakin periaattessa jokainen vaakuna pitäisi pystyä toisentamaan näkemättä sitä, vain kuulemalla ohjeet sen piirtämiseen (vrt. Pariisin vaakuna, kuva 29).



Kuva 19.
Olympiarenkaat.



Kuva 20. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Lähikuvassa Louis Vuitton -matkalaukun solki ja tunnistettava monogram-kuosi.

Semioottisesti ajateltuna mainoksen merkki ei tietenkään koskaan ole itse sen viittauskohde, eikä siksi kuvakaan ole koskaan sitä, mitä se pyrkii edustamaan. Williamsonin (1978, 66–68) mukaan ihmisen halu ei halua kuitenkaan tunnustaa tätä, vaan se haluaa ylittää tilan merkin ja merkityn välillä, luoda puutteen. Tässä Williamson lainaa Christian Metzin (1977) ajatusta teoksesta *The Imaginary Signifier*:

Halu syntyy uudelleen hyvin nopeasti sen katoamisen jälkeen...se haluaa täyttää puutteen, mutta samalla jättää aina aukon, jotta se selviytyy haluna. Halu tavoittelee kuvitteellista, kadonnutta kohdetta, joka on sen todellisin kohde, joka on aina ollut kadoksissa ja jota aina halutaan juuri sellaisena (Metz 1977, sit. Williamson 1978, 66–68).

Siispä halu haluaa aina pysyä haluna, se tarvitsee vain kuvitteellisen merkitsijän, kohteen jota kohti ikuisesti kulkea, nopeammin, korkeammalle, voimakkaammin. Tähän mainos pystyy korkeampienkin aatteiden tavoin vastaamaan. Mainoksissa tunteiden ja asioiden väliset yhteydet saavat aseman tosiasioina, ”luonnollisina” tai objektiivisina korrelaatioina. Tässä mainonta omaksuu siis myytin olennaisen perusperiaatteen, asioiden esittämisen luonnollisina (Barthes 1994, 190). Mainonta pyrkii myytillä yhdistämään tunteet, mielialat tai ominaisuudet konkreettisiin kulutusesineisiin. Saavuttamattomista asioista tulee siten mainoksessa saavutettavia, ja mainos vakuuttaa, että ne ovat aivan ulottuvillamme (Williamson 1978, 30). Mainos tuntuu ojentavan kätensä kuluttajalle, jonnekin ”tuonpuoleiseen”, tuntemattomille maille. Sinäkin voit saavuttaa sen jonkin, joka näillä urheilijoilla on, jos ostat tämän laukun. Myös Pariisin kuuluisat maailmannäyttelyt näyttäytyivät Benjaminille (1955, sit. Kotkavirta & Sironen, 1989, 49) eräänlaisena fantasmagoriana, jonne ihminen astui päästäkseen huvittelemaan. Niissä ihminen antautui tavaroiden vietäväksi, nauttiakseen vieraantumisesta itsestään ja muista Samoin olympiakisat on helppo nähdä suhteessa maailmannäyttelyihin.

Louis Vuittonin lippulaivamyymälä on itsessään tilallisesti kiinnostava kohde, ja kuten edellä mainittua, se toimii avajaisten tärkeänä tapahtumapaikkana tai esiintyjänä itsessään, Louvren taidemuseon tavoin. Urry (2011, 152) muistuttaa, että museot ovat television tapaan paikkoja, jossa visuaalisesti nähdään ja kerätään asioita, mutta että museon ja muiden sosiaalisten instituutioiden raja on hämärtnyt. Liikkeet ja kaupat ovat nimittäin yhä enemmän museoiden oloisia ja näköisiä tiloja, jotka houkuttelevat ihmiset sisään vaeltelemaan ja katselemaan (Ibid). Urry siteeraa esimerkiksi Lontoon Design-museon johtajan Stephen Bayleyn ajatuksia, jotka vievät moderniteetin fantasmagoriseen kehitykseen:

Vanha 1800-luvun museo oli kuin kauppa...paikka jonne mentiin katsomaan arvoja ja ideoita, ja mielestäni shoppailusta on todella tulossa myöhäisen 1900-

luvun suuria kulttuurikokemuksia...kaksi asiaa yhdistyy. Museoista tulee kaupallisempia ja kaupoista tulee älykkäämpiä ja kulttuurisempia. (Hewison 1987, 139 sit. Urry 2012, 152.)

Ei olekaan ihme, että Pariisista löytyy myös arkkitehti Frank Gehryn suunnittelema massiivinen nykyaikaisen museon ja kulttuurikeskus Fondation Louis Vuitton. Sen omistaa LVMH-konglomeraatti, joka hallitsee noin kuuttakymmentä suurta luksusbrändiä maailmalla, Louis Vuittonin lisäksi Diorin, jonka asuja avajaisseremoniassa nähdään. Kyse ei ole pelkästä sponsoriasemasta vaan laajasta 150-160 miljoonan euron arvoisesta sopimuksesta, jossa LVMH:lle annettiin olympialaisissa hyvin näkyvä rooli luovana yhteistyökumppanina. Konsernin alaisista brändeistä juuri Louis Vuittonille jaettiin ensisijainen rooli avajaisseremoniassa. Muut luksusbrändit kuten Berluti saivat tehtäväkseen Ranskan olympiajoukkueen asujen suunnittelun ja esimerkiksi Moët Hennessy oli esillä olympialaisten VIP-tilaisuuksissa. (ks. LVMH 2023.) Joka tapauksessa sekä Louis Vuittonin myymälän että Louvren taidemuseon rooli on avajaisissa samankaltainen, arvokkuutta ja kulttuurista pääomaa konnatoiva ympäristö, josta naamioitu soihdunkantaja ja katsojat hänen kauttaan löytävät itsensä ihmettelemästä ranskalaisen kulttuurin arvoja ja ideoita. Molemmat edustavat olennaisia nykykuluttajan kokemuksia, jotka ovat ensi kädessä visuaalisia, joten niiden merkitys välittyy sellaisenaan myös televisioruudulta. LV-logo nousee salamyhkäisesti kohti olympiarenkaiden, vaakunoiden ja embleemien asemaa. Tekemällä tämän se piilottaa oman tuotteen tyhjyytensä ja mainos vain kuvastaa tätä täysin saturoitua mutta tyhjää muotoa (vrt. Baudrillard 1994a, 93). Taideteoksen ainutlaatuinen aura on ehkä kadonnut, Kangin (2014, 182) mukaan Benjaminin kuvailemissa Pariisin maailmannäyttelyiden paviljongeissa, joissa visuaalinen havaitseminen nostettiin keskiöön, juuri mainonnan periaatteet manifestoituvat kaikista vahvimmin. Samalla visuaalinen katse erotettiin kehollisesta yhteydestä esineisiin: ihmisten toiveet täyttyvät vain kuvien muodossa, ja mainosteollisuus alkaa tuottamaan esteettisiä objekteja massoille (Benjamin 2002, 201). Kun taloudet ovat yhä enemmän ja enemmän merkkien talouksia, tulee niiden visuaalisesta puolesta ensisijaista, jolloin myös kulttuurista, jota visuaaliset taiteet hallitsevat, tulee yhä tärkeämpää turismille (Urry 2011, 118).

3.4 Tulen myytti

Jokainen kahdestatoista tuhannesta metalliosasta, jokainen kahdesta ja puolesta miljoonasta niitistä on koneistettu millimetrin tarkkuudella... Tällä työmaalla ei kuule taltan iskuja, jotka vapauttavat muodon kivistä; täällä ajatus hallitsee lihasvoimaa, jota se välittää nostureiden ja turvallisten rakennustelineiden kautta.

- Meyer 1907, 93 sit. Benjamin 2002, 887.

Esitysjärjestyksessään toisen avajaisteeman *Synchronicité*¹¹ aloittaa kuva korjausurakan alla olevasta Notre-Damen katedraalista. Metalliset rakennustelineet ovat kietoutuneet vanhan katedraalin ympärille. Hetkeksi lähetys myös hiljenee, kun siirrymme ennalta nauhoitettuun osuuteen, sateinen päivä vaihtuu auringonpaisteeseen. Siinä missä Benjaminin yllä siteeraaman kuvauksen mukaan Eiffel-tornin rakennustyömaalta ei löytynyt talttoja ja ajatus hallitsi lihasvoimaa, nyt television välittämässä lähikuvissa talttojen, vasaroiden, sahojen ja muiden työkalujen äänet luovat taustarytmin, kaupungin sykkeen, kun katedraalin rakennustelineistä roikkuvat työntekijät esittävät sävellyksen saattelena tanssikoreografian. Työntekijöiden harmaat työhaalarit ovat kultaisesta väristä tahriintuneita. Samanaikaisesti suorana esitetty satojen tanssijoiden koreografia sateisessa jokirannassa tapahtuu suuren kultaisen ”haavan” päällä, joka on levinnyt Ranskan rahapajan Monnaie de Paris -rakennuksen seinään sekä jokipromenadille, jolla tanssijat esiintyvät (ks. myös kuva 6). Kontrasti kahden kuvan välillä on suuri. *Synchronicité*-esityksestä merkittävä osa leikattiinkin pois rankkasateiden takia, kun esimerkiksi tanssiesiintymiset Pariisin kattojen päällä nähtiin liian vaarallisiksi. Satojen ihmisten tanssiesitys tekee kunniaa palaneen Notre-Damen jälleenrakentajille. Katedraali kuitenkin yhdistyy tulen synkronisuuden kautta olympiamitaliin, kun seuraamme samalla soihdunkantajan kulkua rahapajan sisälle, jossa mitalit taotaan sulasta metallista.

Kang (2014, 181) lainaa Benjaminia, jonka mukaan viihdeteollisuus tekee yksilön identifioitumisen hyödykkeiden vaihtoarvoon helpommaksi nostamalla ihmisen itse hyödykkeen tasolle (ks. Benjamin 2002, 7). Kenties juuri muoti, joka käärii tuotteen muodossa itsensä ihmisen ympärille, edustaa tätä suhdetta selkeimmin. Avajaislähetyksessä Louis Vuittonin pajalta kuljetetut matkalaukut kulkevat tanssikoreografian kuljettamana joelle, josta ne suuntaavat veneessä kohti Monnaie de Parisin rahapajan valimoa, jossa

¹¹ Myös psykoanalyttikko Carl Gustav Jungin käytti käsitettä tarkoittamaan ‘merkitsevää yhteensattumaa’, jossa toisiinsa näennäisesti liittymättömät asiat tapahtuvat rinnakkain: tapahtumilla ei ole kausaalista yhteyttä, mutta niitä yhdistää *symbolinen merkitys*...

olympiamitalit valmistetaan sulasta metallista. Kuten mainittua, Louis Vuitton liittää itsensä mainonnan ja markkinoinnin keinoin olympialaisten mytologiaan, ja sen kaltaisten brändien voima syntyy osaltaan tästä kyvystä valjastaa myytti omien merkkiensä käyttöön. Samasta syystä suurimmat mainostajat ovatkin onnistuneesti siirtyneet hyödykkeiden suorasta mainonnasta abstrakteille tasoille, toiveiden, halujen, elämäntapojen ja mielikuvien mainostamiseen, mikä ilmeneekin usein juuri urheilumainonnassa. Tätä mainonnan myytit edustavat, mutta mainos ei sano sitä koskaan suoraan: ostamalla tämän urheilujuoman tai juoksukengän voit itsekkin olla jotakin, mitä tämä urheilijatahti edustaa. Samalla yksilö identifioi itsensä yhä vahvemmin mainoksen merkkeihin. Avajaislähetyksessä tämä myyttien kaupallinen sulauttaminen tapahtuu muutamalla eri tasolla. Avajaisten keskeisenä yhteistyökumppanina Louis Vuitton ei ainoastaan sulauta brändiään yhteen olympialaisten kanssa, vaan onnistuu liittämään symbolisen arvokkuutensa myös olympiarenkaiden rinnalla Pariisin symboleista vahvimpaan, Eiffel-torniin itseensä. Ylen lähetyksen selostajat muistuttavat, että jokaisessa vuoden 2024 olympiamitalissa on nimittäin pieni palanen rautaa itse tornista. Näin sekä kaupungin tilallinen mytologia, luksusbrändin kaupalliset myytit että olympialaisten symboliikka sulautuvat yhteen, täydelliseen objektiin, myytin puhdistamaan mitaliin.



Kuva 21. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Aya Nakamura ja santarmin soittokunta Pont des Artsilla.

Muoti on nimenomaisesti speaktaakkelin muotoa, tuota LV-monogrammin koristamaa ohutta kiiltävää pintaa. Myytille ominaista on juuri merkitysten muuttaminen muodoksi (Barthes

1994, 192). Merkitykset, nyt muuttuneena muodoksi/muodiksi mahdollistavat vanhan, nykyhetken ja tulevaisuuden yhdistymisen: *Égalité* (tasa-arvo)-teeman alla ranskalais-malilainen pop-laulaja Aya Nakamura esiintyy kullalla ja pyrotekniikalla säkenöivällä Pont de Arts -sillalla kuudenkymmenen Ranskan tasavallan santarmin soittokunnan sotilasapparaisen kanssa, jotka ovat tässä tapauksessa Diorin muotitalon pukemia (ks. kuva 21). Pont des Arts on saanut nimensä Louvren alkuperäisestä nimestä Palais des Arts, jonne se johtaa. Vuonna 1802 rakennettu silta oli valmistuessaan Ranskan ensimmäinen metallirakenne (Agnelli 2015, 36). Soihdunkantajan tulen sytyttämän pyrotekniikan valaisemana Ranskan siirtomaahistoria yhdistyy imagoltaan seksikkääseen pop-tähteen, joka musiikillaan ja eleillään vaikuttaa itsevarmasti johtavan sitä sotilaallisesti järjestäytynyttä poliisijoukkoa, jonka pääasiallisena tehtävänä on vastata juuri Pariisin alueen turvallisuudesta. Kuten aikaisemman tummaihoisen oopperalaulajan kohdalla, myytti on nyt puhdas, muotoon ikuistettu: ”Ranskako suurvalta? Mutta sehän on vain tosiasia. Tämä urhea musta tekee kunniaa kuin yksi omista pojistamme” (Barthes 1994, 186).

Sotilasapparaiset voi samoin nähdä jonkinlaisena ironisena merkinä Ranskan kyvystä projisoida sotilaallista mahtiaan avajaisten järjestämishetkenä vuonna 2024, jolloin Eurooppa on murroksessa, kun vanhat globaalit keskipisteet ovat siirtymässä moninapaisen maailmanjärjestyksen ja uusien poliittisten tuulten myötä. Pariisi on voinut hyvinkin olla 1800-luvun tai vielä 1900-luvun alunkin globaali pääkaupunki, mutta nykyisessä moninapaisessa maailmassa valta valuu näistä vanhan maailman keskuksista yhä enemmän kohti itää, tai rapakon taakse. Tässä ajassa Pariisin olympialaiset näyttäytyvät globaalin politiikan murtumakohdassa erityisenä pyrkimyksenä pullistella kulttuurisella mahdollilla, aikana jolloin Eurooppa uhkaa jäädä globaalissa valtakamppailussa Venäjän, USA:n tai Kiinan polkemaksi. Samalla Brexit ja itseään vastaan kamppailevan Saksan jatkuva heikkous tarjoavat Ranskalle tilaisuuden esittää itsensä nykyhetkessä Euroopan ”ykkösenä” ja yhä yhtä myyttisen voimakkaana kuin ennenkin. Mutta kun samanlaista suurta omaa sotilasmahtia ei enää välttämättä ole, kulttuuri toimii pehmeän vallan terävimpinä kärkenä, ja taiteen, muodin tai arkkitehtuurin suhteen Ranskalla kyllä on, mistä ottaa. Samoin kaupunkitila kantaa edelleen menneen ajan mahtia, sen monumentit eivät ole unohtaneet symbolista merkitystään, sitä varten ne on tarkoitettu ja ne odottavat vain uudelleen hetkeään. Sillä monumentti ei ole koskaan vain mennyttä historiaa, sen historiallinen materiaallinen arvo merkitsee aina jonkinlaista jatkumoa joka on johtanut nykyhetkeen.

Koska jokaisessa olympiamitalissa on pieni palanen rautaa itse tornista, on mitalien kohdalla kyse yhtä lailla vieläkin vanhemmasta, alkukantaisesta mytologiasta. Rauta mahdollisti uutena rakennusmateriaalina rautateiden leviämisen ja siten modernin matkailun ajallisuuden kutistamisen, kun junalla pääsi kulkemaan mantereen päästä päähän yhä helpommin. Se mullisti kuitenkin myös arkkitehtuurin. Kuten Benjaminin kuvailemien lasi- ja metallikattoisten pasaasien kohdalla, rauta uutena rakennusmateriaalina mahdollisti Eiffel-tornin, aikansa korkeimman rakennuksen rakentamisen. Kiven korvaaminen pääasiallisena rakennusmateriaalina merkitsi myös ajattelutavan muutosta: kivi merkitsee jotakin vankkaa ja muuttumatonta, kuten Notre-Dame, se saattaa ajan kanssa kulua ja hioutua, muttei koskaan hajoa tai katoa. Kirkkokin voi palaa, mutta sen ei voida antaa lopullisesti kadota. Barthesille (2012, 128) raudan mytologia on aivan erilainen, se on osa tulen myyttiä itseään. Siispä raudan symbolinen arvo ei tule raskaista materiaaleista vaan energiasta; rauta on sekä vahva että kevyt, se on ylevän elementin, tulen, sekä ihmisen lihasvoiman tuottaman energian yhteinen tuotos, ”sen jumala on Vulcanus ja sen syntypaikka on valimo” (Ibid).



Kuva 22. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Olympiakulta. ”Sen jumala on Vulcanus ja sen syntypaikka on valimo...”

Tätä mytologiaa esitellään visuaalisesti myös avajaislähetyksessä. Naamioitunut soihdunkantaja löytää itsensä Monnaie de Parisin rahapajan sisältä, jonka pimeydessä tuli ja sula rauta säkenöivät, kun mitaleja valetaan (ks. kuva 22). Vain tällaisista myyttisistä olosuhteista olympiamitali voisi syntyä. Rauta on työvälineenä myös symbolisesti yhteydessä

ihmisen luonnon hallintaan. Siksi Pariisin modernin ajan metallirakenteet kuten sillat, pasaasit tai Eiffel-torni ovat kaikki jo materiaalinsa tasolla yhteydessä luonnon hallitsemiseen. Kuten Barthes (2012, 128) toteaa, raudan tarina on yksi ihmisen edistyksellisimmistä tarinoista ja että ”Eiffel kruunasi sen – toisaalta tekemällä raudasta ainoan materiaalinsa rakennelmissaan ja toisaalta kuvittelemalla kokonaan raudasta tehdyn esineen (tornin), joka kohoaa Pariisin taivaalle kuin raudalle omistettu muistomerkki”. Kaiken tämän huomioon ottaen käy vain järkeen, että myös Pariisin vuoden 2024 olympialaisten virallinen logo muodostuu sekin kolmesta keskeisestä elementistä: kultamitalin väristä ja pyöreästä muodosta, joka yhdistyy olympiatulen liekkiin ja Marianne-hahmon kasvoihin.

4 Huojuu, vaan ei huku: jokeen vajonnut kaupunki

Vedenpaisumuksesta kertovien kuvien edessä jokainen lukija katsoo liukuvansa luvallisesti. Tämä selittää sellaisten näkymien suuren suosion, joissa pienten veneiden nähdään kulkevan kadulla. Tällaisia näkymiä on useita, ja sekä lehdet että lukijat näyttävät pitävän niistä. Niissä voidaan nimittäin nähdä, kuinka suuri myyttinen lapsuudenuni vetten päällä kulkevasta ihmisestä toteutuu todellisuudessa. Vaikka meriä on kuljettu tuhansia vuosia, laiva on yhä kummallinen esine. Se synnyttää haluja, intohimoja ja unelmia. Leikkivät lapset tai risteilijän lumoamat työläiset näkevät kaikki siinä vapautuksen välineen, aina yhtä hämmästyttävän ratkaisun ongelmaan, jota ei voida selittää terveellä järjellä: kuinka kulkea vetten päällä?

- Barthes 1994, 62

Yllä Barthes (1994, 62) kirjoittaa Pariisin vedenpaisumuksesta ja tulvasta, joka kietoutui vuoden 1848 helmikuun vallankumouksen myyttiin. Pariisilaiset pystyttivät katusulkuja vihollista eli jokea vastaan. Luonnonilmiö jäsenyi vallankumouksellisessa mielikuvituksessa poliittisen vihollisen kaltaiseksi. Kaupungin kadut eli niistä irrotetut mukulakivet nousivat jälleen taistoon, kuten niin monta kertaa aikaisemmin (ks. kuva 31). Kuten Baudrillard (2006) on todennut vallan kumoamisen houkuttelevuudesta, niin myös Barthes (1994, 64) korostaa vastarinnan huumaavuutta, sen viettelevyyttä. Arkea rikkovien onnettomuuksien mytologisoinnin avulla ihmiset todistavat itselleen, että maailmaa todella voidaan muokata, että siihen voidaan vaikuttaa. Avajaisseremonian alussa ryhmä lapsia löytää itsensä kuljettamassa olympiasoihtua Pariisin katakombeista, kun soihtua aluksi kuljettaneen Zinedine Zidanen metrojuna jumittuu tunneliin ilmeisesti sähkökatkoksen seurauksena. Kenties tämäkin on tarkoituksenmukainen viittaus: Pariisin vanhentuvan metroverkoston kyky vastaanottaa kisojen mukanaan tuomia suuria turistimääriä herätti huolta ennen kisojen järjestämistä. Lapset kohtaavat katakombien maanalaisella järvellä soutuvenettä soutavan naamioidun soihdunkantajan, jonka mukana kulkevat kohti tunnelin päässä kajastavaa valoa. Valo paljastaa ruudulle tekstin ”Ça ira” (”tapahtuu”, tai ”kaikki menee hyvin”) ja vene ilmestyy Seine-joelle. Palais-Garnierin alla oleva maanalainen järvi tai vesisäiliö toimi inspiraationa myös Gaston Leroux'n *Oopperan kummituksen* tapahtumapaikalle, joka on yksi soihdunkantajan viittauskohteista. Myös Baudelairin runojen Pariisi näyttäytyi Benjaminin (1955, sit. Kotkavirta & Sironen, 1989, 53) mukaan lokaanvajonneena kaupunkina, enemmänkin vedenalaisena kuin maanalaisena.

Myös Pariisin kaupungin virallinen motto, *Fluctuat nec mergitur* (Huojuu, vaan ei huku) osuu kiinnostavalla tavalla avajaisteemaan Seinellä. Motto on lyhennetty vanhasta kristillisestä latinankielisestä sanonnasta *Niteris incassum navem submergere Petri / Fluctuat at numquam mergitur illa ratis* (Turhaan yrität upottaa Pietarin laivaa – tämä alus keinoon, mutta ei koskaan uppoa). Ei kenties ole sattumaa, että se on virallistunut kaupungin motoksi juuri Haussmannin radikaalien kaupunki uudistusten aikana. Avajaislähetyksen selkeimmän visuaalisen vihjeen vedenpaisumuksesta tai tulvasta tarjoavat kuitenkin jokeen puoliksi upotetut massiiviset installaatiot, joissa on tunnetuista ranskalaisista maalauksista otettuja hahmoja (ks. kuva 23).



Kuva 23. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Jokeen upotetut kasvot tarkkailevat ohi lipuvia Gabonin olympiaurheilijoita.

Eräs avajaisseremonian suunnittelijoista, historioitsija Patrick Boucheron totesi ranskalaiselle *Le Grand Continent* -lehdelle että ”Emme voi rakentaa lavastusta Pariisiin, se on jo valmiina, eikä se ole lavastus. Seine on näyttämömme kaunein päähenkilö.” (Gressani & Louis 2024). Tai ainakin *olisi* kaunein, jos sen likaisen ruskea väri vain saataisiin kisoja varten puhdistettua, saatettua toivottuun mielikuvaan puhtaasta joesta. Avajaisia edeltävässä mediakeskustelussa erityisesti Seinen veden laatu oli esillä, sillä joessa oli tarkoitus järjestää osa kisojen uintikilpailuista. Uiminen Seinessä on ollut sen epäpuhtauden takia kiellettyä jo yli sadan vuoden ajan. Pariisin kaupunki ja viranomaiset käyttivät joidenkin lähteiden mukaan jopa yli miljardi euroa veden puhdistamiseen, josta muodostui myös tärkeä poliittisten pisteiden keräilyn kohde. Jopa presidentti Macron lupasi itse uida puhdistetussa joessa, mutta

tempaus siirrettiin presidentin järjestämien yllättävien parlamenttivaalien vuoksi. Kenties osasyynä siirtämiselle oli myös sosiaalisessa mediassa trendannut hashtag ”JeChieDansLaSeineLe23Juin” (”Kakkaan Seineen 23 heinäkuuta”) kun pariisilaiset uhkasivat protestoida kisoja ulostamalla uintipäivänä ylävirtaan. Humoristinen tempaus kertoo sekin osaltaan ranskalaisten suhtautumisesta sekä jokeen että olympialaisiin. Lopulta vain Pariisin pormestari Anne Hidalgo päätyi pulahtamaan joessa. Muun muassa Associated Press uutisoi tuolloin pormestarin tempauksesta. Uutisessa huomioidaan, kuinka uintipäivänä Hidalgo lopulta astui märkämpukuun ja uimalaseihin sonnustautuneena varovasti jokeen, käyttäen tapahtumaa varten rakennetun keinotekoisen lammen reunalla sijaitsevia tikkaita. Paikalla oli myös peräti seitsemän turvavenettä, joten varman päälle oli selvästi pelattu. (Nouvian 2024.)

Seinen suolistobakteereista muodostui olennainen merkki, jota voitaisiin tarkastella biosemiotiikan näkökulmasta. Lainaten esimerkiksi Tommi Vehkavaaran (2002) artikkelia biosemioottisten käsitteiden naturalisoinnista voimme ajatella, että Seinen suolistobakteerit joutuvat ihmisen tarkastelun kohteeksi tavalla, jossa niihin aletaan liittää inhimillisiä merkityksiä ja ominaisuuksia (Vehkavaara 2002, 293, 300, 305). Niiden uhka on terrorismin tavoin jollakin tasolla näkymätön: emmehän voi paljain silmin havaita bakteereita, näemme televisiokuvissa tai uutisartikkeleissa vain niiden indeksisen merkin, likaisen ja samean ruskean sävyn. Tuosta biologisesta merkistä muodostuu kuitenkin symbolinen uhka, merkki jota voidaan käyttää poliittisiin päämääriin. Tällöin ruskeasta joesta syntyy myös kultaisen glamourin vastakohta, inhimillistetty merkki, joka näyttäytyy katsojille veden väriä tarkastelemalla. Biosemioottisen luennan kannalta bakteeri olisi kuitenkin itsessään kohdetoimija, jolle joki on merkityksellinen elinympäristö (*Umwelt*), jonka luonnolliset merkit ohjaavat sen omaa selviytymistä ja toimintaa, ja merkkien inhimillisesti tuotettu historiallinen syy-seuraussuhde on tässä mielessä yhdenmukaista (Vehkavaara 2002, 293, 304–305). Toisin sanoen merkkien historiallinen merkityksellistäminen on ihmislähtöistä, kun taas bakteerille merkit toimivat pelkkinä välittöminä toimintaa ohjaavina signaaleina.

Joki näyttäytyy avajaisten mediaspektaakkelin sisällä elementtinä, josta pyritään muodostamaan olennainen symbolinen keskus, mutta joka ei suostu kuitenkaan täysin tottelemaan spektaakkelin rakennetta. Tässä valossa joki ja sen hallitsema, ihmisen kontrollin ulkopuolelle ulottuva voima näyttäytyy katsojalle myös houkuttelevalta vastavoimalta. Saastunut joki sekä esimerkiksi taivaalta satava rankkasade, joka esti joidenkin ohjelmanumeroiden järjestämisen, ovat molemmat luonnonvoimia, jotka aiheuttavat häiriön.

Samalla nämä häiriöt tuntuvat kuitenkin tekevän speaktaakkelista entistä merkityksellisemmän, saman sisäsyntyisen myytin muodossa, joka sisältyy jo kaupungin uhmakkaaseen mottoon *Huojuu, vaan ei huku*. Kyse on tietyllä tasolla myös jo mainitun lapsuudenunen, vetten päällä kellumisen voimasta. Tai kuten Tani (1997, 215) toteaa, vasta kun eletyssä ympäristössämme tapahtuu jokin muutos, pysähdymme katsomaan tuttua maisemaa, se ponnahtaa tietoisuuteemme. Mutta vaikka ihminen turtuu rakennettuun, muuttumattomaan ympäristöönsä¹², hallitsemattomat luonnonvoimat kuten juuri ylitsepursuavan joen tai rankkasateen aiheuttama tulva sisältävät aina houkuttelevan mahdollisuuden muutoksesta, murtumasta eletyssä speaktaakkelissa. Ja vaikka tämä häiriö rikkoo meille jotakin selkeää, tärkeää ja turvallista, sisältyy siihen myös toiveikkuutta, sillä ”kaikki vähänkin laajemmat arjen repeämät johtavat juhlaan” (Barthes 1994, 61).

Samalla tuo lapsuudenuni vetten päällä liukuvasta ihmisestä on laajempi kulttuurinen myytti, joka lävistää populaarikulttuuria läpi aikojen. Tästä selkeimpiä esimerkkejä ovat lukuisat ikivanhat tarinat vedenpaisumuksesta muinaisissa kulttuureissa ympäri maailmaa. Kyse on todellakin alkukantaisesta myytistä, mutta myös nykykulttuurista voimme nostaa esiin loputtomasti esimerkkejä samasta ilmiöstä. Esimerkiksi Ultra Bran kappaleen ”Vesireittejä” sanat sisältävät saman totuuden hallitsemattomien luonnonvoimien houkuttelevuudesta. Kappaleessa yksilön ihmissuhdeongelmat tuntuvat kaikessa abstraktiudessaan ylitsepääsemättömiltä. Siksi tuo lapsuudenuni vetten päällä liukuvasta ihmisestä on yksilölle suuri katarttinen vapautus. Fyysisen ympäristömme totaalaisesti myllertävät voimat rikkovat arjen ja herättävät kaupunkilaisessa alkukantaisia selviytymisvaistoja. Tuttu kaupunkia läpäisevä joki nouseekin nyt ylös vastustaakseen rakennettua, ottaa takaisin itselleen katujen ja aukoiden valtaaman luonnon. Tulva sekä hukuttaa tutun, rakennetun ympäristön, mutta vapauttaa samalla sen kahleista: *Jos kaupunki tulvisi, vesireittejä pääsisi pakoon*.

Lefebvre (1991) kirjoittaa sosiaalisesti tuotetun tilan ja luonnollisen tilan vastakkainasettelusta. Kun tilaa tuotetaan sosiaalisesti, on luonnollisen tilan menetyksistä väistämätöntä. Se pyrkii kuitenkin sinnittelemään rakennetun taustalla, sekä lähteenä että resurssina, jolloin luonnollisesta tilasta muodostuu eräänlainen pakkomielle meille. (Lefebvre 1991, 30–31.) Haluamme olla tekemisissä luonnon kanssa, mutta haluamme myös vaikuttaa siihen, hallita sitä. Lefebvre (1991) puhuu ns. luonnon absoluuttisesta tilasta, joka oli aikoinaan ihmisen koskemattomissa. Ihmiselle kauniit ja arvokkaat paikat kuten luolat,

¹² Emmehän tiedä sitäkään, kuka ensimmäisenä löysi veden, mutta voimme olla varmoja siitä, ettei se ollut kala.

vuorenhuiput, lähteet ja joet kuitenkin menettivät luonnolliset piirteensä ja ainutlaatuisuutensa, kun ihminen vihki ne *merkittäviksi* paikoiksi. Tämän merkityksellisyyden takia luonnollisesta tilasta, kuten Seine-joesta, jonka ympärille Pariisin kaupunki kasvoi, on muodostunut poliittisten voimien kenttä (Lefebvre 1991, 48).

Joen puhtauden lisäksi toinen olennainen kysymys avajaisista liittyi jokilaivoihin. Kun perinteisesti olympialaisiin osallistuvien maiden urheilijat kulkevat toisensa jälkeen olympiastadionille kulkueessa lippuja heilutellen, Pariisissa kaikkien maiden edustustot on asetettu jokilaivoihin ja veneisiin, jotka monen tunnin ajan kulkevat Seineä pitkin. Massiivinen logistinen haaste herätti jälleen kysymyksiä turvallisuudesta, sujuuko kaikki hyvin ja aikataulussa, pysyvätkö veneet edes pinnalla?

4.1 Joki ja sen sillat

Barthes (1986) tuo esille kohtaamispaikan (ransk. *Concourse*) kuvitteellisen funktion, jolla tarkoitetaan jonkinlaista avointa risteymää, jossa tiet tai reitit kohtaavat. Seine-joki on avajaisseremonian keskeisin tämän funktion edustaja, joka sitoo yhteen avajaisten ohjelmanumerot, kaupungin olennaisimmat nähtävyydet ja kisojen keskeiset tapahtumapaikat. Siksi onkin osuvaa, että urheilijat saapuvat avajaisiin jokilaivoilla. Barthesin mukaan jokaisessa kaupungissa tuo kuvitteellinen funktio koetaan yleensä jokena, kanavana tai vesistönä. Kaupunki tarvitsee vettä muodostaakseen merkityksiä: jos siltä puuttuu merenranta, vesistö, järvi tai joki, on sen asukkailla vaikeuksia elää tai ymmärtää elettyä ympäristöään. Siispä joki ei ole ainoastaan vastapaino rakennetulle ympäristölle, se on olennainen elementti kaupungin merkitykselle itselleen. (Barthes 1986, 97.) Myös venekulkue joella on vahva merkitys sen merkitylle, olympialaisten edustamalle globaalille yhtenäisyydelle. Jokainen olympialaisten avajaisseremonia korostaa tätä paraatiluonnetta omalla tavallaan, mutta veneellä kaupunkiin saapumisessa on aina tietty erityispiirre, ikään kuin löytöretkeilijät olisivat palanneet retkiltään valtamerten takaa tai laivasto saapuisi kotisatamaan voitokkaan taistelun jälkeen. Joki vastaa symbolisella tasolla myös kokemusta modernista suurkaupungista. Benjaminin (2014, 53) mukaan Baudelaire teki Pariisista lyyrisen runouden kohteen, mutta hänen allegorinen katseensa on vieraantunut: maaseudun luonnon sijaan flanööri hakee pakopaikkaa suurkaupungin virtaavista ihmismassoista.

Jokilaivojen kulkue alkaa perinteisesti Kreikan olympiajoukkueesta, jota aluksi mainittu pakolaisten joukkue seuraa. Avajaisten ohjelmanumerot ja esitykset on asetettu tasaisin vuorovälein joen varrelle. Kaikista ensimmäisessä esityksessä yllättävästi ei-ranskalainen Lady Gaga esiintyy kultaisiksi maalatuilla portailla, jotka on rakennettu Seinen varrelle, vain hieman joen vedenpinnan yläpuolelle. Lavalla on katu- tai metroaseman kylttiä muistuttava tolppa, jossa lukee liki tautologisesti PARIS (ks. kuva 24), kenties varmistamaan asian niillekin, joille kaupungin nimi on jäänyt vielä epäselväksi... Kiinnostavaa lähetyksen kannalta on kuitenkin se, että Gagan esiintyminen on yksi niistä, joka on nauhoitettu ennalta jo monta tuntia ennen avajaisia. Paikan päällä fanit eivät sitä samaan aikaan televisiokatsojien kanssa siis näe, se on tuotettu puhtaasti ruutua varten.

Toki myös joen ylittävät sillat edustavat itsessään joen mytologiaa: ne valjastavat sen luonnolliset myytit omaan käyttöönsä – harmonian, ihmisten virran sekä ennen kaikkea yhteyden myytin. Sillan myytti onkin elintärkeä ihmiskunnalle; se on universaali yhteyden symboli, ja siltojen näkeminen maalauksissa, kuvissa, elokuvissa tai televisiossa tuottaa voimakkaan ihmisyyden tunteen (Barthes 2012, 129). Näitä samoja teemoja korostetaan myös avajaisissa, kenties vahvimmin Pont Marien sillalla tapahtuvassa koreografiassa, jossa esiintyjät heiluvat sillalle pystytettyjen korkeiden tankojen päällä, kuin leijuen ilmassa, samalla kun yläpuolella lentävät hävittäjät piirtävät taivaalle punaisista vanoista sydämen, kaikista yksinkertaisimman rakkauden symbolin.¹³ Pont Marie valmistui 1614 Ludvig XIII:n ja Marie de Médicisin toimesta. Sen aasin selän muotoisella leveällä rakenteella oli aikanaan kaksi riviä kolmikerroksisia kauppataloja. Viimeiset niistä tuhoutuivat kuitenkin jo ennen 1800-lukua, suurelta osin Seine-joen tulvien seurauksina. (Agnelli 2015, 22.)

Myös Georg Simmel (1994) tarkastelee siltaa, joka edustaa ihmisen tahdonvoimaa kuroa yhteen joen edustama luonnollinen etäisyys ja erillisyys. Tässä mielessä silta visualisoi parhaiten ihmisen kykyä ja pyrkimystä muokata luonnontilaa sille merkitykselliseksi ja visuaalisesti esteettiseksi kokonaisuudeksi (Simmel 1994, 6—7). Siksi sillan perimmäisin arvo ei löydy vain sen käytännöllisestä hyödystä, se tarjoaa sitä pitkin kulkevalle ihmiselle ehdottoman suunnan ja eräänlaisen ihmeellisen tunteen leijumisesta taivaan ja maan välillä (Simmel 1994, 8). Siksi sillan perimmäisin arvo ei löydy vain sen käytännöllisestä hyödystä: se tarjoaa sitä pitkin kulkevalle ihmiselle ehdottoman suunnan ja eräänlaisen ihmeellisen tunteen leijumisesta taivaan ja maan välillä (Simmel 1994, 8). Tässä suhteessa Eiffel-torni on

¹³ Vasta hiljattain Pariisin turistiristeilyjen järjestäjät ovat rakentaneet keinotekoisen myytin Pont Mariesta jonkinlaisena rakastavaisten sillana. “Vanhan perinteen” mukaan sillan alla tulee suudella ja esittää toive.

metaforisella tasolla silta: sillä on sama muoto ja materiaali sekä rakenteellinen työntyminen eteenpäin, vaikka se kurottaa horisontaalin sijasta taivasiin. Siltojen tavoin myös Eiffel-torni valjastaa luonnon mytologian, sillä se kutsuu turistin tarkastelemaan maisemaa luonnollisten näköalapaikkojen tavoin. Tornin ja sen tarjoaman näkymän kautta koko kaupunki alkaa näin luonnollistua: Pariisin urbaaniin myyttiin syntyy romanttinen harmonia, jossa eivät enää pelkät sillat tai tornit, vaan koko kaupunki liittyy suurten luonnollisten teemojen, kuten valtamerien, myrskyjen, vuoristojen, lumen tai jokien joukkoon (Barthes 2012, 129).



Kuva 24. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. “Bonsoir! Bienvenue à Paris!” toteaa Lady Gaga ennalta nauhoitetussa kabaree-esityksessään.

4.2 Katastrofin luonteesta

Edistymisen käsitteen on perustuttava katastrofin ajatukseen. Se, että asiat ovat ”status quossa” on katastrofi. Se ei ole jatkuvasti läsnä oleva mahdollisuus, vaan se, mikä kussakin tilanteessa on itsestäänselvää. Siten helvetti ei ole jotain, mikä odottaa meitä, vaan tämä elämä täällä ja nyt.

- Benjamin 2002, 473.

Pariisin historia on läheisesti kytköksissä katastrofiin, on sitten kyse vallankumouksista, tulipaloista, terrorismista tai tulvasta. Sanan katastrofi etymologia voidaan johtaa kreikan

sanaan *kata* (ympäri) sekä *strephein* (kääntää), eli ”kääntää ympäri”. Katastrofiteorian kentällä katastrofi määritelläänkin usein jonkinlaisena yllättävänä epäjatkuvuutena muutoin jatkuvassa järjestelmässä (Doane 1990, 228). Tekstissään *Information, Crisis, Catastrophe* (1990) Mary Ann Doane käsittelee television ja katastrofin käsitteen suhdetta. Aika on television perusta, sen rakenne sekä viittauskohde. Siinä missä valokuvaus edustaa Barthesille eräänlaista historian balsamointia, jota kuolema ja historiallisuus aina seuraa, television temporaalinen ulottuvuus on kiinni tässä hetkessä, sen välittömyydessä ja reaaliaikaisuudessa. Doane (1990, 222) kuitenkin huomauttaa, että havainnot valokuvan kuolevaisuudesta ja viittaavuudesta eivät ole välineen vaihdon myötä kadonneet, vaan televisiolla on niihin aivan omanlaisensa intiimi suhde: ”valokuva kantaa kuollutta menneisyyttä hartioillaan, mutta televisio koskee *nykyhetken räjähtävää potentiaalia* traumaan. Katastrofi on tämän nykyhetken ultimaattisin draama.” Tämän katastrofin potentiaalin ympärille myös avajaisseremonian mytologia tarrautuu, jatkuva katastrofaalinen epäonnistuminen tuntuu kummittelevan jokaisen suorana välitetyn kuvan taustalla.

Doane (1990, 223) määrittelee kolme tapahtuman ympärille muotoutuvaa moodia: informaation, kriisin ja katastrofin. Informaatio tarkoittaa jokapäiväistä, tavanomaista ja odotettavaa ”uutisarvoista” tapahtumavirtaa, joka on aina olemassa, jotta pysymme ajan tasalla. Se täyttää television ajan tasaisesti ja jatkuvasti, eikä ole shokeeraavaa tai ennennäkemätöntä. Kriisi sen sijaan tiivistää ajallisuuden yhtenäiseen, rajattuun hetkeen. Kreikan kielen päätöstä tarkoittavaan sanaan *krisis* perustuva termi muistuttaa myös sen inhimillisestä luonteesta: näitä ovat esimerkiksi vallankaappaukset, poliittiset salamurhat, tai panttivankitilanteet. Informaatio ja katastrofi ovat ilman subjektia, ne vain tapahtuvat, mutta kriisi voidaan kohdistaa subjektiin, kuten terroristiryhmään. Katastrofi on kriiseistä kriittisin, sillä sen ajallisuus koskee välitöntä hetkeä, se tapahtuu kerralla. Usein nämä kolme termiä voidaan käytännössä liittää yhteen, ja tietyt ilmiöt poistavatkin niiden eroavaisuudet toisistaan. Doane (1990, 223) mainitsee juuri tulvan, joka kestoiltaan muistuttaa kriisiä mutta kuolettavalta tuhovoimaltaan katastrofia. Vastaavasti salamurha tai terrori-isku voidaan kokea katastrofina, mutta sen poliittisuus täytyy liittää ainakin ihmissubjektiin. Televisio itsessään hämärtää näitä ajallisia eroavaisuuksia, ja siten rakentaa ajallisuutta informaation, kriisin ja katastrofin välille. (Ibid.)

Kuten myös Benjaminin sitaatti katastrofista vihjaa, informaatio ja katastrofi ovat olemassa erikoisessa tasapainossa. Susan Sontagin (1979) mukaan elämme jatkuvasti kahden näennäisesti vastakkaisen, mutta yhtä pelottavan kohtalon alaisuudessa: loputtoman

banaaliuden sekä käsittämätön kauhun välitilassa. Televisio tuottaa näitä molempia; ne muodostavat nykyajan mielikuvituksen kaksi olennaista vastakohtaa (Doane 1990, 236). Televisuaaliseen katastrofiin liittyy samoin tietty paradoksi, sillä television teoreetikot ovat laajalti käsitelleet sitä epäjatkuvuuden ja heterogeenisyyden välineenä, jolla on erityinen kyky banalisoida tapahtumat. Tässä suhteessa mikä tahansa tapahtuma voidaan käsittää katastrofaalisena. Siten television rakenteellinen painotus epäjatkuvuuteen ja repeytymään paljastaa, että televisio on itsessään katastrofin malli, ja että katastrofin televisuaalinen konstruointi pyrkii sekä säilyttämään että tuhoamaan epäselvyyden ja epäjatkuvuuden. (Doane 1990, 228–229.) Näin televisio tuottaa katastrofista sekä hallittavan esityksen että säilyttää sen sisäisen epäjatkuvuuden osana katselukokemusta.

Tulvan kulttuurinen merkitys ja sen emansipatorinen potentiaali osoittavat, että katastrofissa on sen hirvittävydestä huolimatta jotakin meille tärkeää. Doanen (1990, 236) mukaan sen sosiaalinen kiehtovuus perustuu haluun kohdata se, mikä ylittää merkityksen: kuoleman ja jäännöksen, käsittämättömän. Katastrofi on olennainen televisiolle myös siksi, sillä se toimii ajan kaupallisuuden ja esineellistämisen vastakohtana. Katastrofia eivät korista mainokset, se päästää television lähelle, nykyhetkeen, ohikiitävään, reaaliin (Doane 1990, 238). Tässäkin katastrofin reaali, emansipatorinen luonne nousee esiin: se myös vapauttaa meidät tuotetuista merkeistä, jotka myyteillään valehtelevat meille. Louis Vuittonin logo ei onnistuisi koristamaan tulvavesien kuvia, se ei kykenisi liittämään itseään terroristi-iskujen kaltaisiin kriiseihin – katastrofia eivät korista mainoskatkot, sitä ei voi brändätä.

Seremonian yhdeksäs teema, *Obscurité* (Pimeys, epäselvyys tai hämäryys) jatkaa sitä edeltäneen Dionysos-juhlien *Festivité*-jakson eläväistä tunnelmaa, mutta elektroninen musiikki muuttuu yhä synkemmäksi, kun mustan joen päällä kulkevalla proomulla tanssivat tanssijat esiintyvät yhä kiihkeämmin. Samalla heidän allaan sijaitseva LED-lattia, joka vasta äsken Euroopan Unionin lipun väreissä korosti unionin yhtenäisyyttä nostalgisen europop-musiikin tähdittämänä, muuttuu nyt epäselväksi, obscuritéksi. Musiikki menee ylikierroksille ja lattia välähtelee nopeasti erilaisten ilmastokatastrofien kuvissa, esittäen esimerkiksi metsäpaloja, kuivuutta ja tulvia, kun tanssijat romahtavat yksi kerrallaan makaamaan ja valot sammuvat, eivät ainoastaan lautalla ja viereisellä Debillyn sillalla, vaan myös Eiffel-torni laittaa silmänsä hetkeksi kiinni, valon kaupunki pimenee. Dayan & Katz (1992, 20–21) kirjoittavat, että tietyt tapahtumat saattavat hegemonisesta vahvistuksesta huolimatta omata luontaisen emansipatorisen vaikutuksen, joka saa pysähtymään ja tarkastelemaan ”status quon” luonnetta. Hetkellisesti tapahtuma voi tarjota jonkinlaisia esikatseluja tai fragmentteja

mahdollisesta tulevaisuudesta, jotka aktivoivat kollektiivin piileviä toiveita. Seremonia leikittelee kollektiivin toiveilla ja peloilla, sulauttaa nämä merkit yhteen. Katastrofi liittyy osaksi spektaakkelia, spektaakkeli osaksi katastrofia, pelko muuttuu houkuttelevaksi, kenties houkutukset myös pelottaviksi. Benjamin toteaa status quon olevan itsessään katastrofi, mutta miten on sen katastrofin laita, joka uhkaa asioiden vakiintunutta tilaa itseään?

4.3 Häiriö spektaakkelissa: tulva

Koska olin satumaailmani arkkitehti

noudatti valtamerikin

tahtoani

- Baudelaire 2011, 321.

Ero sillan päällä kulkevien esiintyjien, kultamitalien tai LV-tuotteiden edustaman koodiston ja sen alla kulkevan joen välillä voidaan tiivistää havaintoon: luonto ei tuota mitään, se vain luo (Lefebvre 1991, 69–71). Kuten jo aiemmin todettua, avajaisohjelma tapahtuu suorassa lähetyksessä (ranskalaisittain *en direct*) paitsi silloin, kun ohjelmanumerot ovat ennalta nauhoitettuja, kuten esimerkiksi Lady Gagan esiintymisen tai sateen vaarantamien kattotanssien kohdalla. Suoraan lähetykseen liittyy luonnollisesti aina epävarmuutta siitä, että jokin voi mennä vikaan (ks. Dayan & Katz 1992, 5). Televisiokuvissakaan ei voida piilottaa tai ehostaa kaupungin rumaa harmaata väripalettia, Seine-joen vuosisatojen saastumisen seurauksesta syntynyttä tunnistettavaa ulosteenlikaista kiiltoa taikka yllä vaanivien sadepilvien synkkää tunnelmaa. Nämä luonnolliset ”epäpuhtaudet” näyttäytyvät kuitenkin rumina tai ikävinä vain suhteessa kaupunkiin ja kaupungin kontekstissa. Televisiokuvissa kultaa ja kirkkaita värejä hehkuvat tanssiesitykset ovat varmastikin näyttäneet kauniimmilta suunnittelupöytien auringonpaisteessa säkenöivissä renderöinneissä. Konflikti rakennetun ja elävän sekä luonnollisen ja epäluonnollisen on kuitenkin selvä, reaali ei suostu alistua toivotulle merkityksellistämiseksi. Lefebvre (1991, 71) toteaa olevan mahdotonta välttyä siltä ajatukselta, että luontoa murhataan juuri ”epäluonnolla”, eli abstraktiolla, merkeillä, kuvilla, diskursilla, sekä työllä ja sen tuotteilla. Nietzscheläisen Jumalan kuoleman lisäksi myös luonto on joutunut nykyajan ihmiskunnan tappamaksi, ja kenties ihminen tekee itsemurhan siinä samalla.

Noin avajaisseremonian puolivälissä naamioitunut soihdunkantaja löytää itsensä suljetun Louvren taidemuseon sisältä, eräästä museon pääsaleista. Jotakin on kuitenkin vinksallaan: Ympärillä olevista maalauksista puuttuvat ihmiset, maalauksiin on jäänyt vain ”tyhjä” miljöö, subjektit ovat tyystin kadonneet. Vain muutamaksi sekunniksi televisiokuva leikkaa laajakuvaan, jossa soihdunkantaja pysähtyy katsomaan erästä massiivisista maalausta edessään. Se on Théodore Géricaultin mestariteos *Medusan lautta* (Le Radeau de la Méduse, 1818–19, ks. kuva 26). Géricaultin maalauksessa kuvataan erään todellisen ranskalaisen tragedian jälkimaininkeja, jossa Méduse-sotafrigatin selviytyjät jätettiin hätäisesti rakennetulle suurelle lautalle riutumaan. Géricault on ikuistanut maalaukseen hetken, jossa lautan viimeiset selviytyjät näkevät valonpilkahduksen laivasta kaukana horisontissa. Visuaalisesti dramaattinen maalaus oli valmistumisaikanaan merkkipaalu nousussa olevalle ranskalaiselle romantiikalle ja loi perustaa esteettiselle irtautumiselle tuolloin vallinneesta uusklassismista maalaustaiteessa, vaikka sen ensivastaanotto olikin ristiriitainen. (Ks. Riding 2013, 121–126.) Avajaisseremonian hetkellinen keskittyminen juuri tähän maalaukseen herättää myös mielenkiintoisia kysymyksiä. Miksi katselemme juuri tätä rapistuvaa lauttaa, joka saattaa minä hetkenä hyvänsä upota raivoavaan aalokkoon? Géricaultin maalaus on tunnettu allegoria yhteiskunnan epäonnistumisesta, eritoten johtajien epäpätevyydestä, joka on johtanut turhaan inhimilliseen kärsimykseen. Se ei tarjoa sankarikuvauksia, päinvastoin, paljastaa sivistyneen ihmisen ajautumisen barbarismiin sekä kannibalismiin äärimmäisissä olosuhteissa. Avajaislähetyksen maalauksesta ihminen, sekä maalauksen selviytyjät että ruumiit, ovat tyystin kadonneet (ks. kuva 25). Sitten televisiokuvassa jokin hahmo vilahtaa soihdunkantajan takaa. Joukko maalausten hahmoja on pysähtynyt ikkunan ääreen katselemaan näkymää joelle. Paljastuu, että ihmiset ovat upottautuneet jokeen, ja katsojalle paljastetaan Seineen upotetut massiiviset installaatiot. Kamera kulkee taustalla näkyvien installaatioiden esittämien hahmojen katseen korkeudella, kun venekulkue jatkaa kulkuaan jokea pitkin.

Emme katsele ja käsittele katastrofia ainoastaan taiteen kautta, sillä media vaatii meitä jatkuvasti kohtaamaan katastrofin sen eri muodoissa. Television kuten myös sosiaalisen median omnipresenssi ja ulottuvuus mahdollistavat potentiaalisen globaalin katastrofin kollektiivisen kokemuksen. Kuten myös Doane (1990, 230) ehdottaa, tämä globaalin katastrofin luonne muistuttaa meitä aina esimerkiksi ydintuhon mahdollisuudesta, joka liittyy massojen tuhoon eikä yksilön tuhoon. Samaan laariin kuuluvat ilmastonmuutoksen peruuttamattomat vaikutukset, pandemiat ja yhteiskuntajärjestyksen romahtaminen. Tässä

suhteessa katastrofi on myös peruuttamattomasti kiinnittynyt ideaan sivilisaation kehityksestä. Teollistuminen ja teknologian kehitys ovat yleisesti lineaarisesti kuviteltuja, pysäyttämättömiä prosesseja, joissa ihminen hallitsee yhä enemmän luontoa ja kaikkea luonnollista. Katastrofin aika on sen sijaan kehityksen utopian vastakohta, dystooppinen keskeytys, jossa aika seisoo paikallaan. Media läpäisee tapahtuman ja teknologia läpäisee luonnon. Juuri tämän takia katastrofi laajenee yhä enemmän luonnollisiin ilmiöihin, maanjäristyksiin, hurrikaaneihin ja tulviin. (Doane 1990, 230–231.) Tässä mielessä tulvan mahdollisuus merkitsee samalla luonnollisten voimien yllättävää purkausta sekä teknologian epäonnistumista, se äkillisesti katkaisee edistyksen näennäisen pysäyttämättömyyden.



Kuva 25. Kuvakaappaus avajaislähetystä. *Medusan lautta* ilman ihmisiä.



Kuva 26. *Medusan lautta* (Le Radeau de la Méduse, 1819), Théodore Géricault.

Mediassa joesta muodostui terrorismin rinnalla merkittävä uhka speaktaakkelin ajan epäonnistumiselle, katastrofaaliselle ajan pysähdykselle. Avajaislähetyksessä itsetietoisesti leikittelee mediahuomiolla: aivan avajaislähetyksen alussa tyhjälle stadionille saapunut olympiasoihtua kantava näyttelijä Jammal Debbouze hämmästyttää, kun katsojia ei näy missään. Ruudulle ilmestyvät eri maiden uutislähetyksiä simuloivat lyhyet klipit, joissa uutisankkurit raportoivat jymy-uutisesta, seremonia järjestetäänkin Seinellä. Kansainvälisessä mediassa esimerkiksi The Guardianin laaja, kisoja edeltänyt artikkeli keskittyikin yksinomaan joen puhtauteen. Erään mielenkiintoisen mielipiteen tarjosi lehden haastattelema ranskalaismies, joka oli nuoruudessaan palvellut Ranskan laivastossa. Hänen mukaansa ”olympialaisia edeltävä puhdistusoperaatio muuttaa pariisilaisten suhteen veteen”. Seurauksena joki ei ole enää pelkkä vesialue, jonka yli siltoja pitkin kiirehditään: ”historiallisesti tämä on tärkeä hetki, koska kaupungin asukkaat *ottavat joen takaisin omakseen*.” (Chrisafis 2024). Kuten edellä Lefebvre (1991, 30–31.) totesi, haluamme olla yhteydessä luontoon, mutta myös vaikuttaa siihen ja hallita sitä. Joen puhdistaminen, joka osoittautuikin lopulta liki mahdottomaksi tehtäväksi, näyttäytyi ennen kisoja myyttisenä tehtävänä ottaa hallitsematon hallintaan, saattaa epäluonnollinen takaisin johonkin inhimillistettyyn ideaaliin luonnollisesta. Joen saastuminen vuosisatojen aikana oli tietenkin ihmisten itse aiheuttamaa, mutta nyt olympialaiset tarjosivat mahdollisuuden ”parantaa” joki, joka mielletään samanaikaisesti ihmisen hallittavaksi, mutta samalla kantaa luonnonvoimien hallitsemattomien ja katastrofaalisten voimien mytologiaa. Joen puhdistaminen on siksi moderni myytti, jossa teknologia yrittää pelastaa luonnon, jonka se on itse ensin alistanut.

Vastaavasti TIME-lehden artikkelissa mainitaan vedenpuhtauden aiheuttaman uhkan lisäksi Seine-joen voimakkaat virtaukset, jotka peruiivat kesäkuussa 2024 avajaisharjoituksen joella. Samoin huolta aiheuttivat arvaamattomat tuuli- ja sääolosuhteet (jotka aiheuttivat huolta myös avajaislähetyksen aikana pilvisen sään muuttuessa sateiseksi), kaupungin historiallisten siltojen rakenteellinen kestävyys, sillä esityksiä pidettiin niiden päällä, sekä joen luonnollisten elinympäristöjen häiriöiden minimointi (Ewe 2024). Veden puhtaus kiinnosti myös suomalaismedioita. Muuan MTV:n urheiluosaston toimittaja meni kesällä Seinen varrelle harjoittamaan itsekin eräänlaista biosemioottista analyysiä ja arvioimaan joen puhtautta: ”Vaikka kilpailujen järjestämisessä ratkaisevana seikkana olevia bakteeritasoja ei voi paljaalla silmällä arvioida, näky joen rannalla ei suoranaisesti rohkaissut pulahtamaan veteen.” Uutisessa mainittiin myös rankkasateiden mahdollisuus, joka estäisi uintikilpailujen järjestämisen joessa, vaikka se saataisiinkin puhdistettua. (Karvonen 2024b.) Toimittajan

huomio bakteerien havaitsemattomuudesta on olennainen siinäkin mielessä, että niiden aiheuttama uhka on terrorismin tavoin näkymätön mutta jatkuvasti läsnä: molempien torjumiseen käytetään satoja miljoonia euroja, ja molemmat toimivat toki todellisena biopoliittisena ja turvallisuuspoliittisena uhkana, mutta sitäkin enemmän symbolisena uhkana speaktaakkelin onnistumiselle. Merkkien tasolla olympialaisten myytti voittaa, kun sekä luonnonvoimien että ihmisen aiheuttama symbolinen uhka on kukistettu ja avajaiset onnistuvat. Tapahtuma on itsessään katarttinen ja visuaalisuudessaan ensisijainen, mutta juuri siksi myös ajatus tulvasta, joka voisi peittää katujen kulmikkuuden alleen herättää samankaltaisen voimakkaan katarsiksen: ”Repeämä arkisessa visuaalisuudessa ei ole luonteeltaan sekasortoinen; se on mutaatio, jossa nähdään vain sen lopullinen luonne, ja se vie kauhun mennessään.” (Barthes 1994, 62).

Myös *Helsingin Sanomien* 11.2.2024 julkaistussa artikkelissa käsitellään Seinen laajempaa merkitystä Pariisille. Tuolloisen vedenpuhdistusoperaation kuvailun lisäksi artikkeli pohdiskelee samalla Pariisin kriisien historiaa, nostaen esiin esimerkiksi vuoden 1572 elokuun Pärtylynyön verilöylyn (*Massacre de la Saint-Barthélemy*), jolloin katoliset lahtasivat tuhansia Ranskan protestantteja eli hugenotteja ja Seinen sanotaan värjäytyneen verestä punaiseksi (Aittokoski 2024). Aikaisemman kultaisten ja vaaleanpunaisten esitysten lisäksi avajaisissa nähdäänkin myös verenpunaisen värinen esitys. Järjestyksessään kolmas seremonian teemoista *Liberté* (vapaus) keskittyy Ranskan vallankumoukseen.

Televisiolähetyksen kuviin ilmestyy Conciergerien, entisen oikeustalon ja vankilan julkisivu. Nykyään museona toimivassa Conciergeriessa vangittiin ja teloitettiin vallankumouksen aikana lähes kolmetuhatta vankia giljotiinilla, mukaan lukien Marie Antoinette, jota esittävä punaiseen pukeutunut oopperalaulaja ilmestyy lähetyksen puolikuvaan. Hän pitelee käsissään omaa päätään kun heavy metal -yhtye Gojira liittyy mukaan soittamaan. Päättömän Marie Antoinetten asetelma muistuttaa tarkasti myös Saint Denisin pyhimyksen ikonologiaa, joka voidaan havaita esimerkiksi Notre-Damen julkisivun patsaista. Historiallinen kärsimys saa nyt esteettisen rock-speaktaakkelin muodon, myytti ohjaa historiaa ja muuttaa sen puhtaaksi näyttämöksi. Vallankumouksen myötä oikeutetuksi koettu teurastus sulautuu uskonnollisen marttyyri-konnotaation kautta puhtaaksi merkiksi, joka kauhun sijasta estetisoiuu hevimetallimusiikin energian saattelemana (ks kuvat 28 & 29).¹⁴

¹⁴ Klassikkoesseessään *Painin maailma* Barthes (1994, 11, 15–16) korostaa juuri kärsimystä tuottavien ja esittävien tekojen speaktaakkelimaisuutta, jotka tulevat nähdyksi ja kulutetuksi puhtaana merkinä.

Saman ohjelmanumeron viittaukset jokeen ja tulvaan jatkuvat, kun oopperalaulaja Marina Viotti tulkitsee sävellystä *L'amour est un oiseau rebelle* kulkiessaan Seinen viereistä Quai de l'Horlogen promenadia pitkin, suuren puisen laivan keulassa. Laivasta roikkuu punaisia nauhoja, se vaikuttaa vuotavan verta. Puisen laivan muotoilu ja koristelu muistuttavat vahvasti Pariisin vaakunaa, jossa myös edellä käsitelty motto *Fluctuat nec mergitur* ilmenee, ja kytkevät sen merkit jälleen Pariisin useisiin tulviin, kuten vuoden 1955 tulvaan taikka vuoden 1910 suurtulvaan (ks. kuvat 29 & 30). Kaupungeissa, joissa suuria tulvia tapahtuu, menneet tulvat jäävät aina osaksi kaupunkitilaa, osaksi kaupungin visuaalista koodistoa. Siihen sisältyy väistämättä ajatus: näin tapahtui kerran, näin voi tapahtua myös uudestaan. Tästä muistuttavat usein jokirantojen varsille merkityt, menneiden tulvavesien korkeudet.



Kuva 27. Yksityiskohta ns. *Neitsyen portaalista* Notre-Dame-katedraalin länsijulkisivulla. Pariisin suojeluspyhimys pyhä Dionysius (ransk. Saint Denis) kulki myytin mukaan teloituksensa jälkeen päättömänä Saint-Denisin kirkolle.



Kuva 28. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Avajaisseremonian hahmo esittää mestattua kuningatar Marie Antoinetta. Kuningatarta pidettiin Ranskan vallankumouksen aikaan vangittuna samassa Conciergerien vankilassa, johon esitys sijoittuu.



Kuva 29. Pariisin kaupungin vaakuna Ranskan presidentin 20. elokuuta 1949 antaman asetuksen mukaisesti.



Kuva 30. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Oopperalaulaja Marina Viotti laivan keulassa Conciergerien edustalla. Ikkunoissa päättömiä hahmoja.

5 Terrorismin haamu

Nykyhetki jakaa tapahtuman esihistoriaan ja jälkihistoriaan

- Benjamin 2002, 471.

Luonnon edustaman hallitsemattoman häiriön rinnalla suuren vaaran speaktaakkelin onnistumiselle aiheuttivat uhkakuvat terrorismista. Andrews, Schultz & Silk (2010) määrittelevät terrorismin teoiksi, jotka ovat väkivaltaisia, jotka kantavat väkivallan uhkaa ja joiden takana on pyrkimys luoda pelon ja ahdistuksen ilmapiiri väestössä. Terrorismin motivaatiot voivat olla esimerkiksi poliittisia tai rikollisia, ja sen kohteena voivat olla joko yhteiskunnan poliittiset, taloudelliset, uskonnolliset tai asevoimien johtajat tai laajempi väestö (Andrews et. al. 2010, 81–82). Olympialaisten avajaisten turvallisuusjärjestelyjä mainostettiin ja spekuloitiin mediassa kenties yhtä paljon kuin itse avajaisten ohjelmaa: niistä muodostui yksi olennaisimmista avajaisseremonian poissaolevista merkeistä. Siispä palaamme jälleen speaktaakkelin luonteen kaksinapaisuuteen: sen äärimmäiseen ennakoitavuuteen ja ennakoimattomuuteen. Barthesin (1994, 63) kuvailema vedenpaisumuksen myytti ei syntynyt ainoastaan yksilön tunteista ja salaisista toiveista, vaan media punoi siitä sanomalehdissä yhteisen myytin, joka kokosi ihmisten toiveet yhteen, muodosti ne yhteiseksi käsitteeksi. Olennaiseksi vedenpaisumuksen kohdalla muodostui pahan ennustettava luonne: sanomalehdissä tiedotettiin etukäteen päivästä, jolloin tulva saavuttaisi korkeimman huippunsa, ja ihmiset pystyivät valmistautumaan ajoissa rakentamalla patoja tai ojituksia.

Tämä kaikki muistuttaa tietenkin kovin paljon sitä, miten media varoitti myös terrorismin vaarasta avajaisissa. Avajaispäivänä ”tulva”, tässä tapauksessa terrorismi, tulisi saavuttamaan korkeimman huippunsa, ja miljardi ihmistä tulisi seuraamaan tuota taistoa speaktaakkelin ja häiriön välillä suorana televisiosta. Kuten Doane (1990, 227) tiivistää: ”televisio käsittelee potentiaalisesti näkyviä entiteettejä”, se simuloi näkyvyyttä ja näkyvän. Jos jotain *voisi tapahtua*, tältä se *voisi näyttää*. Terrorismin tai katastrofin uhka olympialaisissa näyttäytyy juuri tässä valossa. Ikään kuin muista välineistä muodostuva kisoja ympäröivä mediaympäristö olisi luonut pohjaa potentiaalille, jotta televisio, kaikkien yhteinen ja ritualistinen väline, pystyisi jakamaan kuvia tuosta potentiaalista, tekemään siitä todellisen.

Media on jo suorittanut semioottisen esityön, luomalla uhan, jotta turvatoimet näyttäytyisivät oikeutettuina tai jopa esteettisinä osina järjestystä. Pariisin olympialaisten toimitusjohtaja

Etienne Thobois totesikin muun muassa *Washington Postille* ennen avajaisia, että ”puhutaan miljardeista televisionkatsojista sekä sadoista tuhansista katsojista paikan päällä – joten kyllä, jos kaikki menee pieleen, *ihmiset näkevät sen*” (Carpenter 2024). Menemättä edes merkkien tasolle, televisio ei koskaan vain esitä tai raportoi mediatapahtumaa, vaan se aktiivisesti performoi sitä, tuo sen olemassaolevaksi (ks. Baudrillard 1994a, 82). Kun tapahtumasta tulee mediatapahtuma, syntyy myös mystinen ulottuvuus, joka koskee tapahtuman kokijaa. Siksi jo ennen tapahtumaa olympialaisten speaktaakkeli pyrki esittämään alussa mainitsemani kysymyksen: *missä olit, kun?* Dayan ja Katz (1992, 91) muistuttavat, että kysymys itsessään aktivoi eräänlaisen ikivanhan silminnäköfunktion, sillä kristinuskon alkuaikojen tapahtumia henkilökohtaisesti nähneitä kutsuttiin alkujaan *marttyyreiksi* (kreik. *martyr*), yhdistäen näkemisen ja kuoleman, eihän silminnäköjä ole koskaan todistamassa tavanomaista tapahtumaa, muuten kyse olisi vain tavallisesta katsojasta. Marttyyri tarkoitti siis uskonsa puolesta todistavaa henkilöä, jonka todistus saattoi päätyä kuolemaan. Tässä suhteessa katsoja ei seuraa ainoastaan urheilujuhlaa, vaan odottavan marttyyrin tavoin vartioi ruutua katastrofin merkkien varalta. Television ritualistinen luonne hipoo jälleen uskonnollista: odotamme joko ihmettä tai uhreja. Ylen lähetyksessä selostajat itsekin aktivoivat tämän marttyyrin tai silminnäköfunktion, todetessaan useasti jännittävänsä sitä, pitävätkö massiiviset turvatoimet sittenkään, juuri siksi että seremonia on siirretty ”maantieteellisesti todella laajalle alueelle” ja ”stadionilta kaupungin kaduille”.

Olympialaisten ja terrorismin suhde on läheinen, ja varsinkin mediassa on vakiintunut jo aiemmin eräänlainen kisoja edeltävä rituaali, jossa megatapahtuman turvallisuudesta puhutaan diskursseilla, jotka muistuttavat keskustelua nykysodankäynnistä. Pariisissa tätä keskustelua määrittivät puheet satojen miljoonien terrorisminvastaisesta budjetista ja jopa 45 000 turvallisuushenkilön mobilisoimisesta avajaisseremoniaa varten. Euroopan Unioni hyväksyi myös ensimmäistä kertaa historiassa tekoälyn hyödyntämisen väkijoukkojen valvontaan. (Ludvigsen & Talbot 2024, 19.) Esimerkiksi *Los Angeles Timesin* avajaisia käsittelevässä uutisessa raportoitiin turvallisuushaasteesta varsin pragmaattisesti, muistuttaen kieleltään ehkä enemmänkin jonkin vaarallisessa urbaanissa ympäristössä kulkevan sotilassaattueen liikkeiden uutisointia: ”Haasteet olivat ilmeiset. Järjestäjien oli suojeltava 90 venettä, jotka lähtivät Austerlitzin sillalta ja ohittivat Ile Saint Louisin ja Ile de la Citen 3,7 mailin reitillä, jonka molemmin puolin oli tiiviisti rakennettuja kerrostaloja, hotelleja ja toimistoja.” (Wharton 2024). *Deutsche Tageszeitungin* yksinomaan turvallisuusjärjestelyihin keskittyvässä jutussa siteerataan Ranskan sisäministerin Gerald Darmanin BFM-televisiokanavalle antamaa

haastattelua, jossa hän totesi vaatimattomasti, että ”avajaisseremonia on kaikkein merkittävintä, mitä maa voi tehdä”, lisäten: ” kuten tiedätte, nykyisessä geopolitiisessä ja terrorismiin liittyvässä tilanteessa tämä on valtava haaste.” Saksalaisen lehden jutussa avajaisten turvallisuustoimia luetellaan jälleen mahtipontisesti, kuvailemalla poliisin tarkka-ampujia, laivaston veneitä, pommiryhmien koiria ja veteen asetettavia esteitä ja verkkoja. (Deutsche Tageszeitung 2024.) Jutussa Pariisiin keskustaa kuvaillaan jälleen metaforisesti ”linnoitukseksi”, jonka metalliset esteet sulkevat Seine-joen molemmat rannat.

Avajaislähetyksen kamerakuvat määrittelevät visuaalista tilaa esimerkiksi ruudulla näkyvien objektien, kuten rakennusten, sekä visuaalisten keinojen kuten syväterävyyden, leikkauksen tai kuvakulmien perusteella, mutta myös sen perusteella, mitä ei näy kuvassa.

Kamerateknologia antaa kuvaajalle ja tuottajalle mahdollisuuden jäsentää todellisuutta merkitykselliseksi luokiksi, joita kieli auttaa ilmaisemaan tilallisesti. Kun katson avajaislähetystä suorana kaukana Pariisista kotisohvaltani, ammattilaiset ovat jo määritelleet tietynlaisen televisiokuvasta välittyvän merkityksen, pyrkien rajoittamaan erilaisten tulkintojen määrää ja luomaan vain tapahtumalle mieluisaa tulkintaa. (Gaines 2010, 85.)

Vaikka katsoja voi tehdä oman tulkintansa, se tapahtuu aina jo ennalta määritetyistä lähtökohdista. Totta kai ”kaikkien kaupungissa” järjestettävän ”kaikkien juhlan” sanomalle voisi olla haitallista, jos tuo myytti jotenkin rikkoutuisi. Siksi juuri etukäteen vahvasti markkinoidun turvallisuuskoneiston piilottamiseksi on tehty paljon työtä, onhan tämä kaupunkitila *kaikille* avoin. Nelituntisen avajaislähetyksen aikana kaikki epätoivottu on kuitenkin hankala piilottaa. Esimerkiksi erään naisurheilijan kuljettaessa olympiasoihtua avajaisten loppupuolella ei kuvaaja muutaman sekunnin ajan pääse rajaamaan kuvasta pois runsasta joukkoa raskaasti aseistettuja poliiseja, jotka vahtivat Louvren edessä, että väkijoukko pysyy aitojen sisällä eikä pääse sisäaukiolle soihdun perään.¹⁵ Olympiemin sanoma kaikkien yhteisestä urheilujuhlasta näyttäytyy näissä lyhyissä pilkahduksissa epäuskottavalta.

Terrorismi on ihmisen teoista kauheimpia, ja se pakottaa massat väkivaltaisesti kohtaamaan kuoleman, kun media uutisoi iskuista. Kuolema on pyyhitty piiloon nykyihmisen jokapäiväisestä arjesta, mikä tekee sen esiintymisestä mediassa sekä banaalia että erityislaatuista. Benjamin (2014) kiinnitti huomiota siihen, että jo 1800-luvulla yhteiskunta pyrki yhä enemmän piilottamaan kuoleman näkyvistä. Voimme hyvinkin ajatella, että tämä

¹⁵ Olympiasoihtu joutuu usein myös aktivismin kohteeksi; lähes poikkeuksetta se yritetään kisojen aikana sammuttaa, jossa useimmiten onnistutaankin vähintään kerran.

kuoleman eristäminen *pois näkyvistä* on jatkumo, joka on kehittynyt edelleen nykyiseen länsimaisissa yhteiskunnissa ilmenevään muotoonsa, jossa kuolema ja kuolevaisuus on täysin hygienisoitu ja siirretty jonnekin muualle, sairaaloihin ja saattokoteihin. Samalla tavoin Baudrillardin *L'échange symbolique*-kirja sisältää ajatuksen siitä, kuinka modernit suurkaupungit muistuttavat sitä enemmän valtavia hautuumaita, mitä kauemmas ”elämästä” varsinaiset kuolleiden asuinsijat niissä eristetään (Baudrillard 2006, 65). Kuolema on siirretty näkymättömiin tiloihin, jolloin se alkaa kummitella kaupunkia poissaolonsa kautta. Se kuitenkin kiehtoo meitä loputtomasti, kuten Baudelaire (2011, 277) kirjoittaa Pariisista: ”Vanhojen suurkaupunkien poimuilevissa notkoissa kaikki, kauheuskin, huojuu taian voimaa.” Kenties juuri tästä löytyy osasyynä väkivallan ja kuolevaisuuden rajuimpien esitysten suosioon visuaalisessa kulttuurissa, kuten elokuvissa tai televisiossa. Haluamme nähdä piilotetun ja käsittämättömän, kohdata sen kuluttamassamme mediassa. Siispä katastrofissa on aina jollain tasolla kyse kuoleman kohtaamisesta, ja kuten Doane (1990, 233) ehdottaa, kenties kuolema on siksi myös televisuaalisesti niin kiinnostava ja kiehtova. Nimensä mukaisesti elämään viittaava, suorana tapahtuva ”livelähetys” onkin tämän kuoleman televisuaalisen kiehtovuuden kärki, sillä siinä kuoleman kohtaamisen potentiaali on huipussaan, kun katastrofi pystyy katkaisemaan nykyhetken ajallisuuden. Siinä missä joen arvaamaton potentiaali saattoikin edustaa jotakin alkukantaista, passiivista ja pysyvää luonnonvoimien hallitsemattomuuden voimaa, emansipatoristakin sellaista, terrorismi edusti avajaisille väkivaltaisinta, välittömintä ja suorinta turvallisten rakenteiden repeämistä. Mutta onko edes kaikkein raain teko enää reaalia?

Tunnetusti Baudrillardin (2006, 50) mukaan Persianlahden sota oli tapahtuma, jota ”ei oikeasti tapahtunut”. Ylivoimaista sotateknologiaa hyödyntävä Yhdysvallat loi nimittäin median avusteella myyttiä kirurgintarkasta sodankäynnistä termeillä kuten ”älykkäät aseet” ja sota muodostui televisiosta sitä seuranneille kansalaisille vain videopelin kaltaisiksi esteettisiksi visualisoinneiksi ilma-iskuista. Todellinen sota kyllä tapahtui, mutta amerikkalaisille vain ”siellä jossakin”. Miten sota koettiin ja miten se muodostui hyperreaaliksi syntyi median välittämässä merkeissä, ja todellinen inhimillinen kärsimys jäi näkymättömäksi. Nykyisetkin konfliktit maailmalla seuraavat edelleen varsin samanlaista muotoa ja retoriikkaa. Kierrättäen edelleen Baudrillardin (1994a) simulaation käsitettä eteenpäin voimme ajatella, että *Pariisin olympialaisten terrori-isku* on ei-tapahtuma, joka kuitenkin tapahtui. Ainakin mediassa tuo tapahtuma oli ennen avajaisia täysin todellinen, liki *jo-tapahtunut* ja näyttäytyi tulevaisuudessa lähes väistämättömänä. Mahdollisia terroristien

iskuja teoretisoitiin tapahtuvan siellä täällä, ja vielä avajaisten aikanakin turvallisuusviranomaiset vastaavasti tiedottivat estäneensä useita terrori-iskuja (France 24 2024).

Ei-tapahtuma tapahtui siis samanaikaisesti avajaisten speaktaakkelin kanssa, ja terrorismin televisuaalista uhkaa määrittää sen poissaolevuus: ennen avajaisia median koodistojen rakentama terrorismin vaara sekä sen vastaisen turvallisuuskoneiston hehkutus korostuvat molemmat nyt visuaalisella olemattomuudellaan. Harvat pilkahdukset turva-aitojen sulkemista kävelykaduista ja raskaasti aseistautuneiden poliisien kumiveneistä ovat kuin salaisia merkkejä, joita mediaympäristön kontekstoima katsoja haluaa tunnistaa televisiokuvien reunoilta. Todellisessa fyysisessä kaupunkiympäristössä niiden piilottaminen ei tietenkään onnistu, eikä niiden kuulukaan, sillä turvallisuuden rakentaminen on usein myös turvallisuudesta symbolisesti viestimistä, silloin kuin sille on otollinen mahdollisuus. Samalla media, joka on tehnyt itsestään terrorismin moraalisen tuomitsemisen välineen ja käyttää sen aiheuttamaa pelkoa poliittisiin päämääriin, alkaa se huomaamattaan propagoimaan terroristisen teon brutaalia viehätystä, marssimaan itsekin sen tahdissa (Baudrillard 1994a, 84).

Baudrillardin (2006, 91) mukaan sota terrorismia vastaan oli niin tehokas, ja koska pelkäämme kollektiivisesti edelleen terrorismia, on terrorismin haamu eräällä tavalla pakottanut globaalin lännen terrorisoimaan itse itseään. Siksi varoitamme itseämme pakonomaisesti terrorismin haamusta, joka kummittelee aina speaktaakkelin taustalla. Pariisi kuitenkin todistaa, että tämän seurauksena olemme alkaneet spektakelisoimaan myös tuota haamua itseään, tuottamalla massiivisia turvatoimia, uutisoimalla terrorisminvastaisista operaatioista ja esittelemällä mediassa turva-aitoja, vartijoita ja poliisivoimia. Mutta edellä mainitut nostetaan esille vain ennen tapahtumaa: kun avajaisseremonia alkaa, speaktaakkeli kokee suurta ylpeyttä loistostaan. Terrorismi on karkotettu ja kukistettu, piilotettu kuvien ulkopuolelle.

5.1 Kapinasta kontrolliin

Pariisi on sosiaalisessa järjestyksessä vastine sille, mitä Vesuvius on maantieteellisessä. Uhkaava, vaarallinen jättiläinen, aina aktiivinen vallankumouksen pesäke. Ja kuten Vesuviuksen rinteistä tuli niitä peittävien laavakerrosten ansiosta paratiisimaisia hedelmätarhoja, samoin kukoistavat vallankumousten laavassa taide, iloinen elämä ja muoti eri tavoin kuin missään muualla.

- Benjamin 2002, 83 ks. myös Benjamin 2014, 64.

Kuten jo tiedämme, Pariisin kaupunki ja sen keskusta-alue on historiallisesti kiistelty tila, jonka koko nykyiseen olemassaoloon ja merkityksiin ovat vaikuttaneet vallankumoukset, haussmannisaatio, kapinat ja tulvat, etenkin 1900-luvulla noussut massiivinen matkailuteollisuus, modernin pääoman kierron ja luksuskulttuurin nousu sekä kaupungin lukemattomat mielenosoitukset, joita edelleen nähdään kaupungissa tasaisin väliajoin. Tuskinpa missään muussa pääkaupungissa järjestetään niin usein mielenosoituksia, ja vaikka mukulakivet eivät enää nousisikaan barrikadeiksi (ks. kuva 31), ovat Pariisin kaupungin asukkaat erottamattomasti omaksuneet tulen myytin omaan protestikulttuuriinsa: kaduilla roskakorien tai autojen sytyttäminen tuleen on muodostunut mielenosoitusten olennaiseksi ja näyttäväksi merkiksi. Haussmannin leveät kadut mahdollistavat mieltään osoittavien massojen marssimisen siinä missä armeijankin. Ja mielenosoitus voi tapahtua milloin vain, vallankumouksellinen energia odottaa hetkeä, jolloin purkautua, levitä kaupunkitilaan, ja massat kantavat väkivallan mahdollisuutta (ks. Baudrillard 1994a, 68-69). Väkivalta ja kuolema ovat väistämättä tilaan kiinnittyneitä. Lefebvrelle (1991, 277) jopa koko Länsi-Eurooppa itsessään on sodan tuottamaa tilaa: sota on sen elinehto, historian ja imperialismien tuottaja, jonka avulla myös talousala pääsi lopulta valtaan, hallitsemaan tilaa. Väkivalta on toisinaan piilevää tai räjähtämäisillään, toisinaan se purkautuu ja kohdistuu välillä itseään (vrt. Baudrillard 2006) ja välillä maailmaa vastaan. Onhan väkivalta myös kaikkialla tilallisesti ja visuaalisesti ylistettyä: Pariisin kaltaisten kaupunkien roomalaisperäisissä riemukäärissa, porteissa, aukioilla ja näkymissä (Lefebvre 1991, 277).

Vaikka olympialaisten speaktaakkeli väittääkin olevan kaikkien yhteinen tapahtuma, ainakin fyysisessä todellisuudessa se on harvojen ja valittujen juhla. Pariisissa liput, joilla katsoja pääsee vartioitujen ja aidattujen alueiden sisälle olivat liian kalliita suurimmalle osalle paikallisista. Eittämättä koko tapahtuma on etuoikeuksien ja varakkuuden myötä hierarkisoitu,

sekä kaupunkitilassa että stadioneilla ja fanialueilla. Tässä suhteessa ilmenee myös kisojen kaksinapaisuus ylikansallisuuden ja kansallisuuden välillä, sillä globaalista luonteestaan huolimatta kisat asettuvat aina tiettyyn maahan ja kaupunkiin ja täten linkittyvät myös olemassa oleviin sosiopoliittisiin ja taloudellisiin olosuhteisiin. Pariisin olympialaisten järjestämisaikojen ja paikan kontekstissa on olennaista ottaa huomioon esimerkiksi maan taloudellisesta ja rodullisesta epätasa-arvosta syntyneet sisäiset jännitteet, radikaalioikeiston nousu sekä presidentti Macronin jatkuvat epädemokraattiset toimet. Huomionarvoista tilallisesta näkökulmasta on myös se, että olympiakylä rakennettiin Pariisin pohjoisosaan Saint-Ouenin, L'île-Saint-Denisin, sekä erityisesti Saint-Denisin asuinalueelle, joka ei ole ainoastaan köyhin manituista alueista vaan kenties koko Ranskan marginalisoiduimman väestönosan koti, jossa olympiakylä jyräsi altaan muun muassa siirtotyöläisten asuntolan, oppilaitoksia ja opiskelija-asuntolan. (Wolfe 2024, 13.) Tämä sitoo myös toisella tilallisella tasolla olympialaiset terrorismin uhkaan ja sen syntyperiin: useiden aikaisempien Ranskassa tapahtuneiden islamististen terrori-iskujen tekijät ovat olleet kotoisin juuri suurkaupunkien *banlieuista* eli lähiöistä, joissa suuret maahanmuuttajayhteisöt ovat asuneet jo sukupolvien ajan. Kyseisten urbaanien alueiden kehityksen epäonnistuminen ja integraatioon liittyvät ongelmat ovat johtaneet laajalti köyhyyteen, työttömyyteen, sosiaaliseen syrjäytymiseen ja äärimmillään myös väkivaltaan.

Kokonaisuutena Pariisin olympialaisten avajaiset jäljittelevät kaupungin historiallisen tilallisuuden kehittymistä erityisellä tavalla. Olympiakylän rakentaminen, kisa-alueiden pystytys sekä turvallisuusalueen, ”linnoituksen” perustaminen Pariisin keskustaan muistuttaa monella tapaa Haussmannin radikaaleja muutoksia, jotka asetettiin olemassaolevan kaupunkirakenteen päälle. Kisojen tilallis-visuaalista kaupunkitilan uudelleenjärjestämistä voisikin kutsua vaikkapa symboliseksi haussmannisaatioksi. Kodittomat ja köyhät pyyhittiin jälleen kerran pois näkyvistä kaduilta ja uudet monumentit, tässä tapauksessa olympiakylä pystytettiin jo valmiiksi gentrifikaatiosta kärsineelle asuinalueelle. Avajaisten ohjelma rakennettiin bulevardien sekä Seinen varrelle kaikista visuaalisesti speaktaakkelinomaisimpien näkymien varrelle: pitkien näkymien, joen, katujen ja siltojen päässä odottaa aina uusi monumentti, nyt myös usein jokin avajaisten ohjelmanumeroista tai kisapaikoista. Alueelle rakennettiin jälleen massiivinen turvallisuusinfrastruktuuri, Haussmannin ajan bulevardeja marssineet sinisiin takkeihin ja punaisiin housuihin (ns. pantalons rouges) pukeutuneet ranskalaiset sotilaat ovat nyt vain vaihtuneet santarmeihin tai eri puolelta maapalloa kaupunkiin lennätettyihin globaaleihin poliisijoukkoihin, jotka partioivat bulevardeja pitkin.

Avajaiset toivat kaupunkiin myös ennennäkemättömän flanöörien ihmismassan, joka saapuu kaupunkiin katselemaan, ottamaan valokuvia ja kokemaan speaktaakkeliä. Suurelle osalle katsojista, turisteista, tämä kaikki tapahtuu kuitenkin fantasmagorisesti yksinomaan median välityksellä, kotisohvalta television välityksellä sekä sosiaalisessa mediassa. Television tarkkaan harkitut kuvat vahvistavat jo olemassaolevia myyttejä Pariisista, samalla kun turistit paikan päällä tekevät samaa, ottaen romanttisia selfiekuvia Eiffel-tornista tai jokipromenadin varrelta. Sosiaalisessa mediassa sama mielikuvien Pariisi voimistuu, ja kisaa edeltäneet puheet uhkakuvista tai epäkohdista katoavat, niitä *ei enää näy*, ne tehdään kuvissa poissaoleviksi, jolloin niitä ei katseen suhteen enää ole olemassa, jäljellä on vain myytin puhdistama speaktaakkeli.



Kuva 31. Katukivistä rakennettu barrikadi Voltaire- ja Richard-Lenoir -bulevardien kulmassa, joka puolusti kaupungintaloa 11. kaupunginosassa Pariisin kommuunin aikana 25. toukokuuta 1871.

Vaikka Münchenin vuoden 1972 olympialaisten terrorismi on ehkä tunnetuin kisoja historiallisesti järkyttänyt terroristinen tapaus, on terrorismi ollut monella kiinnostavalla tavalla läsnä muutenkin (Andrews et. al 2010, 81). Kisojen avulla valtio pystyy strategisesti mobilisoimaan julkisen paniikin terrorismin ympärillä edistääkseen omia poliittisia pyrkimyksiään. Esimerkiksi Kiinan valtiojohto hyödynsi vuoden 2008 Pekingin

olympialaisten speaktaakkelia ja rakentamaansa kuvaa terrorismin uhasta sortaakseen ihmisoikeuksia, mielenosoittajia ja vähemmistöryhmiä, kuten erityisesti uiguurien muslimivähemmistöä. Varsin samalla tavalla Bushin Yhdysvallat hyödynsi vuonna 2002 vain muutamaa kuukautta WTC-tornien iskujen jälkeen järjestettyjä Salt Lake Cityn patriotismia huokuvia talviolympialaisia voimistaakseen kansan tukea tuleville iskuille Afganistaniin ja Irakiin. Olympialaisia hyödynnettiin siis symbolisesti terrorismin vastaisen speaktaakkelin edistämiseksi, jota seurasi Yhdysvaltain ”koston terrorismi” Lähi-Idässä. (Andrews et. al 2010, 89–90).

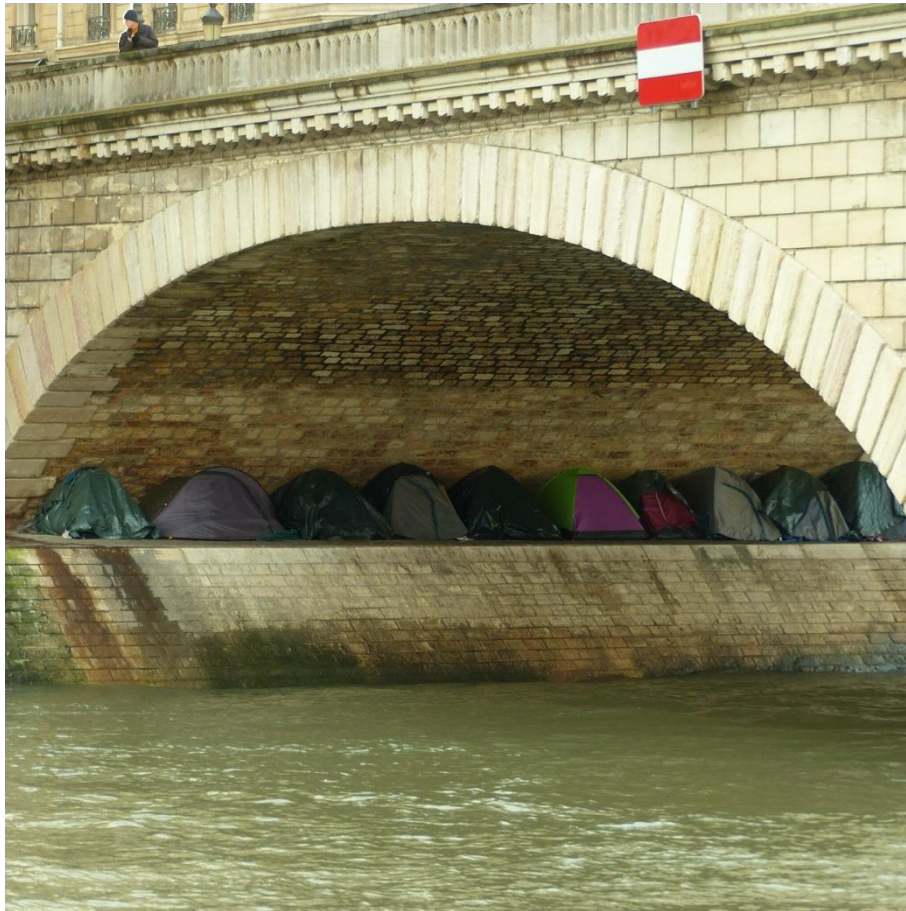
Olympialaisten isännöinnin houkutus saattaakin kannustaa myös demokraattisia valtioita kohti autoritäärisempiä hallinnan ja valvonnan keinoja ja järjestelmiä (Andrews et. al 2010, 91). Erityisesti vuoden 2012 Lontoon kisojen kohdalla koko mediakeskustelua kisoista alkoi määrittää yhä vahvemmin turvallisuus ja terrorisminvastainen turvallisuusarkkitehtuuri. Tuolloin kisojen turvallisuudesta vastannut poliisijohtaja Tarique Ghaffur muun muassa totesi, että kaupunki on hyvä valinta kisojen isännöijäksi, koska sillä on laajalti kokemusta terrorismin kohteena olemisesta. Kuten Sugden (2011, 324–325) toteaa, poliisijohtajan perustelu on varsin kummallinen tapa järkeillä valintaa kisojen isännöitsijäksi: yhtä kummallista olisi, jos esimerkiksi New Orleans isännöisi kisat hurrikanikauden aikana vain siksi, että se on tottunut olemaan kyseisten katastrofaalisten myrskyjen kohteena. Kisat kuitenkin pidettiin Lontoossa, jossa turvallisuus muodostui keskeiseksi strategiaksi ja kaupunki muuntui eräänlaiseksi *panoptikoniksi*, joka hyödynsi esimerkiksi kaupungissa jo valmiiksi olleita puolta miljoonaa valvontakameraa. Pariisin olympialaiset ovat saman turvallisuuskoneiston jatkumoa ja konsultteina hyödynnettiin myös Lontoon kisojen järjestäjiä. Eräs avajaisseremonian alla julkaistu MTV urheilun uutinen keskittyi aikaisemman jokeen kohdistuneen jutun sijasta täysin ihmisen aiheuttamaan turvallisuusuhkaan, kerraten jälleen Pariisin turvallisuushistoriaa kuten poliisi- ja sotilaspartioiden lisääntymistä vuoden 2015 terrori-iskujen jälkeen ja valmistautumista poikkeukselliseen turvallisuusspektaakkeliin. Jutussa lainataan kisojen järjestelykomitean johtajaa Tony Estanguetia, jonka mukaan ”turvallisuuden takaaminen on ollut kisajärjestäjille prioriteetti numero yksi”, jonka pohjalta myös ”kisojen juhlatunnelmaa rakennetaan” (MTV Uutiset – STT 2024), mitä ikinä hän sillä tarkoittaakaan.

Myös kaupungeissa julkisen tilan muuttaminen puolijulkiseksi ja kontrolloiduksi on tapahtunut usein varsin huomaamattomasti tai ainakin ilman sen laajempaa julkista vastustelua, kunhan se tehdään turvallisuuden ja mukavuuden verukkeella (Haarni 1997, 101).

Terrorismin uhkakuvan luominen kaupungissa mahdollistaa sen, että uhasta tulee eräänlainen omnipresenssi, jota pitää valvoa tauotta jokapuolelle ulottuvan kansalaisvalvonnan keinoin. Kuten Baudrillard (2006, 38) kirjoittaa, kun jokainen yksilö asetetaan epäilyksen alaiseksi, kuka tahansa voi olla potentiaalinen terroristi. Vanhan Pétroleuses-myytin tavoin terroristi-myyttiä voitiin nyt hyödyntää Pariisissa kyseenalaistenkin valvontakeinojen perustelemiseen, sillä kaupunkien kaduilta pois tukahdutettu rikollisuus, häiriö, voi minä hetkenä hyvänsä purkautua, tai vähintäänkin ”värähdellä Pahan spektaakkelin tahdissa”. Pariisissa aktivistit ovat kuvailleet olympialaisten myötä toteutettua sosiaalista puhdistusta kaksitahoisena: hajauttaminen tapahtui yhdellä tasolla Pariisissa, josta pyyhittiin pois näkyvistä kodittomien teltat, slummit, laittomat asunnot ja syrjäytyneet ihmiset, sekä koko maan tasolla, jossa ei-toivotut ihmiset siirretään pois pääkaupungista, olympialaiskaupungista, muille alueille (Boykoff 2024, 122). Jopa 12 500 koditonta, joista moni maahanmuuttajia, siivottiin kaduilta ja kaupungista kisoja varten (Ludvigsen & Talbot 2024, 19). Kuten haussmannisaatio, joka aikanaan mahdollisti kaupungin spektaakkelimaiset näkymät mutta siirsi pois keskustan näkyvistä köyhän väestön, myös olympialaisten uusi symbolinen haussmannisaatio mahdollisti televisiokuvien välittämät myyttiset kuvat Pariisista mutta teki samalla näkymättömäksi kodittomat ja muut ei-toivotut, tuottaen visuaalisesti ja esteettisesti kulutettavan kaupungin (vrt. kuvat 32 & 33).

Kansainvälisen Olympiakomitean ylläpitämä olympialaisten peruskirja sisältää säännön nro. 50, jonka mukaan ” Minkäänlaiset mielenosoitukset tai poliittinen, uskonnollinen tai rodullinen propaganda eivät ole sallittuja missään olympiatioissa, kisapaikoilla tai muilla alueilla.” (International Olympic Committee 2024, 96). Tämä apoliittisuuden sanoma näyttäytyy kuitenkin irvokkaana, kun otetaan huomioon kisojen itsensä riippuvuus muista poliittisista voimista, kuten vaikka Ranskan parlamentin päätöksistä poliisivalvonnasta tai päätöksestä ylipäätensä järjestää tai rahoittaa kisat. Samoin voidaan ottaa huomioon kansallislaulujen esittäminen taikka televisiolähetyksissä vilisevät tuhannet pelipaidoilla tai lipuilla varustautuneet katsojat. Onhan avajaisseremonia itse urheilukisoista puhumattakaan läpeensä poliittinen, paitsi silloin kun se verhoaa sen näennäisen apoliittisuuden taakse. Isäntäkaupunki on velvoitettu estämään muiden poliittisten toimien kuten mielenosoitusten pääsy häiritsemään avajaisia. (Ludvigsen & Talbot 2024, 19.) Turistit tai fanit eivät ole aina ainoastaan passiivisia tilojen kuluttajia, vaan voivat esimerkiksi vastustaa vallassa olevia turismin ja arkkitehtuurin sääntöjä ja valtaa, ehkä jopa ironisesti harjoittaa jonkinlaista turistin roolia (Urry 2011, 207). Urheilun megatapahtumille on siksi tyypillistä, että turvamiehille on

annettu jopa poikkeuslakien turvin oikeus poistaa kisa- tai fanialueilta tapahtuman maineelle haitalliseksi luokitellut merkit tai ihmiset (vrt. Kolamo 2022, 57). Avajaisien alla kaupungissa järjestettiin useita mielenosoituksia, mutta avajaislähetysten kuviin eivät ulkopuoliset poliittiset kannanotot päässeet.



Kuva 32. Kodittomien leiri Pariisin Louis-Philippe -sillan alla vuonna 2023.



Kuva 33. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Avajaiskatsomo virtaa Pont Neuf -sillan ali.

Tilan käyttöön liittyy aina sääntöjä siitä, miten kenenkin oletetaan käyttäytyvän missäkin tiloissa, ja niin edespäin. Myös turvallisuustila perustuu yksinkertaisimmillaan tähän tilaan pääsyyn ja tilan käyttöön liittyviin kysymyksiin. Tai kuten Lefebvre (1991, 57) sanoo, ”paikat ja asiat, jotka kuuluvat sinulle, eivät kuulu minulle”. Rakennetun turvallisuuden myötä kaupungeista tulee yhä enemmän lentokenttien kaltaisia. Ja koska lentokentillä käytetyt teknologiat, kuten valvontakamerat tai turvaportit tulevat tavallisiksi osiksi kaupunkien arkkitehtuuria, aiemmin esimerkiksi lentokenttään helposti liitetty epätilan käsite laajenee, menettää merkityksensä. Tuo sama epätila on nyt myös osa jokapäiväistä kaupunkiympäristöämme (Urry 2011, 222).

5.2 Potemkinin kulissit

Kun ranskan lipun värit räjähtävät televisiokuvissa savuina korkealle ilmaan Austerlitzin sillan yläpuolella avajaisten aluksi, aivan kuvan reunoilla näkyy kumiveneitä, ikään kuin vaanimassa rajatun kuvan ulkopuolelta. Ovatko nämä kameraryhmien veneitä vai poliisin iskuryhmä? Televisiokuva siirtyy savujen jälkeen kuvaamaan katsomoita, hakeakseen ennaltaodotettavaa vastakuvaa yleisön riemusta. Kun kamera siirtyy katsomoon ja yleisölle annetaan merkki alkaa tuulettamaan televisiokuville, tapahtuu se hieman myöhässä. Kuvatuksi joutuminen nostaa aina pintaan dramaturgisen tarkkaavaisuuden, kuten Barthes (2000, 10, sit. Urry 2011, 211) kuvailee, kuvattavana oleminen saa ihmisen poseeraamaan ja muokkaamaan itsensä valmiiksi kuvaksi. Fanikatsomoissa tämä tapahtuu kuitenkin usein ulkoisen kehotuksen seurauksena, kun järjestäjät pyrkivät tuottamaan televisiokuvia varten ihanteellista fanikäyttäytymistä. Kolamo toteaa esimerkiksi jalkapallon MM-kisojen järjestysmiesten paimentaneen yleisöä esittämällä kysymyksiä, kuten: ”oletko valmis, oletko onnellinen?” (Kolamo 2022, 57). Kuvakulma on pitkittäin katsomoon nähden, jolloin sen koko pituus saadaan hyödynnettyä ja Notre-Damekin mahtuu taustalle (ks. kuva 34). Näin joki ja kadut ohjaavat myös television katsetta. Samalla selostus juhlistaa lukua jopa 300 000 väitetyistä katsojasta, jotka ovat kokoontuneet joenrantaan seuraamaan avajaisia. Siispä hieman samalla tavoin kuin toistuvat helikopterikuvat vahvistavat ajatusta siitä, että Pariisin kaupunki muodostuu ennen kaikkea – tai kenties vain ja ainoastaan – Eiffel-tornista, Seine-joesta ja muutamasta keskeisestä maamerkistä, avajaisten sadat eri kuvakulmat luovat omanlaistaan näytösjulkista todellisuutta, simulaatiota yhteisestä urheilun ja kulttuurin juhlasta. Mutta kuten tiedämme, kaikki harkitusti suunnitellut kuvaukselliset maisemat ja

kuvakulmat kuitenkin aina rajaavat joitakin asioita ja ilmiöitä piiloon ja näkymättömiin (ks. Kolamo 2022, 93).

Siispä avajaislähetyksen esittelemiä maisemia voisi kutsua ns. *Potemkinin kulisseiksi*, mikä viittaa ympäristön lavastamiseen näyttämään paremmalta kuin mitä se on todellisuudessa. Nimi juontaa saksalaisen diplomaatti Georg von Helbigin levittämään tarinaan, jonka mukaan venäläinen ruhtinas Grigori Potjomkin määräsi kunnostamaan Katariina Suuren tekemän Krimin matkan varrella sijaitsevien talojen julkisivut ja jopa pystytti pahvisia lavasteita vuonna 1787, tarkoituksena tehdä vaikutus keisarinnaan. (Kolamo 2022, 79.) Vain tien viereisen talorivistön fasadilla oli väliä, sillä se peitti taakseen loput talot. Samalla tavalla jokirannan iloisista kuvissa kyse on jonkinlaisista Potemkinin katsomoista, jotka piilottavat taakseen Pariisin todelliset sosiaaliset ja tilalliset olosuhteet.

Lefebvrelle (1991, 57) juuri kaupunkien abstrakti tila (eli porvariston ja kapitalismin rakentama tila), joka on sidoksissa eri asioiden, kuten tavaroiden, hyödykkeiden ja sanojen vaihtoon rakentuu konsensuksen ympärille enemmän kuin mikään muu tai sitä edeltänyt tila. Juuri tässä tilassa korostuu myös turvallisuuden näennäisyys, fasadi tai kulissi, jonka alla sijaitsee väkivallan jatkuva uhka, sekä myös todelliset ja satunnaiset väkivallan aggressiiviset purkaukset. Väkivalta ei koskaan pysy tilassa piilevänä tai kätkettynä, vaikka sitä pyritään pitämään sellaisena. Monet kisoja seuranneet kirjoittajat ovat havainnoineet, että usein olympialaisia varten väitetysti vain väliaikaisesti rakennettu turvallisuusinfrastruktuuri päätyy ainakin jossain määrin pysyväksi osaksi kaupunkien turvallisuuskoneistoa (Ludvigsen &



Kuva 34. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Yleisön tuuletukset poimitaan televisiokuvaan. Taustalla Notre-Dame.

Talbot 2024, 19). Kuten aikaisempien kisojen kohdalla, on olennaista pohtia, kuinka suuri osa myös Pariisin turvallisuuskoneistosta oli visuaalista teatteria tai peittelyä, Potemkinin kulisseja. Kuten Wolfe (2024, 13) kysyy, jäikö uusia valvonnan keinoja, kuten tekoälyn hyödyntämistä väkijoukkojen valvontaan käyttöön kisojen jälkeen? Ketä oikeastaan lopulta edes suojeltiin ja keneltä?

5.3 Häiriö speaktaakkelissa: ihminen

Panoptikon: ei ainoastaan näe kaikkea, vaan näkee sen kaikilla tavoilla

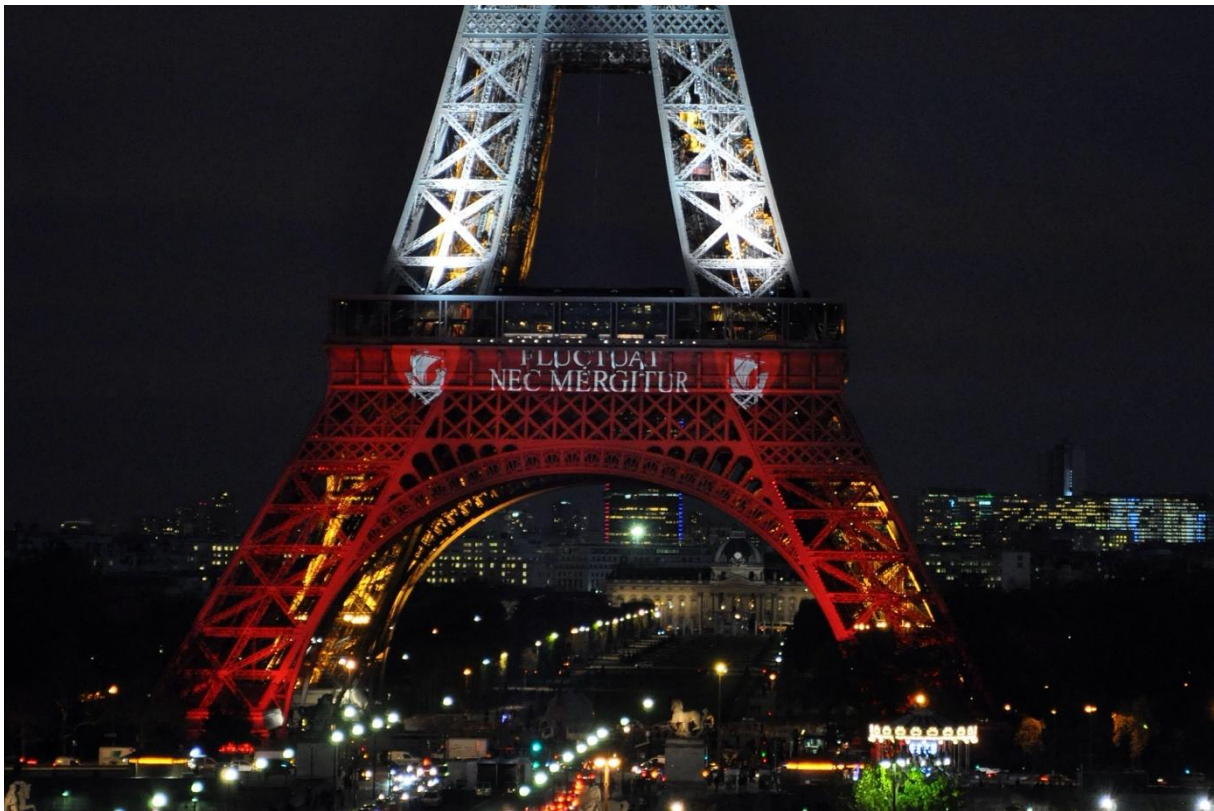
- Benjamin 2002, 531.

Koska mediatapahtuma tai speaktaakkeli on niin järkkymätön, siitä voi tietyssä mielessä syntyä jotakin aivan ainutkertaista vain silloin, jos siihen liittyy symbolista väkivaltaa (Baudrillard 2006, 46). Niin sanottu ”terrorismin henki” tarkoittaa Baudrillardille (2006, 35) sitä, että kaikki muuttuu lopulta symboliseksi peliksi kuolemalla: todellisen ja brutaalin fyysisen kuoleman yläpuolelle nousee todellista vahvempi ja suurempi symbolinen kuolema, joka syntyy absoluuttisen ja mihinkään vetoamattoman tapahtuman kautta. Samalla kysymys on tietystä modernin elämän banaaliudesta. Arjen kokemuksellisessa tasaisuudessa sekä uutuus ja radikaalin muutoksen mahdollisuus sulautuvat osaksi toistuvia ja ennakoitavia rakenteita. Kuten myös Benjamin (2014, 24) toteaa: ”nykyisille ihmisille on olemassa vain yksi radikaalisti uusi asia – ja se on aina sama: kuolema.”. Ainaisen speaktaakkelin turruttavan vaikutuksen rinnalla sen tuho, kuolema, sisältää kaikessa kauheudessaan jotakin katsojaa epärationaalisesti houkuttelevaa. Samassa hengessä Debordille (1994, 18) speaktaakkeli on vangitun modernin yhteiskunnan painajainen, joka lopulta ilmaisee vain sen halun nukkua, vaipua uneen. Näiden kiellettyjen kuvien voimakkuus, niiden kiehtovuus nousee kaiken muun ylle. Esimerkiksi Baudrillardille (2006, 45) New Yorkin vuoden 2001 terrori-iskut eivät ainoastaan radikalisoineet Lähi-Itää ja koko globaalia tasapainoa, vaan itse kuvan suhteen todellisuuteen. Kun terroristit iskivät New Yorkissa, nähtiin todellisuuden väkivallan kuolleistanousu virtuaaliseen, medioituun maailmaan, mutta kuten Baudrillard (ibid.) huomauttaa, kyse ei tällöin ole virtuaalisuudesta vaan reaalista.

Myös avajaisseremonia on todellinen, reaaliaikainen tapahtuma, mutta ytimessään käsikirjoitettua fiktiota. Tuo käsikirjoitettu fiktio tulvasta ja katastrofista on sekoittunut taiteen ja kulttuurin sekä todellisen elämän kanssa jo vuosisatojen ajan, ja nyt seremonia on erehtynyt sekoittamaan todellisen keskustelun terrorismista näihin merkkeihin. Seurauksena kaupungin väkivallan historialliset myytit sekoittuvat tulvan ja terrorismin merkkeihin. Mitä ”todelliselle” tapahtumalle käy, kun fiktio ja virtuaalinen leviävät todellisuuteen, käsitteet sekoittuvat? Kenties todellisuudesta on jo aikaa sitten tullut eräänlaista fiktiota, se on sisäistänyt fiktion energian, tai kuten Baudrillard (2006, 45) sanoo: ”todellisuus kadehtii fiktiota sekä kuvaa...kyse on eräänlaisesta niiden välisestä kaksintaistelusta, siitä kumpi voi olla kuvittelemattomampi”.

Tämä on (media)tapahtuman paradoksaalinen luonne: tapahtumista voimakkaimpia kenties ovatkin juuri ne joiden *tapahtumista* yritämme estää, kuten terrori-iskut, tulvat tai katastrofit. Niiden myötä banaalien kuvien turhien tapahtumien katkematon katkeaa sittenkin (Baudrillard 2006, 44). Siispä terrorismin myytti, joka kietoutuu kollektiiviseen varautumiseen, merkkeihin turvallisuudesta ja vaarallisuudesta, ei synnytä ainoastaan sen pelkäämistä, vaan käänteisesti kuin sen salaista odottamista, jopa kierolla tavalla toivoa. Kuvat terrorismista, varsinkin suorassa lähetyksessä, ovat jotakin niin voimakasta ja morbidilla tavalla kiehtovaa, että osa meistä haluaa olla marttyyrinä eli silminnäkijänä paikalla katselemissa, kun ”se” tapahtuu, tekee lopun banaalille ja toistuvuudelle. Ja jos ei tee, niin speaktaakkeli todistaa vain erehtymättömyytensä, näyttäytyy meille tapahtumista merkityksellisimpänä. Onhan terroristinen toiminta itsekin kaikessa raa’assa ”todellisuudessaan” täysin simuloitua, itsekin mallien ja fiktion synnyttämää. Terrorismin vastaisten strategioiden laatijat ja suunnittelijat ovat käyttäneet Hollywood-ohjaajia konsultteinaan (Baudrillard 2006, 84), ja toisaalta tiedämme, kuinka laajoja resursseja esimerkiksi ISIS-järjestö kohdisti Hollywoodia jäljittelevään propagandavideotuotantoonsa ollessaan vahvimmillaan 2010-luvun puolivälissä, jolloin se iski myös Pariisiin. Realin todentaminen käy yhä mahdottomammaksi tehtäväksi. Terroristinen teko on todellinen tapahtuma, mutta se ei enää voi tapahtua ilman terrorismin simulaatiota, joka on jo valmiiksi kirjoitettu median koodistoihin ja rituaaleihin, odottaen tapahtuman esiintymistä ja sen seuraamuksia (vrt. Baudrillard 1994b, 21). Siispä myös reaktiot terrorismiin tarttuvat kiinni mytologiaan, ei pelkästään siihen varautuminen, myös sen seuraamusten käsittely alkaa väistämättä tarinallistua. *Fluctuat nec mergitur* nousi kaupungin mottona laajempaan tietoisuuteen vasta sitten, kun se kiteytti vuoden 2015 terrori-iskujen jälkeisen Pariisin

yhteishengen, joka seiso i alistumatta raukkamaisten terroristien edessä. Motto heijastettiin suurena tekstinä esimerkiksi Eiffel-tornin kylkeen, jota vain harvat merkit avajaisten olympiarenkaita lukuun ottamatta pääsevät koristamaan (ks. kuva 35).



Kuva 35. "Fluctuat nec mergitur". Eiffel-torni loistaa Pariisin vaakunan väreissä terrori-iskujen uhrien muistolle vuonna 2015.

Myös turismi liittyy monella tapaa sairauteen, vaaraan ja kuolemaan. Kiehtovathan Pariisissakin romanttisten turistinähtävyyksien ja luksusbrändien liikkeiden lisäksi esimerkiksi mystiset maanalaiset katakombit luurankoineen. Kuten Urry (2011, 218–219) muistuttaa, "paikkojen kulutus" tarkoittaa usein juuri väkivaltaista kuolemaa sisältävien paikkojen katselua ja keräämistä. Näitä suosittuja "synkän turismin" paikkoja ovat esimerkiksi linnat, joukkotuholeirit tai katastrofeja kokeneet paikat kuten Pompeijin tulivuoren tuhkan alle hautautunut kylä, WTC-tornien muistomerkki taikka Jim Morrisonin hauta Pariisissa. Turistikohteita myös usein kuvaillaan vaarallisiksi paikoiksi: esimerkiksi Rio de Janeiro on sekä turismin että rikollisuuden keskittymä, eikä ihmeikään että turvallisuusteema oli sielläkin keskiössä vuoden 2016 kesäolympialaisten aikaan.

Olenaisesti turistien paikat kuten lomakeskukset, hotellit, kauppakeskukset ja teemapuistot edustavat omanlaistaan turvallisuuden arkkitehtuuria, jonka tarkoitus on eristää kuluttajat pelon ja vaaran paikoista: todellisen tai symbolisen vaaran ympäristöissä turistit haluavat

pysyä omassa ”leirissään” (Urry 2011, 220). Pariisin avajaisissa tuo oma leiri on tietenkin laaja keskustaan tuotettu turvallisuusalue, jonne ihmisillä ei ilman qr-koodia ollut asiaa. Vain varakkaat hotelleihin varauksia tehneet henkilöt tai asukkaat pääsivät korkean turvallisuustason alueelle ja turvatoimet aiheuttivat merkittäviä esteitä tavallisen kaupunkielämän arkeen. Myös suomenkielisen lähetyksen selostajat mainitsevat katujen sulkemisen aiheuttamista hankaluuksista, kritisoimatta kuitenkaan sen suoranaistemmin kisojen järjestäjiä. Aiemmin vuoden 2024 kesällä joen puhtauden merkkejä pohdiskellut MTV:n toimittaja teki lähempänä kisoja reportaasin myös avajaisalueelle pääsystä, ja huomioi ihmisten vähäisen määrän alueella: ”Poliisien, sotilaiden ja vartioiden paljous oli silmiinpistävää, mutta muuten alueella oli jopa hämmästyttävän vähän ihmisiä.” (Karvonen 2024a). Televisiolähetyksessä visuaalinen asetelma on nurinperin: katsomot ovat täynnä ihmisiä, mutta poliiseja, sotilaita tai vartijoita ei näy sitten missään.

Nykyäikää määrittävät sekä konkreettiset pelot terrorismista että myös sen kuvitellut riskit, jonka aiheuttaman pelon seurausta on muun muassa laajalle levinnyt panoptinen valvontakameraseuranta rakennetuissa ympäristöissä. Urry (2011, 221) toteaa, että turisti on ikään kuin eturintamassa terrorismia vastaan, sillä globaalissa maailmassa turistikohdeet houkuttelevat sekä turisteja että terroristeja, ja joskus terroristit ovat itsekin turisteja. Siksi terroristi, tuo näkymätön vihollinen, *haamu*, luo uusia ja kehittyneitä ”panoptisen lajittelun” muotoja: samat hienostuneet valvontajärjestelmät jotka mahdollistavat kansainvälisen turistin liikkeen myös altistavat sen tunkeilevalle seurannalle, valvonnalle ja sääntelylle.

Terrorisminvastainen teollisuus ja matkailuteollisuus sulautuvat yhteen vallan, katseen ja kauhun muodossa. Portit, aidat, kasvojentunnistuslaitteet tai älykortit ovat kaikki osa nykyajan turismin toimintaa. Jotta ihmiset voivat päästä myyttiseen Pariisin kaupunkiin, kuluttamaan katsellaan, on heidän altistettava itsensä myös jatkuvan katseen alaiseksi. (Urry 2011, 222.) Joten vaikka flanööri pystyi vielä Benjaminin modernissa Pariisissa pysymään anonyyminä, elämään ja kulkemaan kaupungin liminaalisessa tilassa vapaasti, on tuo anonyymiteetti ja liminaalisuus nykykaupungissa vain illuusio, jatkuvasti tarkkailevien valvontakameroiden katseen alla (ibid). Puhumattakaan olympialaisten turvallisuusalueesta, jossa kasvontunnistus- ja tekoälyjärjestelmät luovat aivan uuden kerroksen tähän digitaalisen panoptikoniin. Valvontakameran kontrollin suurin voima perustuu juuri siihen, että se on kamera, se aina katsoo ja tallentaa meitä, eikä mikään ei edusta teknologian ja mediavälineiden leviämistä elettyyn tilaan yhtä hyvin (vrt. Kolamo 2022, 108).

Panoptikon viittaa alun perin englantilaisen Jeremy Benthamin 1700-luvun lopulla kehittämään vankilamalliin, jossa pyöreän kehämäisen rakennuksen keskellä on valvontatorni, josta yksi vartija voi nähdä jokaisen vangin sellissään ilman, että nämä näkevät vartijaa (Foucault 2005, 273). Michel Foucault’lle panoptikon edusti siirtymistä esimodernista suvereenivallasta kohti modernia kurinpitovaltaa (Foucault 2005, 280), jonka keskiössä on jatkuva seuranta ja valvonta: koska yksilö ei voi koskaan tietää, milloin häntä todella tarkkaillaan, hän alkaa valvoa itse itseään (Foucault 2005, 274—276). Siinä missä suvereenivalta hallitsi esimerkiksi armeijan näkyvyydellä ja pelottavuudella, modernin valtion harjoittama kurinpitovalta pysyy enemmän piilossa ja perustuu psykologisen rangaistuksen muotoihin. Latour ja Hermant (1998, 3, 140) sen sijaan teorisoivat kaupungin toiminnan perustuvan ns. “oligooptikoneihin”, erillisten keskusten kuten vaikkapa liikenteenvalvonnan tai vesilaitoksen asemaan, jotka näkevät panoptikonin sijasta vain rajatusti kerrallaan, korvaten laajuuden äärimmäisellä tarkkuudella. Näiden kokonaisuus mahdollistaa suurten ihmismassojen toimintojen tarkastelun säädeltyinä ja seurattavina merkkeinä. (Latour & Hermant 1998, 3, 140–142.)

Myös Benjaminin analyysi fantasmagoriasta käsittää modernin tilan panoptisen kurinpidollisen ulottuvuuden, mutta olennaisesti yhdistää tämän panoraaman edustamaan viihdeulottuvuuteen, sillä kapitalistisessa moderniteetissa nämä kietoutuvat aina yhteen: urbaanissa fantasmagoriassa massat kuluttavat kaupunkia visuaalisena spektaakkelinä. Haussmannin kaupunkitilan militarisointi kapinoiden estämiseksi edustaa panoptista puolta, mutta samalla leveät bulevardit mahdollistivat flanöörin panoraamaisen kaupungin kuluttamisen. (Kang 2014, 168–169, 178–179, 192.) Pariisin avajaisissa vanha historiallinen suvereenivalta on vain vähän esillä, ehkä lähinnä lähetyksessä esiintyvän santarmin soittokunnan muodossa, tätä olennaisemmaksi nousee panoptinen ulottuvuus esimerkiksi tekoälypohjaisen valvonnan ja keskustaa ympäröivän ”linnoituksen” muodossa. Se näkee meidät, me emme näe sitä. Turvallisuskoneiston on kerrottu olevan olemassa, mutta se ei esittele itseään avajaisseremoniassa.

Voimme todeta, että terrorismi on kokonaisuutena negatiivinen merkki, sillä sen merkitys syntyy avajaislähetyksessä sen totaalisen poissaolon kautta. Mutta kenties tapahtumaan viittaaminen tekee siitä tarpeeksi todellisen, hyperreaali tekee mahdottomasta kuvasta mahdollisen ja merkki voi syntyä sen pelkän indeksin kautta. Ehkä hyperreaalia ja niin kutsuttua totuudenjälkeistä aikaa leimaavassa nykykulttuurissa mediaspektaakkeli on siten mennyt niin pitkälle, että savua voi sittenkin olla ilman tulta. Pelkkä indeksisyys riittää,

varsinaista merkitsijää ei enää tarvita, tai merkitsijä voi ainakin pysyä kuvitteellisena. Näin olemassaoleva ja potentiaalinen merkitsevät samaa ilmiötä ja tapahtumaa edeltänyt aika, nykyhetki ja tuleva sulautuvat samalla yhteen. Tapahtuma ei enää *tapahtu* ja jää sitten menneeseen, vaan se on mediavälineiden kautta olemassa samanaikaisesti menneessä ja tulevassa. Terrorismi on avajaisia koskevassa mediassa siksi puhtaimpia simulacrummeita: se ei pelkästään merkitse perusteellisen todellisuuden poissaoloa, vaan sillä ei ole siihen minkäänlaista yhteyttä (vrt. Baudrillard 1994a, 6). Ja jos kaikki on nyt yhteydessä vain katastrofin simulaatioon, ainoa tapa kieltää tämä olisi tuoda itse katastrofi todelliseksi, saattaa olemassaoloon reaali katastrofi. Siksi luonnolliset katastrofit vapauttavat simuloidusta kauhun tasapainosta ja myös terrorismi tuo esiin todellisen ja käsitettävän väkivallan, uhmaten piilotettua ja näkymätöntä turvallisuuden väkivaltaa (Baudrillard 1994a, 57).

Koska Pariisin olympialaisten terrori-iskut ovat todella tapahtunut ei-tapahtuma, on se siksi loputtomasti kietoutunut yhteen median kanssa. Kuten myös Baudrillard (2006, 48) toteaa: terrorismia ei ole ilman mediaa, eikä ole myöskään hyvää tai huonoa median käyttöä liittyen terrorismiin, sillä media on osa tapahtumaa ja terroria, ja toisinpäin. Raymond Williamsin (2003) kuvailema flow, television sirpaleinen mutta jatkuva informaatiiovirta voi katketa, rutiinin rikkovan tapahtuman muodossa (vrt. Dayan & Katz 1992, 5), kun lopetamme television katselun ja alamme tuijottamaan katastrofin hetkeä (Doane 1990, 228). Kuoleman ja trauman televisuaalinen kuvaaminen sekä luo että leikkii kollektiivisella ahdistuksella, mutta toisaalta mahdollistaa eräänlaisen toiseuden helpotuksen: katselemalla katastrofia televisiosta pystymme olemaan paikalla, mutta samalla huokaisemaan helpotuksesta, sillä emme itse ole kokemassa sen fyysisiä vaikutuksia. Kuolleet tai elävät henkilöt ruudulla ovat aina toiseutettuja (Doane 1990, 235). Samoin Urry (2011, 220) lainaa saksalaista kirjailijaa Thomas Mannia, joka on kirjoittanut että sekä moderniteetti että erityisesti sen maailmaa kiertävät ihmiset ovat ”rakastuneita olemaan kuilun partaalla, katsomaan tyhjyyteen.”. Tässä on olennainen terrorismin tai luonnollisen katastrofin uhka ja sen visuaalinen kiehtavuus: haluamme olla paikalla näkemässä, mitä kammottavaa tapahtuu, mutta emme halua olla paikalla kokemassa, mitä tapahtuu. Jälleen näkeminen ja kokeminen sulautuvat yhteen, merkitsevät toisaalta sekä samaa että erotusta. Se on myös television suurimpia teknologisia kykyjä: olla samanaikaisesti paikalla jossakin muualla ja turvassa kodin olohuoneessa (Doane 1990, 238).

Kun speaktaakkeli yhdistää historiallisen kärsimyksen, tuhon ja katastrofin estetisoidut merkit (Pariisin palot, tulvat, vallankumous, teloitukset, jne.) ”todellisten” uhkien merkkeihin

(terrorismi, joki), alkaa se samalla simuloimaan omaa tuhoaan. Televisio jäljittelee katastrofin toimintaa, pyrkii mimikoimaan reaalin kokemusta, reaalin, jonka tekee todelliseksi kosketus kuoleman kanssa (Doane 1990, 234). Merkitsijä on kuvitteellisesti läsnä, mutta merkitty puuttuu. Samalla ihminen terrorisoi itse itseään, ei pelkästään taiteessa, vaan rakentamalla ulkoisen uhkakuvan väkivaltakoneistoa ylläpitävät tahot pystyvät helposti hyödyntämään näennäisesti turvallisuuteen ja terrorisminvastaisiin toimiin kehitettyjä menetelmiä ja teknologiaa oman väestönsä sortamiseen. Laajemmalla skaalalla tämä kaikki itsensä terrorisointi tapahtuu suhteessa luontoon: luontoa tuhoava ihminen kollektiivisen itsesabotaasin keinoin ajaa yhteiskuntaa kuilun partaalle, yhä lähemmäksi ja lähemmäksi. Siksi myös joki pitää saada puhdistettua, edes vain hetkeksi, sillä tuon teon symbolinen voima on niin voimakas. Baudrillardin *Les Strategies fatales* -teoksessa ihmislaji on ohittanut historian kuolleen pisteen, ja elämme jonkinlaisen pysyvän katastrofin ekstaasissa. Tuo katastrofi voimistuu ja voimistuu, mutta samalla se myös hidastuu (*une catastrophe au ralenti*, hidastuva katastrofi). Lopulta se saavuttaa jonkinlaisen inertian absoluuttisen nollapisteen, ja alamme elää sitä ikuisena pysäytyskuvana (Morris 1990, 19). Sekä banaali, tapahtuman tapahtumattomuus, että fataali, tapahtuneen tapahtuman tuhovoima, saastuttavat toisensa. Samalla tavoin Benjaminille edistys ja katastrofin suhde näyttäytyi historiallisena prosessina, jossa edistys kietoutuu loputtomaan epätoivon kiertoon. Myös moderni olympialiike pyrki vuoden 2024 kisoissa julistamaan jälleen uutta ja kestävästä tulevaisuutta, vaikka sekin jättää taakseen omat raunionsa. Edistys vaatii aina uhrinsa, sitten speaktaakkeli suuntaa kohti seuraavaa isäntäkaupunkia. Sironen (1989, 40–41) kuvailee Benjaminin ajatuksia Paul Kleen maalauksesta *Angelus Novus* (ks. kuva 36):

Enkeli on kääntänyt kasvonsa taaksepäin, menneisyyteen. Tapahtumien lineaarinen kulku näyttäytyy yhä edessämme, mutta enkeli näkee takanaan yhtä ainoata katastrofia, jonka raunioiden päälle uudet rauniot romahtavat aina uudelleen. Enkeli haluaisi jäädä ja korjata kaiken, joka on tuhoutunut, mutta paratiisista puhaltaa suuri myrsky, joka tarttuu sen siipiin ja ajaa sitä vastustamattomasti tulevaisuuteen. Enkeli ei kykene enää sulkemaan siipiään, vaan tuuli ajaa sen väistämättä kohti tulevaa, jolle se on kääntänyt selkensä. Rauniot hänen edessään kasvavat kasvamistaan taivaaseen asti. Benjaminille se, mitä kutsumme edistykseksi on tuo myrsky itse. (Sironen 1989, 40–41.)



Kuva 36. Paul Klee: *Angelus Novus* ("Historian enkeli", 1920).

6 *Citius, altius, fortius* – olympismin myytti

Niin kauan kuin jossakin on vielä yksi kerjäläinen, myös myytti elää.

- Benjamin 2002, 400.

Ennen kuin avajaislähetys huipentuu Eiffel-tornin juurelle, jonne kaikkien olympiamaiden edustajat kokoontuvat mahtipontisena lippukulkueena, näemme viimeisen esityksen joella. Pikimusta Seine on keinotekoisena mutta lämpimän kaupunkivalaistuksen keskellä kuin tyhjiö. Solidarité -teeman saattelena kuvaan kuitenkin ilmestyy mekaaninen hopeinen nainen, joka ratsastaa hevosella jokea pitkin. Se liittää nyt koko avajaislähetyksen läpi kulkemamme matkan uudelleen, alittaen useat jo aikaisemmin näkemämme ikoniset sillat. Siltoihin kiinnitetyt suuret siivet syttyvät valkoiseen valoon, kun ratsastaja liittää niiden alta esiin (ks. kuva 37). Kyyhkysen siivet, kansainvälinen rauhanmerkki, on yksi olympialaisten avajaisseremonian protokollaan kuuluvista elementeistä, joten ne esiintyvät jokaisten kisojen avajaisissa jollakin tavalla.¹⁶ Jälleen sillan symbolinen yhdistävä funktio pääsee oikeuksiinsa. Samalla kun katselemme tuota unenomaista enkeliä vetten päällä, televisiokuva leikkaa montaasiin, dramaattisesti toistuvan minimalistisen sävellyksen soudessa. Näemme nopeasti leikkaavia kuvia kisojen modernista historiasta, alkaen 1900-luvun vaihteessa aatteen elvyttäneiden ranskalaisten kuten Pierre de Coubertinin potreteista ja esimerkiksi arkistokuvan vanhan sanomalehden otsikosta ensimmäisistä modernin ajan olympialaisista Ateenassa 1896: *Résurrection* (ylösnousemus). Neljä vuotta myöhemmin Pariisin vuoden 1900 olympialaiset järjestettiin maailmannäyttelyn yhteydessä kaupungin laidalla Bois de Vincennesissä, mutta kisat jäivät täysin näyttelyn varjoon, joka veti paikalle kymmenien miljoonien yleisön. Vuoden 2024 avajaisten historiallista montaasia katsellessa onkin vaikea uskoa, että vuoden 1900 kisat olivat niin huonosti organisoidut ja yleisön mielenkiinto niin vähäistä, että jotkut historioitsijat ovat jopa kyseenalaistaneet, voidaanko niitä pitää varsinaisina olympialaisina laisinkaan. (Geppert 2010, 74.) Kenties sittemmin olympialaiset on ottanut mallia maailmannäyttelyiden kiehtovuudesta, omaksunut itsekin fantasmagorian voiman. Mahtipontinen montaasi kulkee läpi kuvien historian, korostaen tärkeitä

¹⁶ Aikaisemmin tapana oli päästää kyyhkysen lentoon stadionilta. Vuoden 1988 Soulin kesäolympialaisten avajaisissa protokolla meni kuitenkin mönkään, kun tuhansista vapautetuista linnuista osa päätyi laskeutumaan olympiatulen sytyttämiseen tarkoitettuun suureen kattilaan. Tulen sytyttyä kyyhkysen käretyivät elävältä, jonka jälkeen oikeat linnut onkin korvattu symboleilla.

olympialaisten tapahtumia vuosikymmenten varrelta ja sitoo myös seremonian teemat yhteen yhteiseen myyttiin, olympialaisten myyttiin itseensä.



Kuva 37. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Mekaaninen ratsastaja paljastuu kyyhkysen siipien alta.

6.1 Montaasi

Menneisyyden teleskooppinen tarkastelu nykyisyyden kautta.

- Benjamin 2002, 471.

Benjamin itse näkee montaasin olennaisena historiallisen materialismin metodina, erityisenä median muotona, joka vastaa moderniteetin häilyvää ja pirstaloitunutta luonnetta. Bertolt Brechtin ja surrealistien liikkeen töistä sekä erityisesti elokuvaohjaaja Sergei Eisensteinin ja venäläisen avantgardistisen liikkeen teorioista inspiroituneena Benjamin käsitti montaasin tärkeänä modernin median välineenä. Se pystyisi yhdistämään ja rekonstruoimaan erilaisista sirpaleista kokonaisuuden, josta ns. historiallinen objekti löytyy. Myös pasaasiteos edustaa tätä, ei niinkään mediateorian vaan mediakäytäntönä, pyrkimyksenä antaa historian merkityksen paljastaa itsensä, kun se esitetään irrallisten osien ja fragmenttien yhdistelmänä. Pyrkimys ei ole täten varsinaisesti selittää historian merkitystä, vaan antaa sen tulla esiin, kun olennaiset osat saatetaan yhteen. (Kang 2014, 158–161.)

Avajaisten montaasi onkin kenties sen kerronnallisesti vaikuttavimpia osuuksia, sillä se ei joudu liiaksi yhdistämään paikan päällä avajaisia seuraavan yleisön kokemusta sekä televisioyleisön seuraamaa lähetystä. Valjastamalla perinteisen voimakkaan audiovisuaalisen kerronnan montaasin muotoon avajaislähetys kuin liimaa kaiken jo aikaisemmin näkemämme puhtaaseen olympismiin myyttiin. Koko kisojen historia, sen synkätkin hetket, kuten Berliinin natsiolympialaiset (1936) tai Münchenin olympialaisten verilöyly (1972) näyttäytyvät nyt audiovisuaalisessa muodossa osana suurempaa tarinaa ja merkitystä. Nopeasti ruudulla välähtävissä, Benjaminin (1989, 160) shokkivaikutusta ilmentävissä kuvissa ikoniset urheilusuoritukset ja kuuluisat urheilijat, maailmanennätykset, loukkaantumiset, urheilijoiden televisiokuvissa tekemät pienet protestit tai rakkauden ilmaisut vuosien varrelta asetetaan suureen edistyksen tarinaan, jonka kaikki palaset, urheilusanoman onnistumiset ja epäonnistumiset ovat kuin fatalistisesti johtaneet Pariisiin vuonna 2024. Speaktaakkeli, joka on ajoittain uhannut romahtaa omaan järjettömyyteensä ja leikitellyt katastrofin luonteella löytää nyt merkkien virrasta puhtaan ja ikuisen olympialaisten myytin: se kristallisoituu erityisesti sellaisista nopeasti välähtävistä kuvista, joissa kohtaamme käsittämättömän, seisomme ”kuilun partaalla”. Sellaisissa kuvissa, joissa esimerkiksi Parkinsonin taudin kanssa kamppaileva nyrkkeilylegenda Muhammad Ali nostaa tärisevin käsin olympiasoihdun ilmaan Atlantan olympialaisissa vuonna 1996, kuin antiikin mytologian sankareiden tavoin omaa kuolevaisuuttaan uhaten. Ikään kuin tämä kaikki olisi tarina alati kohti mahdotonta ja järjetöntä pyrkivästä ihmisestä itsestään, yhä parempia urheilusuorituksia kohti: *citius, altius, fortius*, mutta Sisifyksen tavoin tekee sen koska tuosta täysin absurdista pyrkimyksestä löytyy jonkinlainen elämän, yhteiskunnan ja kulttuurin totuus itsessään, nyt kaiken lisäksi verhoutuneena lapsuudenuneen vetten päällä liukumisesta, kun hopeinen ratsastaja liittää pikimustan veden päällä, suuntana vain yksi määränpää: eteenpäin. Voisiko tämän vahvempaa mytologiaa ollakaan?

Naamioidun soihdunkantajan tavoin mysteerisen ratsastajan identiteettiä spekulointiin mediassa. Sen haarniska tuntuu vihjaavan ranskalaiseen kansallissankariin ja pyhimykseen Jeanne d’Arciin ja viitan jonkinlaiseen olympismiin personifikaatioon. Avajaisten taiteellinen suunnittelija Thomas Jolly paljasti sen kuitenkin edustavan Sequanaa, Seine-joen itsensä jumalatarta, joka on myös aikaisemmassa ohjelmanumerossa kohun aiheuttaneen Dionysoksen tytär. (Gressani & Louis 2024.) Kiinnostavasti alkuperäisessä roomalais-gallialaisessa ikonografiassa Sequana kuvataan aina veneen päällä, kuten näimme oopperalaulajan verenpunaisessa ohjelmanumerossa, mutta nyt avajaisissa vetten päällä liittää

hevonen. Kuten Narès (2024) huomauttaa, kreikkalaisessa mytologiassa meren jumalan Poseidonin nähdään luoneen hevosen, ja avajaisseremonian hevosen voidaan siksi nähdä selkeästi konnotoivan myös Pegasusta, siivekästä hevosta ja Poseidonin poikaa. Pegasuksen nimi muinaiskreikaksi johtaa sanaan πηγῆ (pēgḗ), joen lähde, sekä sanaan πηγάζω (pēgazō), ”kuplia, pulputtaa kuin lähde”. (Ibid.) Siispä joen päällä kulkeva ratsastaja on naamioidun soihdunkantajan tavoin tuotettu kelluva merkitsijä, jonka voidaan nähdä konnotoivan montaa eri hahmoa samanaikaisesti. Patrick Boucheron kuvaileekin sitä itsekkin tarkoituksella salaperäiseksi jätetyksi symboliksi:

Kahdentoista minuutin kestävän ratsastuksen Pariisin halki piti kulkea unen tai unelman tavoin (...) Ratsastaja on mitä haluat hänen olevan: hän voi olla gallialainen jumalatar Sequana, joka synnyttää Seine-joen, hän voi näyttää Jeanne d'Arcilta, jos haluat, mutta jos kuvittelet Beyoncé'n hevosen, sekin sopii hyvin. Jälleen kerran on mahdotonta hallita konnotaatioita: tärkeintä on, että hän kulkee mustalla vedellä, nopeasti ja suoraan, kuin miekanisku. (Gressani & Louis 2024.)

Keskiaikainen ja moderni ranskalaisen miehen nimi Denis, jota kantavat aiemmin mainitut Pariisin suojeluspyhimys Saint Denis sekä asuinalue jonne olympiakylä rakennettiin, pohjaavat alkuperäiseen kreikankieliseen nimeen Dionysos. Synkretismi liittyy tässä eri kulttuurien piirteitä yhteen, uudeksi kulttuurimuodoksi, merkiksi. Juuri tässä suhteessa avajaisten taiteellinen sisältö pyrkii luomaan antiikin mytologioiden tavoin jonkinlaista uutta mytologiaa, joka yhdistelee eri uskomuksia. Myytit eivät ole kiinnitettyjä, ja ne syntyvät, muuttuvat, purkautuvat tai jopa katoavat, Barthesin (1994, 183) sanoin: ”historia voi kumota ne helposti juuri siksi, että ne ovat historiallisia.” Sequana on omalta osaltaan myyttinen yritys personoida ja siten hallita hallitsematonta luonnonvoimaa, mutta synkretismin myötä syntynyt simulacrumien sekoitus päätyy kuitenkin viittamaan vain aina takaisin itseensä, jopa Seine-joki on uponnut simulaatioidensa alle. Antiikin mytologia sekoittuu modernin Ranskan kansallisvaltion, Pariisin ja kirkkoinsituution tuottamiin koodistoihin, kaupallinen ulottuvuus takertuu kaikkeen mihin pystyy ja keskitetty valta pyrkii edustamaan voimaansa turvallisuusmyyteillään. Kaikki kiedotaan lopuksi moderniin olympia-aatteeseen. Ei ole ihme, että yleisö saattaa tulkita merkkejä ”väärin”, sillä niiden polyseeminen luonne itsessään ohjaa tekemään niin. Yleisö myös kantaa voimaa siinä, minkälaiset merkit lopulta vakiintuvat. Ranskassa nähtiin jo vallankumouksen jälkeen keskittynyt pyrkimys jalkauttaa symboleita, jotka korvaisivat vanhat kirkon symbolit ja toimisivat suosittujen festivaalien teemoina. Mutta kuten Dayan & Katz (1992, 57) toteavat, ne epäonnistuivat tehtävässään, sillä ne eivät pystyneet ilmaisemaan kansan tai yhteiskunnallisen liikkeen mystiikkaa. Niistä puuttui yhteys rituaaleihin ja symbolisiin perinteisiin. Myös olympialaisten symbolinen mahti tai se miten

esimerkiksi Louis Vuitton on onnistunut sulautumaan kisojen tematiikkaan perustuu kykyyn yhdistyä niihin. Merkityksenanto tai sen muodostuminen on itsekin myytti, samassa hengessä kuin saussurelainen merkki on itse sana (Barthes 1994, 183).

6.2 Torni katsoo takaisin

Panoraaman kiinnostavuus piilee siinä, että se näyttää todellisen kaupungin – kaupungin sisätiloissa. Ikkunaton talo on todellinen. Myös pasaasi on ikkunaton talo. Sitä ylhäältä alaspäin katsovat ikkunat ovat kuin looseja, joista voi katsella sen sisätiloja, mutta näistä ikkunoista ei näe mitään ulos. (Todellisella ei ole ikkunoita; todellinen ei katso ulos universumiin.)

- Benjamin 2002, 532.

Eiffel-torni todella näkyy lähes jokapuolelle, ja on ollut jatkuvasti esillä myös avajaislähetyksessä. Barthes (2012, 124) aloittaa tunnetun esseensä Eiffel-tornista kertomalla, kuinka kirjailija Guy de Maupassant lounasti usein tornin ravintolassa, vaikkei välittänyt sen ruoasta: torni sattui olemaan vain ainoa paikka Pariisissa, jossa sitä ei tarvinnut katsella. Mikä tahansa Ranskasta kertova median muoto onnistuu esittämään sen tärkeänä merkinä kaupungille ja sen ihmisille. Siksi se kuuluu väistämättä myös matkustuksen vaaleanpunaiseen universaaliin kieleen. Torni on ennen kaikkea Pariisin ja Ranskan vahvin universaali symboli, metonyyminen merkki Notre-Damen rinnalla, tai sen yläpuolella.

Montaasi on loppunut ja olympiamaiden edustajat ovat saapuneet paikalleen: nelituntisen avajaisseremonian loppuhuipennus ei voisi tapahtua missään muualla kuin Eiffel-tornilla. Sitä ennen kuitenkin jo kuukausia aikaisemmin Kreikan Olympiavuoren juurella auringonvalolla sytytetty olympiasoihtu pääsee viimeinkin määränpäähensä. Sitä käytetään sytyttämään Tuileries'n puutarhassa suuren kuumailmapallon roikutettavaksi suunniteltu olympiatuli, joka leimahtaa kahden ranskalaisen urheilijan kantamasta soihdusta korkeisiin oransseihin liekkiin. Olympiatuli on nyt virallisesti syttynyt. Televisiokuvissa näkyvät suuret liekit ovat kuitenkin vain simulaatio tulesta, suuri valoinstallaatio, joka koostuu oransseista led-valoista ja vesisumuttimien suihkuttamasta vesihöyrystä (ks. kuva 38). Miten osuvaa, tuli onkin vettä ja valoa. Visuaaliselle speaktaakkelille pelkkä tulen merkitys on tarpeeksi. Terrorismin merkki jo paljasti, että savua voi olla ilman tulta, mutta nyt myös itse tulta voi olla ilman tulta. Tuli roikkuu suuren pallon varassa, joka viittaa ranskalaisten Montgolfierin veljesten

ensimmäiseen kuumailmapallolentoon vuonna 1783. Kuumailmapallosta tulikin aikanaan tärkeä väline kaupungin katseluun ilmasta, ja esimerkiksi maailmannäyttelyiden aikaan pariisilaisia lennätettiin yläilmoihin katsomaan kaupunkia panoraaman tavoin. Samalla lähetyksen selostajat kehuvat televisioon hyvin valittua kuvakulmaa, jossa kuumailmapallon taustalla näkyvät sekä Louvre, Eiffel-torni ja Riemukaari. Juuri se, että yritämme tunnistaa siitä meille tuttuja paikkoja ja maamerkkejä on panoraamaa määrittävä tekijä. Kun katselemme Eiffel-tornista otettua kuvaa, emmekä heti löydä Riemukaarta, sen puute pakottaa meidät etsimään sitä päässä rakentamassamme kuvassa Pariisista. Pyrimme saattamaan muistimme ja aistimme yhteistyöhön, jotta voimme tuottaa mieleemme Pariisin simulacrumin. (Barthes 2012, 126.)



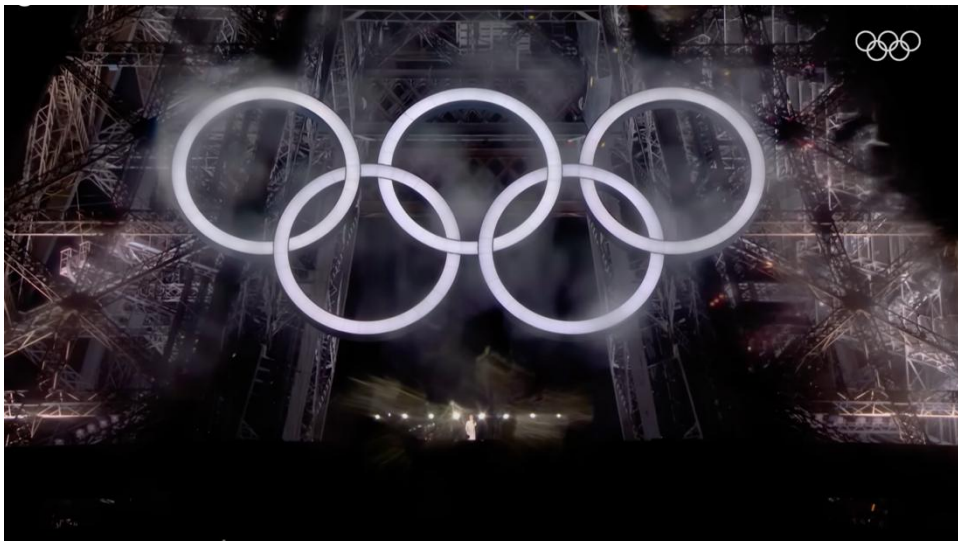
Kuva 38. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Olympiatuli “syttyy” ja nousee korkeuksiin Tuileries’n puutarhassa.

Sitten kuva vaihtuu torniin. Edeltäneen valoshown jälkeen torni seisoo nyt pimeänä sateista yötä vasten, vain massiiviset olympiarenkaat hohtavat sen kylkeen valaistuna.¹⁷ Pian pimeyden ja hiljaisuuden halkaisee kenties kaikkien aikojen kuuluisin ranskalainen rakkauslaulu, Edith Piafin säveltämä *L'hymne à l'amour*, joka kaikuu tornin parvekkeelta, aivan valossa hohtavien olympiarenkaiden alapuolelta. Tavallaan avajaisissa nähdään siis

¹⁷ Vaikka Eiffel-torni itsessään on tekijänoikeusvapaata omaisuutta, sen yövalaistus on suojattu tekijänoikeudella, sillä Ranskan oikeusistuimien on luokitellut sen erilliseksi taideteokseksi. Siispä ainakin periaatteessa valaistun tornin kuvien kaupallinen käyttö vaatii yhä luvan tornin hallintoyhtiöltä. Vuonna 1989 luodun valaistuksen tekijänoikeus on voimassa 70 vuotta sen suunnittelijan Pierre Bidaun kuoleman jälkeen, eli vuoteen 2091 saakka.

kolme erillistä kansallislaulua: Ranskan, olympialaisten, ja lopuksi Pariisiin itsensä. Maailmankuulu laulaja Celine Dion tekee huhujen ennustamana televisiokuvassa paluunsa pitkän esiintymistauon jälkeen, sairastuttuaan vakavaan ja parantumattomaan neurologiseen sairauteen muutama vuosi aiemmin, ja esiintyy tornilla kuin itsekin kuolemaa uhaten. Jälleen Eiffel-torni muistuttaa meitä Urryn mainitsemasta kuoleman ja turismin yhteydestä. Myös Barthes (2012, 131) toteaa sen myyttien olevan suosittu paikka esimerkiksi itsemurhille: ”Huolimatta tai juuri niiden lukemattomien elämäkuvien vuoksi, joita se herättää, torni – puhtaana speaktaakkelinä, absoluuttisena symbolina, äärettömänä metaforana – herättää ihmiskokemuksen perimmäisen kuvan: kuoleman”. Mutta avajaisten loppuhuipennuksen konnotaatiot ovat vaikuttavuudessaan selkeitä: rakkaus voittaa kuoleman, riskien ja epätoivonkin edessä. *Valon* kaupunki loistaa pimeydessä, ehkä huojuu, muttei huku. Eiffel-torni todella on luonnollisen joen tavoin jotakin, jonka merkityksiä voidaan pohtia mutta jonka pysyvää, merkityksellistä olemassaoloa ei voida kieltää. Barthes (2012, 124) vertaa tornin vetovoimaa merkitystä kohtaan ukkosjohtimiin, jotka myrskyisessä säässä vetävät puoleensa salamaniskuja. Hän jatkaa:

Kaikille merkityksen ystäville se on lumoava, puhdas merkitsijä, eli muoto, johon ihmiset jatkuvasti antavat merkityksen (...) kuka voi sanoa, mitä torni merkitsee ihmiskunnalle huomenna? Mutta ei ole epäilystäkään siitä, että se tulee aina olemaan jotain, ja tuo jotain kertoo jotakin ihmiskunnasta itsestään. Katse, esine, symboli – sellainen on sen toimintojen ääretön kierto, joka sallii sen olla aina jotain muuta ja jotain paljon enemmän kuin Eiffel-torni. (Barthes 2012, 124.)



Kuva 39. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Celine Dion ilmestyy tornin keskitasanteella hehkuvien olympiarenkaiden alta.

Siksi se ei ole ainoastaan kelluva merkitsijä, vaan puhdas sellainen, asetamme siihen suurimmat toiveemme ja unelmamme ja siksi haluamme vieraillla tornissa ja katsella sitä osallistuaksemme siihen unelmaan, joka se on. Unelma on paljon todellisempi kuin sen edustama fyysinen, arkkitehtoninen objekti. Tornin speaktaakkeliin astuminen tarkoittaa myös näkymän sisälle pääsyä, speaktaakkelisen objektin sisätilojen tutkimista, turistirituaalin muuttamista näkemisen ja älyllisyyden seikkailuksi. (Barthes 2012, 125.) Mutta emme vain katso tornia, vaan torni katsoo Pariisia itseään. Näin on myös avajaislähetyksessä, laajakuvat yläilmoista vaihtuvat vastakuvan tavoin kuviin tornista, kuin asettuisimme sen katseeseen. Kuva vaihtuu ja katselemme tornista Celine Dionin olan takaa alas kohti olympiakomiteaa ja yleisöä. Elokuviissa tätä ”over-the-shoulder” (OTS) -kuvaa käytetäänkin yleisimmin kahden henkilön välisen keskustelun esittämiseen. Celine Dionin kautta torni puhuu meille, ja me puhumme sille takaisin. Mutta Eiffel-tornin katse ei ole meidän katseemme. Esimerkiksi Michel de Certeau (1984, sit. Tani 1997, 217) mukaan ylhäältä katsominen tekee aina katsojan etäiseksi ja rakentaa kaupungista kuvan, jolloin siitä voidaan myös puhua kuten kuvista, eli abstraktein käsittein. Vastakohtana katutaso eli tilallisuuden eletty muoto nostaa esiin arkipäivän tilallisia käytäntöjä, yksilön omia muistoja ja kokemuksia. Kaupunki on samanaikaisesti epäselvänä merkitysten sokkelo sekä eheä kokonaisuus.

Eräs panoraamaa määrittävistä tekijöistä on ajallisuus ja historiallisuus: kun katsomme Pariisia yläilmoista joko suoraan Eiffel-tornista tai lähetyksen tarjoamaa samanlaista näkymää helikopterikuvista tai muiden talojen katoilta, väistämättä kuvittelemme myös historiaa, ajan kanssa muuttunutta maisemaa. Barthes (2012, 126) korostaa tässä Pariisin historiallisuudessa neljää suurta hetkeä: ensimmäisenä takaisin veden ja tulvan myytteihin johtavaa esihistoriaa, kun Pariisi oli itsekkin vielä kauttaaltaan veden peittämä. Tämä veden ja tornin esihistoriallinen suhde on symbolisena säilynyt tähän päivään asti, koska Eiffel-torni on rakennettu täytetylle ohuelle Seinen sivujoelle, jolloin se vaikuttaa nousevan ylös joesta, jonka siltoja se vahtii.

Toinen historiallisuus koskee keskiaikaa: kuten edellä jo todettua, torni on symbolisesti erottamaton pari Notre-Damen katedraalin kanssa. Turismin valjastamassa mytologiassa ja speaktaakkeliyhteiskunnassa toinen edustaa kaikessa harmaassa goottisuudessaan mennyttä aikaa ja toinen on raudan muodossa modernismin merkki. Molemmat ovat myös avajaislähetyksen esittämissä kuvissa tuleen sidottuja: toinen on sen haavoittama, korjausurakan alainen *Meidän Rouvamme*, jonka ympäröivillä rakennustelineillä taivaalla liitelevien lintujen kaltaista emansipatoriaa hehkuva tanssikoreografia pidetään. Eiffel-tornin sijaan on syntynyt tulesta, noussut sieltä taivasiin feenikslinnun tavoin. On molempien

rakennusten myyttien mukaista, että Notre-Dame saa vuoronsa seremonian alkupäästä ja astuu sitten sivuun, antaa paraatipaikan tornille.

Barthesin (2012, 126) käsittelemä kolmas historiallisuus koskeekin laajaa historiaa itsessään, torni on Ranskan koko historiallisen jatkumon tuotos. Neljäs ja viimeinen historia koskee nykyaikaa, uudet modernit monumentit alkavat synnyttämään uusia merkkejä tulevaisuudesta kaupunkitilaan. Uudet modernit monumentit tai nykyaikainen arkkitehtuuri ovat kuitenkin avajaisseremoniassa harvassa, turvallisuuskoneiston tavoin kuin piilotettuna. Grande Arche on yksi niistä moderneista monumenteista, joiden olisi voinut luulla sopivan avajaisseremoniaan merkittävänä tilallisena symbolina (ks. kuva 40). Yli satametriä korkea valtava ”uusi riemukaari” valmistui vuonna 1989 tuolloisen presidentti François Mitterrandin suurhankkeena ja Ranskan vallankumouksen 200-vuotisjuhlan kunniasymboliksi. (Klein 2007, 91). Vastakohtana Lefebvren (1991, 277) mainitsemalle vanhan riemukaaren edustamalle väkivallan visuaaliselle ylistämiselle, tanskalaisen Otto von Spreckelsenin suunnittelema kaari on sen sijaan omistettu ihmiskunnan ja humanitaaristen ihanteiden kunniaksi. Se sijaitsee aivan Pariisin historiallisen akselin (*Axe historique*) päässä, joten se on linjassa sekä vanhaan Riemukaareen että Louvren taidemuseoon (Klein 2007, 88–91).



Kuva 40. La Grande Arche de la Défense, jonka massiivisen kaaren sisälle koko Notre-Damen katedraali mahtuisi sellaisenaan.

Kuten Grande Arche, samoin torni symboloi aivan alussa Ranskan vallankumousta jonka satavuotisjuhlaa vietettiin, sekä toisaalta modernia teollisuutta, sillä kyseessä oli maailmannäyttelyn vuosi (ks. kuva 41). Se on tärkein kaikista avajaisseremoniassakin esitetyistä maailmannäyttelyä varten rakennetuista arkkitehtuurin symboleista, ja yhdistää sekä aiemmin mainittujen Grand Palais'n, Musée d'Orsay'n ja Debillyn kävelysillan myytit näyttelyarvosta, tilallis-logistisesta suhteesta ja tilan visuaalisesta ensisijaisuudesta. Barthesin (2012, 129) mukaan vallankumouksen ja modernin teollisuuden symbolit jäivät kuitenkin pian muiden alle, jolloin tornilla oli otollinen paikka päästä symboloimaan kaupunkia itseään; Louvre kun symboloi jo valmiiksi monarkiaa ja Riemukaari keisarikuntaa. Vain Notre-Dame saattoi symboloida tiettyä Pariisia, etenkin romanttista sellaista. Tämä perustui kuitenkin tornien korkeaan, suojelemaan rooliin, joka siirtyi spontaanisti Notre-Damesta Eiffel-torniin heti, kun torni nousi kaupungin korkeimmaksi monumentiksi. Eikä pelkästään kaupungin korkeimmaksi: olihan torni valmistuessaan jopa 40 vuoden ajan maailman korkein rakennelma.

Ehkä kaikista olennaisimmaksi seikaksi tornin muodostumiselle Pariisin symboliksi nouseekin sen hyödyttömyys. Pariisin loputtomat monumentit, kirkot ja palatsit kaikki viittasivat johonkin käyttötarkoitukseen, joita myös avajaisissa esitellään, mutta torni on pelkkä kohde jossa vieraila: tyhjiys merkitsi sen symboliksi, ja ensimmäinen asia jota se siksi symboloi, on se mitä ollaan ”vierailemassa”, eli Pariisia itseään. Siispä siinä missä Notre-Damen katedraali on metonyyminen merkki, joka edustaa enää vain tiettyä ajatusta romanttisesta ja historiallisesta Pariisin kaupungista, torni tuli edustamaan koko Pariisia itseään. (Barthes 2012, 130.) On jollakin tapaa vain luonnollista nähdä Notre-Damen palavan; voimme ymmärtää, että suuret historialliset kirkot joskus palavat, tai ne tuhoutuvat sodissa, vuosisatojen aikana niitä kunnostetaan, ne kuluvat ja ne muuttavat muotoaan, ja tämä kaikki vain vahvistaa niihin kuuluvaa mytologiaa. Mikään ei tehnyt Notre-Damea niin merkitykselliseksi symboliksi kuin se, että se liitti itseensä tulen myytin. Emme voi enää katsella sitä kuvittelematta tulen merkitsijää (ks. kansikuva). Mutta Eiffel-torni on jotain muuta, sen rauta on syntynyt tulesta, se ei voi enää syttyä, emme edes osaa kuvitella sen romahtavan. Tässäkin suhteessa torni on ajaton, ikuinen: se katsoo tulevaisuuteen ja on siksi myös modernin vahvin symboli. Se on noussut kaupungin menneisyyden yläpuolelle ja siksi myös seremonia huipentuu kaupungin huipulle, jonne myös olympiarenkaat katartisesti heijastuvat.



Kuva 41. Näkymä Eiffel-tornille vuoden 1900 maailmannäyttelyssä.

7 Lopuksi: unikuvat

Lukijoiden monistuminen vastaa leivän monistumista. Päivänä jolloin Kristus löysi tämän symbolin, hän ennusti painotalojen nousun.

- Victor Hugo, sit. Buck-Morss 1989, 114.

Heräämisen ensimmäiset värähdykset vain syventävät unta.

- Benjamin 2002, 391.



Kuva 42. Kristus ruokkii 5000 ihmistä viidellä leivällä ja kahdella kalalla. Giovanni Lanfrancon maalaus, 1623.

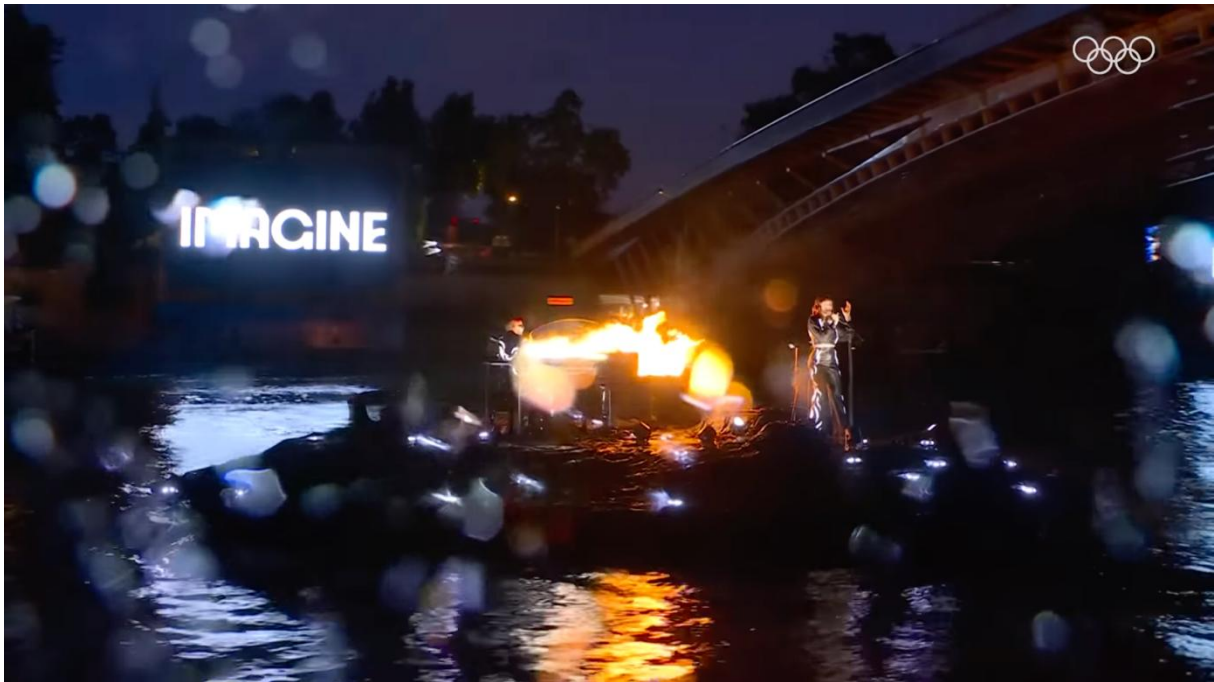
Goethe kehitti ajatuksen *Urformista*, eli alkuperäisestä muodosta, joka sisältää kaikki muutoksen mahdollisuudet. Walter Benjamin sovelsi tätä ajatusta itse historiaan, kritiikkiin ja teknologiaan, joissa menneisyys ja tulevaisuus kietoutuvat nykyhetkeen. Hänelle teknologia ja yhteiskunta sisältävät jo etukäteen ne muodot ja mahdollisuudet ja toteutumattomat potentiaalit, jotka saattavat vapautua eräänlaisen vallankumouksellisen mielikuvituksen kautta. Jokaisen aikakauden alkua määrittää eräänlainen ”liian aikainen” epävarmuus tulevaisuudesta, josta merkinä ovat aikaisempien aikojen kulttuuriset jäänteet, kuten Pariisin pasaasit. Kollektiivisessä alitajunnassa sijaitsevat toivekuvat utopistisesta tulevaisuudesta (kuten pasaasien uusien rakennusmateriaalien bauhaus-utopistinen arkkitehtuuri, painovoimaa

uhmaava rauta ja lasi) saattaisivat johtaa ihmisten unelmien toteuttamiseen, mutta jos ne pysyvät vain alitajuntaisina, kollektiivi ei koskaan tiedosta unelmointiaan (rautaa ja lasia käytetään aluksi vielä samalla tavalla kuin aikaisempia rakennusmateriaaleja, mielikuviutus on jumissa menneisyydessä). Tällöin unisymbolit muuttuvat fetisseiksi (pasaaseista muodostuu vain kauppakäytäviä, luksusliikkeitä ja lopulta kauppakeskuksia, ks. esim. Benjamin 2002, 37) ja teknologia eli keinot toteuttaa näitä ihmisten unelmia, erehdytään keinoksi niiden toteutumiseksi. Siispä tavarafetissit ja unelmafetissit sulautuvat yhteen, eivät pelkästään arkkitehtuurissa, myös mainonnassa ja visuaalisessa taiteessa:

Arkkitehtuuri insinöörikonstruktiona merkitsee vasta alkua. Sitä seuraa valokuvaus luonnon jäljentämisenä. Fantasian luomukset alkavat käytännöllistyä mainosgrafiikkana. Runous altistuu montaaile jatkokertomuksessa. Kaikki nämä tuotteet ovat lähdössä tavaroina markkinoille. Mutta ne epäröivät vielä kynnyksellä. Tältä aikakaudelta ovat peräisin pasaasit ja interiöörit, näyttelyhallit ja panoraamat. Ne ovat unimaailman jäänteitä. Uniainesten hyväksikäyttö herätessä on dialektisen ajattelun malliesimerkki. Siksi dialektinen ajattelu on historiallisen heräämisen orgaani. Jokainen aikakausi ei vain unelmoi seuraavasta, vaan uneksien pakottaa sen valveille. (Benjamin 1955, sit. Kotkavirta & Sironen, 1989, 57.)

Tulevaisuuden unelmoinnissa on kyse juurikin siitä, unikuvista, ei todellisuudesta (ks. Buck-Morss 1989, 116). Olympialaisten tarjoamat ideaalit kaikkien yhteisestä nykyhetkestä ja tulevaisuudesta ovat speaktaakkelin myyttistä kieltä, jonka avajaislähetyksen katsoja syömukisematta mutta kuluttaessaan kuitenkin salaisesti tiedostaa valehtelun. Tuo valhe on vain kietoutunut niiden asioiden ympärille, jotka ovat meille kaikista merkityksellisimpiä. Jotkut merkit alkavat kuitenkin monimerkityksissään kiertää ympyrää, menettäen prosessissa merkityksensä kokonaan. Seremonian kohdassa, jossa tanssijat ovat lyhyhistyneet lautalle ja kaupunki on hetkeksi pimentynyt kuin sähkökaton jälkeen, televisiokuvaan ilmestyy joessa proomun päällä kelluva palava flyygeli. Kuulemme tulkinnan John Lennonin kappaleesta *Imagine* (ks. kuva 43), joka loppuu kun näytölle ilmestyvät sanat ”We Stand and Call for Peace”. Tässä vaiheessa ei tarvita enää edes tulvaa tai terroristeja, speaktaakkelin luulisi murentuvan jo omaan ennalta-arvattavuuteensa. Kappale kuuluu kyyhkysen siipien tavoin olympialaisten avajaisseremonian viralliseen protokollaan, joten se täytyy jokaisten kisojen yhteydessä esittää, tavalla tai toisella. Flyygeli kuitenkin jatkaa palamista, ja show jatkuu. ”Me kannatamme ja vaadimme rauhaa” on tietenkin niin ympäripyöreä ja turvallinen kannanotto, että sen voidaan todellakin nähdä ottavan kantaa samanaikaisesti sekä kaikkeen että ei yhtään mihinkään. Jonkinlainen käänteinen versio niistä ohjelmanumeroista, joista

skandaalit syntyvät, sillä vaikka se viittaa samoin joka suuntaan, sen merkityn voima on olematon. Tätä on speaktaakkelin luonne.



Kuva 43. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. "Imagine".

Kuten todettu, turismin kohteet valitaan katsottaviksi, koska niihin liittyy odotuksia. Ihmiset uneksivat ja fantasioivat nautinnoista ja näitä ylläpidetään mediassa, kuten elokuvissa, televisiossa, kirjallisuudessa tai lehdissä, jotka rakentavat ja vahvistavat katsetta (Urry 1990, 3). Mutta kuten television ja tapahtuman kokemuksen suhteen tarkastelu tuo esille, onko todella kyse enää ainoastaan katseesta? Kuten Proto (2006, 1) sanoo lainaten Baudrillardia, on ns. näkemisen riemuvoitto johtanut lopulta todellisuuden litistymiseen, katseen etäisyyden tuhoutumiseen: ”olemme sen sisällä jonka näemme, olemme mitä näemme...”.

Fenomenologisesti emme siis vain *näe* asioita, vaan kaikki se, miten *koemme* asioita, tapahtuu näkemällä. Tämä johtaa helposti myös siihen, että toivekuvat muuttuvat fantasioiksi ja katselevan ihmisen unelmointi harhoiksi. Tai kuten Buck-Morss (1989, 120) toteaa lainaten Victor Hugoa, jos media nähdään (eli koetaan) jonkinlaisena kulttuurin demokratisoijana joka jakaa tietoa maailmasta yhtä ihmeellisesti kuin Kristus joka moninkertaisti ruoan väkijoukolle (ks. kuva 42), muuttuu mediakin fetissiksi.

Televisiolähetyksen kutsuu katsomaan avajaislähetystä kuin seremoniaa, kokoontumaan seremoniaesineen eli television ääreen ja ”ikään kuin” olemaan läsnä Pariisissa (Dayan & Katz 1992, 30). Mutta aina kun teknologia kuten televisio ja sen valtava voima pysyvät

hallitsevan tuotannon käsissä, se käyttää sitä hallitsemisen välineenä ja samoin omistaa yksityisesti sen tuottaman vaurauden. Speaktaakkeli muodostuu tästä suhteesta ja kuten todettua, sen tuottamat merkit alkavat ruokkimaan itse itseään (Debord 1994, 13). Siispä Benjaminin kuvailemat unisymbolit (”kaikkien kaupungin” utopia, urheilun yhdistävä voima, jne.) muuttuvat vain fetisoiduiksi haluiksi (turismi, kulutus, luksusbrändit, julkkikset, turvallisuus), jotka mainostavat hyödykkeitä. Jokainen tapahtuma tarvitsee nyt myös skandaalinsa, joka voidaan yksittäisten merkkien muodossa irrottaa, tuottaa ja levittää eteenpäin. Puhtaasti kuvan tasolla merkkien jaettavuus on jo aikaa sitten päihittänyt todellisen kokemuksen. Kun tapahtumista tulee yhä enemmän digitaalisesti jaettavia, aito tilallinen resonanssi hälvenee vain kummalliseen lähetyogeometriaan, siis kuviin, jotka on luotu ensisijaisesti televisiota varten sekä edelleen jaettavaksi sosiaalisilla alustoilla. Tilan tuottaminen alkaa ensisijaisesti keskittymään digitaaliseen tallennukseen, somevuorovaikutukseen ja sisällön jakamiseen, ja samalla tilan todellinen eletty ja koettu luonne pyyhkiytyy kokonaan pois. Tapahtumat paikan päällä eivät ole enää ensisijaisia ja suora lähetyskin on ennaltanauhoitettu. Sekä katse, tila ja todellisuus litistyvät.

Myös saksalaisen filosofi Ernst Blochin sosiaalisen utopistisen ajattelun keskiössä oli eräänlainen myyttinen *nunc stans*, hetkellinen ja häilyvä kokemus tyydytyksestä, joka tulee ”ei-vielä-täällä” olevan todellisuuden odotuksesta. Kuten todettua, Benjaminin pasaasien arkkitehtuuri edustaa tätä, mutta samoin muoti, joka arkkitehtuurin tavoin ”seisoo eletyn hetken pimeydessä” (Buck-Morss 1989, 114), reflektoiden varjosta jokaisen aikakauden kulttuurista ja sosiaalista henkeä. Luksusbändit kuten Louis Vuitton näyttävät tässä mielessä todellakin menneisyyteen jääneiltä. Vaakunoista tavaraksi muotoutunut LV-monogrammi pysyy ikuisesti samanlaisena, se saattaa muovautua tai mukautua, muttei koskaan kokonaan muuttua. Näin vahvaksi muodostunut simulacrum ei edes pyri keksimään uusia muotoja (”kulkemaan muodin mukana”), vaan liittää itsensä osaksi asioita, jotka edustavat meille jotakin tärkeää tai arvokasta.

Kollektiiviset unikuvat syntyvät edelleen yhteiskunnassa, jossa uudet teknologiat ja kulttuurin muodot, megatapahtumat, herättävät toivoa tulevaisuudesta. Nämä Benjaminin omana aikanaan kuvailemat unikuvat heijastavat edelleen yhteiskunnan tiedostamattomia unelmia vapaudesta, yltäkylläisyydestä ja yhteisöllisyydestä. Siis lopultakin niistä samoista asioista, joita myös olympialaiset väittävät edustavansa. Avajaislähetyksen merkkien takaa saatamme kuitenkin jäädä pohtimaan, jäävätkö nuo toiveet jäävät edelleen lunastamatta. Onko nuo toiveet edelleen sidottu kulutukseen, vanhoihin valtarakenteisiin ja niitä ylläpitäviin voimiin

ja äärimmäiseen tavarafetisismiin? Mitä olympia-aatteen arvot enää edustavat? Tässä valossa koko avajaislähetyksen näyttö näyttää hieman Benjaminin kuvailemien Pariisin pasaasikujien kaltaisena kollektiivisten unikuvien, merkkien sokkelona. Pasaasit lupasivat modernismin arvoja, läpinäkyvyyttä, vapautta, yhtenäisyyttä ja uutta elämänmuotoa, mutta mitä niistä jääkään jäljelle? Nuo kulutukseen kietoutuneet lasikattoiset käytävät kehittyivät yhä kummallisempiin epätilojen muotoihin, luksusbrändien kultapäällysteisiin liikkeisiin ja massiivisiin (edelleenkin lasikattoisiin) kauppakeskuksiin, joissa simulacrat kiertävät nyt ikuista merkityskehää. Lefebvre (1991, 81) kirjoittaa itsekin todellisuuden tilallisesta hälvenemisestä, mukailen Baudrillardin ajatuksia: ”esineet valehtelevat, ja kun niistä tulee hyödykkeitä, ne valehtelevat peittääkseen alkuperänsä, eli sosiaalisen työn niiden taustalla, ja pyrkivät asettumaan absoluuteiksi. ”Näin tuotteet ja niiden tilalliset ketjut fetisoidaan, jolloin ne muuttuvat todellisuutta ”todellisemmiksi”, eli simulacrumeiksi. Epätilat ja tuotteet viittaavat enää toisiinsa.

Avajaislähetyksen esittämät hohdokkaat lupaukset tuntuvat siksi nykyhetkessä ontoilta, jomennetetyiltä: ikään kuin sen kuvaama modernin maailman spekaakkelinomainen aika olisi jo jäänyt jälkeen, ei-koskaan toteutuneena, mutta itseään yhä uudelleen ja uudelleen toistavana. Olympismi näyttö näyttö muiden ismien joukossa vain yhtenä modernin maailman ”suurista kertomuksista”, jonka merkitykset ovat kadonneet omien simulaatioidensa joukkoon. Kansainvälisen olympiakomitean puheenjohtaja Thomas Bach julistaa avajaispuheessaan, että me kaikki kuulumme olympialaisten maailmaan, mutta tukevatko avajaisiin tuotetut merkitkään enää tätä sanomaa? Symboleista vahvin, olympialippukin roikkuu nyt hänen edessään vahingossa ylösalaisin ripustettuna (ks. kuva 45). Silti haluamme uskoa ja unelmoida, vaikka unelmoinnista matka uneen on huomaamattoman lyhyt. Kisat tarjoavat hetkeksi ikkunan vajota niihin ihanan naiiveihin ajatuksiin urheilun yhdistävistä voimista (”pitäkää politiikka poissa urheilusta!”), muodikkaista julkkiksista, hienoista kulutusesineistä ja ennen kaikkea siitä kaikkien kaupungista, valon kaupungista, joka alati suuntaa käsi kädessä utooppiseen tulevaisuuteen, korottaa raudan muodossa taivasiin, tuo kansat yhteen ja pitää ne valvovan katseen alla turvassa itseltään ja toisiltaan. Nämä ovat menneisyyden ilmiöitä, mutta vaipuva spekaakkeli yrittää esittää ne edelleen tulevaisuutena. Jatkotutkimuksen kannalta voisikin olla hedelmällistä tarkastella olympialaisten kaltaisia mediaspekaakkeleita esimerkiksi metamodernismin näkökulmasta. Pariisin avajaiset edustavat spekaakkelin muodossa modernia uskoa edistykseen ja ”suuriin kertomuksiin” kuten olympia-aatteeseen tai kansallisvaltion, mutta ne syntyvät erottumattomasti

jälkimodernin teknologian kautta ja jälkimodernin mediakulttuurin konventioiden vaikutusten alaisena.

Erityisen hedelmälliseksi tässä tutkielmassa on osoittautunut poissaolevien merkkien ja kelluvien merkitsijöiden analyysi: terrorismin uhka ja saastunut Seine-joki toimivat aineistossa tehokkaina merkitsijöinä juuri näkymättömyytensä kautta. Koko todellisuuden tai metafysiikan kysymys perustuu sille suhteelle, jossa kopiot ovat olemassa vain ja ainoastaan suhteessa niiden viittauskohteeseen, perustavaan todellisuuteen, joka on alkuperäinen ja tosi. Hyperreaali ei siksi koske asioita, joiden ymmärrämme olevan epätodellisia, vaan niitä, joiden luulemme olevan todellisia, kaikista todellisimpia. Seremoniaa ei voida pitää hyperreaalina, päinvastoin, tietysti tiedämme sen kuvien olevan epätodellisia. Sen sijaan Pariisi ja Ranska ovat meille yhä reaaleja, sekä koko medioitu nyky-yhteiskunta, jota seremonia pommittaa kuvillaan. Ymmärrämme naamioidun soihdunkantajan olevan epätodellinen ja katsovamme vain suurten tarinoiden, myyttien kokonaisuutta. Epätodellisten kuvien merkit saavat kuitenkin aikaan vaikutelman, että niiden viittauskohde on yhä olemassa, tuolla jossakin, todellisuudessa. Että seremonian esittämä ympäristö, Pariisin kaupunki, Ranskan valtio tai koko globaali mediayhteiskunta ja sen myytit yhä kuuluvat reaaliin, sillä *siihen nämä kaikki merkit viittaavat*. Tiedämme näiden merkkien olevan epätodellisia, kopioita, mutta ne kierrättävät länsimaisen yhteiskunnan fantasioita omasta itsestään, jotta voimme uskoa, että reaali on vielä olemassa ja myytit ovat oikeassa. Että urheiluhenki on yhä totta, rakkauden ja valon kaupunki kuuluu kaikille, luksusmuoti tekee meidät onnellisiksi, Ranskan asema suurvaltana on luonnollinen väistämättömyys ja kaikki kompastuksetkin pienestä suureen johtavat lopulta yhteiskunnan kehitykseen. Tästä suhteesta hyperreaali syntyy. Mutta jos todellisuus kuitenkin olisi todella vielä tuolla jossakin, tarvitsisiko sen näin todistella olemassaoloaan? Totta kai Eiffel-tornikin on yhä fyysinen raudasta rakennettu objekti, olen itsekin käynyt paikan päällä tarkastamassa asian. Sen fyysinen tosimaailmallisuuden arvo on kuitenkin yhdentekevää tai vähintäänkin samanarvoista siinä merkityssuhteessa, jossa hyperreaali on korvannut alkuperäisen ja aidon, merkityssuunta vaihtuu kopiosta takaisin alkuperäiseen. Kaupunki muodostuu valoista ruudulla.

Voimme pohtia myös jonkinlaisen totuus pohjaisen semiotiikan mahdollisuutta. Minkälainen rooli ja vastuu semiotiikalla on nykyisessä totuuden jälkeisessä kutsutussa ajassa? Onko subjektiivisten havaintojen kautta yhä mahdollista tavoittaa jonkinlaisen poeettinen tai historiallinen ”totuus”, silloinkin, kun perinteinen yhteinen perustodellisuus hälvenee? Kuten Dionysos-esityksen ympärille syntynyt kohu osoittaa, kelluvia merkitsijöitä voidaan

nykyisessä mediaympäristössä helposti skandalisoida ja politisoida. Sisällöllisesti yhä ontommat merkit tarjoavat hedelmällisen alustan ideologisille kamppailuille. Seurauksena speaktaakkelin banalisoituu. Vakiintuneiden ja pysyvien merkitysten hälvenemisen prosessin syvempi analyysi voisi auttaa ymmärtämään, miksi esimerkiksi Pariisissa speaktaakkelin itsensä katastrofista – joko todellisesta tai kuvitteellisesta sellaisesta – on tullut mediaspektaakkelin viimeinen ja kenties ainoa ”aito” myytti.

Ei pelkästään arkkitehtuuri, vaan kaikki teknologia voi olla todiste kollektiivisesta unesta, Benjamin (2002) ajattelee. Saksankielinen sana *Traum* voi kuitenkin tarkoittaa sekä unta että unelmaa. Televisiokin välineenä tuntuu vaipuvan hitaasti uneen nykyisen mediaympäristön vain nopeutuessa, huolimatta sen kyvystä olla kiinni ohikiitävässä nykyhetkessä. Ehkä juuri tämän takia se houreileekin jonkinlaisessa hypnagogisessa tilassa nykyajan ajattomuutta, tarjoamalla edelleen *vanhaa kunnon* mediaspektaakkelia ihmiselle, joka haluaa edelleen kokoontua yhden leirinuotion ympärille unelmoimaan, jakamaan yhteisiä tarinoita, yhteistä myyttiä. Pienen ruudun sijasta ison ruudun ääreen. Speaktaakkeli kuitenkin rapistuu siinä samalla, nykyisessä mediakulttuurissa se voikin enää onnistua tai herättää mielenkiinnon tekemällä itsestään mahdottoman, kurottamalla liian korkealle, jossa se alkaa fantasioimaan jo omasta kuolemastaan. Ja jos speaktaakkeli todella tekee kuolemaa, emme voi antaa sen hiipua, se ansaitsee viimeiseksi myytikseen katastrofin, ilotulitusten tähdittämän räjähdysmäisen epäonnistumisen. Ehkä massat ovat siten itse omaksuneet katastrofin rakenteen ja tekevät itse lopun massakulttuurille (vrt. Baudrillard 1994a, 66).

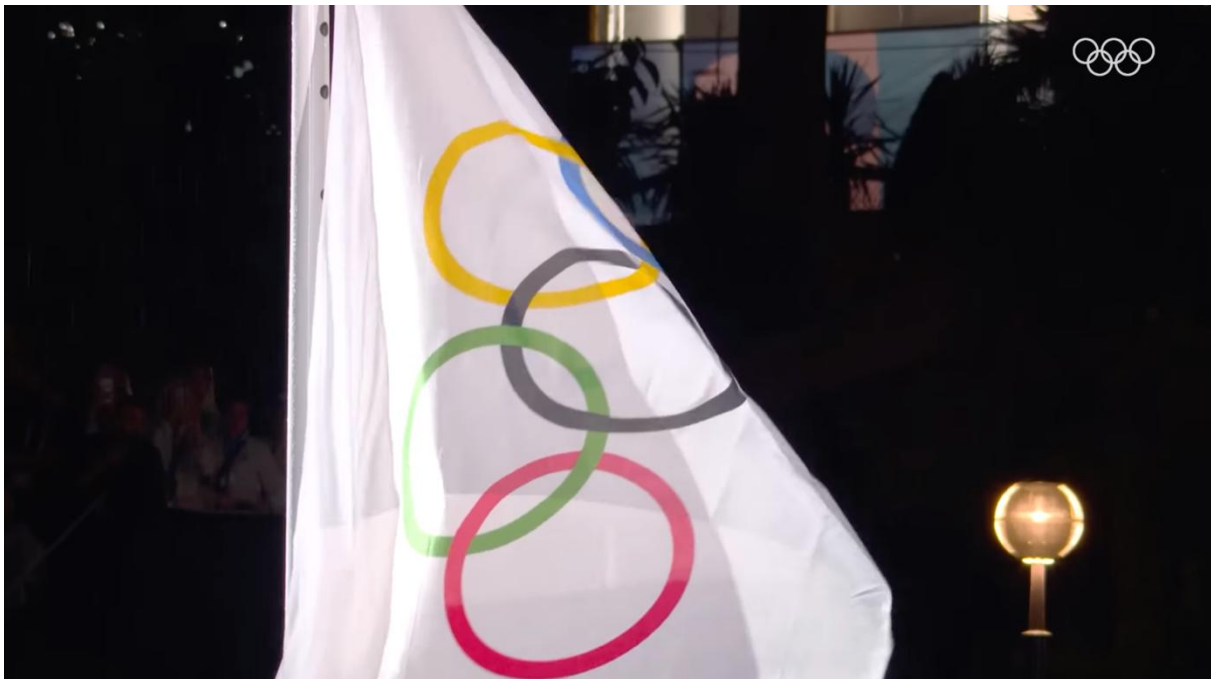


Kuva 44. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä. Viimeinen avajaisteemoista: Éternité, ikuisuus.

Urry (2011, 106) käsittelee omalta osaltaan historiallisen tajun menettämistä ja liittää sen ilmiönä nykymedian jatkuvaan nopeutumiseen, ns. ”kolmen minuutin kulttuuriin”: televisioyleisö vaihtaa jatkuvasti kanavaa kykenemättä keskittymään mihinkään aiheeseen tai teemaan pidempään kuin muutaman minuutin ajan. Internetin ja sosiaalisen median kehitys on vienyt tämän tietenkkin vain pidemmälle, kolmen sekunnin dooms kroillailukulttuuriin. Edistys edistyy, kehitys kehittyy, aika nopeutuu mutta historiallinen taju himmenee.

Olympialaissa-spektaakkeli Seinen rannalla toistaa ja vahvistaa myyttistä Ranskan, Pariisin ja olympialaisten ”ikuista” historiaa (ks. kuva 44), mutta herää kysymys, osaammeko luoda enää itse uutta aikaa? Uudet kulttuurin muodot ja vastavoimatkin sulautuvat nekin lopulta spektaakkelin sisälle, joka kaappaa ne vahvistaakseen vain itseään. Skandaalit tulevat ja menevät, menneisyys tuottaa tulevaisuuden. Loputon kuvien virta tekee tästä mediassa mahdollisen, ja merkkien todellisuus alkaa fantasmagorisesti määrittämään myös suoraan elettyä kokemusta. Tehdäänkö enää uutta historiaa laisinkaan, vai suojelemmeko vain sitä kuin yhtä Louvren mestariteoksista? Baudrillardin (1994b, 20) mukaan unohtamista on nimittäin kahdenlaista, hidasta tai väkivaltaista. Väkivaltainen unohtaminen koskee jonkin ilmiön spektaakkelinomaista edustamista, ilmiö liikkuu historiallisesta tilasta mainostuksen piiriin ja mediasta tulee arvovallan hetkellinen alusta. Kuvat luovat synteettisen muistin, joka toimii perustavana myyttinä, ja vapauttaa meidät oikeasta ”vallankumouksen tapahtumasta.”

Siltikin, avajaisten semioottista sekamelskaa katsoessaan on vaikea olla huomioimatta konnotaatioita aivan toisenlaisesta todellisuudesta. Kuten Buck-Morss (1989, 120) kuvailee, vaikka kollektiivi saattaakin nukkua, heräämisen mahdollisuus voi tarkoittaa myös merkkien takaisinlunastamisen mahdollisuutta. Lippukin odottaa jo ylösalaisin. Voisimmeko kuvitella kaupungin, joka todella kuuluu kaikille? Miltä urheilu näyttäisi maailmassa, jossa poliittiset ja kaupalliset voimat eivät olisi sitä tyystin kidnapanneet? Sammuisiko olympiasoihtu jälleen, tuleeko taivaalta suuri rankkasade joka pilaa televisiokuvat, uppoavatko laivat tulvaan, pitävätkö turvatoimet terrorismia sittenkään loitolla? Voiko reaalin vielä tavoittaa simulaatioidensa alta, kiiltääkö ruskea joki olympiakultaa kirkkaammin? Mikä muu tekisikään speaktaakkelista niin merkityksellisen, kuin sen speaktaakkelinomainen romahtaminen, katastrofi?



Kuva 45. Kuvakaappaus avajaislähetyksestä.

Lähteet

Aineisto:

- International Olympic Committee (2024). *Paris 2024 Olympic Games Opening Ceremony*. Suora televisio- ja verkkolähetyks 26.7.2024. Olympic Broadcasting Services. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=onP5-DKSbI4> (linkki tarkistettu 9.3.2026).
- Yleisradio (2024). *Olympialaiset: Avajaiset (u)*. Uusintalähetyks Pariisiin olympialaisten avajaisista. Selostus Hannu-Pekka Hänninen & Juha-Valtteri Salminen. Yle TV2. Pysyvä tunniste: <https://www.rtva.kavi.fi/program/details/program/46666376> (linkki tarkistettu 9.3.2026).

Kirjallisuus:

- Agnelli, Claude (2015) *Les 37 ponts de Paris : promenade sur les ponts, les passerelles et les viaducs, le long de la Seine et du canal Saint-Martin*. Pariisi: Magellan & Cie.
- Andersson, Harri (1997) Kulttuuri ja paikan politiikka kaupunki uudistuksessa. Teoksessa Tuukka Haarni (toim.) *Tila, paikka ja maisema: tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Tampere: Vastapaino, 107–128.
- Andrews, David L.; Schultz, Jaime & Silk, Michael L. (2010) The Olympics and Terrorism. Teoksessa Alan Bairner & Gyözö Molnár (toim.) *The Politics of the Olympics: A Survey*. London: Routledge, 81–92.
- Barthes, Roland (1986) Semiology and the Urban. Teoksessa Mark Gottdiener & Alexandros Lagopoulos (toim.) *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics*. New York: Columbia University Press, 87–98.
- Barthes, Roland (1994 [1957]) *Mytologioita*. Helsinki: Gaudeamus.
- Barthes, Roland (2012 [1964]) The Eiffel Tower. *AA Files* 64, 112–131.
- Baudelaire, Charles (2011 [1857]) *Pahan kukat = Les fleurs du mal*. Turku: Sammakko.
- Baudrillard, Jean (1994a [1981]) *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Baudrillard, Jean (1994b) *The Illusion of the End*. Cambridge: Polity Press.
- Baudrillard, Jean (1998) *The Consumer Society: Myths and Structures*. Lontoo: Sage.

- Baudrillard, Jean (2006) *Terrorismin henki*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Benjamin, Walter (1989) Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Teoksessa Markku Koski; Keijo Rahkonen & Esa Sironen (toim.) *Messiaanisen sirpaleita: Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto Tutkijaliitto, 139–167.
- Benjamin, Walter (2002 [1982]) *The Arcades Project*. Cambridge, Mass; London: Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter; Viitahuhta, Taneli & Viren, Eetu (2014) *Keskuspuisto: kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Bignell, Jonathan (2002) *Media Semiotics: An Introduction*. 2nd ed. Manchester: Manchester University Press.
- Boykoff, Jules (2024) Anti-Olympics Activism. Teoksessa Daniel Jackson; Alina Bernstein; Michael L. Butterworth et al. (toim.) *Olympic And Paralympic Analysis 2024: Mega Events, Media, And The Politics Of Sport*. Poole: The Centre for Comparative Politics and Media Research, 122.
- Buck-Morss, Susan (1989) *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ching, Francis D. K. et al. (2017) *A Global History of Architecture*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons. Saatavilla: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?docID=7104319> (Viitattu 7.3.2026)
- Dayan, Daniel & Katz, Elihu (1992) *Media Events: The Live Broadcasting of History*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Debord, Guy (1994 [1967]) *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books.
- Doane, Mary Ann (1990) Information, Crisis, Catastrophe. Teoksessa Patricia Mellencamp (toim.) *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 222–239.
- Eschelbacher, Andrew (2009) Environment of Memory: Paris and Post-Commune Angst. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 8(2). Saatavilla: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn09/environment-of-memory> (Viitattu 7.3.2026).
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. London: Routledge.
- Foucault, Michel (2005) Panopticon. Teoksessa *Tarkkailla ja rangaista: Kuritushuoneen synty*. Helsinki: Otava, 266–285.

- Gaines, Elliot (2010) *Media Literacy and Semiotics*. New York: Palgrave Macmillan.
- Geppert, Alexander C. T. (2010) Paris 1900: The Exposition Universelle as a Century's Protean Synthesis. Teoksessa *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*. New York: Palgrave Macmillan, 62–100.
- Gottdiener, Mark (1986) *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics*. New York: Columbia University Press.
- Haarni, Tuukka (toim.) (1997) *Tila, paikka ja maisema: tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Tampere: Vastapaino.
- Haarni, Tuukka; Karvinen, Marko; Koskela, Hille & Tani, Sirpa (1997) Johdatus nykymaantieteeseen. Teoksessa Tuukka Haarni (toim.) *Tila, paikka ja maisema: tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Tampere: Vastapaino, 9–36.
- Häkli, Jouni (1997) Näkyvä yhteiskunta. Teoksessa Tuukka Haarni (toim.) *Tila, paikka ja maisema: tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Tampere: Vastapaino, 37–52.
- International Olympic Committee (2024) *Olympic Charter*. Lausanne: International Olympic Committee.
- Jackson, Daniel; Bernstein, Alina; Butterworth, Michael L. et al. (toim.) (2024) *Olympic And Paralympic Analysis 2024: Mega Events, Media, And The Politics Of Sport*. Poole: The Centre for Comparative Politics and Media Research. Saatavilla: <https://olympicanalysis.org> (linkki tarkistettu 14.4.2026).
- Kang, Jaeho (2014) *Walter Benjamin and the Media: The Spectacle of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Klein, Jérôme (2007) La Grande Arche de La Défense : de sa création à l'installation du ministère. *Pour mémoire* 3, 88–103.
- Kolamo, Sami (2022) *Riistopallon MM-kisat Qatarissa*. Tampere: Vastapaino.
- Kokkonen, Pellervo (1997) Kartan sosiaalinen todellisuus. Teoksessa Tuukka Haarni (toim.) *Tila, paikka ja maisema: tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Tampere: Vastapaino, 53–72.
- Kotkavirta, Jussi & Sironen, Esa (1989) Modernin maailman tuleminen. Teoksessa Jussi Kotkavirta et al. *Moderni/postmoderni: lähtökohtia keskusteluun*. 2. korj. ja täyd. p. Helsinki: Tutkijaliitto, 7–36.
- Kotkavirta, Jussi & Sironen, Esa (1989) Walter Benjamin – Pariisi 1800-luvun Pääkaupunki. Teoksessa Jussi Kotkavirta et al. *Moderni/postmoderni: lähtökohtia keskusteluun*. 2. korj. ja täyd. p. Helsinki: Tutkijaliitto, 43–60.

- Latour, Bruno & Hermant, Emilie (1998) *Paris: Invisible City*. Käänt. Liz Carey-Libbrecht. Pariisi: La Découverte-Les Empêcheurs de penser en rond.
- Lefebvre, Henri (1991 [1974]) *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Ludvigsen, Jan Andre Lee & Talbot, Adam (2024) The Olympic Contestation Over Political Meaning: Security, Protest And Paradoxes. Teoksessa Daniel Jackson; Alina Bernstein; Michael L. Butterworth et al. (toim.) *Olympic And Paralympic Analysis 2024: Mega Events, Media, And The Politics Of Sport*. Poole: The Centre for Comparative Politics and Media Research, 19.
- McLuhan, Marshall (1994) *Understanding Media: The Extensions Of Man*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Mellencamp, Patricia (toim.) (1990) *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Morris, Meaghan (1990) Banality in Cultural Studies. Teoksessa Patricia Mellencamp (toim.) *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 14–43.
- Morse, Margaret (1990) An Ontology of Everyday Distraction: The Freeway, the Mall, and Television. Teoksessa Patricia Mellencamp (toim.) *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 193–221.
- Narès, Léa (2024) Un mythe dans le mythe : la réinvention de Sequana, la déesse de la Seine, lors de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Paris 2024. *Hypothèses: Le carnet des musées d'Orsay et de l'Orangerie*. Saatavilla: <https://doi.org/10.58079/12bxw> (Viitattu 7.3.2026).
- Proto, Francesco (toim.) (2006) *Mass, Identity, Architecture: Architectural Writings of Jean Baudrillard*. Chichester: Wiley-Academy.
- Riding, Christine (2013) Shipwreck in French and British Visual Art, 1700–1842: Vernet, Northcote, Géricault, and Turner. Teoksessa Carl Thompson (toim.) *Shipwreck in Art and Literature*. United Kingdom: Routledge, 112–132.
- Simmel, Georg (1994) Bridge and Door. *Theory, Culture & Society* 11, 5–10. Saatavilla: <https://doi.org/10.1177/026327694011001002> (Viitattu 7.3.2026).
- Simmel, Georg (2005) Suurkaupunki. Teoksessa Arto Noro (toim.) *Suurkaupunki ja moderni elämä: Kirjoituksia vuosilta 1895–1917*. Helsinki: Gaudeamus, 27–46.
- Sironen, Esa (1989) Walter Benjamin – esittely. Teoksessa Jussi Kotkavirta et al. *Moderni/postmoderni: lähtökohtia keskusteluun*. 2. korj. ja täyd. p. Helsinki: Tutkijaliitto, 37–42.

- Sontag, Susan (1979) *On Photography*. Harmondsworth: Penguin.
- Sugden, John & Tomlinson, Alan (toim.) (2011) *Watching the Olympics: Politics, Power and Representation*. London: Routledge.
- Thomas, Édith (1964) Les Pétoleuses. *Gazette des archives* 44.
- Urry, John (1990) *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage.
- Urry, John (2011 [1990]) *The Tourist Gaze 3.0: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage.
- Vehkavaara, Tommi (2002) Why and How to Naturalize Semiotic Concepts for Biosemiotics. *Sign Systems Studies* 30 (1): 193–213.
- Vilkuna, Johanna (1997) Kaupungin eletyt ja institutionaaliset luonnot. Teoksessa Tuukka Haarni (toim.) *Tila, paikka ja maisema: tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Tampere: Vastapaino, 163–178.
- Williams, Raymond (2003) *Television: Technology and Cultural Form*. London: Routledge
- Williamson, Judith (1978) *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*. London: Marion Boyars.
- Wolfe, Sven Daniel (2024) How Sustainable Is Paris 2024? It Depends. Teoksessa Daniel Jackson; Alina Bernstein; Michael L. Butterworth et al. (toim.) *Olympic And Paralympic Analysis 2024: Mega Events, Media, And The Politics Of Sport*. Poole: The Centre for Comparative Politics and Media Research, 13.

Muu media-aineisto:

- Aittokoski, Heikki (2024). Seinejoki on Pariisin ikuinen elämänlanka. *Helsingin Sanomat*.
Saataavilla: <https://www.hs.fi/maailma/art-2000010129707.html> (linkki tarkistettu 9.3.2026).
- BFM (2024). Thomas Jolly s'explique sur la cérémonie d'ouverture des JO de Paris 2024.
Saataavilla: <https://www.dailymotion.com/video/x931d5e> (linkki tarkistettu 9.3.2026).
- Carpenter, Les (2024). The Paris Olympics' Seine River Plan Is Bold, Audacious ... and Risky. *The Washington Post*.
Saataavilla: <https://www.washingtonpost.com/sports/olympics/interactive/2024/paris-olympics-seine-river-opening-ceremony/> (linkki tarkistettu 9.3.2026).
- Chrisafis, Angelique (2024). Olympic Games' €1.4bn Clean-up Aims to Get Parisians Swimming in the Seine. *The Guardian*.

- Saatavilla: <https://www.theguardian.com/sport/article/2024/may/24/olympic-games-clean-up-aims-to-leave-parisians-swimming-in-the-seine> (linkki tarkistettu 9.3.2026).
- Conférence des évêques de France (2024). Réaction de la Conférence des évêques de France et Holy Games au sujet de la cérémonie d’ouverture des Jeux Olympiques de Paris 2024. Saatavilla: <https://eglise.catholique.fr/espace-presse/communiqués-de-presse/554020-reaction-de-la-conference-des-éveques-de-france-et-holy-games-au-sujet-de-la-ceremonie-douverture-des-jeux-olympiques-de-paris-2024/> (linkki tarkistettu 9.3.2026).
- Deutsche Tageszeitung (2024). Snipers, Divers and AI: Securing the Paris Olympics Opening Ceremony. Saatavilla: <https://www.deutschetageszeitung.de/en/Politics/493603-snipers-divers-and-ai-securing-the-paris-olympics-opening-ceremony.html> (linkki tarkistettu 9.3.2026).
- Ewe, Koh (2024). Everything to Know About the History-Making Paris 2024 Olympics Opening Ceremony. *Time*. Saatavilla: <https://time.com/6995210/olympics-opening-ceremony-paris-when-how-to-watch-performances-security/> (linkki tarkistettu 9.3.2026).
- France 24 (2024). France Foils Several Plots to Disrupt Paris Olympics. Saatavilla: <https://www.france24.com/en/europe/20240724-french-officials-foil-multiple-plots-to-disrupt-paris-2024-olympics> (linkki tarkistettu 9.3.2026).
- Gressani, Gilles & Louis, Florian (2024). « Oui, ça ira » : une conversation fleuve avec Patrick Boucheron, co-auteur de la cérémonie d’ouverture des JO de Paris 2024. *Le Grand Continent*. Saatavilla: <https://legrandcontinent.eu/fr/2024/07/30/oui-ca-ira-une-conversation-fleuve-avec-patrick-boucheron-co-auteur-de-la-ceremonie-douverture-des-jo-de-paris-2024/> (linkki tarkistettu 9.3.2026).
- International Olympic Committee (2023). IOC awards exclusive 2026–2032 Olympic Games media rights in Europe to European Broadcasting Union and Warner Bros. Discovery. Saatavilla: <https://www.ebu.ch/news/2023/01/ioc-awards-exclusive-2026-2032-olympic-games-media-rights-in-europe-to-european-broadcasting-union-and-warner-bros-discovery> (linkki tarkistettu 9.3.2026).
- Juuti, Elias (2024). Kisajärjestäjät pahoittelevat kohun aiheuttanutta avajaisohjelmanumeroa. *Helsingin Sanomat*, 28.7.2024. Saatavilla: <https://www.hs.fi/urheilu/art-2000010593174.html> (linkki tarkistettu 9.3.2026).

Karvonen, Ossi (2024a). Kommentti: Ällistyttävä tapahtumasarja – tätä kaikkea Pariisin olympialaisten avajaisiin pääsy vaati.

Saatavilla: <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/kommentti-allistyttava-tapahtumasarja-tata-kaikka-parisiin-olympialaisten-avajaisiin-paasy-vaati/8979906> (linkki tarkistettu 9.3.2026).

Karvonen, Ossi (2024b). Menisitkö tänne? MTV Urheilu vieraili olympialaisten puhuttaneimmassa paikassa. Saatavilla: <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/menisitko-tanne-mtv-urheilu-vieraili-olympialaisten-puhuttaneimmassa-paikassa/8979070> (linkki tarkistettu 9.3.2026).

LVMH (2023) LVMH Has Become A Premium Partner Of The Olympic And Paralympic Games Paris 2024. Saatavilla: <https://www.lvmh.com/en/news-lvmh/lvmh-has-become-a-premium-partner-of-the-olympic-> (linkki tarkistettu 16.4.2026).

MTV Uutiset – STT (2024). Pariisin keskusta tyhjenedä historiallisen hetken alla – kaupungissa hurja määrä poliiseja ja sotilaita. Saatavilla: <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/parisiin-keskusta-tyhjenedä-historiallisen-hetken-alla-kaupungissa-hurja-maara-poliiseja-ja-sotilaita/8978502> (linkki tarkistettu 9.3.2026).

Nouvian, Tom (2024). Paris Mayor Dips into the Seine River to Showcase Its Improved Cleanliness before Olympic Events. *Associated Press*.

Saatavilla: <https://apnews.com/article/paris-olympics-river-seine-swim-clean-pollution-b1e7330d778bab070bc7348a8c998f3> (linkki tarkistettu 9.3.2026).

Pretti, Rachel (2024). Le Président Emmanuel Macron inaugurerä le village olympique de Paris 2024 jeudi. *L'Équipe*. Saatavilla: <https://www.lequipe.fr/Jo-2024-paris/Tous-sports/Actualites/Le-president-emmanuel-macron-inaugurerä-le-village-olympique-de-paris-2024-jeudi/1451337> (linkki tarkistettu 9.3.2026).

Wharton, David (2024). Unique Olympics Opening Ceremony Keeps Paris on High Alert over Security. *Los Angeles Times*, 25.7.2024.

Saatavilla: <https://www.latimes.com/sports/olympics/story/2024-07-25/paris-olympics-opening-ceremony-security-terrorism> (linkki tarkistettu 9.3.2026).

Willsher, Kim (2019). Just Who Are the Gilets Jaunes? *The Guardian*.

Saatavilla: <https://www.theguardian.com/world/2019/feb/09/who-really-are-the-gilets-jaunes> (linkki tarkistettu 9.3.2026).

Kuvat:

Kansikuva. Levrier, Guillaume (2019) Flèche en feu – Spire on Fire. Wikimedia Commons.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fl%C3%A8che en feu - Spire on Fire.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fl%C3%A8che_en_feu_-_Spire_on_Fire.jpeg)

(linkki tarkistettu 11.3.2026). CC BY-SA 4.0.

Kuva 1. Volanakis, Konstantinos (n.d.) Argo. Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constantine_Volanakis_Argo.jpg (linkki tarkistettu

11.3.2026). Public domain.

Kuva 2. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube.

Kuva 3. Giannopoulos, Georgios (2015) Syrians and Iraq refugees arrive at Skala Sykamas, Lesvos, Greece. Wikimedia Commons.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20151030 Syrians and Iraq refugees arrive at Skala Sykamas Lesvos Greece 2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20151030_Syrians_and_Iraq_refugees_arrive_at_Skala_Sykamas_Lesvos_Greece_2.jpg) (linkki tarkistettu 11.3.2026). CC BY-SA 4.0.

Kuva 4. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube.

Kuva 5. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube.

Kuva 6. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube.

Kuva 7. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube.

Kuva 8. Hadol, Paul (1870) Haussmann / Le castor (activité-Lucre). N°8. Wikimedia Commons.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Haussmann_Le_castor_\(activit%C3%A9-Lucre\)._N%C2%8C8._QB.1808-9.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Haussmann_Le_castor_(activit%C3%A9-Lucre)._N%C2%8C8._QB.1808-9.jpg) (linkki tarkistettu 11.3.2026). CC0 / Public domain.

Kuva 9. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube

Kuva 10. Delacroix, Eugène (1830) La Liberté guidant le peuple. Wikimedia Commons.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La Libert%C3%A9 guidant le peuple - Eug%C3%A8ne Delacroix - Mus%C3%A9e du Louvre Peintures RF 129 - apr%C3%AAs restauration 2024.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple_-_Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_RF_129_-_apr%C3%AAs_restoration_2024.jpg) (linkki tarkistettu 11.3.2026). Public domain.

Kuva 11. AlSepPhoenix (2024) Le Grand Palais lors de l'épreuve de Taekwondo des Jeux olympiques de Paris 2024. Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:I24_0203.jpg (linkki tarkistettu 11.3.2026). CC0 / Public domain

Kuva 12. Salon de locomotion aérienne, 1909, Grand Palais Paris (1909). Wikimedia Commons.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salon_de_locomotion_aerienne_1909_Grand Palais Paris.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salon_de_locomotion_aerienne_1909_Grand_Palais_Paris.jpg) (linkki tarkistettu 11.3.2026). Public domain.

Kuva 13. Dalou, Aimé-Joseph (n.d.) Le Triomphe de Silène. Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dalou,_Le_triomphe_de_Silène_01a.JPG (linkki tarkistettu 11.3.2026). Public domain.

Kuva 14. Bijlert, Jan van (1630-luku) Le Festin des dieux. Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bijlert_-_Le_Festin_des_dieux_-_09-530998.jpg (linkki tarkistettu 11.3.2026). CC0 / Public domain.

Kuva 15. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube

Kuva 16. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube

Kuva 17. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube

Kuva 18. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube

Kuva 19. Olympic rings without rims (n.d.). Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Olympic_rings_without_rims.svg (linkki tarkistettu 11.3.2026). CC0 / Public domain.

Kuva 20. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube

Kuva 21. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube

Kuva 22. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube

Kuva 23. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube

Kuva 24. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube

Kuva 25. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube

Kuva 26. Géricault, Théodore (1818—1819) La Balsa de la Medusa. Wikimedia Commons.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre,_1818-19\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg) (linkki tarkistettu 11.3.2026). CC0 / Public domain.

Kuva 27. Paris — Cathédrale Notre-Dame — Portail de la Vierge (n.d.). Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_-_Cath%C3%A9drale_Notre-Dame_-_Portail_de_la_Vierge_-_PA00086250_-_003.jpg (linkki tarkistettu 11.3.2026). CC0 / Public domain.

Kuva 28. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube

Kuva 29. Armoiries de la ville de Paris (1949) (n.d.). Wikimedia Commons.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Armoiries_de_la_ville_de_Paris_\(1949\).svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Armoiries_de_la_ville_de_Paris_(1949).svg) (linkki tarkistettu 11.03.26). Public domain

Kuva 30. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetyksestä / Youtube

Kuva 31. Commune de Paris barricade boulevard Voltaire (n.d.). Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Commune_de_Paris_barricade_boulevard_Voltaire.jpg (linkki tarkistettu 11.3.2026). CC0 / Public domain.

Kuva 32. FreCha (5.12.2023) Campement de sans-abris 03. Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Campement_de_sans-abris_03.jpg (linkki tarkistettu 11.3.2026). CC BY-SA 4.0.

Kuva 33. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetystä / Youtube

Kuva 34. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetystä / Youtube

Kuva 35. Alexandre Dulaunoy (27.04.15) Eiffel Tower Paris honor our victims “Fluctuat Nec Mergitur”. Wikimedia Commons.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eiffel_Tower_Paris_honor_our_victims_%22Fluctuat_Nec_Mergitur%22_\(22707193477\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eiffel_Tower_Paris_honor_our_victims_%22Fluctuat_Nec_Mergitur%22_(22707193477).jpg) (linkki tarkistettu 11.03.26). CC BY-SA 4.0

Kuva 36. Paul Klee (1920) Angelus Novus. Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Klee_-_Angelus_Novus_-_1920.jpg (linkki tarkistettu 11.03.26). CC0 / Public domain

Kuva 37. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetystä / Youtube

Kuva 38. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetystä / Youtube

Kuva 39. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetystä / Youtube

Kuva 40. Kotivalo (07/2006). Grande Arche.

https://fi.wikipedia.org/wiki/Tiedosto:Grande_Arche.JPG (linkki tarkistettu 11.03.26). Käyttö perustuu tekijänoikeuslain (1961/404) 25 §:ään.

Kuva 41. Museovirasto (1900) Pariisin maailmannäyttely. Finna / Finnish Heritage Agency.

<https://www.finna.fi/Record/museovirasto.68E3BB6F2EFF702FEC7DD517637B63AC> (linkki tarkistettu 11.03.26). CC BY 4.0

Kuva 42. Lanfranco, Giovanni (n.d.) Miracle of the Bread and Fish. Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Lanfranco_-_Miracle_of_the_Bread_and_Fish_-_WGA12454.jpg (linkki tarkistettu 11.03.26). CC0 / Public domain

Kuva 43. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetystä / Youtube

Kuva 44. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetystä / Youtube

Kuva 45. Kuvakaappaus Pariisin olympialaisten avajaislähetystä / Youtube