

Tulevaisuuden paino

Pastissi ja transhistorialliset tunteet televisiosarjassa *Babylon Berlin*

Viivi Kainulainen

Pro-gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen opinto-ohjelma, Mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Huhtikuu 2025

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Pro Gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimus

Viivi Kainulainen

Tulevaisuuden paino: pastissi ja transhistorialliset tunteet televisiosarjassa *Babylon Berlin*

Sivumäärä: 76

Tutkielma käsittelee historiallisen fiktion tapoja esittää menneisyyttä. Tutkielman kohteena on saksalainen televisiosarja *Babylon Berlin* (2017–), joka sijoittuu Weimarin tasavallan aikaiseen Berliiniin. Tutkielmassa tarkastellaan *Babylon Berliniä* osana tämänhetkistä historiallisen fiktion genreä ja pastissina Weimarin Berliiniin liittyvästä (mieli)kuvastosta. Tarkoituksena on aineiston avulla pohtia, millaisilla tavoilla menneisyyden ja tulevaisuuden suhdetta esitetään ja millaisena menneisyys kuvautuu nykyaikaan verrattuna, painottuen seksuaalisuuteen ja sukupuoleen liittyviin teemoihin.

Tutkielma on toteutettu temaattisen analyysin avulla. Eri teemoihin liittyviä kohtauksia on poimittu sarjasta ja valittu tarkemman analyysin kohteeksi. Tärkeimpiä lähdeoteoksia ovat Richard Dyerin *Pastiche* (2007), Jerome de Grootin *Remaking History* (2014) ja *Consuming History* (2009) sekä Stephanie Russon *The Anachronistic Turn: Historical Fiction, Drama, Film and Television* (2024) Näiden teosten avulla tutkielmassa pohditaan, millä tavoin menneisyyden esittäminen mahdollistaa tunteiden välittymisen katsojalle. Tutkielma esittää, että affektiivisuus synnyttää vaikutelman tunteiden transhistoriallisuudesta, eli siitä, että menneisyyden ihmisten tunteet ja ymmärrys olivat samankaltaisia kuin nykyään ja siten menneisyys näyttäytyy nykyajan kaltaisena. *Babylon Berlin* tekee tarkoituksellisia vertauksia kuvaamansa aikakauden ja nykyajan välillä liittyen sukupuolirooleihin, poliittiseen ilmapiiriin ja feminismiin ja kertoo siten jotain olennaista tekoajastaan ja siitä, miten Weimarin aikakausi nykyhetkessä ymmärretään.

Avainsanat: historiallinen fiktio, historia, televisiosarjat, historiakulttuuri, pastissi, postfeminismi

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
1.1	Tutkimuskohde ja -kysymykset	4
1.2	Teoriakehys ja keskeiset käsitteet	8
1.3	Tutkimusmenetelmä: temaattinen analyysi	12
1.4	Tutkielman rakenne	14
2	Historiallinen fiktio ja <i>Babylon Berlin</i>	16
2.1	Mitä on historiallinen fiktio?	16
2.2	Menneisyyden vieraus	19
2.3	Anakronistinen käänne	22
2.4	Uushistoriallinen fiktio	26
2.5	<i>Babylon Berlin</i> , nykytelevisio ja postfeminismi	29
3	Mielikuvat Weimarin Berliinistä	35
3.1	Vapaus, pelko ja Weimarin tasavallan ristiriitaisuus	35
3.2	Weimar-elokuva, trauma ja muuttuvat sukupuoliroolit	45
4	Naisen asema ja seksityö <i>Babylon Berlinissä</i>	52
4.1	Nainen historiallisessa fiktiossa	52
4.2	Seksityö ja spektaakkeli	58
5	Yhteenveto ja päätelmät	67
	Lähteet	72

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskohde ja -kysymykset

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen historiallista fiktiota ja sen tapoja rakentaa ja esittää menneisyyttä. Oletukseni on, että historiallinen fiktio kertoo enemmän tekoajastaan kuin kuvaamastaan aikakaudesta, ja se, miten populaarikulttuurissa katsotaan menneisyyttä rakentaa ja kertoo yleisistä historiakäsityksistä ja siitä, mitä аспектеja milloinkin pidetään tarkastelemisen arvoisina.

Tutkimuskohteeni on 1920–1930-lukujen taitteen Berliiniin sijoittuva rikossarja *Babylon Berlin* (Saksa 2017-), josta on tehty tähän mennessä neljä tuotantokautta. Viides ja viimeinen kausi on vielä tätä kirjoittaessa ilmestymättä. Sarja on siis uusi, joten se on ajankohtainen katsoaus tämänhetkiseen historiallisen fiktion televisiogenreen. *Babylon Berlinin* tuottamiseen osallistuvat mm. ARD (Saksan yleisradio) ja Sky (brittiläinen kansainvälinen mediayhtiö). Se on kallein Saksassa koskaan kuvattu televisiosarja, ja sen ensimmäisen kauden budjetti oli noin 40 miljoonaa euroa (Mund 2017). Euroopassa sarjaa on levittänyt muun muassa Sky ja Suomessa sitä on esitetty Ylellä, eli se on saavuttanut laajasti muitakin kuin kotimaisia yleisöjä. Sitä on levitetty yhteensä yli 35 maahan ja Netflix hankki oikeudet esittää sarjaa Yhdysvalloissa 2019 (Meza 2019). Sarja perustuu Volker Kutscherin *Gereon Rath* -dekkariromaanien, ja kaksi ensimmäistä kautta ovat adaptaatio sarjan ensimmäisestä kirjasta *Babylon Berlin* (*Der nasse Fisch*, 2008).

Babylon Berlin sijoittuu Weimarin tasavallan Berliiniin keskelle poliittista kuohuntaa ja yhteiskunnallisia murroksia, ensimmäisen maailmansodan jälkivaikutusten sekä nousevan fasismin ristiaallokkoon. Sarja asettuu osaksi populaaria Weimarin tasavaltaan liittyvää mielikuvastoa, yhdessä muun muassa *Cabaret*-musikaalin (ensiesitys 1966) ja *Berlin Alexanderplatz*-televisiosarjan (1980) kanssa. Se tutkii juhlihan, vapaamielisen metropolin ja yhä autoritäärisemmäksi lipuvan valtion ristiriitaa ja herkuttelee juuri tällä aikakauden kahtalaisuudella. Sarjassa on jatkuvasti läsnä pahaenteinen tunne siitä, mikä Saksaa ja Eurooppaa lähitulevaisuudessa odottaa. Fasismin nousu ja poliittiset jännitteet nousevat sarjassa vahvasti esiin paitsi sarjan edetessä yhä enemmän tilaa valtaavien kautta, myös mm. neuvostoliittolaisvakoojien ja

Berliinissä toimivien kommunistiryhmien, korruptoituneen oikeusjärjestelmän ja työväen mielenosoitukseen kohdistetun poliisiväkivallan muodossa.

Muodoltaan *Babylon Berlin* on rikossarja, jonka jokaisessa kaudessa tutkitaan monimutkaisia rikosvyyhtejä. Toinen sarjan päähenkilöistä on Gereon Rath (Volker Bruch), nuori Kölnistä Berliiniin siirretty siveyspoliisin etsivä, joka ensimmäisessä kaudella tutkii kotikaupungistaan alkanutta kiristämistapausta, johon liittyy pahennusta herättäviä seksuaalisia kuvia. Gereon on aluksi tottumaton suurkaupungin elämään ja synnintuntoinen katolilainen. Hänellä on elämää varjostava salaisuus: hän on vuosia ollut suhteessa sodassa kadonneen veljensä vaimon kanssa, ja kotikaupungissaan parin on pitänyt piilotella suhdettaan. Gereon on myös ensimmäisessä maailmansodassa traumatisoitunut, ja hänen post-traumaattinen stressihäiriönsä vaikuttaa merkittävästi hänen toimintakykyynsä. Hän käyttää oireidensa hillitsemiseen morfiinia ja pyrkii piilottamaan oireensa kokonaan, sillä ympäristön suhtautuminen sodassa traumatisoituneihin miehiin on halveksuva.

Vastakohtana Gereonille toinen päähenkilö Lotte Ritter (Liv Lisa Fries) on syntyperäinen berliiniläinen, joka asuu monihenkisen perheensä kanssa pienessä asunnossa. Hän ansaitsee öisin rahaa seksityöllä ja päivisin kilpailee kymmenien muiden kanssa pätkätöistä poliisiasemalla. Lotte ja hänen perheensä ovat köyhiä, ja heidän kauttaan sarja maalaa kuvaa tapahtuma-ajan suurista varallisuuseroista. Lotte raataa auttaakseen perhettään ja maksaakseen vuokran. Perheeseen kuuluu teini-ikäinen sisko Toni, jonka Lotte myöhemmin ottaa luokseen asumaan lähdettyään omilleen. Lotte on modernin 1920-luvun naisen perikuva: hän on elämäniloinen ja päättäväinen ja rankasta arjestaan huolimatta jaksa tanssia, juhlia ja flirttailla ja tuntee Berliinin parhaat yökerhot. Sarjan kuluessa Lotte siirtyy virallisesti töihin poliisivoimiin ja hänen akuutti köyhyytensä helpottaa. Monella tapaa Lotte sopii historiallisessa fiktiossa toistuvaan trooppiin, jossa pätevä nainen rikkoo lasikattoja ja ylittää aikakautensa naisille asettamat rajoitteet.

Gereonin ja Loten polut risteävät, kun he törmäävät poliisiaseman hississä. Ensimmäisessä kaudella he päätyvät yhdessä tutkimaan hämärää tapausta, johon liittyy Berliinin alamaailma, Trotskia kannattava neuvostoliittolainen ryhmä, venäläinen perijätär ja poliisin sisäinen korruptio. Myöhemmin sekä Lotte että Gereon siirtyvät töihin murhaosastolle ja jatkavat rikosten tutkimista yhdessä. Gereon siis siirtyy siveyspoliisista murhaetsiväksi, ja Lotesta tulee osaston ensimmäinen naispoliisi.

Babylon Berlinissä on laaja hahmokaarti ja paljon sivujuonia. Osa juonenkäänteistä perustuu oikeisiin historiallisiin tapahtumiin, ja tapahtuma-ajan vuoksi sitä on mahdoton katsoa muistamatta hahmojen tulevaisuudessa hämmöittäviä hirveyksiä. Tulevaisuuden paino on sarjassa läsnä koko ajan. Tiiviistä juonesta ja raskaista aiheistaan huolimatta sarja pysähtyy aika ajoin speaktaakkelimaisiin musiikkiesityksiin ja tanssikohtauksiin, eikä unohda nautiskella kirjavasta, yksityiskohtaisesti luodusta miljööstä. *Babylon Berlinissä* on silminnähden panostettu lavasteisiin, puvustukseen ja miljöön luomiseen. Kysymys siitä, tähtääkö teos historialliseen paikkansapitävyyteen - tai onko sellaista olemassa - ei ole graduni kannalta olennainen, mutta keskeistä on, että nähdäkseni sarja pyrkii immersiiivisyyteen eli aikaansaamaan kokemuksen siitä, että sadan vuoden takainen Berliini on herännyt ruudussa henkiin ja katsoja voi sukeltaa sen pyörteisiin.

Toimittaja Adrian Daub kirjoitti *The New Republicissa* helmikuussa 2018, että *Babylon Berlin* on ennemminkin kansainväliselle yleisölle suunnattu, kipeästä historiastaan tunnetun maan varoitus muille maille kuin saksalaiselle yleisölle tarkoitettu oman menneisyyden perkaamisprojekti. Kansainvälisen tuotannon sekä levityksen valossa tämä kuulostaa uskottavalta. *Babylon Berlin* ei ole tunnelmaltaan pelkästään painostava eikä oikeastaan ole kiinnostunut syvästä syyllisyydentunnon tutkiskelusta; se on ensisijaisesti nostalginen rakkauskirje sotienväliselle Berliinille, joka sarjassa pirskahtelee, räiskyy ja kipinöi värikkäänä ja paheellisena mutta ennen kaikkea eläväisenä metropolina.

Babylon Berliniä on kutsuttu mm. rikosdraamasarjaksi ja uusnoiriksi. Koska jokainen kausi rakentuu jonkin rikoksen ympärille, jota poliisipäähenkilöt selvittelevät, sarjan voi luontevasti liittää rikossarjan genreen. *Babylon Berlin* kuitenkin jatkuvasti leikittelee eri genreillä ja ottaa vaikutteita niin 1920-luvun saksalaisista elokuvista, film noirista, kuin musikaalielokuvistakin (sarjassa nähdään monta speaktaakkelimaista musiikkiesitystä), eikä sitä siksi voi yksinkertaisesti ahtaa yhden genren lokeroon. Lisäksi sarjassa vähintään yhtä olennaista kuin rikosten kuvaaminen on ajan kuohunnan ja historiallisten tapahtumien käsittely sekä päähenkilöiden elämän seuraaminen. Näistä syistä tarkastelen *Babylon Berliniä* historiallisena fiktiona, joka toimii kattokäsitteenä kaikelle menneisyyteen sijoittuvalle fiktiolle.

Babylon Berlinistä on kirjoitettu jonkin verran tutkimusta. Sarjasta on kirjoitettu muun muassa katseen, genren ja poliittisen levottomuuden näkökulmista. *Babylon Berlinin* katsetta ovat tutkailleet esimerkiksi Kim Wilkinsin artikkeli ”*Babylon Berlin’s Bifocal Gaze*” (2021) ja Jill Suzanne Smithin ”*Lotte at the Movies: ”Gendered Spectatorship and German Histories of Violence in *Babylon Berlin*”* (2022).

Babylon Berliniä pastissina on tarkastellut myös Sarah F. Hall artikkelissaan ”*Babylon Berlin: Pasticheing Weimar Cinema*” (2019), ja olenkin hyödyntänyt Hallin näkökulmaa tässä tutkielmassa. *Babylon Berlinin* musiikista pastissina on julkaistu myös Nils Groschin saksankielinen artikkeli ”*Rekonfigurationen der Weimarer Republik - Reconfigurations of the Weimar Republic: Musikalische Vergangenheiten und Pastiches in *Babylon Berlin* (2018–2020)*” (2022).

Lisäksi sarjaan liittyen on kirjoitettu muun muassa muistojen ja tulevaisuuden uhan kannalta Lisa Zunshinen artikkelissa ”*Babylon Berlin: Bargaining with Shadows*” (2022) ja *Babylon Berlinin* suhteesta historiaan on kirjoittanut ainakin Caitlin Shaw artikkelissa ”*To the Truth, to the Light: Genre and Historicity in *Babylon Berlin*”* (2022) ja Veronika Fuechtner ja Paul Lerner ovat toimittaneet paneelikeskusteluartikkelin ”*Babylon Berlin: Media, Spectacle, and History*” (2020).

Historiallisuus ja pastissi ovat tässäkin tutkielmassa tärkeitä näkökulmia. Lähestyn kuitenkin *Babylon Berliniä* hieman eri kulmasta kuin edellä mainitut sarjaa käsittelevät artikkelit. Tutkimuskysymyksiäni ovat:

- Millaista kuvaa Weimarin Berliinistä *Babylon Berlin* rakentaa?
- Millä tavoin *Babylon Berlin* kuvaa menneisyyttä suhteessa nykyaikaan; eli miten se rinnastaa menneisyyttä nykyaikaan ja toisaalta esittää menneisyyden olennaisesti erilaisena kuin nykyhetki?
- Miten erityisesti seksuaalisuus ja sukupuoli kuvataan menneisyyden kontekstissa?

Pyrin vastaamaan kysymyksiin teoreettisen viitekehyksen ja käsitteiden avulla, joita esittelen seuraavaksi.

1.2 Teoriakehys ja keskeiset käsitteet

Babylon Berlinissä on monta kiinnostavaa aspektia. Ensimmäinen on nykyisenkaltaisen aatteiden ja tunteiden kuvaaminen menneisyyden kontekstissa, mikä liittyy viimeaikaisiin historiallisen fiktion muutoksiin ja käännteisiin. Toinen on *Babylon Berlinin* tapa sekoittaa genrejä ja viitata loputtomasti muihin Weimar-esityksiin ja Weimarin ajan saksalaisiin elokuvaan sekä muut piirteet, jotka voi ymmärtää pastissiksi. Kolmas aspekti jäi ainakin minulle päällimmäisenä mieleen, kun katsoin sarjaa ensi kertaa: jatkuva tunne horisontissa hämöttävästä tulevaisuuden varjosta, ja tavat, joilla *Babylon Berlin* samaistaa nykyhetken ja tapahtuma-aikansa ilmapiiirit keskenään. Tarkastelen siis sarjaa osana historiallisen fiktion genreä ja kerrostuneena pastissina, joka lainaa piirteitä monista eri lähteistä.

Jerome de Grootin ajatukset historian uudelleentekemisestä ja kuluttamisesta muodostavat pohjan historiallisen fiktion tarkastelulle tässä tutkielmassa. Kirjoissaan *Remaking History. The Past in Contemporary Historical Fictions* (2014) ja *Consuming History* (2009) de Groot käsittelee historiallisen fiktion suhdetta historiakäsityksiin ja ymmärrykseen menneisyydestä. De Grootin mukaan historiallinen fiktio voi mahdollistaa erilaisia menneisyyden kokemisen, tulkinnan ja tietämisen tapoja verrattuna historian tutkimuksen tuottamaan tietoon. De Groot mieltää historianesitykset (esimerkiksi juuri historiallisen fiktiivisen televisiosarjan) menneisyyden esittämiseksi, joka tuottaa ja muokkaa populaareja käsityksiä menneisyydestä. Koska historiallinen fiktio on vapaa historian tutkimukseen liittyvistä rajoitteista, kuten lähteisiin tukeutumisesta, se voi mahdollistaa erilaisia tietämisen ja tuntemisen muotoja (de Groot 2014, 3).

Olen hyödyntänyt myös Stephanie Russon tuoretta teosta *The Anachronistic Turn: Historical Fiction, Drama, Film and Television*, (2024) jossa hän kartoittaa anakronistista käännettä, eli ilmiötä, jossa erilaiset historialliset fiktiot televisiosta näytelmiin ovat alkaneet käyttää yhä enemmän luovia anakronismeja ja esittää marginalisoituja ihmisryhmiä osana menneisyyttä laajemmin ja moninaisemmilla tavoilla kuin aiemmin.

Tarkastelen *Babylon Berliniä* myös pastissina. Pastissinäkökulma liittyy läheisesti tapoihin, joilla *Babylon Berlin* korostaa yhteyksiä nykyajan ja menneisyyden eli tapahtuma-aikansa välillä ja myös yhteyksiä itsensä ja muun median välillä. Jos viime aikojen historiallinen fiktio

siis yleisestikin istuttaa nykyisenlaisia asenteita ja käsityksiä menneisyyden kontekstiin, niin *Babylon Berlinin* kohdalla yksi tapa tehdä näin on tehdä pastissia populaarikulttuurissa elävistä mielikuvista Weimarin tasavallasta sen sijaan (tai sen lisäksi), että se lähtisi liikkeelle historian tutkimuksellisista faktoista.

Pastissinäkökulmaan olen hyödyntänyt Richard Dyerin teosta *Pastissi* (2007). Dyerin mukaan pastissi on jonkinlainen uudelleentulkinta aiemmista esityksistä, joka kommentoi ja vääristää mutta myös mahdollistaa kokemuksen alkuperäisestä kohteestaan. Se imitoi taidetta, ei elämää (2007, 2). *Babylon Berlinin* voisi nähdä pastissina esimerkiksi *Cabaret*-musikaalista tai 1900-luvun alkupuolen saksalaisesta elokuvasta monine genreleikkelyineen ja visuaalisine viittauksineen. Koska sotienvälinen Berliini ja fasismin nousu Saksassa on populaarikulttuurissa kestävä ja näkyvä aihe, on mielestäni tärkeää ottaa huomioon sen aiempia ilmenemismuotoja. *Babylon Berliniä* tuskin voisi katsoa ilman häivähdyksiä muista samaan miljööseen sijoittuvista teoksista, ja se myös tarkoituksellisesti herättää mielikuvia aiemmista kuvauksista.

Pastissin käsite limittyy intertekstuaalisuuden käsitteen kanssa, sillä pastissilla voidaan tarkoittaa myös yksinkertaisesti eri elementtien yhdistelyä (useista) aiemmista teoksista (Dyer 2007, 10). Pastissi voi olla humoristinen, kritisoiva, tai kunnioittava alkuperäislähdettä kohtaan, mutta ei välttämättä ole mitään näistä. Pastissi muotona ei siis vielä kerro suhtautumisesta pastisoitavaan aiheeseen tai teokseen ja eroaa täten muun muassa parodiasta ja kunnianosoituksesta (*homage*) (Dyer 2007, 23). Aineistoanalyysin yhteydessä perehdyinkin siihen, mitä eri näkökulmia *Babylon Berlin* ottaa pastissin kohteisiin.

Dyer käyttää pastissin tekemisestä verbiä *to pastiche*. Vaikka suomeksi yleensä sanotaan, että jokin *tekee pastissia* tai *on pastissi*, olen tässä tutkielmassa ilmaisuuden helpottamiseksi käyttänyt verbiä *pastisoida* käännökseenä Dyerin käyttämästä verbistä. Sanon siis, että *Babylon Berlin* pastisoi esimerkiksi Weimarin ajan elokuvia, vaikka ilmaisu ei olekaan vakiintunut.

Pastissi on imitaation imitaatio. Dyer (2007, 2) esittää, että jos taiteen usein sanotaan imitoivan elämää, niin pastissi imitoi taidetta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei pastissi voisi olla taidetta (pastissia esiintyy Dyerin mukaan kaikilla kulttuurin tasoilla ja muodoissa, niin populaari- kuin korkeakulttuurissa, sekä kuvataiteessa että musiikissa, elokuvassa ja niin edelleen) tai että olisi löydettävissä jokin alkuperäinen taideteos, joka puhtaasti imitoi elämää:

Pastissi on aina imitaation imitaatio; voi olla, että tätä ajatusta voi seurata loputtomiin saapumatta pisteeseen, jossa imitaatio on elämän imitaatio, vaan se on aina väistämättä imitaatio taiteesta. (Dyer 2007, 2–3).

Tarkastelen siis *Babylon Berliniä* Dyeria mukaillen pastissina aiemmista Weimarin Berliinin esityksistä, en niinkään jäljitelmänä “oikeasta” 1920–1930-lukujen kaupungista, jos sellaista olisi ylipäätään mahdollista tuottaa. Läpi sarjan läsnä ovat vahvasti maan poliittiset jännitteet ja fasismin nousu. Koko sarjassa onkin läsnä pahaenteinen tunnelma, sillä katsoja tietenkin tietää, mitä kohti Saksa ja Eurooppa on sotien välisenä aikana kulkemassa. Tämä osaltaan liittyy sarjan populaariin Weimar-kuvastoon, jossa Weimarin tasavallan aika kuvautuu kultaisena aikakautena juuri ennen totalitarismiin siirtymistä, holokaustia ja sotaa. Sarjan pääkäsikirjoittajat ja -tuottajat Tom Tykwer, Achim von Borries ja Henk Handloegten ovat sanoneet, että sarja tulee päättymään vuoteen 1933, kun Hitler ja natsipuolue nousevat valtaan (Lang 2025). Vaikka viimeinen kausi ei ole vielä ilmestynyt, voi jo kuvitella, että sarjan päätös saattaa muistuttaa tunnelmaltaan *Cabaret'n* viimeistä kohtausta, jossa aiemmin katsojaa Kit Kat Clubille juhlimaan houkutellettu *Wilkommen*-kappale kerrataan pahaenteisenä tervetuloivotuksena uuteen, synkkään aikakauteen.

Dyer (2007, 1–2) huomauttaa myös, että harvemmin kokonainen teos on pastissi, vaan useammin sen tietty piirre tai puoli toimii pastissina. Vaikka esitän, että itse asiassa *Babylon Berlin* on kokonaisuudessaankin pastissi aiemmista saman historiallisen ajan ja paikan esityksistä, sarjaan mahtuu myös kerrostuneita pastissipiirteitä, joiden kohteet ovat erilaisia. Sarja pastisoi myös esimerkiksi tapahtuma-aikansa mediateknologioita ja teoksia, ja tämä osaltaan tekee tapahtuma-ajan tunnistettavaksi katsojalle. Sarah F. Hall on kirjoittanut aiheesta artikkelissaan *Babylon Berlin: Pastiching Weimar Cinema* (2019). Hall perustaa artikkelin juuri Dyerin ajatuksille pastissista ja esittää, että sarja pastisoi Weimarin tasavallan ajan saksalaista elokuvaa muun muassa näyttämällä hahmoja elokuvateatterissa katsomassa pätkiä ajan elokuvista - näin *Babylon Berlin* mahdollistaa katsojalle välittyneen kokemuksen niistä.

Tämä koskee elokuvia teoksina - katsoja näkee, mitä valkokankaalla tapahtuu, ja joskus valkokankaan tapahtumat kommentoivat sarjan tapahtumia. Esimerkiksi ensimmäisen kauden kolmannessa jaksossa Lotte näytetään elokuvateatterissa katsomassa elokuvaa huoletonta ke-säpäivää viettävistä nuorista. Valkokankaalla näkyvä elokuva on oikea, mutta ilmestyi

tosiasia vasta vuotta myöhemmin kuin kohtausten tapahtuma-aika: *Menschen am Sonntag* (Saksa, 1930). Pari jaksoa myöhemmin Lotte itse päätyy viettämään juuri tällaista päivää järven rannalle. (Hall 2019, 9). Samalla pirteä elokuva toimii kontrastina masentuneelle Lotelle, joka on paennut elämäänsä elokuvaan ja jonka itkettyneet kasvot valkokangas valaisee.

Pastissi liittyy myös elokuvaan teknologiana. Hall (2019, 5) nostaa esimerkkinä esiin sarjan alkutekstit, jotka pastisoivat vanhaa selluloidifilmiltä heijastettua kuvaa heilumalla ja värisevästi. Tämä “herättää katsojan historiallisen tietoisuuden” (ibid.) kiinnittämällä huomiota teknologian erilaisuuteen nykyhetken ja *Babylon Berlinin* tapahtuma-ajan välillä.

Elokuvien lisäksi sarjassa nähdään useita mustavalkoisia valokuvia, ja ensimmäisen kauden pääjuoni käsittelee kadoksissa olevan filminegatiivin metsästystä. Gereon etsii epäselvän kehitetyn kuvan perusteella alkuperäisnegatiiveja voidakseen tuhota ne ja estää uusien kopioiden tuottamisen. Hän viettää monta kohtausta pimiössä seuraten valokuvien kehitysprosessia. Lisäksi *Babylon Berlinissä* kuullaan useita musiikkiesityksiä, jotka mukailevat ajan musiikkia. Esimerkiksi neljännen kauden tunnuskappale *Ein Tag wie Gold* (2022) kuulostaa 1930-luvun populaarimusiikilta, ja sitä kuunnellaan sarjassa diegeettisesti rahisevista gramofoneista tai yökerhoissa särisevään mikrofoniiin laulettuna.

Kaikki *Babylon Berlinissä* nähtävät uudelleenmuotoilut toisaalta luovat ajankuvaa ja muistuttavat katsojaa sekä mediateknologian että laajemmin kulttuurin muutoksista nykypäivään tultaessa, ja toisaalta mahdollistavat Dyerin ajatusten mukaisesti uudenlaisen kokemuksen muun muassa vanhasta, kelattavasta mustavalkofilmistä. En ole itse keskittynyt niinkään tapoihin, joilla *Babylon Berlin* pastisoi 1920-luvun filmi- tai valokuvateknologiaa, vaan tapoihin, joilla se pastisoi aiempia esityksiä Weimarin Berliinistä ja 1920-luvun saksalaisia elokuvia. Pastisoinäkökulmaan liittyvät myös monet kohdat, joissa *Babylon Berlin* leikittelee eri genreillä. *Babylon Berlinin* pastissipiirteet ovat siis moninaisia ja kerrostuneita.

Feminismi, seksuaalisuus ja sukupuoli ovat tällä hetkellä näkyviä teemoja kaikkialla julkisesta keskustelusta populaarikulttuuriin, ja siksi aion keskittyä erityisesti niiden esittämistapoihin *Babylon Berliniä* tarkastellessani. Pohdin, miten nykyistä feminismidiskurssia, käsitteitä sukupuolirooleista ja seksuaalisuudesta heijastellaan menneisyyteen historiallisessa fiktiossa, ja miten nämä teemat näkyvät *Babylon Berlinissä*. Lähestyn aihetta erityisesti

postfeminismin käsitteen avulla, Rosalind Gillin (2007) ja Angela McRobbien (2004, 2007) ajatusten kautta.

*Babylon Berlin*issä näkyvät lisäksi historiallisen fiktion genren ja laajemmin television viimeaikaiset muutokset ja murrokset. Olennaista tutkielman kontekstissa on transhistoriallisten tunteiden idea, eli ajatus siitä, että menneisyydessä eläneet ihmiset tunsivat samalla tavoin kuin nykyajan ihmiset, historiallista televisiosarjaa katsova yleisö (Russo 2024, 7). *Babylon Berlin* esittää tunteet transhistoriallisina, mutta osittain myös etäännyttää katsojaa menneisyydestä monin eri keinoin. Avaan tarkemmin näitä, transhistoriallisuuden käsitettä ja feminisminäkökulmaa luvussa 2.

1.3 Tutkimusmenetelmä: temaattinen analyysi

Analysoin *Babylon Berlin* -sarjaa kokonaisuutena, mutta tarkastelen lähemmin tiettyjä kohtauksia. Olisi mahdotonta kirjoittaa aineistoanalyysia neljän tuotantokauden pituisesta televisiosarjasta erittelemättä sitä ja nostamatta siitä pieniä osia lähempään tarkasteluun. Kohtaukset kuitenkin asettuvat aina sarjan, kauden ja jakson laajempaan kontekstiin, minkä vuoksi on ollut tärkeää tutustua koko sarjaan. Käsitellessäni tiettyjä kohtauksia viittaan niihin muodossa K1J1, jossa ensimmäinen numero merkitsee tuotantokautta ja toinen jakson numeroa, jotta on selvää, missä kohtaa sarjaa kohtaus tapahtuu. En ole tekstissä käyttänyt aikaleimoja tai esimerkiksi laskenut, monesko jakson kohtaus on kyseessä, vaan olen pyrkinyt kuvailemaan kohtaukset mahdollisimman tarkasti ja tunnistettavasti.

Metodeina olen käyttänyt temaattista analyysia ja lähilukua. Temaattinen analyysi on alun perin Virginia Braunin ja Victoria Clarken (2006)¹ lanseeraama psykologian tutkimusmetodi, jossa aineisto jaetaan teemoittain osiin ja näitä osia käsitellään vuorollaan. Metodia on sovellettu mediatutkimuksessa erityisesti sosiaalisen median tutkimuksessa, mutta myös elokuva- ja televisiotutkimuksessa. Se soveltuu hyvin suurehkon aineiston tulkitsemiseen, eli tässä tapauksessa kokonaisen monituotantokautisen sarjan tutkimiseen.

¹ Braun & Clarke julkaisivat vuonna 2006 artikkelin nimeltä ”Using thematic analysis in psychology”, jossa menetelmä ensiksi esiteltiin. Sittemmin heiltä on julkaistu kokonainen kirja temaattisesta analyysistä, *Thematic Analysis. A Practical Guide* (2022) joka selvittää metodin saloja seikkaperäisemmin.

Temaattista analyysia on käytetty televisiosarjan tarkasteluun esimerkiksi artikkelissa “Does Father Still Know Best? An Inductive Thematic Analysis of Popular TV Sitcoms” (Pehlke et al. 2009). Artikkelissa tarkastellaan erilaisia isyyteen liittyviä teemoja vuonna 2004 esitetyissä tv-sarjoissa, ja otin tutkimuksen lähestymistavasta inspiraatiota omaan tutkielmaani.

Otsikon mukaisesti tutkimuksessa on sovellettu induktiivista temaattista analyysia, mikä tarkoittaa, että teemat nousevat aineiston tarkastelun myötä, eikä tiettyjä valmiiksi mietittyjä teemoja pyritä etsimään aineistosta (Pehlke et al. 2009, 119). Deduktiivinen analyysi on metodina teorialähtöisempi, ja sen avulla voidaan esimerkiksi etsiä aiemmissä tutkimuksissa esille tulleita teemoja uudesta aineistosta. Oma lähestymistapani kallistuu ehkä enemmän deduktiivisen analyysin puolelle, koska miettinyt mahdollisia teemoja taustoittaessani historiallisen fiktion genreä ja nykysuuntauksia ja pyrkinyt löytämään *Babylon Berlinistä* teemoja, joita näkyy myös muissa sarjoissa ja elokuvissa. Toisaalta ajatukseni teemoista ovat syntyneet myös sarjan katselemisen myötä, ja kun valikoin kohtauksia ja ryhmittelen niitä, olin myös avoin sille, että keksin uusia teemoja tai joillekin suunnittelemilleni teemoille ei löydykään tarpeeksi sisältöä. Tutkimusmenetelmä voikin olla sekoitus sekä induktiivista että deduktiivista lähestymistapaa (Brummet 2009, 27).

Braunin ja Clarcken (2022, xxx) mallissa temaattisessa analyysissä on kuusi vaihetta: aineistoon tutustuminen, koodien luominen, teemojen alustava hahmottelu, teemojen uudelleenarviointi, teemojen määrittely ja nimeäminen ja raportointi. Metodina on kuitenkin sovellettu ja muunneltu, sekä alkuperäisten tutkijoiden että muiden toimesta, ja eri lähteissä näyttäisi olevan hieman erilaisia vaiheita. Isysteemoja tutkivassa artikkelissa vaiheita oli vain kolme, ja ne oli nimetty tutustumiseksi, järjestämiseksi ja yhdistelyksi (Allen Pehlke et al. 2009, 119–124). Ymmärtääkseni olennaista metodissa on, että aineistoon tutustutaan ensin tarkasti ja sen jälkeen sitä ryhmitellään, kunnes siitä on mahdollista haarukoida laajoja teemoja. Järjestäminen tai koodien luonti (generating codes) tarkoittaa, että aineiston osia nimetään lyhyesti siten, että nimien perusteella voidaan koko aineistosta nähdä toistuvuuksia ja samankaltaisuuksia, minkä perusteella seuraavassa vaiheessa teemoja hahmotellaan.

Noudatin temaattisen analyysin kaavaa löyhästi. En esimerkiksi luonut erityisiä koodeja, vaan järjestelin lyhyesti nimeämiäni kohtauksia eri teemojen alle. Olin ennen tutkielmaprosessin aloittamista nähnyt *Babylon Berlinin* kokonaan, ensimmäiset kaksi kautta useampaan kertaan, joten hahmottelin ensin alustavia teemoja sen perusteella, mitä vaikutelmia minulla oli

sarjasta ja mitkä kohtaukset olivat katsellessa jääneet minulle elävästi mieleen. Alustavasti ajattelin kattoteemoiksi ainakin sukupuolta, seksuaalisuutta, seksityötä ja fasismin nousua/poliittisia jännitteitä, mutta nämä elivät ja tarkentuivat, kun ehdin syventyä aineistoon paremmin varsinaisesta tutkimusnäkökulmasta. Alustavat teemat kuitenkin kertovat osaltaan siitä, mitä pidin sarjassa tärkeänä ja mitä siitä päällimmäisenä oli noussut huomionarvoisena esiin.

Päästyäni hieman pidemmälle tutkielman työstämisessä katsoin koko sarjan uudelleen läpi ja tein samalla muistiinpanoja sellaisista kohtauksista, jotka tuntuivat relevanteilta tutkimusnäkökulmaani ja -ongelmaani liittyen. Aina muutaman jakson katsottuani mietin, minkä alle mikäkin poimimani kohtaaminen sopisi. Pikkuhiljaa pystyin erottelamaan ja yhdistelemään näitä kohtauksia eri teemojen alle. Teemat elivät melko paljon, sillä pyrin muotoilemaan ne siten, että ne asettuisivat omiksi analyysiluvuikseen – toisin sanoen teemojen muotoiluun ja erotteluun vaikutti se, olisiko niissä tarpeeksi asiaa omaksi luvukseen vai voisiko samankaltaisia asioita käsitellä saman otsikon alla.

Teemat nousivat paitsi aineistosta itsestään, myös tutkielman teoriapohjasta ja lähteistä – kuten aiemmin mainitsin, lähestymistapani on sekoitus induktiivista (aineistolähtöistä) sekä deduktiivista (teorialähtöistä). Olin löytänyt tutkimuskirjallisuudesta toistuvia ja kiinnostavia näkökulmia, joiden kautta halusin lähestyä aineistoa. Yksi tällainen oli ajatus pastissista (Dyer 2007), joten etsin aineistosta tietoisesti kohtauksia, joissa esimerkiksi näkyi 1920-luvun mediaa tai joissa oli viittauksia 1920-luvun elokuviin.

Teemojen tarkka rajaus eli vielä kirjoittamisprosessin aikana, ja lisäksi varsinaista analyysia kirjoittaessani löysin kohtauksista uusia puolia, joita en ollut niitä valitessa välttämättä ajatellut. Tämän takia lukujen otsikot eivät tarkalleen vastaa teemoja, joita olin alun perin ajatellut, vaan ne kuvaavat enemmänkin sitä, mikä kohtauksia analysoidessa nousi esiin ja keskeiseksi.

1.4 Tutkielman rakenne

Tutkielman rakenteesta kehkeytyi seuraavanlainen: Luku kaksi taustoittaa historiallista fiktiota genrenä ja ilmiönä. Ensimmäinen analyysiluku Mielikuvat Weimarin Berliinistä jakautuu kahteen alalukuun: 3.1 Vapaus, pelko ja Weimarin tasavallan ristiriitaisuus sekä 3.2. Weimar-elokuva, trauma ja muuttuvat sukupuoliroolit. Ensimmäisessä käsittelen *Babylon Berliniä*

pastissina aiemmista Weimarin Berliinin kuvauksista ja keskityn mielikuvaan aikakauden riskitietoisuudesta pelon ja toisaalta juhlinnan ja vapauden paikkana. Jälkimmäisessä tarkastelen sitä, millä tavoin *Babylon Berlin* pastisoi Weimarin elokuvaa ja leikittelee genreillä, erityisesti sukupuoliroolien kuvauksen kautta. Toinen analyysiluku Naisen asema ja seksiyö *Babylon Berlinissä* jakautuu kahteen alalukuun. Ensimmäinen, 4.1 Nainen historiallisessa fiktiossa, käsittelee Loten hahmoa postfeministisenä naisena ja tapoja, joilla Loten kuvaus eroaa muiden naishahmojen kuvauksesta *Babylon Berlinissä*. Toinen alaluku, 4.2. Seksiyö ja speaktaakkeli, keskittyy seksiyön kuvaukseen *Babylon Berlinissä* ja sisäiseen pastissiin. Luku 5 koostuu loppupäätelmistä ja jatkotutkimusideoista.

Kohtauksia kertyi kaikkien teemojen alle runsaasti. Valitsin vielä näistä mielestäni havainnollisimmat tai muuten relevanteimmat, jotta voisin keskittyä tarkkaan analyysiin ja rakentaa alaluvut mielekkäällä tavalla. Koska nähdäkseni kaikki teemat ovat keskeisiä koko sarjassa, valitsemani kohtaukset ja käyttämäni ryhmittelyt limittyvät ja sekoittuvat toisiinsa väkisin jonkin verran. Olen kuitenkin pyrkinyt valitsemaan sellaisia kohtauksia, joiden kautta avautuu parhaiten tulkintoja liittyen teemoihin, joiden alle olen ne laittanut.

Varsinaiseen kohtausten analysointiin sovellan lähiluvun periaatteita. Lähiluku soveltuu monien tv-sarjan kohtausten kokonaisvaltaiseen tarkasteluun hyvin. Barry Brummett kirjoittaa oppaassaan *Techniques of Close Reading* (2019, 2), että lähiluku on jonkin tekstin kurinalaista, huolellista lukemista, jonka tarkoituksena on ymmärtää sen merkityksiä. Lähiluvussa voi keskittyä tiettyihin tekstin piirteisiin, kuten muotoon tai sen sisältämään ideologiaan, mutta yksinkertaisimmillaan se on tekstin syvällistä tarkastelua opittujen tekniikoiden avulla (Brummett 2019, 25). Lähiluvun voi myös ajatella olevan osittain kirjoittamista: usein aineistoa läpikäydessä jo ensimmäisestä kerrasta lähtien tehdään muistiinpanoja ja huomautuksia, jolloin tulkintoja syntyy ja ne sanallistuvat samanaikaisesti aineiston luennan kanssa (Pöysä 2010, 339–340). Kirjoittaminen on tulkintaa, tulkinta kirjoittamista. Myös tätä tutkielmaa tehdessä tulkinta ja analyysi ovat kulkeneet käsi kädessä kirjoittamisen kanssa.

Seuraavassa luvussa tarkastelen lähemmin historiallisen fiktion käsitettä, genren ominaisuuksia ja viimeaikaisia muutoksia. Pohdin myös, miten *Babylon Berlin* suhteutuu historiallisen fiktion genreen ja miten feminismien virtaukset, erityisesti postfeminismi, näkyvät sarjassa.

2 Historiallinen fiktio ja *Babylon Berlin*

2.1 Mitä on historiallinen fiktio?

Historiallinen fiktio on ristiriitainen, epävakaa ja moninainen termi kuten genren tekstitkin. Termiä voisi ajatella jopa tautologiana, sillä historia itsessään on fiktiota: tulkittu ja tarinallistettu versio menneisyydestä. Historiantutkija ei koskaan pääse käsiksi menneisyyteen itsessään, vaan joutuu aina tekemään tulkintoja nykyhetkestä käsin, eikä historiallisen fiktion luojakaan voi tosiasiaassa esittää oikeaa menneisyyttä. (de Groot 2014, 3–5; ks. White 1973.)

Määritelmällisesti menneisyys on yksinkertaisesti nykyhetkeä edeltävä ajanjakso, kaikki, mikä on tapahtunut ”ennen”. Käytännössä menneisyydellä ei yleensä kuitenkaan viitata esimerkiksi eiliseen tai viime vuoteen, vaan aikaan, jonka voi ajatella olevan tarpeeksi kaukana takanapäin ollakseen tavoittamattomissa. ”Menneisyys vieraana maana”² viittaa juuri tähän ajatukseen siitä, että menneisyys on jotakin, joka on niin erilaista kuin nykyhetki, että jos se olisi mahdollista kokea, se tuntuisi vieraalta ja oudolta. Historia taas käsittää ymmärryksen menneisyydestä. Se on kertomus siitä, mitä, miten ja miksi menneisyydessä tapahtui. Historia voidaan määritellä nimenomaan jonkin instituution hyväksymäksi kertomukseksi (Sturken 1997, 2–3). Kaikki kertomukset ja käsitykset menneisyydestä eivät siis näin ajateltuna ole historiaa, vaan vain esimerkiksi akateemisen historiantutkimuksen piirissä tuotettu tieto, ja muut tulkinnat ja kertomukset menneisyydestä kuuluvat henkilökohtaisen tai kulttuurisen muistin osa-alueelle.

Marita Sturken (1997, 3) määrittelee kulttuurisen muistin jaetuksi muistiksi, joka välittyy kulttuurintuotteiden kautta, mutta ei ole samalla tavalla virallistettua kuin historiankirjoitus. Kulttuurinen muistaminen ja historia ovat kuitenkin monella tapaa yhteen kietoutuneita, eikä tarkka jako historiankirjoituksen ja kulttuurisen muistin välillä anna kokonaisvaltaista kuvaa menneisyyden muistamisen ja tuottamisen moninaisista tavoista (Sturken 1997, 5; Lehtisalo 2011, 45). Menneisyys välittyy nykyhetkeen monin eri tavoin: paitsi tutkimuksen, myös

² Lentävä lause on peräisin L.P. Hartleyn romaanista *Sananviejä* (*The Go-Between*, 1953). Romaani alkaa virkkeellä: ”Menneisyys on vieras maa – siellä tehdään kaikki toisin.”

museoiden, uutisten, sukutarinoiden – ja fiktion välityksellä, ja kaikki nämä rakentavat historiakäsityksiä, eli ymmärrystä menneisyydestä.

De Groot (2009, 2, 181) pitää historiaa sosiaalisena tiedon muotona. Akateemisten historioitsijoiden täytyy hänen mielestään tarkastella populaareja historian esityksiä ymmärtääkseen, miten menneisyys laajasti ymmärretään. Termissä ”historiallinen fiktio” historia ei siis viittaa vain akateemiseen tai ”viralliseen” historiaan, vaan yleisesti ottaen käsityksiin ja kertomuksiin menneisyydestä, joita hyödynnetään ja rakennetaan fiktiossa.

Historiakulttuurin käsite sulkee sisäänsä erilaisia yhteiskunnan tapoja käsitellä, muistaa, esittää ja uudelleentuottaa menneisyyttä. Käsitteellä voidaan kuvata sitä, millä tavoin ihmisten suhde menneisyyteen näkyy konkreettisesti, esimerkiksi rituaaleja, tapoja, esineitä ja – keskeisesti tässä tutkielmassa – tekstejä. (Lehtisalo 2011, 38.) Historiakulttuuri toimii eräänlaisena kattokäsitteenä, jonka alle mahtuvat niin historiantutkimus kuin populaarit historiakäsitykset ja historiallinen fiktio (Lehtisalo 2011, 40).

Historiallinen fiktio on siis yksi osa historiakulttuuria, ja sellaisena se osallistuu neuvotteluihin kulttuurisesta muistamisesta – siitä, miten ja millaisena menneisyyttä muistetaan ja käsitellään ja mikä rooli sillä on nykyhetkessä. Historiallinen fiktio näyttäytyy tilana, jossa neuvotellaan ja muodostetaan käsityksiä esimerkiksi kansallisuudesta, ajasta, identiteetistä ja aitoudesta (de Groot 2014, 2). Esimerkiksi kansakunnan historiaan ja traumaattisiin tapahtumiin liittyviä neuvotteluita käydään ja on käyty elokuvan kautta (de Groot 2009, 210). Varsinkin historiallisten elämäkertaelokuvien avulla on Suomessa rakennettu kertomusta suomalaisuudesta (Lehtisalo 2011, 185–187). *Babylon Berlin* taas keskittyy Saksan historiassa vaikeaan ja ristiriitaiseen aikakauteen ja rinnastaa sen kehityskulkuja nykyhetkeen.

Elokuva- ja televisiogenrenä historiallinen fiktio voi, audiovisuaalisen mediumin kautta, ”rakentaa erityistä, aistimellista kokemusta menneisyydestä. [Se] muuntaa menneen konkreettiseksi, nähtäväksi, kuultavaksi, tunteita herättäväksi, joskus arkipäiväiseksi” (Lehtisalo 2011, 24). Tämän takia menneisyys audiovisuaalisesti koettuna on hyvin affektiivista, mutta toisaalta historiallinen elokuva ja televisio on nähty ensisijaisesti populaarina ja viihteellisenä (”matalakulttuurina”), jonka ei ole ajateltu voivan osallistua historiaan liittyvään julkiseen keskusteluun (ibid.). Toisaalta fiktiiviset esitykset historiasta ovat todennäköisesti tärkeämpiä

populaarien menneisyyskäsitteiden rakentajia kuin esimerkiksi historian tutkimuksen julkaisut (de Groot 2011, 270).

Anu Koivunen (2003, 60) on kirjoittanut televisiosta historia- ja muistikoneena. Jos affektiivisuus syntyy audiovisuaalisuudesta, ja on yhteistä elokuvan kanssa, televisiolle ominaista on sarjallisuus, uusintojen kierrättäminen ja jatkuva viittaaminen aiempiin ohjelmiin. Elokuvien esittäminen televisiossa voi liittää ne osaksi kulttuurista muistia eri tavoin kuin alkuperäiset teatterilevitykset. Televisio-ohjelmien sarjallisuus tuottaa vaikutelmaa historiallisesta, lineaarisesta jatkumosta. (Koivunen 2003, 60–61; Pajala 2006, 51.) *Babylon Berlin* on ilmestynyt vuodesta 2017 lähtien, vaikkakin tuotantokausien välissä on ollut pitkiä taukoja. Sarjan jatkuminen vuodesta toiseen ja vielä tuotantokauden aikana jaksojen viikoittainen ilmestyminen voi nähdäkseni luoda tunnetta historiallisesta jatkumosta. Koska *Babylon Berlin* korostaa yhtäläisyyksiä varsinkin nykyhetken ja tapahtuma-aikansa poliittisen ilmapiirin välillä, sarjassa esimerkiksi kiihtyvä fasismin nousu vertautuu myös ajallisesti nykyajan yhä huolestuttavampaan kehitykseen. Sarjaa alusta asti katsoneena ensimmäisen kauden suhteellisen vakaa Weimarin tasavallan kuvaus vertautuu neljännen eli viimeisimmän kauden natsimellakoiden kuvauksiin tavalla, joka tuntuu peilaavan kasvanutta epävakautta vuoden 2017 jälkeen.

Historiallinen fiktio ylipäättään, mediumista riippumatta, tarttuu kuitenkin menneisyyden affektiivisiin puoliin eri tavalla kuin muut historiakulttuurin osa-alueet. Esimerkiksi kouluissa opetettava historia keskittyy lähtökohtaisesti menneisyyden tapahtumiin, erityisesti yhteiskuntatasolla: sotiin, rajamuutoksiin, isoihin kulttuurisiin muutoksiin. Historiallinen fiktio puolestaan pyrkii lähes aina jollain tavalla kuvaamaan sitä, miltä menneisyys *tuntui* (ja näytti ja kuulosti) – millaista sen pyörteissä oli elää.

Dyer (2007, 178) kuvaa ratkaisematonta jännitettä kahden näkökohdan välillä: toisaalta voi ajatella, että menneisyyden ihmiset olivat kuin me ja heillä oli samankaltaisia toiveita, unelmia, pelkoja ja haluja – toisaalta emme pääse käsiksi menneisyyden ihmisten tunteisiin, ja ne saattoivat olla meille vieraita ja outoja. Tähän oikeastaan kaikki historiallinen fiktio pureutuu. Erilaisilla mediateksteillä on erilaisia tapoja lähestyä ja käsitellä tätä jännitettä: ne voivat korostaa menneisyyden vierautta eri keinoin tai painottaa nykykatsojan ja menneisyyden ihmisten samankaltaisuuksia.

On huomionarvoista, että Dyer tuo esiin tämän jännitteen kirjoittaessaan pastissista. Pastissi on Dyerin (2007, 130) mukaan aina väistämättä jollakin tapaa historiallista, vaikka hän antaa useita esimerkkejä teksteistä, jotka eivät ole historiallista fiktiota. Palaan tähän ajatukseen tarkemmin aineistoanalyysin yhteydessä, mutta on tärkeää mainita, että historiallinen fiktio ja pastissi ovat perustavanlaatuisesti lähellä toisiaan. Kuten aiemmin kirjoitin, pastissi valikoi ja muuttaa kohdettaan samalla, kun välittää siitä jonkinlaisen *kokemuksen*. Samoin, väistämättä, historiallinen fiktio alagenrestä tai tyylistä riippumatta valikoi, mikä kuvattavassa menneessä ajassa on olennaista, se muuttaa sitä jollain tavoin ja mahdollistaa katsojalle kokemuksen siitä – ja audiovisuaalinen media erityisesti, kuten Lehtisalo (2011, 24) esittää, painottuu kokemuksellisuuteen.

Tuskin voi sanoa, että kaikki historiallinen fiktio on pastissia, mutta, kuten jo edellä kirjoitin, pastissi on imitaation imitaatio, eikä välttämättä ole mahdollista seurata imitaation ketjua niin, että pääsisi johonkin ”alkuperäiseen” kohteeseen. Samoin, kuten de Groot (2014, 5–7) kirjoittaa, historiallinen fiktio (tai myöskään historian tutkimus tai -kirjoitus) ei voi päästä käsiksi ”alkuperäiseen”, aitoon menneisyyteen itsessään. Siksi se viittaa aina johonkin, mitä ei itse asiassa ole olemassa; se imitoi jotakin, mistä on olemassa vain käsityksiä ja narratiiveja – yhdenlaisia imitaatioita. Niinpä pastissilla ja historiallisella fiktiolla on paljon yhteistä, ja *Babylon Berlinin* tapauksessa jatkuva pastissin käyttäminen ja menneisyyden kuvaaminen yhdessä muodostavat kerrostuneita viittaussuhteita paitsi sen kuvaamaan aikakauteen, myös muihin Weimarin tasavallan ajan kuvauksiin.

2.2 Menneisyyden vieraus

De Groot on kirjoittanut eri tavoista, joilla historiallinen fiktio saa menneisyyden tuntumaan merkittävästi erilaiselta, vieraalta maalta. De Groot (2009, 189) kirjoittaa brittiläisistä klassikkoromaanien televisioadaptaatioista: ”Naisten asema - alistettuina, kontrollin alaisina, sortuneina - on klassikkoadaptaation keskeisiä aiheita ja yksi tapa tehdä historiasta vierasta (--) ja kuvata historialliset identiteetit ideologisen järjestyksen ja vallan alaisina.”

Vaikka hän puhuu tässä nimenomaan tietyistä brittiläisen television genrestä, mielestäni tämä pätee melko laajasti historialliseen fiktion ja osittain myös *Babylon Berliniin*. Historiallisella fiktiolla on tapana painottaa erityisesti sukupuoleen perustuvaa sortoa ja syrjintää tehdäkseen

eron nykyhetken ja menneisyyden välille. Naisten rajatut mahdollisuudet ovat keskeisiä esimerkiksi Jane Austen -adaptaatioissa, joissa sosiaaliset normit ja perintölait asettavat päähenkilöt usein sekä taloudellisesti että sosiaalisesti epävarmaan asemaan. Raaempia esimerkkejä taas voi löytää esimerkiksi *Borgiat, maan ja taivaan valtiat* -televisiosarjasta (*The Borgias*, Kanada, Unkari, Irlanti 2011–2013), jossa järjestettyyn avioliittoon joutuneen Lucrezian ainoa tapa paeta loputonta seksuaalista väkivaltaa on järjestää aviomiehensä pysyvä vammautuminen. Sekä hienovaraisemmat että shokeeraavat tavat esittää naisten sortoa menneisyyden kontekstissa teroittavat katsojalle menneisyyden vierautta ja toiseutta. Ylipäätään usein historialliseen fiktion melkein kuuluu, että menneisyys kuvautuu hierarkkisempaan ja julmempana kuin nykyhetki, jossa (joku voisi väittää) sukupuolten tasa-arvo on toteutunut eivätkä esimerkiksi kirkko, säädöt tai kuninkaalliset hallitse enää tiedostavia ja rationaalisia kansalaisia.

Babylon Berlin sekä noudattaa että rikkoo tätä kaavaa. Toisaalta sarjan maailma kuvautuu hyvin nykyhetken kaltaisena suhtautumisessaan seksiin ja sukupuolirooleihin. Tämä pätee erityisesti moniin kohtauksiin, joissa päähenkilöt seikkailevat Berliinin yöelämässä – miljöön vilisee drag-esiintyjä ja saman sukupuolisia pareja ja naisia, jotka juhlivat huolettomasti. Sukupuoli ja seksuaalisuus näyttävät häilyvinä kategorioina, joilla voi leikitellä.

Toisaalta Berliinin yöelämän kulttuuri on sarjassa vahvassa kontrastissa esimerkiksi Gereonin arkielämän kanssa. Poliiseina työskentelee pelkäämään miehiä, ja kun Lotte sarjan edetessä päätyy ensimmäisenä naisena murharyhmään töihin, häntä vähätellään ja sivuutetaan (joskin nämä misogynian kuvaukset ovat suhteellisen laimeita – jos katsoisi vaikkapa jotakin satunnaisesti valittua 1970-luvulla tehtyä poliisitelevisiosarjaa, löytäisi todennäköisesti yhtä paljon, ellei enemmän seksistisiä vitsejä ja vähättelyä (Paasonen & al. 2021, 12³). Yleisesti ottaen – sivuhahmojen kautta – naisen asema kuvautuu kuitenkin historialliselle fiktiolle tyypillisesti alistettuna ja synkkänä. Lotten ystävä Greta saapuu Berliiniin saatuaan äskettäin aviottoman lapsen, jonka isä on pettänyt hänet ja kadonnut jäljettömiin, ja Gretan ainoa vaihtoehto on ollut antaa lapsi pois ja piilottaa se, että hän on ollut raskaana. Poliisiasemalla parveilee joka päivä joukko naisia kärkkymässä mitä tahansa pätkätyötä, josta maksetaan murto-osa miesten palkoista.

³ Paasonen & al. *Dragnet*-sarjasta (USA (1951–1959, 1967–1970): “Totta kai naisia oli ruudulla – sihteerien, vaimojen ja äitien rooleissa, erityisesti rikosten uhreina. Naiset eivät olleet poliiseja: seksistisessä kulttuurissa viihde heijasteli tätä seksismiä.”

Vaikka nimenomaan naisten asema näyttäytyy *Babylon Berlinissä* kontrastisena nykyaikaan verrattuna, myös miehen rooli esitetään ankarampana kuin nykyhetkessä, eli kokonaisuutena sukupuoliroolit näyttäytyvät jyrkempinä. Ehkä näkyvin esimerkki tästä on läpi sarjan kulkeva, mutta erityisesti kahdessa ensimmäisessä kaudella korostunut Gereonin sotatraumojen käsittely. *Babylon Berlin* tekee selväksi, että ensimmäisessä maailmansodassa traumatisoituneita miehiä, erityisesti jos traumat yhä vaikeuttavat heidän elämäänsä vuosia sodan jälkeen, pidetään sarjan maailmassa epäonnistuneina pelkureina tai teeskentelijöinä.

Toisenlainen – tai oikeastaan edellä olevaan kietoutunut – tapa tehdä eroa menneisyyden ja nykyhetken välillä liittyy väkivaltaan ja raakuuteen. De Groot (2009, 199) käyttää esimerkkeinä kahta HBO:lla 2000-luvulla ilmestynyttä menneisyyteen sijoittuvaa sarjaa: *Rooma* (*Rome*, USA 2005–2007) ja *Deadwood* (USA, 2004–2006), jotka edustivat HBO:n tuoretta, *Sopranos*-sarjan (*The Sopranos*, USA 1999–2007) nostattamaa mainetta monimutkaisten ja moraalisesti harmaiden sarjojen tuottajana. Molemmat esimerkkisarjat pyrkivät de Grootin mukaan tuomaan menneisyyden katsojan lähelle ja toisaalta vieraannuttamaan tämän siitä käyttämällä väkivallan ja kärsimyksen kuvauksia.

Rome-sarjan tavoitteena oli kuoria antiikin Roomaan liitettyjä kulttuurisia kerroksia ja saada aikakausi ”elämään”. Se saavutti tämän painottamalla väkivaltaa, likaa, kurjuutta ja seksiä. Tämä erosi monista antiikin totutuista esittämistavoista (Shakespearesta Hollywood-epiikkaan) ja tuntui siksi raikkaalta ja uudenlaiselta, kuin katsoja saisi sukeltaa kaikkien aiempien esitysten ohi suoraan menneisyyteen. Samalla kuitenkin raakuus, esimerkiksi orjuuden ja gladiattorikilpailujen kuvaus, erotti sarjan tapahtumat nykyhetkestä shokeeraamalla. Jos jokin tuntui vieraalta ja järkyttävältä, se oli autenttisen historiallista. (de Groot 2009, 199–200.) Myös *Babylon Berlin* käyttää samankaltaisia keinoja saadakseen aikaan vaikutelman ”elävästä” Weimarin ajan Berliinistä.⁴ Yksityiskohtaisesti luodun miljöön, lavasteiden ja puvustuksen lisäksi myös eri väkivallan ja kärsimyksen muodot herättävät sarjassa menneisyyden henkiin. Väkivalta on hätkähdyttävää ja tulee lähelle katsojaa affektiivisuudellaan. Samalla väkivaltaisuus luo etäisyyttä nykyhetken ja kuvaamansa ajan välille, koska raa’an ja arkipäiväistyneen väkivallan mielletään kuuluvan menneisyyteen (de Groot 2009, 200).

⁴ Kuten antiikin Roomankin, myös Weimarin tasavallan päälle on vuosien saatossa liimautunut erilaisia kulttuurisia kerroksia, jotka sanelevat, miten aikakautta on esitetty ja totuttu ajattelemaan. Tosin Rooma on ehtinyt hautautua kerrosten alle vuosisatoja kauemmin kuin sotienvälinen Berliini.

Väkivallan lisäksi puhtauden ja likaisuuden kontrastit ovat keinoja esittää menneisyys autenttisenä ja samalla vieraana nykyihmiselle. De Grootin (2009, 199) sanoin ”mudan ja ravan (--) tarkoituksena on kiinnittää huomiota eroon puhtaasta, kliinisestä – ja jollain tapaa vähemmän autenttisesta – modernista maailmasta.” *Babylon Berlinissä* likaisuus Lotten perheen pimeästä, täyteen ahdetusta kodista roskaisiin kujiin ja sisäpihoihin, poliisiaseman kuluneisiin ja tahraisiin vessoihin sekä hahmojen likaisiin vaatteisiin, nokisiin kasvoihin ja rasvaisiin hiuksiin signaloi siis sekä autenttisuutta että etäisyyttä nykyhetkestä. Nykyaika, ainakin länsimaisen vakaan maan näkökulmasta, on vallitsevine siloteltuine estetiikkoineen ja somen photoshopattuine kuvavirtoineen helppo mieltää puhtaammaksi ja järjestelmällisemmäksi kuin menneisyys.

Vaikka de Groot kuvailee tapoja, joilla menneisyys erotetaan nykyisyydestä, keskeistä myös näille keinoille, kurjuuden, raakuuden ja sorron kuvauksille, on affektiivisuus. Saamalla katsojan liikuttumaan historiallinen fiktio tuo menneisyyden lähelle katsojaa, kuten edellä mainitsin. Tämä liittyy myös Lehtisaloon ajatukseen siitä, että audiovisuaalinen medium itsessään voi tuoda menneisyyden erityisen elävästi katsojan silmien ja korvien eteen. Vierauden ja läheisyyden välinen jännite on siis läsnä tässäkin, mutta de Grootin kuvaamat esimerkit pyrkivät kuitenkin lähtökohtaisesti ennemmin esittämään menneisyyden erilaisena nykyisyyteen verrattuna, toisin kuin monet uudemmat historiallisen fiktion tekstit.

2.3 Anakronistinen käänne

Teoksessa *The Anachronistic Turn: Historical Fiction, Drama, Film and Television* (2024) Stephanie Russo esittelee genressä tapahtunutta muutosta, jota nimittää anakronistiseksi käännteeksi. Käänteelle olennaisia piirteitä ovat muun muassa eri marginalisoitujen ryhmien kuvaaminen uudella tavalla ja luovien anakronismien käyttäminen.

Taustoitukseksi Russo (2024, 2) esittää, että yksi historiallisen fiktion piirteistä on jonkinasteinen uskollisuus historialle, eli yleisesti hyväksytyille narratiiville siitä, mitä menneisyydessä tapahtui ja millaista se oli. Monet menneisyyteen sijoittuvat sarjat ja elokuvat käyttävät tuotannossaan historiakonsultteja, joiden tehtävänä on pitää huolta tästä uskollisuudesta. Genreen kuuluu oletus siitä, että historiallisen aikakauden esittämisessä on tähdätty realismiin esimerkiksi puvustuksessa, miljöön luomisessa tai hahmojen käyttäytymisen suhteen – tarkoituksena

on herättää menneisyys eloon ja mahdollistaa kokemus siitä katsojalle. Televisiosarja, jossa nimellisesti 1500-luvulla elävät hahmot käyttäisivät farkkuja ja puhuisivat nettimeemeistä ei siis lähtökohtaisesti sopisi historiallisen fiktion genreen.

Vaikka historiallisen fiktion genreen kuuluukin tietty oletus historiallisesta paikkansapitävyydestä, on yleisesti ymmärretty, että monet teokset taivuttavat historiallisia faktoja esimerkiksi tyydyttävän draaman kaaren aikaansaamiseksi. Kaikki historiallinen fiktio käyttää välttämättömiä anakronismeja (necessary anachronisms) (kirjallisuudentutkija Georg Lukacsin alun perin 1983 käyttämä termi), joita ilman se ei voi toimia. Välttämättömillä anakronismeilla tarkoitetaan sellaisia anakronistisia piirteitä, jotka tekevät tekstin ymmärrettäväksi lukijalle. (Russo 2024, 2.) Esimerkiksi antiikkiin sijoittuvassa elokuvassa se, että hahmot puhuvat englantia, on välttämätön anakronismi. Kyseessä voi siis olla muotoseikka tai abstraktimpi tekstin piirre, esimerkiksi se, että hahmot osoittavat jälkiviisauden tuomaa ymmärrystä hetkestä, jossa elävät. Lähtökohtaisesti välttämätön anakronismi ei kuitenkaan riko illuusiota siitä, että katsoja seuraa menneisyyden tapahtumia.

Russo erittelee tapoja, joilla historiallisessa fiktiossa on 2000-luvun taitteen jälkeen käytetty enenevässä määrin niin sanottuja luovia anakronismeja (creative anachronisms). Luova anakronismi on tekstin piirre, jossa jotakin kuvattuun aikaan sopimatonta käytetään tietoisesti jonkin asian kommunikoimiseksi. Se edustaa muutosta suhtautumisessa historialliseen paikkansapitävyyteen: Russon (2024, 1–3) mukaan ennen (ja osittain yhä) oli tavallaan noloa, jos historiallinen fiktio jäi kiinni (ei-välttämättömästä) anakronismista. Anakronismi oli siis lähtökohtaisesti vahinko ja osoitti huolimattomuutta, kun taas luovasti käytetty anakronismi on tarkoituksellinen ja sitä voidaan tekstissä jopa alleviivata. Luova anakronismi voi olla esimerkiksi nykyaikaisen musiikin tai hyvin modernin kielen käyttämistä 1800-luvulle sijoittuvassa teoksessa tavalla, joka alleviivaa yhteneväisyyksiä menneisyyden ja nykyhetken välillä. Tarkoituksellisen anakronistiset mediatekstit luottavat siihen, että katsoja tunnistaa anakronistiset piirteet epärealistisiksi, vaikka niitä ei yleensä selitetä mitenkään. (Russo 2024, 7–8.)

Luova anakronismi syrjäyttää historiallisia faktoja ja genren totuttuja konventioita saadakseen aikaan vaikutelman siitä, että tunteet ja kokemukset ovat universaaleja ja voivat kurottaa menneisyyden ja nykyhetken välisen kuilun yli. Anakronistisen historiallisen fiktion voisi siis sanoa tekevän menneisyydestä tutumman tuntuista ja ”kesyttävän” sitä, kun perinteisempi historiallinen fiktio painottaa menneisyyden vierautta ja erilaisuutta nykyhetken verrattuna.

(Russo 2024, 4.) Erilaiset anakronistiset valinnat tekevät menneisyydestä ymmärrettävämpää nykykatsojille esittämällä hahmojen kokemukset samankaltaisina kuin nykyihmisten. Russon (2024, 8) mukaan luovia anakronismeja käyttävät tekstit ”esittävät, että historialliset hahmot eivät tunne toisin kuin modernit ihmiset; sen sijaan he reagoivat aatteisiin ja tapahtumiin juuri samoin kuin me uskoisimme tekevämme.”

Anakronistinen käänne liittyy paitsi anakronismien käyttöön myös siihen, kenen historiaa televisiossa ja elokuvissa esitetään. Russon esittelemät teokset keskittyvät jollain tavoin marginalisoituihin ihmisryhmiin. Ne kertovat naisten, seksuaalivähemmistöjen ja rodullistettujen ihmisten tarinoita, kun nämä kaikki ovat yleisesti mediassa mutta varsinkin menneisyyteen sijoittuvassa fiktiossa jatkuvasti jääneet pimentoon. Ilmiö voi liittyä myös siihen, kuka ruudulla tai lavalla näkyy: Russo käyttää yhtenä esimerkkinä anakronistisesta käänteestä *Hamilton*-musikaalia, (ensiesitys 2015) jossa kaikki näyttelijät kahta roolia lukuun ottamatta ovat ei-valkoisia, mutta itse historialliset hahmot olivat todellisuudessa valkoisia.

Russo (2024, 4) ajoittaa anakronistisen käänteen historiallisessa fiktiossa alkamaan 2000-luvun vaihteesta, elokuvista *Shakespeare in Love* (1998) ja *A Knight's Tale* (2001), jotka sotkivat tarkoituksellisesti nykyaikaisia ja historiallisia piirteitä. Esimerkiksi *A Knight's Tale* -elokuvassa turnajaisyleisö laulaa Queenin *We Will Rock You* -kappaletta kuin nykyaikainen keikkayleisö. Käänteenmukainen trendi on kuitenkin kiihtynyt viime vuosina, varsinkin television puolella, ja siitä kertovat muun muassa sellaiset televisiosarjat kuin *Bridgerton* (Iso-Britannia 2020–) ja *Our Flag Means Death* (USA, 2022–2024). Molemmissa käytetään ahkerasti luovia anakronismeja – esimerkiksi viimeksi mainittu on käytännössä työpaikkakomedia, jossa 1700-luvun merirosvolaivalla harrastetaan ryhmäytymistä ja puhutaan tunteista, kun taas edellisessä soi orkesterisovituksia viime vuosien pophiteistä ja siinä brittiläistä hovia kansoittaa ihonvärittään moninainen joukko aatelisia (Russo 2024, 140,198). Keskeistä on myös, että kaikki tekstit kuvaavat marginalisoituihin ryhmiin kuuluvia ihmisiä menneisyydessä tavalla, joka heijastaa moderneja käsityksiä tasa-arvosta. Ne eivät keskity kuvaamaan naisten, mustien ihmisten tai homoseksuaalien menneisyydessä kokemaa sortoa, vaan tuovat heitä esiin keskeisinä henkilöhahmoina ja kuvaavat heitä historiassa tavalla, jota voisi sanoa positiiviseksi representaatioksi.

Vähemmistöjä on kyllä jo pitempäänkin näkynyt historiallisessa fiktiossa, mutta usein niin, että juuri heidän yhteiskunnallisesti alisteista asemaansa ja kärsimystä korostetaan.

Esimerkiksi voi ottaa vaikka elokuvat *12 Years a Slave* (USA 2013) ja *Django Unchained* (USA 2012), joissa on hyvin erilaiset sävyt, mutta jotka kumpikin kuvaavat väkivaltaa kaihtamatta mustien amerikkalaisten kokemuksia aikana, jolloin orjuus oli Yhdysvalloissa laillista. Televisiossa taas esimerkiksi *Borgiat* ja *Game of Thrones* (USA 2011-2019) (joka ei ole varsinaisesti historiallinen, mutta jonka maailma perustuu keskiaikaan) mässäilivät naisiin kohdistuvalla seksuaalisella väkivallalla ja homoseksuaalisuuden vieroksunnalla. Tämäkin näkökanta on tosin myös hyvin ankkuroitunut nykyhetkeen: kärsimys ja sorto esitetään epäoikeudenmukaisina ja shokeeraavan kauheina, jonakin, mikä ei todellakaan nykyään olisi hyväksyttävää, mutta erona anakronistista käännettä edustaviin teksteihin on, että ne nimenomaan korostavat eroa menneisyyteen, kun taas Russon esimerkit anakronistisesta käänteestä kuvaavat marginalisoituja hahmoja ja heidän kohteluaan tavoilla, joka on samankaltainen nykyhetken kanssa ja siten tuovat menneisyyden lähemmäksi ja tekevät sen tutummaksi.

Historiallisessa fiktiossa anakronistiset, korostetun inklusiiviset esitykset saattavat hämärtää ihmisten ymmärrystä menneisyyden epäoikeudenmukaisuuksista ja niiden jatkumisesta nykyhetkessä. Esimerkiksi *Bridgertonin* ei-pelkästään-valkoinen kuvaus 1800-luvun alun hovista luo kuvan brittiläisestä yhteiskunnasta paljon tasa-arvoisempana kuin se todellisuudessa oli, eikä siten pääse käsittelemään tapoja, joilla rasismi läpäisi koko yhteiskunnan, ei vain yksittäisten ennakkoluuloisten ihmisten mieliä. Rakenteellisen syrjinnän tutkailun jättäminen takalalle yksilöllisen representaation noustessa tärkeäksi liittyy läheisesti varsinkin nykyhetken feministisiin virtauksiin. Syvennyn myöhemmin tässä luvussa tarkemmin post- ja populaarifeminismiin, joiden piirteinä tai oireena voi pitää naisten ja eri marginalisoitujen kasvanutta representaatiota kaikenlaisessa mediassa tavalla, joka voi hämärtää yhteiskunnan edelleen voimissaan olevia syrjiviä mekanismeja ja rakenteita. Kysymykseksi anakronistisen historiallisen fiktion, kuten *Bridgertonin*, kohdalla jää, pitääkö historiallisen fiktion jäljittää sosiaalisia kehityskulkuja uskollisesti tai kommentoida epätasa-arvoa tai sortoa. Fiktio on aina vain yhdenlainen esitys menneisyydestä, ja eri mediateoksilla on erilaisia tarkoituksia.

Russon määrittelemä anakronistinen käänne siis edustaa paitsi kerrontakonventioiden, myös kohdeyleisön ja toimijuuden kuvaamisen muutosta. Nähdäkseni yksi keskeinen piirre siinä on se, että marginalisoidut hahmot näkyvät uudella tavalla historian kuvauksissa myös kokemansa sorron ulkopuolella. Keskeistä on kuitenkin myös ajatus tunteiden transhistoriallisuudesta eli siitä, että tunteet koettiin samoin ennen ja nyt – anakronistinen käänne siis asettuu

vahvasti toiselle puolelle Dyerin (2007, 178) kuvaamaa jännitettä, joka rakentuu sen varaan, että menneisyys saattaa olla sekä tuttu että outo.

On aiheellista huomauttaa, että saksalaisena televisiosarjana *Babylon Berliniä* ei voi lukea osaksi angloamerikkalaisten televisiosarjojen joukkoa, joita Russo käyttää esimerkkeinä anakronistisesta käänteestä. Eurooppalaisen television konventiot ovat joiltain osin erilaisia siksi-kin, että täällä ei yksinkertaisesti tehdä yhtä kalliita tuotantoja kuin Amerikassa. Kuten aiemmin kirjoitin, *Babylon Berlin* on kuitenkin kallein koskaan tuotettu saksalainen televisiosarja ja voi hyvin väittää, että se on tarkoitettu kansainväliseen levitykseen ennemmin kuin kotimaiselle yleisölle. Sitä on myös levitetty suurten suoratoistopalvelujen, Netflixin ja Maxin (ent. HBO) kautta. Siksi sitä voi mielestäni tarkastella kansainvälisessä kontekstissa ja osana anakronistista käännettä, mutta jos minulla olisi ollut enemmän tuntemusta saksalaisesta televisiosta spesifisti, se olisi varmasti ollut hyödyksi.

2.4 Uushistoriallinen fiktio

Susanne Köller käyttää artikkelissaan ”Nostalgia, Trauma, Retrofuturism: reframing history in serial Neo-Historical TV drama” (2025) termiä uushistoriallinen fiktio nykyaikaisista historiallisista televisiosarjoista, esimerkiksi *Peaky Blinders – gangsteriklaani* (*Peaky Blinders*, Iso-Britannia 2013–2022) ja *Mad Men* (USA 2007–2015). Muut historiallisen fiktion genren tuoreita käänteitä kartoittavat lähteeni eivät joko sovelle termiä televisioon ja elokuvaan tai käytä sitä ollenkaan. Ilmeisesti termiä on aiemmin käytetty lähinnä kirjallisuudentutkimuksen puolella historialliseen romaaniin liittyen⁵ (Köller 2025, 46; Russo 2024, 8). Silti sekä Köller, Russo (2024) että de Groot (2014) kuvailevat nykyajan historiallisia elokuva- ja televisiofiktioita samankaltaisesti. Lisäksi samantapaisista historiallisen fiktion piirteistä on kirjoittanut jo 1996 Robert A. Rosenstone⁶, joskin hän käyttää ilmaisua ”oikea postmoderni elokuva”.

Russo ja Köller myös viittaavat de Grootin teokseen *Remaking History* (2014) määritellessään uushistoriallista fiktiota, vaikka de Groot ei käytä termiä ollenkaan, mutta kirjoittaa kyllä uusista teoksista, jotka muodostavat kirjoitushetken ”historiallisen mielikuvaston” (*historical*

⁵ ks. Harris 2017

⁶ Rosenstonelle nykyaika tarkoittaa tietysti eri asiaa kuin muille, ja myös de Groot on kirjoittanut kymmenen vuotta sitten, joten tässä ilmiössä ei voi väittää olevan kyse vain aivan viime vuosien genremuutoksista.

imaginary) (2014, 2). Käytän siis käsitettä uushistoriallinen fiktio, kun käsittelen edellä mainittujen kirjoittajien ajatuksia nykyajan historiallisen fiktion trendeistä, muutoksista ja mahdollisuuksista.

Taustoitukseksi Russo (2024, 11) kirjoittaa, että uushistoriallinen muoto tai kerrontatapa on kehittynyt postmodernista romaanista. Postmoderni historiallinen romaani on muodoltaan rikkinäinen ja käsittelee tiedon ja muistamisen ongelmallisuutta. Uushistoriallinen teksti eroaa tästä siten, että se useimmiten esittää kokonaisia, muodoltaan ehjiä narratiiveja, mutta kitkasta nykyhetken, menneisyyden ja muistamisen suhdetta teemoja muulla tavoin.

Uushistorialliselle fiktiolle ominaista on, että se kyseenalaistaa käsityksen lineaarisesta ajasta ja samastaa nykyhetken ja menneisyyden. Se ottaa vaikutteita nykyhetkestä eikä piilotele niitä. Se ”tunnustaa tarkoituksella presentisminsa luodakseen tunteen autenttisuudesta, joka perustuu tunteellisiin, sosiaalisiin ja/tai poliittisiin yhteneväisyyksiin nykyhetken ja menneisyyden välillä” (Russo 2024, 8). Uushistoriallinen fiktio on itserefleksiivistä ja tietoinen itsettään ristiriitaisena genrenä, sillä historian tavoittaminen on mahdotonta, mutta se tähtää silti autenttisuuteen niillä keinoilla, jotka sillä on käytettävissä. Se käyttää anakronismeja luovasti (Russo 20024; Rosenstone 1996, 206). Sen representaatiot menneisyydestä voivat olla avoimen puolueellisia, osittaisia ja epämääräisiä. (Russo 2024, 8; Köller 2025, 44–45; Rosenstone 1996, 206; de Groot 2014, 7.)

Vaikkakin hieman eri tavoin, sekä Russo, Köller että de Groot ja aiemmin Rosenstone kuvailevat uushistoriallista fiktiota menneisyyden ja nykyisyyden suhdetta problematisoivaksi genreksi, jonka teksteille on ominaista itserefleksiivisyys ja itsetietoisuus. Ne eivät siis pyri häivyttämään itseään menneisyyden medioituina, tulkittuina uudelleenkuvitelmina, jotka lähtevät liikkeelle omasta tekohetkestään, eivätkä yritä luoda kuvaa objektiivisesta historiallisesta totuudesta. Russo esittää vielä erityisesti termin anakronistinen käänne, johon liittyy paitsi edellä mainitut piirteet, myös marginalisoitujen identiteettien uudenlainen kuvaus menneisyyden kontekstissa.

Genreä ja pastissia käsitellessään Dyer (2007, 119) on huomauttanut, että etuliitettä uus- voi ajatella synonyyminä pastissille. Dyer puhuu tässä kohtaa uusnoirista pastissina klassisesta noirista. Yhdistän kuitenkin Dyerin ajatuksen uushistorialliseen fiktion: uus-etuliite vihjaa

palaamisesta johonkin aiempaan, jonkin uinuneen tai unohtuneen uudelleentuottamiseen (2007, 119).

Tätä logiikkaa seuraten uushistoriallista fiktiota voisi ajatella pastissina aiemmasta historiallisesta fiktiosta. Toisin kuin noirin tapauksessa, historiallisessa fiktiossa ei tosin ole havaittavissa yhtä selvää ensimmäistä, ”klassista” esiintymää, joka olisi elvytetty vuosikymmeniä myöhemmin, vaan kyseessä on ennemminkin vaihteittainen muutos genressä, joka on ollut olemassa vuosikymmenien ajan.

Kirjoitin jo edellä pastissin ja historiallisen fiktion samankaltaisuuksista. Olennaista tässä kohtaa kuitenkin on se, että, että pastissi on luonteeltaan itsetietoista (sen toimiminen perustuu sille, että katsoja tunnistaa pastissin kohteen ja samalla sen ja itse pastissia tekevän tekstin välillä) (Dyer 2007, 60). Siksi on kiinnostavaa ajatella uushistoriallista fiktiota pastissina aiemmasta tai ”perinteisestä” historiallisesta fiktiosta, joka kommentoi ja vääristää aiempia tapoja esittää menneisyyttä fiktiivisesti. Esimerkiksi aiemmin mainitun *Hamilton*-musikaalin valinta roolittaa ei-valkoisia esiintyjät Amerikan perustajaisien rooleihin (Russo 2024, 24) tai muut tällaiset valinnat, jotka poikkeavat totutuista tavoista esittää menneisyyttä ja tekevät näkyväksi esityksen keinotekoisuuden, voi nähdä pastissina (ja ehkä kriittisenä sellaisena) historiallisen fiktion tendenssistä keskittyä ylivoimaisesti valkoisten historiallisten henkilöiden tarinoin.

Käsittelen *Babylon Berliniä* nykyaikaisena historiallisena fiktiona, osana tämän hetken mediakenttää. Nähdäkseni *Babylon Berlinissä* on uushistorialliseksi määriteltäviä piirteitä, ja se on joka tapauksessa *uusi* historiallinen televisiosarja, joten – koska uushistoriallisen fiktion ja anakronistinen käänne ovat tämän hetken historiallisen fiktion genren tunnusmerkkejä – sen voi luontevasti asettaa osaksi tätä suuntausta. Siksi *Babylon Berliniä* voisi kutsua sekä uushistorialliseksi että vain historialliseksi fiktioksi.

Nähdäkseni *Babylon Berlinin* voi joiltain osin nähdä edustavan perinteisempää historiallisen fiktion genreä, koska siinä on panostettu historiallisiin yksityiskohtiin ja se sisältää elementtejä, joiden voisi sanoa vieraannuttavan katsojaa menneisyydestä korostamalla esimerkiksi menneisyyden raakuutta verrattuna nykypäivään. Toisaalta kuitenkin sarja kokonaisuutena selvästikin haluaa tuoda esille yhtymäkohtia nykyhetken ja kuvaamansa ajan välillä (erityisesti huolestuttavien poliittisten käännteiden suhteen) ja painottaa historiallisuuden lisäksi

spektaakkelimaisuutta, leikittelee eri genreillä ja viittaa usein muihin samaa aikakautta kuvaaviin teoksiin tavoilla, jotka problematisoivat menneisyyden ja nykyisyyden suhdetta ja korostavat *Babylon Berliniä* keinotekoisena esityksenä menneisyydestä.

Babylon Berlin ei edusta anakronistista käännettä räikeimmillään, sillä se ei käytä huomiota herättäviä luovia anakronismeja tavalla, jota Russo kuvailee. Silti sanoisin, että *Babylon Berlin* liittyy osaksi anakronistisen käänteen ilmiötä. Tämä näkyy varsinkin sukupuolen ja seksuaalisuuden teemoissa. Ylipäättään kuitenkin esimerkiksi se, että toinen sarjan päähenkilöistä on nainen ja hänen asemaansa naisena käsitellään läpi sarjan, voi liittää osaksi anakronistisen käänteen trendiä, jossa eri tavoilla marginalisoidut ihmisryhmät on nostettu uudella tavalla osaksi historiallisen fiktion maisemaa. Samalla Lotten kohtaama marginalisaatio naisena 1920-luvulla on suhteellisen vähäistä, eikä *Babylon Berlin* keskity niinkään epätasa-arvon kuvauksiin vaan tapoihin, joilla Lotte nousee olosuhteidensa yläpuolelle ja samankaltaisuuksiin hänen ja nykyajan naisten välillä. Lisäksi sarjassa nähdään sivuhahmoina useampia seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen edustajia, jotka elävät elämäänsä avoimesti, eikä heidänkään kohdallansa ensisijaisesti keskitytä tapoihin, joilla menneisyys olisi ollut heille vaikeampi paikka elää kuin nykyaika.

2.5 *Babylon Berlin*, nykytelevisio ja postfeminismi

Babylon Berlin asettuu tietysti muutenkin osaksi ilmestymisaikansa televisiokenttää, ei pelkästään historiallisen fiktion genreä. Eräs toinen huomattava muutos, joka näkyy myös *Babylon Berlinissä*, liittyy monimutkaiseen juoniin ja laajoihin hahmokaarteihin. Monimutkaiseksi tv:ksi (*complex tv*) kutsuttu narratiivinen muoto, jolle ominaista on muun muassa ei-lineaarinen ja subjektiivinen tarinankerronta ja moraalinen epämääräisyys, yleistyi 2010-luvulle tultaessa. Monimutkaiseen tv:seen kuuluu siirtyminen totunnaisista, kaavamaisista televisiokonventioista moninaisempiin tarinankerronnan tapoihin. (Mittell 2015, 2–3, 11.) *Babylon Berlin* alkaa välähdyksellä ensimmäisen kauden päätösjaksosta ennen, kuin palaa ajassa takaisinpäin kauden alkutapahtumiin. Tämä kerronnan keino yleistyi voimakkaasti 2000-luvun aikana, kun 2000-luvun alussa se vielä oli harvinainen ja epätavallinen (Mittell 2015, 10–11). Lisäksi *Babylon Berlinin* monien hahmojen erilliset juonet eivät aina ilmiselvästi liity toisiinsa. Muun muassa nämä piirteet liittävät sen osaksi monimutkaisen tv:n ilmiötä, ja on selvää, että *Babylon Berlin* on kehittynyt osana television viimeaikaisia muutoksia.

Lisäksi *Babylon Berliniin* liittyy uuden television käsite, sillä myös se kuvaa juoneltaan ja hahmoiltaan monimutkaisia ja moninaisia televisiosarjoja, joille on ominaista muun muassa nyanssinen tarinankerronta, harkittu estetiikka ja kyynisyyden sävyttämä tapa esittää sirpaloitunutta maailmaa, jossa ennen vakaat instituutiot eivät olekaan enää luotettavia (Shuster 2017, 3–4; Adleman 2021, 193). Esimerkkejä uudesta televisiosta, ja 2000–2010-lukujen suosituimpia ja kriittisesti arvostettuja televisiosarjoja olivat esimerkiksi *Breaking Bad* (USA 2008–2013) ja *Sopranos*. Näissä sarjoissa esiintyi moraalisesti arveluttavia valkoisia miespäähenkilöitä. (Lyons 2021, 266–227). 2020-luvun puolella kuitenkin on nähtävissä uudenlaisia virtauksia, ja televisiossa näkyy yhä moninaisempia (sukupuoleltaan, ihonväriltään ja niin edelleen) hahmoja sarjoissa, joiden tunnelma on valoisampi. Mielestäni tämä on erityisen huomattavaa historiallisessa fiktiossa, kun menneisyyden kuvaaminen lähtökohtaisesti valkoisena ja heterona on aiemmin ollut niin tavallista.

Myös muut yhteiskunnalliset virtaukset luonnollisesti vaikuttavat eri mediateksteihin ja näkyvät niissä. Koska olen keskittynyt *Babylon Berlinissä* erityisesti sukupuolen ja seksuaalisuuden teemoihin, tarkastelen sarjaa ja erityisesti Loten hahmoa postfeminismin kontekstissa.

Angela McRobbie (2004) on kirjoittanut postfeminismistä prosessina, jossa 1970–80-lukujen feministisen liikkeen saavuttamat edistysaskeleet ovat ottaneet takapakkia myöhempinä vuosikymmeninä. McRobbie kuvailee eri tapoja joilla, varsinkin populaarikulttuurissa mutta myös akateemisen tutkimuksen piirissä, on väheksytty toisen aallon feminismiä ja irtisanouduttu siitä. McRobbielle postfeminismi tarkoittaa siis ensisijaisesti sitä, miltä se kuulostaa: feminismin jälkeisyyttä. Ilmiöön liittyy myös naisten, varsinkin tyttöjen ja nuorten naisten, uudenlainen subjektiivisuus: kun aiemmin tyttöys liitettiin ensisijaisesti avioliittoon ja tulevaan äitiyteen, postfeministisessä maailmassa tytöille on avautunut uusia mahdollisuuksia, joissa vapaus muodostuu taloudellisen potentiaalin kautta. Postfeministinen nuori nainen on taloudellisesti aktiivinen, pystyvä subjekti, joka voi tietyissä raameissa navigoida maailmaa itsenäisesti. (McRobbie 2007, 722.)

Rosalind Gill on kirjoittanut teoksessaan *Gender and the Media* (2007) postfeminismistä hieman ambivalentimmin. Hän käsittelee lanseeraamaansa käsitettä postfeministinen sensibilitteetti ja sitä, miten se näkyy populaarissa mediassa. Postfeministiseen ajatusmaailmaan lukeutuvat käsitys siitä, että sukupuolten tasa-arvo on jo saavutettu, eikä feminismille siis enää ole

tarvetta, ja toisaalta naisten toimijuuden ja omien valintojen korostaminen. Gillille postfeministinen sensibilibiteetti on siis läpitukenava ajatusmalli tai mentaliteetti, jossa yhdistyvät sekä naisten pinnallinen voimaantuminen että toisen aallon feminismiin torjuminen poliittisena liikkeenä ja aatteena.

Moni asia on muuttunut 2000-luvun jälkeen. Voi argumentoida, että postfeminismistä on siirrytty eteenpäin, sillä 2010-luvun puolella feministiksi identifioitumisesta tuli uudella tavalla suosittua. Artikkelissa “Postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in conversation” (2020) Gill, Banet Weiser, ja Rottenberg tiivistävät kukin omia näkökulmiaan feminismiin, niiden eroja ja yhtäläisyyksiä. Sekä Rottenberg että Banet-Weiser ovat rakentaneet teorioitaan Gillin postfeminismiajatuksen päälle (Banet-Weiser & al 2020, 7, 9) ja määritelleet uusia käsitteitä kuvaamaan 2010-luvulla tapahtuneita muutoksia. Rottenberg on kirjoittanut *uusliberaalista feminismistä* ja Banet-Weiser *populaarifeminismistä*.

Banet-Weiser määrittelee populaarifeminismin tendenssinä, jossa naiset tunnustautuvat laajasti feministeiksi ja sukupuolten epätasa-arvoa ei käsitellä toteutuneeksi, mutta tavat, joilla feminismiä toteutetaan ovat individualistisia, yritys- ja kapitalismiystävällisiä, korostavat näkyvyyttä kaiken muun kustannuksella, eivätkä juurikaan kritisoi laajoja epätasa-arvoa tuottavia rakenteita (Banet-Weiser & al 2020, 9; Banet Weiser 2018, 4). Rottenbergin *uusliberalistinen feminismi* muistuttaa populaarifeminismia (ja Banet-Weiserin (2018, 11) mukaan uusliberalistinen feminismi liittyy vahvasti populaarifeminismin kanssa) mutta näkökulma painottuu näkyvyyden sijaan siihen, kuinka naisten oletetaan uusliberalistisessa yhteiskunnassa vapautuvan työn kautta ja työ-elämä-tasapainon saavuttaminen nähdään korkeana feministisenä ihanteena – se ei siis myöskään kritisoi työelämän rakenteita tai kapitalismia itsessään (Banet-Weiser & al 2020, 8). Populaarifeminismin vaikutuksia voi sanoa olevan esimerkiksi naisten lisääntynyt representaatio televisiossa ja myös historiallisessa fiktiossa.

Kaikki edellä mainitut käsitteet/näkökulmat ovat moninaisia ja niiden taakse mahtuu paljon nyansseja. Olennaista kuitenkin on, että käsitteiden valossa nykyhetken sukupuolten tasa-arvoon ja naisten asemaan liittyvät keskustelut ja ilmapiiri voidaan nähdä samaan aikaan sekä eksplisiittisen feministisinä että epäpolitisoituneina ja yksilöllisyyttä, pärjäämistä, kehon kontrollointia ja seksuaalisuutta painottavina. Naisten kohtaamat ongelmat, kuten seksuaalinen häirintä tai huonompi palkka miehiin verrattuna, voidaan kehystää yksilöllisten

ominaisuuksien itsensä kehittämisen kautta. Samaan aikaan feminismi sanana on kuitenkin yleisesti tuttu ja näkyy julkisissa keskusteluissa, ei vain akateemisissa ja aktivistipiireissä eikä ole kyseenalaista esittää, että sukupuolten tasa-arvon kanssa on vielä tekemistä. (Banet-Weiser & al. 2020, 9.)

Huolimatta siitä, että nykyhetkeä – *Babylon Berlinin* ilmestymisaikaa – voisi luonnehtia muillakin tavoilla, esimerkiksi juuri populaarifeministiseksi, esitän, että *Babylon Berlin* tekstinä heijastaa postfeministisiä ajatuksia tai, Gillin sanoin, postfeminististä sensibiliateettiä. Postfeministinä on luettu usein sellaisia tekstejä kuin *Sinkkuelämää* (*Sex and the City*, USA 1998–2004) ja *Bridget Jones – elämäni sinkkuna* (*Bridget Jones' Diary*, USA 2001) jotka kuvaavat (valkoisten hetero-) naishahmojen elämää 1990- ja 2000-luvuilla. Niissä naiset deittailevat miehiä, laihduttavat ja käyvät töissä. (Gill 2007, 218–248). Samoin reality-televisiosarjat, erityisesti ulkonäön muodonmuutoksiin keskittyvät, on nähty postfeministisen kehon kontrolloinnin ja ulkonäkökeskeisyyden valossa (ks. Tasker & Negra 2007). *Babylon Berlin* ei siis ole millään tavalla itsestään selvästi postfeministinen teksti, enkä yritä väittää, että se heijastelee nimenomaisesti 2000-luvun kulttuurista ilmapiiriä, vaan siihen ovat luonnollisesti vaikuttaneet myös myöhemmät kehityskulut.

Postfeminismiin liittyen kuitenkin *Babylon Berlinissä* olennaisia piirteitä ovat: naisten aseman ongelmien kuvaus samaan aikaan feminismistä irtautuen; työn, kehollisuuden ja pärjäämisen keskeisyys; seksualisointi, ei niinkään termin vihjaama ”feminismin jälkeisyys”, mikä taas näkyy useissa edellä mainitussa nykyaikaa (2000-lukua) kuvaavissa teksteissä. Valitsin siis ensisijaiseksi näkökulmaksi postfeminismin populaari- tai uusliberaalifeminismin sijaan, koska juuri siihen liittyvä ilmiö, jossa feminismi aatteena sivuutetaan, vaikka samaan aikaan pyritään naisten menestymiseen, on mielestäni keskeinen, kun uusliberaali- ja populaarifeminismi viittaavat konteksteihin, joissa feminismi sanana ja ideologiana on eksplisiittisesti esillä, vaikkakin ehkä voimaton.

Kukaan tuskin olettaa, että 1920–30-lukujen taitteeseen sijoittuvassa tyylliltään realistisessa historiallisessa fiktiossa hahmot puhuisivat ”feminismistä” tätä sanaa käyttäen. Tarkoitän tässä yhteydessä kuitenkin feminismiin ohittamisella sitä, että Lotte hahmona käytännössä vastustaa toiminnallaan sukupuolten epätasa-arvoa, joka vaikuttaa häneen läpi sarjan eri tavoin, ehkä näkyvimmin hänen urallaan poliisina. Lotte ei koskaan miellä itseään alempiarvoiseksi miehiin verrattuna ja vaatii saada päättää omasta elämästään. Häntä eivät kiinnosta perinteiset

vaimon tai äidin roolit, vaan hän etenee urallaan: hän edustaa McRobbien (2007, 722) kuvaamaa postfeminististä subjektia. Tämä kuvautuu sarjassa mahdollisena Loten määrätietoisuuden ja yksilöllisten ominaisuuksien vuoksi. *Babylon Berlin* sarjana ei siis paneudu syvälle rakenteellisiin tapoihin, joilla seksismi ja misogynia ilmenivät Weimarin tasavallassa tai joilla ne ilmenevät nykyään; on vain yksi, poikkeuksellinen nainen, joka rikkoo lasikattoja, ylittää odotukset ja hymyilee huvittuneesti häntä häiritseville miehille. Ei ole myöskään sattumaa, että sarjassa Lotten tekemä seksityö on omaehtoista, moraalisesti neutraalia ja usein paljon kannattavampaa kuin mikään muu työ, kun 2020-luvulla esimerkiksi OnlyFans-palvelu on popularisoinut yrittäjämäistä seksityötä prekaarissa ja vaikeassa työllisyystilanteessa (Laine 2024, Bernstein 2019) ja seksityöstä käytävä keskusteluun on ilmestynyt holhoavan retoriikan rinnalle myös seksityöntekijöiden omia ääniä, jolloin seksityöläisten oikeudet ja toimijuus korostuvat (Valens 2021, Chakelian 2020; ks. myös Mac & Smith 2018).

Tarkennan tässä kohtaa, että käytän Lotteen liittyen ilmaisua ”seksityö” siksi, että se viittaa yleisesti työhön, joka liittyy jollain tapaa seksiin. Seksityötä voi olla muun muassa olla pornon tekeminen, strippaaminen tai varsinainen seksiaktien tekeminen rahaa vastaan. Seksityöntekijä sanana korostaa työaspektia ja tekijän toimijuutta, ja sitä suosivat monet seksityöntekijät itse. Aiemmin enemmän käytetty termi prostituoitu sisältää implikaation pakottamisesta, ja kun sitä käytetään vapaaehtoisesti tapahtuvasta seksityöstä, se liittyy diskurssiin, jossa seksityötä tekevien naisten toimijuus sivuutetaan ja heidät nähdään yksinomaan patriarkaatin ja raiskauskulttuurin uhreina. (Paasonen & al 2021, 56.) Prostituoitu-termillä on kuitenkin edelleen paikkansa, kun puhutaan esimerkiksi ihmiskaupan kontekstissa tapahtuvasta seksin myymisestä.

Babylon Berlinin tavat kuvata sukupuolirooleja ja seksuaalisuutta ovat ilmiselvästi kytköksissä tämän hetken mediakulttuuriin virtauksiin, mikä korostaa sitä, kuinka menneisyyden kuvaus sitoutuu nykyhetkeen ja heijastaa tekoaikansa muutoksia, aatteita ja keskusteluja. Tämä on osittain väistämätöntä, mutta nähdäkseni *Babylon Berlinissä* naisen asemaa ja sen muutosta kuvataan korostuneen samankaltaisena nykyhetken kanssa. Tarkastelen tätä teemaa lähemmin luvussa 4, mutta pyrin tässä osoittamaan, rakentamalla Lotesta postfeministisen hahmon *Babylon Berlin* esittää tunteet transhistoriallisina eli samankaltaisina sekä menneisyydessä että nykyajassa.

Babylon Berlin sekä vieraannuttaa että lähentää katsojaa menneisyyteen ja rakentaa tietynlaista kuvaa Weimarin tasavallan Berliinistä erilaisin affektiivisin keinoin, joista muutamia olen edellä kuvaillut. Näin se osallistuu populaarien historiakäsitysten muovaamiseen osana historiakulttuuria. Se on osa kulttuurista muistia, joka käsittää kollektiivisia muistoja ja käsityksiä menneisyydestä. *Babylon Berlinissä* on myös nähtävissä monia eri viimeaikaisia televisioon ja historiallisen fiktion genreen vaikuttaneita suuntauksia ja muutoksia, kuten anakronistinen käänne ja monimutkaisen tv:n trendi, ja sitä voisi kutsua myös uushistorialliseksi fiktioksi. Kun olen tässä luvussa kartoittanut, miten *Babylon Berlin* asettuu osaksi historiallisen fiktion genreä, seuraavissa analyysiluvuissa tarkastelen lähemmin sen erilaisia pastissipiirteitä, sukupuoliroolien ja seksuaalisuuden sekä seksityön kuvauksia, ja miten nämä limittyvät keskenään.

3 Mielikuvat Weimarin Berliinistä

3.1 Vapaus, pelko ja Weimarin tasavallan ristiriitaisuus

Tässä luvussa tarkastelen kahden kohtauksen valossa *Babylon Berliniä* pastissina muista mediateksteistä, jotka kuvaavat Weimarin tasavallan aikaa ja populaareista mielikuvista sotienvälisestä Berliinistä. Koska yleisiä mielikuvia on vaikea paikantaa ja eksplikoida, ja koska Weimarin tasavallan aikaa kuvaavia mediatekstejä on valtavasti, olen keskittynyt tässä erityisesti *Babylon Berlinissä* esiintyviin lainauksiin *Cabaret*-musikaalista (Broadway-ensiesitys 1966), joka on tunnettu ja pintansa pitävä esitys Weimarin tasavallan loppuajoista ja natsien valtaannoususta.⁷ Toinen vertailun kohde voisi olla esimerkiksi *Berlin Alexanderplatz* -televiiosarja (1980), joka keskittyi kuvaamaan 1920-luvun Berliinin alamaailmaa ja sosiaalisia ongelmia –*Babylon Berlinissä* riittää köyhyyttä, riistoa ja likaisia katuja, mutta olen teemasyistä keskittynyt *Cabaret*'hen.

Cabaret-musikaali kertoo kabareetanssija Sally Bowlesista ja (riippuen puhutaanko elokuva-adaptaatiosta vai lavaversiosta) amerikkalaisesta tai brittiläisestä Cliffordista/Brianista, joka asuu Berliinissä Sallyn kanssa vuosina 1929–1930, kunnes lähtee takaisin kotimaahansa. (Pye & Hillier 2011, 29.) Musikaalin keskeisin tapahtumapaikka on Kit Kat -klubi, vapaamielinen kabaree, joka toimii kontrastina nousevalle fasismille Berliinissä. *Cabaret* osaltaan rakensi myyttiä sotienvälisestä Berliinistä paheellisena mutta vapaana kaupunkina, mutta se myös käytti olemassa olevaa, jo Weimarin tasavallan aikana syntynyttä, mielikuvaa inspiraationa (Morris 2004, 149). *Cabaret* sai ensi-iltansa Broadwaylla 1966, sen elokuva-adaptaatio ilmestyi 1972 ja lavoilla musikaalia esitetään laajasti edelleen, esimerkiksi Lontoon West Endissä nykyinen näytäntö on pyörinyt vuodesta 2021 ja Suomessa *Cabaret*'ta on viime aikoina esitetty ainakin Tampereen työväenteatterissa 2017 ja Turun kaupunginteatterissa 2023. Se on siis kiistämättä merkittävä kulttuurinen ilmiö ja tälläkin hetkellä ajankohtainen, minkä vuoksi voi olettaa, että *Babylon Berlin* odottaa katsojiansa tunnistavan sisältämänsä kaiut *Cabaret*'sta.

⁷ Sen lisäksi, että *Cabaret* musikaalista on olemassa elokuva-adaptaatio ja itse lavamusikaali on muovautunut vuosikymmenten varrella eri esitysten kautta, musikaali perustuu näytelmään (josta myös on tehty elokuva-adaptaatio (1955)), joka taas perustuu kahteen Christopher Isherwoodin romaaniin (1935, 1939). *Cabaret*-musikaali on siis jo itsessään monien eri muotojen, adaptaatioiden ja muutosten summa.

Ensimmäiseksi esimerkiksi valitsin kohtauksen *Babylon Berlinin* ensimmäisen kauden toisesta jaksosta: se huipentuu speaktaakkelimaiseen musiikkiesitykseen, joka tapahtuu Moka Eftissä, berliiniläisessä yökerhossa, yhdessä sarjan keskeisistä tapahtumapaikoista. Siellä juhlietaan ja tanssitaan railakkaasti, mutta kulissien takana tapahtuu hämäryyksiä järjestäytyneen rikollisuuden masinoinnista bordellin pyörittämiseen. Katsoja ei kuitenkaan vielä tässä kohtaa tiedä paljoakaan kulissien takaisesta toiminnasta, vaan klubi esitellään katsojalle ylellisenä musiikin, tanssin ja hauskanpidon tulvahduksena – siitä huolimatta on tämänkin kohtauksen kannalta oleellista, että Moka Eftiin liittyy hämäriä, korruptoituneita konnotaatioita.

Kohtaus (K1J2) alkaa lähikuvalla korokkeella olevan bändin rummuista, ja kamera kääntyy ylös täydelle tanssilattialle, jossa ihmisjoukko heiluu nopeassa tempossa. Etualalla näkyy jaluustalla kehyksellinen mikrofoni, tanssilattian toisella puolella takana baaritiski, jonka yläpuolella on kimaltavalla materiaalilla päällystetty parvi. Parvella näkyy epätarkasti ihmisiä istumassa pöytien ääressä, ja heidän taakseen jäävä ohut seinä on valaistu takaapäin: siniset ja punaiset ruutukuviot kuultavat läpi niin, että niissä näkyy ilmeisesti seinän takana olevien tanssijoiden siluetit. Silueteissa näkyy hameiden ja silinterihattujen ääriviivat, mikä tuo jo ensimmäisenä asiana mieleen *Cabaret*-musikaalin hahmon Tirehtöörin, jonka asuun vuoden 1971 ikoniksi muodostuneessa elokuvaversiossa kuuluvat molemmat. Tanssilattiaa reunustavat vielä korokkeilla olevat tanssijat ja geometrisista palikoista koostuvat valkoiset valotornit.

Seuraa nopeita otoksia tanssijoista, juhlijoista ja bändin soittajista. Lopulta kamera löytää Rudin ja Jänicken, kaksi poliisiasemalla työskentelevää nuorta miessivuhahmoa, joihin Lotte ensimmäisessä kaudella tutustuu. He kiinnittävät huomiota Lotteen, joka on tummine silmämeikkeineen, lyhyine hiuksineen ja suoralinjaisine paljettimekkoineen on 1920-luvun jazztytön perikuva. Lotte pyytää Rudia tanssimaan ja hakeutuu tämän kanssa väkijoukon eturiviin lähelle lavaa juuri, kun musiikkiesitys on alkamassa. Ulkonäkönsä lisäksi hän siis sopii mielikuvaan 1920-luvun modernista naisesta käytöksensä kannalta: hän tanssii kiihkeästi, juo ja polttaa tupakkaa ja välttää perinteisiä sukupuolirooleja kysymällä miestä tanssimaan.

Kappale Zu Asche zu Staub (”tuhkaksi ja tomuksi”) muodostuu sarjan kahden ensimmäisen kauden tunnuskappaleeksi, mutta nyt se kuullaan ensimmäistä kertaa. Kappaleen esittää hahmo nimeltä Svetlana Sorokina, lavanimellä Nikoros. Hän esiintyy dragissa, päässään musta leukaan ulottuva peruukki, kasvoillaan tekoviikset ja käsissään nahkahansikkaat. Lava-persoona muistuttaa *Cabaret*-musikaalin Tirehtööriä ulkonäöltään ja on samaan tapaan

sukupuoleltaan epämääräinen. Hänellä ei ole yllään välittömästi tunnistettavaa silinterihatun ja hameen yhdistelmää, mutta sukupuolen ilmaisun monitahoisuus ja tummat vaatteet tuovat hahmon mieleen. Esitys ei kuitenkaan ole humoristinen tai kiusoitteleva, eikä Nikoros puhuttele yleisöä. Kappale on diegeettiselle yleisölle tuttu; kertosakeen aikana koko tanssilattia liittyy mukaan selvästi jo osattuun koreografiaan ja laulaa mukana, mikä taas liittyy genreillä leikkelyyn: spontaanisti alkava tanssi, jonka askeleet kaikki tietävät, on musikaalin ominaispiirre, vaikkakaan tässä ei ole pyritty luomaan vaikutelmaa, että kaikki yleisön jäsenet jostain selittämättömästä syystä osaavat askeleet, vaan voi ymmärtää, että Nikoros on esiintynyt ennenkin ja yleisö matkii lavalla olevia tanssijoita.

Kamera keskittyy paitsi Nikoroksen nykiviin eleisiin, myös taustatanssijoihin Josephine Bakerin kuuluisaa banaanihametta jäljittelevissä asuissa, vimmatusti soittavaan orkesteriin ja hikiin, hurmioituneisiin tanssijoihin. Nopeiden leikkausten lomassa voi kohtausta katsoessaan melkein haistaa alkoholin, hien, parfyymien ja tupakansavun. Tanssijoiden asut kimaltavat, valot välkkyvät, samppanja läikkyy ja kuohuu lasipyramideissa. Lotte jättää Nikoroksen esityksen alkaessa edellisen tanssiparinsa, ja tanssii sitten sekä Rudin että Jänicken kanssa. Hän näyttää nauttivan siitä, että nämä kilpailevat hänen huomiostaan, mutta katoaa esityksen loppua valojen sammussa hetkeksi – syntymässä ei siis ole vakavaa kolmiodraamaa, vaan kyse on flirttailusta ja hauskanpidosta. Tässä kohtauksessa tiivistyy *Babylon Berlinin* välittävä vaikutelma kiihkeästi juhlivasta, yltäkylläisestä 1920-luvun Berliinistä. Kohtaus sisältää kuitenkin myös tummempia sävyjä, jotka tuntuvat viittaavan juhlivan, iloisen aikakauden lähestyvään loppuun.

Esitettävän kappaleen kertosakeen sanat kuuluvat: ”Die Uhr an deiner Wand/ sie ist gefüllt mit Sand / leg deine Hand in mein’/ und lass uns ewig sein” (”Kello seinälläsi/se on täynnä hiekkaa/tartu käteeni/ja anna meidän olla ikuisesti”) ja sillan säkeet: ”Du bist zu Tot so nah/und doch dein Blick so klar” (”Olet niin lähellä kuolemaa/ja silti katseesi on kirkas”). Pahaenteisesti toistuvat myös sanat: ”doch noch nicht jetzt” (mutta ei ihan vielä). Ne voisivat kertoa ajan vääjäämättömästä kulumisesta kohti kuolemaa, ja halusta elää hetkessä rakastetun kanssa. Kohtauksen – ja koko sarjan – kontekstissa ne kuitenkin luovat pahaenteistä tunnelmaa, joka muistuttaa, että aika marssii kohti 1930-lukua, natsien valtaannousua ja kaikkea siitä seuraavaa. Vaikutelmaa korostaa se, että ensiksi lavalle astuessaan Nikoroksella on päällään musta, pitkä nahkatakki ja hän tekee sotilastervehdyksen – musta, raskas nahkatakki

toimii visuaalisena viittauksena natseihin ja on tuttu monista elokuvista⁸, ja sotilastervehdys alleviivaa tätä viittausta. Myöhemmin, viimeisen kertosaheen aikana sekä Nikoros että yleisö kohottavat oikean kätensä suorana ilmaan tanssiliikkeessä, joka muistuttaa epämukavasti natsitervehdystä, kunnes kohoaa pystysuoraan ilmaan.

Kaikki tämä luo katsojalle kuvan populaarikulttuurista ja historiallisista mielikuvista tutusta sotienväliseen Berliiniin liittyvästä ristiriidasta – riemukas juhlinta, seksuaalinen ja sukupuoli-nen vapautuneisuus kontrastina väkivallalle, paatuneisuudelle ja lähestyville kauheuksille. Tähän voisi kiteyttää myös koko *Babylon Berlinin* kuvauksen miljööstään. Sarjassa Berliini näyttäytyy rikollisuutta kuhisevana suurkaupunkina, jota eivät kiinnosta vanhanaikaiset moralit, vaan joka haluaa tanssia läpi yön. Samalla Berliini kuitenkin haluaa sulkea silmänsä kadut valtaavilta natseilta, poliisi-instituution sisällä juoniteltavilta vallankaappauksilta ja laittomalta sotavoimien varustelulta.

Kohtaus siis toistaa *mielikuvaa* sotien välisestä Berliinistä imitoimalla kohdittain *Cabaret*-musikaalia ja toistamalla muualtakin kuin musikaalista tunnistettavia viittauksia aikaan: näihin kuuluvat muiden muassa tanssijoiden banaanihameet ja Loten flapper/jazztyttöhabitukset. *Cabaret*'hen viittaa myös se, että sekä musiikkiesityksen alussa että sen loputtua juontaja (jota ei näy, vain ääni kuuluu) kuuluttaa ohjelmasta kolmella kielellä: ranskaksi, saksaksi ja englanniksi. Tässä kohtaus imitoi *Cabaret*'n Tirehtöörin tapaa puhutella yleisöä kolmella kielellä, mieleenpainuvimmin kappaleessa Wilkommen, jossa hän toivottaa yleisön tervetulleeksi Kit Kat -klubille: ”Wilkommen, bienvenue, welcome!”.

Pastissi toimii, jos sen kohteen tunnistaa, jos kokemus siitä mahdollistuu, mutta se muuttaa kuitenkin aina kohdetta jollain tapaa (Dyer 2007, 53). *Babylon Berlinissä* imitaatiot *Cabaret*'sta ovat tunnistettavia, mutta eivät suoria kopioita, ja siksi ne ovat pastissille ominaisia. Erot *Babylon Berlinin* ja *Cabaret*'n välillä ovat moninaisia. *Babylon Berlin* ei ole musikaali, mutta musiikkiesitysohjelma Moka Eftissä sisältää kaikuja musikaalin genrestä siinä, että koko väkijoukko yhtyy tanssijoiden koreografiaan ja laulaa kappaleen mukana. *Babylon Berlinin* kaikista keskeisin tapahtumapaikka ei ole Moka Efti samaan tapaan kuin *Cabaret*'ssa Kit Kat

⁸ Musta, pitkä nahkatakki oli myös osa oikeaa natsiunivormua, mutta tässä yhteydessä on olennaisempaa, että se on populaarikulttuurissa muodostunut käteväksi tavaksi kommunikoida elokuvapahisten natsisympatioita. Muun muassa Red Skull *Captain Americassa* (2011) liihottaa ympäriinsä polvipituudessa mustassa nahkatakkissa. *In-diana Jones ja kadonneen arkin metsästäjät* -elokuvassa (1981) päänatsilla on samankaltainen takki.

-klubi, mutta se pysyy kuitenkin tärkeänä läpi sarjan ja sarjan neljännellä kaudella rahapula ja rappio heijastavat saksalaisen yhteiskunnan tilaa. *Cabaret*-lavamusikaali eroaa visuaalisesti *Babylon Berlinistä* esimerkiksi niin, että edellisessä käytetään paljon vahvoja kontrasteja ja punaista valaistusta, kun taas tässä kohtauksessa väripaletissa on enemmän kultaa ja viileää sinistä, eivätkä kontrastit ole yhtä vahvoja. Kun *Cabaret*'ssa päähahmot ovat muuttaneet Saksaan muualta, *Babylon Berlinissä* Lotte, Rudi ja Jänicke, kohtauksen keskushahmot, ovat kaikki saksalaisia – mutta Nikoros on saapunut Neuvostoliitosta; kabareen tähden valovoimaa korostaa molemmissa kansainvälisyydestä johtuva vieraus.

Dyerin (2007, 130) mukaan pastissi ei imitoi vain kohteensa konkreettisia piirteitä, vaan myös sen ideaa, sen välittämiä tunteita ja käsityksiä siitä – se valikoi, mikä pastissin kohteessa on olennaista. Edellä mainitsemieni *Cabaret*'n yksittäisten piirteiden imitoimisen lisäksi tämä kohtaus Moka Eftissä pastisoi *ideaa Cabaret*'sta, sen välittämiä tunteita ja ajatuksia. Weimarin tasavaltaan yhdistyy ajatus kultaisesta jazz-ajasta kahden katastrofin välissä, viimeisistä vapauden, luovuuden ja moninaisen kulttuurielämän vuosista ennen natsien valtaannousua. Tätä tietoisuutta voisi kutsua kulttuuriseksi maisemaksi, joka ”tulvii visuaalisia ja auditiivisia fantasioita ja painajaisia Weimarin Berliinistä toisaalta toivon ja kokeilun ja toisaalta taloudellisen epävarmuuden ja taloudellisen romahduksen paikkana” (Hall 2019, 6). Tähän maisemaan sopivasti *Cabaret*'ssa vallitsee vahva lähestyvän kauhun tunnelma, vaikka se samalla imee katsojan mukaansa speaktaakkelin pyörteisiin. Samalla tavoin myös *Babylon Berlin*, erityisesti edellä kuvaamassani kohtauksessa lumooa katsojan musiikkispektaakkelilla samalla, kun vihjaa pahaenteisesti juhinnan loppumisesta.

Cabaret'n juoni keskittyy yhteiskunnallisten tapahtumien lisäksi myös hahmojen henkilökohtaiseen elämään, aivan kuten *Babylon Berlinissäkin*, jossa hahmot historiallisten muutosten pyörteissä tutustuvat, rakastuvat, surevat ja yrittävät selviytyä. *Cabaret*'ssa päähenkilö Clifford/Brian on, riippuen versiosta, joko vihjauksen tasolla tai eksplisiittisemmin homoseksuaali. Hänen, Sallyn ja toisen miehen välille muodostuu jonkinlainen kolmiosuhde, jossa miehet eivät kilpaile naisen huomiosta kuten perinteisessä elokuvakolmiodraamassa, vaan halut ja kiintymykset risteävät monimutkaisemmilla tavoilla. Tarkoituksenani ei ole kuitenkaan selostaa musikaalin juonta, vaan tuoda esiin, että merkittävä osa sen tarinaa on heterosta poikkeavan seksuaali-identiteetin kuvaaminen tavalla, joka rakentaa kuvaa Weimarin ajasta seksuaalisesti moninaisena ja sallivana. 1920-lukuun yleensä ja Weimarin ajan Berliiniin erityisesti liittyy ajatus (näkökulmasta riippuen) seksuaalisesta turmeltuneisuudesta ja paheellisuudesta tai

queeriydestä, sallivuudesta ja vapaudesta, joka liittyy tiiviisti yöelämään ja juhlimiseen. Tämä on näkyvissä useissa muissakin aikaa (tosin ei samaa paikkaa) kuvaavissa yhä suosituissa, uudelleen ja uudelleen versioituissa teksteissä, esimerkiksi *Kultahatussa* (*The Great Gatsby*, romaani 1925, lava-, elokuva- ja tv-adaptaatioita on useita) ja *Chicagossa* (musikaalin ensiesitys 1975, elokuva 2003), tuoreemmin *Babylonissa* (USA, 2022), joka jakaa myös nimen *Babylon Berlinin* kanssa, sekä klassikkoelokuvassa *Piukat paikat* (*Some Like it Hot*, USA 1959). Queerteemoja kampaavat myös (paljon kritisoitu) *Tanskalainen tyttö* (*The Danish Girl*, USA/Iso-Britannia 2015), jossa ei kylläkään sukella yöelämään, mutta joka taas kertoo eräästä ensimmäisistä transnaisista, jolle tehtiin sukupuolenkorjausleikkaus – Berliinissä 1920-luvulla.

Babylon Berlinissä on neljä hahmoa, jotka voi lukea selvästi jollain tapaa queereiksi. Poliisin valokuvaaja Reinhold Gräf (Christian Friedel) ja toimittaja Fred Jacoby (Peter Jordan), jotka myöhemmillä kausilla seurustelevat yhdessä, ovat keskeisimpiä. Lisäksi kolmannella kaudella sivuhahmoina esiintyvät Loten ystävä Vera Lohmann (Caro Cult) ja kuuluisa näyttelijä Tristan Rot (Sabin Tambrea), jonka julkisesti tiedetään olevan homoseksuaali. On myös teini-ikäinen Hitlerjugendissa toimiva poika, jonka vihjataan olevan ihastunut Gereonin veljenpoikaan Mortiziin. Neljäs hahmo, jonka voisi lukea homoseksuaaliksi, mutta jonka tapauksessa tämä kantaa ikäviä historiallisia konnotaatioita homoseksuaalisuuden, pedofilian ja hyväksikäytön sekoittamisesta keskenään, on itselleen valtaa kahmiva fasistisympatisoija Gottfried Wendt, jota onnistutaan kiristämään valokuvilla tästä ja alaikäisestä pojasta harrastamassa seksiä.

Suurin osa queerhahmoista on siis homomiehiä. Heidän keskinäiset suhteensa ovat koko sarjan juonikuluissa melko pienissä rooleissa. *Babylon Berlin* kuitenkin esittää Berliinin yöelämän tilana, johon mahtuu myös sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjä ja vaikka päähahmot Lotte ja Gereon kuvautuvat (suurimaksi osaksi) sukupuolirooleihinsa tyytyväisinä heteroina, kolmessa peräkkäisessä kolmannen kauden kohtauksessa (K3J4) tälläkin leikitellään.

Ensimmäinen kohtaus (K3J4) tapahtuu Hollanderissa, toisessa sarjassa merkittävässä yökerhossa. Hollander on klubi, johon Lotte ensimmäisessä kaudella vie Gereonin heidän jahdatessaan johtolankoja, ja silloin, kuten nyt kolmannessa kaudella, katsojan silmien eteen avautuu paljon Moka Eftiä pienempi ja intiimimpi tila, jonka väkijoukko koostuu saman sukupuolista pareista, drag-esiintyjistä ja sukupuoli-ilmaisultaan vaikeasti määriteltävistä ihmisistä.

Lotte on siellä vanhan ystävänsä Veran kanssa, johon on pitkästä ajasta törmännyt kauden rikostapausta tutkiessaan. Kohtauksen alussa he istuvat baaritiskillä, ja Lotte kertoo ystävälleen aiemmin samassa jaksossa saaneistaan järkyttävistä uutisista: hänen isänsä onkin joku muu kuin hän on aina kuvitellut. ”Ehkä olen joku aivan muu kuin luulin”, hän sanoo. Myös Vera on aiemmin tehnyt seksityötä, mutta on nykyään näyttelijä – nyt hän kuitenkin mainitsee tekevänsä yhä välillä keikkoja paikassa nimeltä Luxor, jossa hän ansaitsee paljon rahaa. Kun Lotte kysyy, miksi siellä maksetaan niin hyvin, Vera tarjoaa selitykseksi ”se on suvaitsevaisuusky-symys” vihjaten, että työ sisältää jotakin muuta kuin ”tavallinen” seksityö ja lopettaa keskustelun nostamalla Loten vyötäröltä ylös tuoliltaan suoraan tiiviille tanssilattialle.

Lotte ja Vera tanssivat aluksi vastakkain ja nauraen, mutta siirtyvät sitten aivan lähelle toisi-aan ja vakavoituvat. Tanssilattian päädyssä olevalla lavalla kimaltavaan hopeiseen asuun ja turbaaniin pukeutunut drag queen esittää sombreroihin pukeutuneen bändin kanssa kappaletta, jonka sanat ”tabuja ei ole” osuvat juuri samalla hetkelle, kun Lotte ja Vera katsovat toisiaan silmiin. Vera kietoo kätensä Lotten ympärille ja sanoo: ”Suutele minua”. Lotte suhtautuu tähän aluksi vitsinä ja vetäytyy pois päin, mutta Vera vetoaa hänen aikaisempiin sanoihinsa tois-tamalla: ”Sinähän olet nyt joku aivan muu. Ole sitten.” Loten ilme muuttuu vastahakoisesta uteliaaksi. Hän vilkaisee vieressä tanssivaa naisparia, joka suutelee toisiaan. Lopulta hän suu-telee Veraa. Suudelma syvenee ja jatkuu, kunnes kohtaaminen vaihtuu.

Toisessa kohtauksessa (K3J4), heti edellisen jälkeen, Lotte ja Vera ovat tulleet baarista kotiin, missä Lotten teini-ikäinen pikkusisko Toni nukkuu heidän jaetussa sängyssään ja herää nais-ten supatteluun. Toni kääntyy kohti Veraa ja Lottea, jotka toivottavat hänelle iloisesti hyvää huomenta. Lotte esittelee Veran siskolleen, ja Toni kysyy: ”Tuletko jatkossa useamminkin?” Lotte ja Vera purskahtavat hihittäväan nauruun, ja Lotte vastaa hymyillen: ”Emme tiedä vielä.”

Lotten ja Veran suudelma kuvautuu kokeiluna, jonka vaikutuksia ei voi vielä nähdä. On mah-dollista tulkita, että Vera on viehtynyt Lotteen syvemmin, mutta yhtä hyvin hän saattaa ha-luta vain suudella tätä yhtenä iltana. Vaikuttaa siltä, että Veralla on aiempiakin romanttisia tai seksuaalisia kokemuksia naisten kanssa, mutta kohtaaminen (eivätkä sarjan tapahtumat myöhem-min) ei kuitenkaan anna viitteitä tarkemmista identiteettikysymyksistä, eikä naisten suhde muutu pysyvästi: he kohtaavat samanlaisissa ystävällisissä merkeissä kuin aiemminkin, kun-nes Vera joutuu sarjamurhaajan uhriksi, ja Loten ja Gereonin sarjan alusta asti hitaasti kytenyt

heteroromanssi tulee käännekohtaan kahta jaksoa myöhemmin. Lotte ei ymmärrä yhtäkkisesti itsestään mitään uutta.

Tämä epämääräisyys ja se, että hahmojen teot eivät oikeastaan kerro heidän identiteetistään luo kuvaa Weimarin Berliinistä paikkana, jossa on mahdollista tutkia ja kokeilla seksuaalisuuteen liittyviä rajoja. Hollanderin tanssilattialla Lotte ja Vera eivät ole ainoa naispari, eikä kohtauksessa ole mitään viitteitä homofobiasta tai uhasta, että hahmot joutuisivat vaaraan.

Samaa kertoo Weimarin Berliinistä myös kolmas kohtaus (K3J4), joka on leikattu limittyneeksi ensimmäisen kanssa, ja joka siksi olisi outoa jättää kuvailematta. Siinä, Veraa ja Lottea peilaten, Gereon ja Gräf ovat täyteen pakatussa kulmakuppilassa ja juttelevat aluksi tiskin ääressä, sitten tanssivat. Kohtaus on editoinnin avulla rinnastettu suoraan Veran ja Loten kohtaukseen: kun Vera ja Lotte puhuvat keskenään tiskillä, niin tekevät miehetkin; kun Vera ja Lotte tanssivat, myös Gräf ja Gereon tanssivat, vaikka kohtaus jättää heidät vain tanssimaan.

Kyseessä on tavallinen kulmakuppila, jonka asiakaskunta koostuu enimmäkseen ruskeisiin ja harmaisiin pukeutuneista miehistä ja naisista, jotka ehkä – kuten Gereon ja Gräf – ovat tulleet sinne päivätöiden jälkeen. Puheensorinan ja kovaäänisen musiikin takia Gräfin ja Gereonin pitää kumartua lähelle toisiaan puhuessaan.

Sarjan aikana Gereon ja Gräf ovat tehneet monia vaarallisiakin työtehtäviä yhdessä ja ovat siis tunteneet toisensa kauan, mutta he eivät ole koskaan puhuneet kovin henkilökohtaisista asioista. Nyt kohtauksen alkaessa Gräf on jo kertomassa Gereonille, kuinka muutti pienestä kylästä Berliiniin. Välissä palataan Veraan ja Lotteen, sitten Gräf kertoo Gereonille enemmän menneisyydestään, jolloin hän eli kadulla ja sanomalehtien myyminen oli ”ainoa laillinen työ”, jota hän teki ennen, kuin molempien nykyisen pomon ansiosta päätyi ensimmäiseksi murharyhmän valokuvaajaksi.

Keskustelussa on kuitenkin mielestäni olennaisinta seuraava kohta: Gereon kysyy: ”Entä toinen elämäne? Entä yöllinen herra Gräf?” Tällä hän viittaa ensimmäisen kauden kohtaukseen, jossa törmäsi Hollanderissa (eli Veran ja Lotten tämänhetkisessä tanssipaikassa) Gräfiin meikattuna pukeutuneena mekkoon ja koristeelliseen hattuun. ”Minulla on vain yksi elämä”, Gräf vastaa, ”kaikki kuuluu siihen.” Tämän, varsinkin yhdistettynä siihen, että Gereon ja Gräf tuntevat toisensa työpaikalta, voi tulkita niin, että hän ei joudu piilottelemaan identiteettiään

poliisissa – kohtausta siinä välillä tarkkaa jakoa Berliinin yöllisen maailman ja hierarkkisen, normatiivisemmän poliisilaitoksen välillä.

Samoin (kuten Veran ja Lotten välinen kohtausta) se hämärtää tarkkaa jakoa hetero- ja homoseksuaalisuuden välillä. Gräfin identiteetti ylipäänsä jää, kuten esimerkiksi Veran, hämärän peittoon siinä mielessä, että vaikka hänet voi helposti lukea homoksi (jokapäiväisessä elämässä hänestä puhutaan ja hän ilmaisee itseään miehenä ja seurustelee, myöhemmin, miehen kanssa), emme saa tietää, mitä tarkalleen ottaen naisten vaatteisiin pukeutuminen ajoittain hänelle merkitsee – performanssia, leikkiä vai petyvämpää sukupuoli-identiteettiä. Gräfin sanat ”minulla on vain yksi elämä” tuntuvat vihjaavan, että ei voi tehdä selvää jakoa pukuun ja mekkoon pukeutuneen Gräfin välillä.

Seuraavaksi Gereon kysyy, seurustelee Gräfi kenenkään kanssa ja Gräfi kertoo, että ei seurustele, vaikka on ollut ihastunut johonkukaan jo kauan, mutta tämä ei tiedä sitä vielä. ”Tai ei halua tietää. Minun täytyy selvittää se.” Intensiivinen katsekontakti miesten välillä antaa vaikutelman, että Gräfi voisi puhua Gereonista. Keskustelu kuitenkin loppuu, ja miehet siirtyvät tanssimaan: tanssiminen on leikkauksen rajoittamaton Loten ja Veran tanssimisen kanssa. Hollanderin musiikki ylittää visuaalisen leikkauksen ja säästää myös Gereonia ja Gräfiä. Aluksi he vaikuttavat melkein siltä, että tanssivat paritanssia yhdessä, kädet toistensa olkapäillä ja toiset kädet vastakkain, mutta pian he siirtyvät muihin liikkeisiin, enemmän hullutteleviksi kuin intiimeiksi – tiputettiin ja apinoiden matkimiseen. Tämä kohtausta kuitenkin häipyä Veran ja Lotten tieltä, kun naiset siirtyvät lähemmäksi toisiaan, ja oletettavasti Gereon ja Gräfi tanssivat ystävinä ja lähtevät sitten erikseen kotiin.

Koska nämäkin kohtaukset, kuten ensimmäinen Moka Eftiin sijoittuva kohtausta, rakentavat mielikuvaa Weimarin Berlinistä juhinnan ja vapauden paikkana, ne voi liittää myös tämän mielikuvan kääntöpuoleen: tulevan pelkoon. Pelko tulevasta ja suvaitsevaisen ilmapiirin rapistumisesta ei ole läsnä näissä kohtauksissa itsessään, mutta jos *Babylon Berliniä* ajattelee kokonaisuutena pastissina *Cabaret'n* edustamista Weimarin tasavaltaan liittyvistä mielikuvista, joiden joukossa merkittävä on ajatus kultakaudesta ennen tuhoa, vapaudesta ja sallivuudesta ennen julmuuksia, kytkeytyä hiipivän pelon ilmapiiri näihin kohtauksiin.

Nämä kohtaukset korostavat osaltaan tapoja, joilla Weimarin Berliini muistuttaa nykyä – vaikuttaa olevan suhteellisen hyväksyttyä olla queer, kuten nykyään. 2020-luvulla sukupuoli-

ja seksuaalivähemmistöt ovat yhä näkyvämpi osa yhteiskuntaa, ja meihin kohdistuvat asenteet ovat muuttuneet nopeasti suopeammiksi pelkästään viimeisten kymmenenkin vuoden aikana. Samaan aikaan erityisesti transihmisiin kohdistuu yhä enemmän negatiivista huomiota, joka näkyy myös institutionaalisella tasolla: jo voitettuja oikeuksia menetetään muun muassa aivan tuoreesti Yhdysvalloissa, kun virkaan toista kertaa juuri astunut Trump ryhtyi heti toimiin rajoittaakseen transsukupuolisten ihmisten oikeuksia eri tavoin, esimerkiksi estämään juridisen sukupuolen vaihtamisen henkilötodistuksissa (Gedeon 2025). Tämä(kin) liittyy siihen, mihin Sarah F. Hall viittaa sanoessaan, että *Babylon Berlin* ”kutsuu katsojaa pohtimaan pelon ja politiikan suhdetta nykyhetkessä” (2019, 1).

Tämä Weimarin Berliinin esittäminen queerina ja suvaitsevana tilana kertoo kuitenkin myös *Babylon Berlinistä* uushistoriallisena fiktiona ja osana anakronistista käännettä. Vaikka edellä olevat kohtaukset eivät varsinaisesti esitä mitään avoimen, räikeän anakronistista, esitän että koska ne korostavat yhtäläisyyksiä menneisyyden ja nykyisyyden välillä, ne toimivat esimerkkinä *Babylon Berlinin* pyrkimyksestä esittää tunteet transhistoriallisina. Kun ensimmäinen Moka Eftiin sijoittuva kohtaaminen liittyy ennemminkin poliittiseen pelon ilmapiiriin, kuten edellä kirjoitin, jälkimmäiset kohtaukset välittävät nykyisenkaltaista, nykyihmiselle helposti ymmärrettävää kokemusta siitä, miten seksuaali- ja sukupuolivähemmistöt asettuvat osaksi yhteiskuntaa ja miten identiteettien häilyväisyys voidaan ymmärtää.

Cabaret-musikaalia voisi ajatella myös itsessään pastissina Weimarin Berliinin mielikuvasta tai ainakin kokoelmina kerrostumia, jotka viittaavat popularisoituneeseen mytologiaan Berliinistä paheellisena, villinä suurkaupunkina 1920–30-luvuilla (Morris 2004, 149). Monine versioineen omanelämänkerrallisista romaaneista draamanäytelmästä musikaaliksi ja elokuviksi (ks. edellä), jota on esitetty läpi aikojen ja paikkojen 1960-luvulta asti, eri versioissa on ehditty painottaa erilaisia, kullekin ajankohdalle relevantteja teemoja. Esimerkiksi vuoden 1972 elokuvaan vaikutti Yhdysvaltain 1960-luvun kulttuuripolitiikka ja sen on tulkittu korostaneen yhtäläisyyksiä Weimarin ajan dekadenssin ja 1970-luvun ”seksiä, huumeita ja rock ’n’ rollia”-mentaliteetin kanssa (Morris 2004, 149).

Cabaret’ta voi siis kutsua ”imitaation imitaatioksi” (Dyer 2007, 2), mikä määritelmällisesti on pastissi. Tätä ajatusta seuraten *Babylon Berlinistä* tulee imitaation imitaation imitaatio, pastissin pastissi. On selvää, että *Babylon Berlin* ei olisi olemassa, sellaisena kuin se on, ilman *Cabaret*’ta tai, tietenkään, ilman koko Hallin (2019, 6) kuvaamaa Weimariin liittyvää

kulttuurista maisemaa. Dyer kirjoittaa, että ajatusta pastissista imitaation imitaationa voisi seurata loputtomiin pääsemättä koskaan mihinkään alkuperäiseen ”todelliseen” kohteeseen, josta ensimmäinen imitaatio on tehty. Samoin ei ole mitään alkuperäistä, todellista Weimarin Berliiniä (vaikkakin tietysti kaupunki ja aika olivat todellisuudessa olemassa) joka voitaisiin tavoittaa nykyhetkestä käsin ja joka olisi, jos siihen päästäisiin käsiksi, itsestään selvästi samanlainen kuin *Cabaret*-musikaali, *Babylon Berlin* tai mikään kertomus tai mielikuva siitä.

Seuraavassa alaluvussa tarkastelen *Babylon Berliniä* pastissina toisesta näkökulmasta: miten *Babylon Berlin* suhteutuu genreen ja Weimarin tasavallan aikana tehtyyn mediaan, erityisesti sen elokuvaan. Pohdin, miten *Babylon Berlin* pastisoi Weimar-elokuvan teemoja. Käsittelen myös lyhyesti sitä, miten pastissi liittyy genreen, ja millaisia vaikutteita *Babylon Berlin* on ottanut film noirista.

3.2 Weimar-elokuva, trauma ja muuttuvat sukupuoliroolit

Babylon Berlin on myös pastissi Weimarin tasavallan aikaisesta mediasta. Esitän, että se pastisoi Weimarin ajan elokuvaa, ja jatkan ajatusta tutkien, miten se leikittelee genreillä, kuten film noirilla. Weimarin ajan elokuva on vaikuttanut osaltaan siihen, mitä aikakaudesta ajatellaan ja miten se käsitetään, ja myös lukemattomiin muihin myöhempisiin kuvauksiin (elokuvaan, televisioon jne.) aikakaudesta, myös *Babylon Berliniin*.

1920–1930-lukujen mediateknologia on läsnä sarjassa jatkuvasti: hahmot katsovat ja kehittävät filmikuvia, kuuntelevat rohisevaa radiota ja gramofonilevyjä ja käyvät elokuvissa, kuten johdannossa kirjoitin. Keskityn tässä alaluvussa keskittynyt siihen, millä tavoin *Babylon Berlin* imitoi Weimarin elokuvaa käsitellessään ensimmäisen maailmansodan traumaattisuutta (Gereonin hahmon kautta), ja sen tuomia yhteiskunnallisia muutoksia, jotka liittyvät sukupuolirooleihin (Gereonin ja Loten hahmojen keskinäisen dynamiikan kautta). Vaikka Weimar-elokuva piti sisällään useita eri genrejä, nojaudun tässä Dyerin ajatuksiin genreen ja pastissin suhteesta ja kohtelen Weimar-elokuvaa tavallaan kattogenrenä. Vaikka esim. saksalaisen ekspressionismin voisi poimia tunnettuna ja *Babylon Berlinissä* paljon näkyvänä genreenä ensisijaiseksi viittauskohteeksi Weimarin elokuvasta, mielestäni elokuvaston tarkasteleminen yleisellä tasolla mahdollistaa paremmin keskittymisen sukupuolen ja trauman teemoihin. Tämän jälkeen tarkastelen lyhyesti sitä, miten *Babylon Berlin* lainaa genre-elementtejä film noirista.

Anton Kaes, teoksessaan *Shell Shock Cinema* (2009) lukee Weimar-elokuvia ensimmäisen maailmansodan traumoja käsittelevinä. Hän tekee näin vastineena Sigmund Kracauerin vaikutusvaltaiselle teokselle *Caligarista Hitleriin – Saksalaisen elokuvan psykologinen historia*, (1947, suom. 1987) joka jäljitti Weimarin ajan elokuvista merkkejä fasismin noususta. Kracauer tulkitsi elokuvia psykologisoivasti viitteinä tavoista, joilla saksalainen kulttuuri oli altis natsien valtaannousulle. (Kaes 2009, 4–5.) Kumpikaan näistä ei ole ainoa tapa tarkastella laajaa elokuvastoa, joka sisältää monia genrejä ja erilaisia näkökulmia. Olisi pelkistävää väittää, että kaikki ajan elokuvat yksinkertaisesti käsittelevät joko ensimmäistä maailmansotaa tai enteilevät fasistista diktatuuria. On kuitenkin kiinnostavaa, sen valossa, että *Babylon Berlin* tietoisesti asettuu juuri tähän kahden maailmansodan väliseen aikaan ja kuvaa sekä ensimmäisen maailmansodan vaikutuksia hahmoihinsa ja yhteiskuntaan, että yhteiskunnan luisumista kohti fasismin nousua, ajatella Weimarin ajan elokuvaa näistä näkökulmista.

Kaesin (2009, 4–5) mukaan ensimmäisen maailmansodan jälkeen Weimarin Saksassa syntyi paljon “post-traumaattisia” elokuvia, jotka eivät eksplisiittisesti käsitelleet sotaa, mutta kuitenkin sen jälkivaikutuksia ja traumoja. Hän lukee näihin mm. ekspressionistiset elokuvat *Tri Caligarin kabinetin* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Saksa 1920), *Metropoliksen* (Saksa, 1927) ja *Nosferatun* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Saksa 1922), jotka mainitaan usein myös kuuluisimpina esimerkkeinä saksalaisen ekspressionismin genrestä (Thompson & Brockwell 1994, 108–114).

Babylon Berlinistä voi lukea hyvinkin suoria viittauksia kahteen edelliseen: koko sarjan läpi jatkuva sivujuoni, jossa Gereonin sodassa kadonnut ja kuolleeksi oletettu mutta sittenkin elossa oleva veli, nyt post-traumaattisen stressihäiriön hoidon pioneeri, hypnotisoi Gereonia parantaakseen tämän traumaoireet mutta myös kontrolloidakseen häntä, peilaa *Caligaria* selvästi: elokuvassa tohtori Caligari kontrolloi hypnoosin avulla unissakävelijä Cesarea, ja saa murhaamaan ihmisiä. Kun lopulta päähenkilö Franzis (jonka ystävä oli ensimmäisen murhan uhri) saa selville totuuden Caligarista, hän seuraa tätä mielisairaalaan, jonka johtajaksi Caligari paljastuu. Franzis suljetaan sairaalaan, ja jää tulkinnan varaan, onko Caligari oikeasti murhaaja, joka väittää Franzisia hulluksi peittäääkseen rikoksensa, vai onko Franzis todella hourinut aiemmat tapahtumat. Kaes asettaa elokuvan sodan jälkeiseen kontekstiin, jossa psykiatria (mukaan lukien hypnoosi) kehittyivät ja Saksassa käytiin julkista keskustelua sotapsykiatrien roolista sotapsykoosin tai ”kranaattikauhun” (*shell shock*) vähättelyssä (2009, 14, 48).

Ekspressionismissa ja saksalaisessa 1920-luvun elokuvassa muutenkin toistuvia teemoja olivat maailman modernisoituminen ja koneistuminen, vieraantuminen ja ajan levottomuus. Myös ihmisyyteen, psyykeen ja alitajuntaan liittyvät teemat kuten hulluus ja rikollisuus nousivat esiin (Soltau 2021, 732) – kaikki *Babylon Berlinissä* hyvin keskeisiä. Tämä liittyy Dyerin (2007, 130) ajatukseen siitä, että genre tiettyine konventioineen pystyy välittämään tietynlaisia tunteita ja käsittelemään tietynlaisia teemoja. Weimarin ajan elokuvissa on nähtävissä taipumus kuvata sodassa traumatisoituneiden miesten ja 1920-luvun aikana yhä enemmän julkiseen elämään siirtyneiden, yhä kouluttautuneempien ja itsenäisempien naisten välisen dynamiikan muutoksia (Kaes 2009, 10; Hans 2010, 103).

Olen siis edellä maininnut tapoja, joilla *Babylon Berlinissä* on yhteneväisyyksiä esimerkiksi *Tohtori Caligarin kabinetin* kanssa. Keskityn seuraavassa kohtausanalyysissä erityisesti ”Uuden Naisen” ja sodassa traumatisoituneen miehen välisen sukupuoliroolien muutoksen kuvaukseen, ja käytän esimerkkinä yhtä Weimar-elokuvaa. Anjeana Hans (2010) lukee Robert Wienerin elokuvaa *Orlacin kädet* (*Orlacs Hände*, 1924) vertauskuvana ensimmäisen maailmansodan vaikutuksista Saksassa. Kun sodasta palasi valtavasti vammautuneita ja traumatisoituneita sotilaita, samaan aikaan naiset olivat irtautuneet perinteisestä naisen roolista, joka kuului kodin piiriin, kouluttautumalla ja siirtymällä töihin kodin ulkopuolelle. Hansin (2010, 103) mukaan ”kollektiivinen trauma ilmaisi itseään elokuvan kautta”.

Orlacin kädet ei ollut tyyliltään ekspressionistinen, mutta käsitteli samankaltaisia teemoja kuin genre usein (Hans 2010, 104). Siinä junaonnettomuudessa kätensä menettänyt pianisti Orlac saa uudet kädet, jotka johtavat hänet väkivaltaisiin tekoihin, minkä voi lukea vertauskuvana sodassa traumatisoituneen miehen muuttuneelle identiteetille. Elokuva pureutuu myös muuttuneisiin sukupuolirooleihin, sillä Orlacin vaimo Yvonne ottaa suhteessa aktiivisemmän roolin miehensä vammautumisen myötä ja siirtyy kodin piiristä julkiseen elämään – tässä tiivistyy Weimarin ajalle ja elokuvalle tyypillinen sukupuolihierarkian muutos, joka on nähtävissä myös Lotten ja Gereonin välisessä kohtauksessa, jota seuraavaksi analysoin (K1J2). *Orlacin kädet* ei ollut ainoa elokuva, jossa tämä teema oli esillä, vaan kyseessä on esimerkki tendenssistä, joka liittyy Weimar-elokuvaan kokonaisuutena (Hans 2010, 103).

Ensimmäisellä kaudella Gereon kamppailee jatkuvien sodasta johtuvan post-traumaattisen stressihäiriön tärinäoireiden kanssa tai, ajan ja sarjan termistöä käyttäen hän on ”sotatarisijä”

(Kriegzitterer). Tärinäkohtaukset, jotka vievät Gereonin toimintakyvyn, laukeavat esimerkiksi yllättävien väkivaltaisten tilanteiden seurauksena. Nyt kuulusteltava epäilty on yllättäen ampunut itseään päähän ja kuollut Gereonin käsivarsille, minkä seurauksena hän pakenee vessaan tärinäkohtauksen alkaessa.

Seuraavassa kohtauksessa (K1J2) Lotte, tässä vaiheessa pätkätöissä poliisiasemalla, menee miesten vessaan ja kuulee outoa ääntä viereisestä kopista. Hän kurkistaa kopin reunan ali ja näkee Gereonin makaavan kopin lattialla tärinän kauttaaltaan ja hyperventiloiden. Tässä vaiheessa Lotte ja Gereon ovat tavanneet vain ohimennen, eivätkä vielä tunne toisiaan. Lotte menee sisään Gereonin koppiin ja Gereon onnistuu, vaikka pystyy tuskin puhumaan, kommunikoidaan Lotelle, että tarvitsee morfiiniampullin rintataskustaan. Lotte rikkoo kaksi ampullia ja kaataa ne Gereonin suuhun, ja tämän tärinä hiljenee ja lakkaa hetken kuluttua. Kun Lotte sanoo hakevansa apua, Gereon tarttuu hänen käteensä ja pyytää, ettei hän menisi – hän ei halua Loten paljastavan häntä muille poliiseille, koska (tämä on käynyt alleviivatusti ilmi aiemmissä kohtauksissa) traumaoireisiin liittyy vahva stigma, ja niistä kärsiviä miehiä pidetään pelkureina. Lotte ymmärtää tämän, ja lupaa olla kertomatta kellekään.

”Olenko minä väärässä vai te?” Gereon kysyy viitaten vessaan. Lotte vastaa, että poliisiasemalla on 52 miesten ja viisi naisten vessaa – esimerkki siitä, kuinka Lotte on töissä aiemmin naisille lähes suljetussa instituutiossa ja juuri tällä hetkellä kirjaimellisesti miehille tarkoitettussa tilassa.

He esittäytyvät toisilleen. Gereonin etunimen kuullessaan Lotte kommentoi: ”Tuletteko keskiajalta?” ja Gereon vastaa: ”Kölnistä.” Koko kohtaus, mutta erityisesti nämä vuorosanat ovat alkusointua näiden kahden hahmon suhteessa myöhemminkin keskeiselle dynamiikalle, jossa Lotte edustaa modernia kaupunkilaista, joka tuntee Berliinin kuin omat taskunsa, kun taas Gereonille villi pääkaupunki on vieras ja yllättävä, minkä vuoksi hän tarvitsee Loten apua navigoidakseen Berliiniä, varsinkin sen yöelämää. Kohtauksen edetessä Lotte auttaa Gereonin ylös makaamasta lattialta, mutta tämä jää nojaamaan seinään ja vessanpönttöön, edelleen melkein makuulla. Lotte on pystyymmässä hänen yläpuolellaan. Gereon on avuttomassa tilassa, Lotte aktiivinen. Lotte auttaa Gereonia tämän ollessa toimintakyvytön, ja kohtaus päättyy Loten lähtiessä kopista ja sulkiessa oven, kun Gereon jää edelleen makaamaan lattialle.

Orlacin kädet ilmaisee ahdistusta sukupuolihierarkian muutoksesta: Orlacin ja Yvonnen avioliitto kriisiytyy edellisen vammautumisen myötä. Elokuva asettaa ”Uuden naisen” ja vammautuneen miehen vastakkain, ja päättyy perinteisten sukupuoliroolien palautumiseen, kun Orlacin uusiin käsiin liittyvä mysteeri ratkeaa ja hänen vaimonsa palaa perinteisempään rooliin. (Hans 2010, 112.) *Babylon Berlin* ei kuitenkaan pyri problematisoimaan tai ratkaisemaan tätä sukupuolten ristiriitaa. Edellä kuvaamassani kohtauksessa (K1J2) Lotten rooli aktiivisempaan auttajana rinnastuu positiivisessa valossa muiden poliisien suhtautumiseen sotatraumoihin ja kahden hahmon välisessä kanssakäynnissä korostuu ymmärrys. Lotte ei siis edusta aktiivisuudessaan uhkaa Gereonin maskuliinisudelle, kuten esimerkiksi *Orlacin käsissä* voi tulkita käyvän (Hans 2010, 106). Näin *Babylon Berlin* eroaa pastissin kohteesta ja muuttaa sitä; sen teemat säilyvät, mutta suhde niihin muuttuu.

Dyerin mukaan olennaista pastississa on, että sitä ei voi sekoittaa alkuperäiseen. *Babylon Berliniä* ei tietenkään voisi sekoittaa 1920-luvun mustavalkoelokuvaan monesta syystä: se ei ole elokuva, vaan televisiosarja ja kuvan laatu on aivan erilainen ja niin edelleen. Tapa, jolla se esittää sotatraumojen vaikutuksia ja sukupuolihierarkian muutosta on kuitenkin myös erilainen. Toisin kuin Weimar-elokuvassa laajemmin ja *Orlacin käsissä* erityisesti, traumoja ei käsitellä vertauskuvien kautta, vaan ne esitetään nykyajan yleisölle psykologisena ilmiönä, ymmärrettävänä reaktiona vaikeisiin tapahtumiin. Niinpä näemme Gereonin tärisemässä likaisen vessan lattialla, ja kohtausta äityy inhorealistiseksi; rumassa lampunvalossa, vessaharjan ja vessanpöntön välissä makaava Gereon on hikinen, hänellä on kasvoillaan verta ja hän virtsaa housuihinsa. On vaikea kuvitella, että samanlaista kohtausta olisi esiintynyt 1920-luvun elokuvassa. Loten ja Gereonin välinen perinteisistä sukupuolirooleista eroava dynamiikka ei johda konfliktiin tai vihamielisyyteen, vaan kuvataan kohtauksessa positiivisena.

Babylon Berlin lainaa geneerisiä elementtejä myös film noirista. Noir ja Weimar-elokuva liittyvät yhteen, sillä film noir otti paljon elokuvallisia vaikutteita saksalaisesta ekspressionismista ja genren muovaamiseen 1940-luvulla osallistui Saksasta Amerikkaan lähteneitä ohjajia, mm. Otto Preminger, Billy Wilder sekä Fritz Lang. Langin aiemmat elokuvat, esimerkiksi *Tri Mabuse – Ihmispeto* (*Dr Mabuse*, Saksa 1922) voidaan nähdä alkusoittona film noirille. Preminger ja Wilder taas ohjasivat klassisia noir-elokuvia kuten *Laura* (USA 1944) ja *Nainen ilman omaatuntoa* (*Double Indemnity*, USA 1944). (Thompson & Bordwell 1994, 258–259.)

Noir on läsnä jatkuvasti *Babylon Berlinissä* visuaalisesti ja temaattisesti. Visuaalisia noirista kieliviä elementtejä ovat mm. loputtomat kuvat hämärillä, neonvalossa kylpevillä kaduilla vaeltavista trenssitakkeihin ja hattuihin pukeutuneista miehistä ja kaikkialla leijuva tupakan-savu. Temaattisesti taas kyynisyys, yhteiskunnalliset ongelmat ja rikollisuus sekä seksuaalinen latautuneisuus viittaavat noiriin. (Dyer 2007, 120.) *Babylon Berliniä* onkin usein kutsuttu uusnoir-televisiosarjaksi (mm. Yle 2020; Whittock 2023).

Dyer (2007, 123) muistuttaa uusnoirista genrenä ja pastissina kirjoittaessaan, että uusnoirteoksia ei voi sekoittaa klassiseen noiriin. Ne eivät jäljittele klassista noiria täsmälleen, mutta kuitenkin tarpeeksi, jotta katsoja tunnistaa genren ja hänelle välittyy kokemus noirista. Esimerkiksi uusnoirelokuva *Huuma (Body Heat, USA 1981)*, jota Dyer käyttää esimerkkinä, ei ole mustavalkoinen niin kuin alkuperäiset noir-elokuvat, mutta käyttää rajattua väripalettia ja korkeakontrastista valaistusta luodakseen samankaltaisen estetiikan. Se lisää myös visuaalisesti muita klassisen noirin elementtejä vahvistaakseen vaikutelmaa, esimerkiksi vinoja kuvakulmia.

Genre ei kuitenkaan ole pelkkä kokoelma tyylikeinoja, vaan tiettyjä keinoja ja konventioita käytettiin, koska ne pystyivät välittämään tiettyjä tunteita ja käsityksiä – genren pysyvyys tai suosittuus kielivät siis siitä, että genre pystyy välittämään jollakin tapaa relevantteja teemoja tai tunteita. (Dyer 2007, 130.) Klassisen noirin on nähty käsitelleen toisen maailmansodan jälkeisiä traumoja (Dyer, 2007, 130), ja erityisesti sodasta palaavien miesten ja itsenäistyneiden naisten välistä jännitettä (Shaw 2022, 28).

Babylon Berliniin ilmiselvästi liittyy traumaattisen sodan ja pahenevan maailmantilanteen epävarma, pelokas ilmapiiri, jossa on kaikuja paitsi klassisesta noirista (siksi genren pastisointi) että nykyhetkestä tavalla, joka kaikuu 1920-lukua (siksi juuri tämän aikakauden kuvaus). Niinpä Loten ja Gereonin suhteen kuvaus heijastelee paitsi 1920-luvun saksalaisen elokuvan tendenssiä käsitellä sodan seurauksena muuttunutta sukupuolidynamiikkaa, myös noirin ahdistusta samasta aiheesta (mutta liittyen eri sotaan).

Pastissi voi Dyerin mukaan toimia - ja nähdäkseni toimii tässä *Babylon Berlinin* kohdalla – sekä etäännyttävästi että lähentävästi. Affektiivinen esitys menneisyydestä tuo sen lähelle ja saa yleisön tuntemaan mukana menneisyydessä elävien hahmojen kanssa. Samaan aikaan se kuitenkin tekee eroa menneisyyden ja nykyhetken välille: ”pastissi muistuttaa meitä, että

viitekehys on viitekehys, ja että tämä on sekä mahdollistavaa että rajoittavaa – se mahdollistaa ja asettaa rajat transhistorialliselle sympatialle” (Dyer 2007, 177). *Babylon Berlin*, kuvaamalla ensimmäisen maailmansodan traumoja ja vaikutuksia ja tuomalla nämä teemat affektiivisesti lähelle katsojaa henkilöhahmojen kautta, antaa nyky-yleisölle mahdollisuuden tuntea sympatiaa menneisyyden ihmisiä kohtaan ja samalla muistuttaa meitä, että käsitellyt teemat ymmärrettiin eri tavoin 1920-luvulla kuin nyt.

Olen tässä luvussa kartoittanut muutamia tapoja, joilla *Babylon Berlin* pastisoi muita esityksiä Weimarin Berliinistä ja Weimarin ajan elokuvia. Olen pyrkinyt tarkastelemaan, miten nämä pastissit mahdollistavat erilaisten teemojen ja tunteiden, kuten pelon, tarkastelun sekä menneisyyden ja nykyajan tunteiden rinnastamisen keskenään. Seuraavassa luvussa käsittelen historiallisen fiktion naiskuvaa Loten hahmon kautta tarkemmin ja perehdyn myös seksityön kuvauksiin *Babylon Berlinissä*.

4 Naisen asema ja seksiyö *Babylon Berlinissä*

4.1 Nainen historiallisessa fiktiossa

Luvussa 2 esittelin McRobbien, Gillin ja Banet-Weiserin ajatuksia post- ja populaarifeminismissä. Käsitän *Babylon Berlinin* esimerkkinä postfeministisestä sensibilitetistä, johon on kuitenkin vaikuttanut myös populaarifeminismi eli feminismin valtavirtaistuminen. Tätä taustaa vasten haluan tarkastella sitä, miten *Babylon Berlin* kuvaa naisia ja naisten asemaa historiallisena fiktiona. Esitän, että Lotte toimii esimerkkinä postfeministisestä pystyvistä naisesta, joka voittaa seksistisen yhteiskunnan esteet määrätietoisuuden ja yksilöllisten ominaisuuksiensa avulla.

Anakronististen käänteiden valossa voisi sanoa myös, että monella tapaa Lotte ajattelee kuten nykyajan nainen ja hänen kohtaamansa ongelmat vaikuttavat samankaltaisilta kuin nykyajan naisten kohtaamat haasteet, mikä on Russon (2024, 7) mukaan nykyajan historialliselle fiktiolle tyypillistä. Samalla kuitenkin *Babylon Berlin* korostaa naisten nimenomaan menneisyydessä kohtaamia ongelmia, jotka kuvautuvat nykyhetkeen verrattuna paljon vaikeampina ja raaempina ja tekee näin eroa nykyhetken ja menneisyyden välillä.

Pureudun tähän kahden kohtauksen kautta, joissa Lotte tapaa perhettään ja jotka tapahtuvat molemmat samassa jaksossa (K1J3). Ensimmäisessä kaudella Lotte asuu yhdessä äitinsä, isoisänsä ja isosiskon Ilsen sekä teini-ikäisen pikkusiskonsa Tonin kanssa. Lisäksi talouteen kuuluu Ilsen aviomies Erich ja näiden kaksi pientä lasta. Lotte viettää tuskin ollenkaan aikaa kotonaan, varmasti siksi, että pienessä, pimeässä ja likaisessa asunnossa asuu liian monta ihmistä. Toisaalta Lotte tekee työtä öisin ja päivisin, joten hän ei ehdi olla aloillaan. Aivan ensimmäinen kohtaus koko sarjassa, jossa Lotte esiintyy, näyttää hänet kiiruhtamassa yön töistä kotiin vaihtamaan vaatteita ennen, kuin hän ryntää taas ulos. Sen lisäksi Erich häiriköi ja nöyryyttää Lottea. Lotte kuitenkin käy kotona tuomassa sinne rahaa tai ruokaa, vaihtamassa vaatteita ja näkemässä pikkusiskoaan.

Ensimmäisessä kohtauksessa (K1J3) koko perhe on koolla asunnon päähuoneessa. Asunto on hämärästi valaistu, ja näkyvän ikkunan edessä liikkuu sotkuisesti ripustettuja pyykejä niin,

että luonnonvaloa pääsee sisään vain vähän. Seinät ovat tummat, tila on ahdas ja sotkuinen. Lotten äiti on juuri tullut kotiin lääkäristä, jossa hänelle on selvinnyt, että hän kärsii pitkälle itäneestä kupasta.

Lotte viikkaa pyykkejä ja Ilse valmistaa ruokaa hellan ääressä. Äidin tullessa kotiin he haluat tietää lääkärikäynnin tuloksista, mutta äiti kertoo heille vain saaneensa lääkereseptin ihotumaan, jonka hän on saanut työskennellessään teurastamolla. Lotte sanoo, että olisikin paras, jos äiti ei enää työskentelisi kosteissa oloissa, jolloin Toni, Loten noin 12-vuotias pikkusisko tarjoutuu menemään sinne äitinsä sijasta. Lotte sanoo tähän: ”Etkä mene. Tuo saisi mennä töihin”, viitaten Erichiin, joka on istunut selin muihin mutta kääntyy nyt Lotteen päin. Erich vastaa vähättelevästi, että ei mene ”naisten töihin” ja kysyy, miksi Toni ei menisi töihin, kun hän ei löydä töitä. Lotte sanoo vihaisesti, että Toni käy koulua, ja siksi perheen aikuisten täytyy käydä töissä. Hän kaivaa taskustaan setelin ja lämäyttää sen pöydälle. Erich nojautuu kohti Loten isoisää ja sanoo virnuillen tälle, mutta muillekin kuuluvasti: ”Katsohan letukkaa. Aina kymppi taskussa. Mistä hän saa rahat?”

Tilanne kärjistyy, kun Erich jatkaa vihjailuaan, ja lopulta Lotte tönäisee häntä niin, että hän kaatuu lattialle. Lotte lyö häntä polttopuun pätkällä huutaen ”Mene itse hankkimaan rahaa, tai pidä turpasi kiinni!”, kunnes Ilse astuu väliin ja repii Loten pois miehensä luota. Erich uhkaa tappaa Loten ja nousee hiilihanko kädessään, mutta Ilse jää siskonsa ja miehensä väliin, ja pelokkaan näköinen Toni huutaa kaikkia lopettamaan. Samalla hetkellä asunnosta sammuvat valot. Hän viittoilee äitiin, joka istuu pöydän ääressä ja itkee. Erich lähtee huoneesta raivoten.

”Miehesi on keltoton”, Lotte sanoo Ilselle.

”Ainakin minulla on mies”, Ilse vastaa ja lähtee myös.

Toisessa kohtauksessa (K1J3) Lotte on lähdössä kotoa, kun Ilse kutsuu häntä, ja hän menee tämän luokse. Ilse istuu sängyllä hämärässä huoneessa vieressään nukkuva vauva. Huoneessa ei ole valoja, ja valoa suodattuu likaisesta ikkunasta vain vähän. Ilse näyttää uupuneelta, nojaa raskaasti sängynpäättyyn ja hänen kasvoissaan on likaa. Lotte, myös sotkuinen ja väsyneen näköinen, erottuu Ilsestä väreiltään: hänellä tummat hiukset ja oranssi takki, kun taas Ilse sulautuu tummanvaaleine hiuksineen ja sinisine villatakkeineen huoneen kylmään valoon.

Koska he ovat viimeksi eronneet ikävissä tunnelmissa, Ilse tekee rauhaneleen: ”Nukuin sinunkin sänkyä vieressä”, hän sanoo Lotelle. Seuraa keskustelu:

Lotte: ”Mitä siitä?”

Ilse: ”Olit silloin erilainen.”

Lotte: ”Oliko muuta?”

Ilse: ”Kohtelimme toisiamme eri tavalla.”

Lotte: ”Ennen Erichiä?”

Ilse: ”En valinnut häntä.”

Lotte: ”Ei sinun olisi tarvinnut naimisiin mennä ja tehdä toista kakaraa.”

Ilse: ”Puhu sinä vain. Olet ollut onnekas.”

Lotte: ”Minä olen varovainen, Ilse. Katso itseäsi. Istut läävässä. Olet jäänyt sisään.”

Ilse: ”Sinusta on tullut omahyväinen narttu.”

Lotte hymyilee kitkerästi ja lähtee, ja kohtausta päättyy.

Luvussa 2 taustoitin de Grootin (2009, 199) ajatuksia kurjuuden ja raakuuden kuvaamisesta historiallisessa fiktiossa tavalla, joka esittää menneisyyden vieraana nykyihmiselle ja perustavanlaatuisesti erilaisena puhtaaseen ja ”väkivallattomaan” nykyhetkeen verrattuna.

Varsinkin ensimmäisessä kohtauksessa Loten perheen köyhyys näyttäytyy brutaalina. Pieni asunto, lapsen tarve mennä töihin, äidin työn aiheuttamat terveysongelmat ja lopulta myös vajojen sammuminen kuvaavat köyhyyttä tavalla, joka nähdäkseni korostaa eroa menneisyyden ja nykyhetken välillä. Lisäksi vielä fyysinen väkivalta Loten ja Erichin välillä korostaa perheen kurjuutta ja, vaikka väkivalta ei olekaan kohtauksessa erityisen raakaa, se on kuitenkin yhtäkkiä ja hätkähdyttävää, mutta samalla tapahtuu arkipäiväisessä kontekstissa; menneisyydessä eläville hahmoille se on osa elämää. Tietystikään köyhyys ja perheväkivalta eivät todellisuudessa ole asioita, jotka kuuluvat vain menneisyyteen, mutta tavat, joilla köyhyys ilmenee ovat erilaisia. Loten perheen asunto ja dynamiikat ovat lähempänä mielikuvaa Dickensin viktoriaanisesta kärsimyksestä, estetiikka samoin. Se tuo lapsityövoimaviittauksineen mieleen arkistokuvat vaikkapa puuvillatehtaiden lapsityöntekijöistä tai suuren laman aikaisista uutiskuvista.

Vielä olennaisempaa on kuitenkin se, miten sukupuoli kuvautuu näissä kohtauksissa. Edelleen de Grootia (2009, 182) seuraten, yksi historiallisen fiktion keskeisiä kiinnostuksenkohteita on

naisten asema menneisyydessä. Sukupuoliroolit tahdotaan kuvata nykyistä jyrkempinä, hierarkkisempina ja ahdistavampina. Naisten alistamisen kuvaus voi toimia yhtenä työkaluna, edellä mainittujen kurjuuden ja väkivallan kuvausten lisäksi, jolla historiallinen fiktio erottaa nykyisyyden ja menneisyyden toisistaan ja ikään kuin muuttaa menneisyyden ”vieraaksi maaksi.”

Molemmissa kohtauksissa piirtyy selvä jako Loten ja muun perheen ja varsinkin Loten ja Il-sen välille, mihin palaan erikseen hieman myöhemmin. Ilseä voisi ajatella ”perinteisen” (verrattuna uushistorialliseen fiktion, ks. luku 2.2, Russo 2024, 4) historiallisen fiktion melko tyypillisenä naishahmona: hän on loukussa väkivaltaisen (vaikkakaan ei eksplisiittisesti Ilseä kohtaan) ja laiskan aviomiehen ja lasten kanssa, eikä hän näe keinoa paeta asemaansa. Ilsen sanat Erichistä ”en valinnut häntä” korostavat tätä olosuhteiden uhriksi joutumista, jossa hänellä ei ollut valtaa vaikuttaa siihen, mihin hän päätyi, eikä hänellä ole valtaa muuttaa sitä nytkään. Kun Ilsen asettuu Erichin ja Lotten väliin ensimmäisessä kohtauksessa, hän käyttää sitä vähää valtaa, mitä hänellä on, jottei tilanne eskaloituisi pahemmaksi. Toisaalta hän myös repii Loten Erichin kimpusta, eli hän suojelee myös Erichiä, tai pyrkii säilyttämään rauhan parhaansa mukaan.

Vaikka Ilse selvästi kaipaa aikaa, jolloin hänellä oli paremmat välit Loten kanssa, samalla hänen asenteensa tätä kohtaan vaikuttaa paheksuvalta: kun Lotte kritisoi Erichiä, Ilse vastaa: ”Ainakin minulla on mies.” Myöhemmin, keskustellessaan Loten kanssa kahden, hän sanoo tämän olleen ennen erilainen. Vaikuttaa siis siltä, että Ilsen näkökulmasta on parempi elää Erichin kaltaisen miehen kanssa kuin Loten tavoin – ei ole täysin selvää, mitä kaikkea Loten elämästä Ilse tietää, mutta voi tulkita, että Ilse ei pidä siitä, että Lotte ei ole avioliitossa ja tekee seksityötä, ja hän todennäköisesti toivoisi, että Lotte ei haastaisi riitaa Erichin kanssa.

Ilse kuvautuu siis menneisyyden – hierarkkisen, julman, menneisyyden jalkoihin jääneenä naisena, joka hyväksyy osansa seksistisessä, patriarkkaalisessa yhteiskunnassa. De Grootin (2009, 182) mukaan historiallinen fiktio voi kuvata historialliset identiteetit ”ideologisen järjestyksen ja sääntelyn” alaisina. Tällöin ihmisten tavat olla olemassa menneisyydessä näyttävät säännellympinä ja implisiittisesti nykyaika kuvautuu vapaampana.

Lotte taas asettuu hyvin erilaiseen valoon, ja nämä kaksi kohtausta alleviivaavat tapoja, joilla Lotte eroaa perheestään ja varsinkin Ilsestä. Lotte elää hyvin erilaista elämää Ilseen

verrattuna, mikä tarkoittaa, että hänellä on paljon enemmän vapautta, vaikka hän kantaakin vastuuta perheestään ja tekee työtä heidän elättämisekseen. Ensimmäisessä kohtauksessa Lotte vaikuttaa olevan ainoa, joka pyrkii kurjuudesta parempaan: hän haluaa varmistaa, että pikkusisko Toni pääsee kouluun, jotta tällä olisi mahdollisuus parempaan tulevaisuuteen, kun muut eivät juuri välitä asiasta. Hän myös reagoi aggressiivisesti Erichin pilkkaan, kun muut katsovat passiivisina vierestä. Ylipäättään kohtauksesta saa myös kuvan, että koko perhe kyllä tietää Loten tekevän seksityötä, ja se on heidän mielestään jokseenkin häpeällistä tai ainakin asia, josta he eivät halua puhua, mutta he silti ottavat mielellään vastaan Loten ansaitsemat rahat.

Toisen kohtauksen keskustelu syventää Loten ja Ilsen välistä kontrastia entisestään. Jos Ilse on osaansa tyytynyt ja alistettu, Lotte on aktiivinen toimija, joka ei suostu seksistisen yhteiskunnan kontrolloitavaksi. Vaikka Loten vihaisena sanomat sanat tuskin voi lukea teesiksi, jonka sarja kritiikittä esittää, mielestäni sarjan näkökulma asettuu vahvasti enemmän Loten puolelle ja muuta perhettä vastaan: Lotte kuvautuu sympaattisena hahmona, joka tekee kaikkensa perheensä eteen, kun muut tuskin arvostavat hänen ponnistelujaan ja vielä halveksivatkin niitä.

Niinpä, kun Lotte kiistää Ilsen kommentin, että hän on ollut onnekas (eikä siksi ole jumissa inhottavan miehen kanssa) sanomalla: ”Minä olen varovainen”, se kuvautuu totuudenmukaisena selityksenä sille, miksi Loten elämä on parempaa. Menestys ja alistuneen naisen roolin pakeneminen on siis seurausta Loten omista taidoista, ei onnenkantamoinen. Kun Lotte jatkaa: ”Katso itseäsi. Istut läävässä. Olet jäänyt sisään”, tämä edelleen korostaa eroa siskosten välillä, Ilsen passiivisuutta ja Loten aktiivisuutta. Ilsen tilanne näyttäytyy valintana, jonka hän on tehnyt, huolimatta siitä, että Ilse itse ei näe asiaa niin. Loten positio on myös seurausta valinnoista, ja Ilse olisi voinut siis myös saavuttaa saman aseman, jos vain olisi valinnut eri tavoin.

Kun kohtausta ajattelee vielä koko sarjan kontekstissa – Lotesta tulee ensimmäinen nainen, joka on koskaan työskennellyt poliisin murhaosastolla ja hän pitää edelleen vapautensa, kun taas Ilse kärsii myöhemmin silmäsairaudesta eikä hänellä ole varaa lääkärihoitoon – Lotte todellakin näyttäytyy postfeministisenä hahmona, joka yritteliäisyytensä kautta pystyy (ainakin osittain) ohittamaan menneisyyden naisia alistavat mekanismit ja työssä (miesvaltaisella alalla) menestyminen kuvautuu tienä vapauteen.

Postfeministisyyden lisäksi Loten kuvausta voi tarkastella uushistoriallisen fiktion ja luovan anakronismin käsitteiden kautta. Jos Ilsen hahmo istuu paremmin ”perinteiseen” historialliseen fiktion, jossa menneisyys esitetään lähtökohtaisesti vieraan tuntuksena muun muassa hierarkian, väkivallan, likaisuuden ja naisen alisteisen aseman kautta, Loten hahmo taas sopii osaksi uushistoriallista fiktiota, jota ilmiönä käsittelin luvussa 2.2.

Uushistorialliseen fiktion kuuluu muun muassa tapa korostaa nykyisyyden ja menneisyyden samankaltaisuuksia erojen sijaan. (Russo 2024, 8; Köller 2025, 44–45; Rosenstone 1996, 206; de Groot 2014, 7.) Uushistorialliseen fiktion liittyy myös esimerkiksi itsetietoisuus, itseensä viittaaminen sekä (luova) anakronia. Kuten jo aiemmin sanoin, mielestäni *Babylon Berlin* sarjana ei käytä räikeitä anakronismeja tai pyri alleviivaamaan menneisyyden ja nykyisyyden yhtäläisyyksiä yhtä ahkerasti kuin Russon käyttämät esimerkit, kuten *Our Flag Means Death*, *Hamilton* ynnä muut, mutta siinä on silti nähtävissä tällaisia piirteitä. Aiemmin olen maininnut esimerkiksi *Babylon Berlinin* genreillä leikittelyn ja siihen läheisesti liittyvän pastissin käyttämisen, ja kuten aiemmin kirjoitin, pastissin voi nähdä yhtenä uushistoriallisen fiktiolle ominaisena tapana kerrostaa viittauksia ja tehdä näkyväksi yhtäläisyyksiä nykyhetken ja menneisyyden välillä.

Russon (2024, 7) mukaan luovat anakronismit mahdollistavat vaikutelman tunteiden transhistoriallisuudesta – siitä, että menneisyyden henkilöt tunsivat samoin kuin me nykyhetkessä. Ilse, joka näkee osansa väistämättömänä, ja parempana vaihtoehtona kuin Loten, tuntuu vieraalta nykyisyyden feminismillä saturoidusta ilmapiiiristä käsin. Lotte taas, torjuessaan perinteisen naisen roolin vaimona ja äitinä, keskittyessään työhön (sekä poliisina että, tässä yhteydessä vähemmän relevantisti, seksityöntekijänä) ja flirttaillessaan eri miesten kanssa, sopii paremmin nykyisyyden mielikuvaan siitä, mitä naiseus on ja muistuttaa postfeminististä nuoren naisen ihannesubjektia (McRobbie 2007, 722).

Lotten luonnehdinta siis toimii tavallaan luovana anakronismina: Lotte on nykyaikainen nainen, joka kohtaa samanlaisia ongelmia kuin nykynaiset (seksuaalista häirintää, toimeentulon epävarmuutta, vähättelyä työpaikalla, mutta ei totaalista toimijuuden kieltämistä), jolloin historia näyttäytyy sosiaalisesti ja emotionaalisesti nykyajan kaltaisena (Russo 2024, 7). Tämä on mahdollista, koska *Babylon Berlin* kuvaa naisiin kohdistuvan syrjinnän muotoja Lotten

tapauksessa pääsääntöisesti sellaisina, kuin ne ilmenevät nykyhetkessä, vaikka muihin naisiin, kuten Ilseen, ne pätevät enemmän ”historiallisina”.

Loten ja Ilsen erojen kautta *Babylon Berlin* kuvaa menneisyyttä sekä vieraana ja erilaisena että tutun tuntuksena. Sanoin aiemmin, että Ilseä voisi ajatella ”perinteiseen” historialliseen fiktion hyvin istuvana hahmona, kun taas Loten kuvaus on enemmän linjassa uushistoriallisen fiktion konventioiden kanssa. Jos seuraa aiemmin Dyeria mukailleen esittämäni ajatusta uushistoriallisesta fiktiosta pastissina ”perinteisestä” tai aiemmasta historiallisesta fiktiosta, Ilsen kuvausta voisi näin ajatella yhtenä pastisoinnin tapana. Ikään kuin *Babylon Berlin* esittäisi katsojalle historiallisen, totunnaisten kuvan menneisyydessä elävästä naisesta (Ilse) ja siten asettuisi, Loten hahmon kautta, erilleen tästä kuvaustavasta – imitoiden mutta kuitenkin vääristäen aiempia historiallisen fiktion kuvauksia naisen asemasta.

Menneisyyden ja nykyajan yhtäläisyydet ja sen lisäksi seksualisointiin liittyvät kysymykset nousevat esiin myös seuraavassa alaluvussa, jossa keskityn siihen, miten *Babylon Berlin* kuvaa seksityötä ja käyttää sisäistä pastissia.

4.2 Seksityö ja speaktaakkeli

Käsittelen seuraavaksi *Babylon Berlinin* tapaa kuvata seksityötä ja sitä, miten seksityön kuvaus osaltaan liittyy sarjan kerroksellisiin tapoihin käsitellä menneisyyden ja nykyisyyden välistä suhdetta. Keskityn kolmannen kauden kahdeksannen jakson kohtaukseen, jossa Lotte osallistuu speaktaakkelimaiseen pornoesitykseen (K3J8).

Brian McNairin *Porno? Chic!* (2013) käsittelee pornon leviämistä valtavirtaan. McNair nimitää porno chiciksi kaikkea, missä on jälkiä pornosta, mutta mikä ei kuitenkaan ole varsinaista pornografiaa; esimerkiksi pornosta lainattua estetiikkaa musiikkivideoissa, pornoa käsitteleviä dokumentteja tai eksplisiittisiä seksikohtauksia elokuvissa. McNairin (2013, 90) mukaan pornon hyväksyminen on yhteyksissä naisten ja seksuaalivähemmistöjen oikeuksien parantumiseen ja pornografian siirtyminen paheksutusta marginaalista osaksi valtavirtaista mediakulttuuria on ensisijaisesti positiivinen kehityskulku.

Babylon Berlinin seksuaalisuuteen ja seksiin liittyviä kohtauksia voi pitää esimerkkinä pornochicistä; sarjassa on sekä eksplisiittisempiä että viitteellisiä seksikohtauksia, mutta monet niistä on rakennettu hyvin esteettisiksi tavoilla, jotka lainaavat pornon kuvakieltä. Samalla *Babylon Berlin* kiinnittää katsojan huomion siihen, miten eri ja toisaalta samanlaisin tavoin pornoon suhtaudutaan Weimarin tasavallan aikana kuin nykyään: aivan sarjan ensimmäisessä jaksossa (K1J1) siveyspoliisi tekee ratsian studiolla, jossa kuvataan raamatullista pornoelokuva. Sarja asettuu siis heti aluksi erilleen sellaisista teksteistä, jotka pyrkivät kuvaamaan menneisyyttä jollain tapaa viattomampana tai siveellisempänä kuin nykyaikaa. Samalla ratsiakohde korostaa sitä, että sarjan tapahtuma-aikana pornoa pyrittiin säätelemään ja kieltämään lailla. Toisaalta taas sarja pystyy kiehtomaan ja ehkä järkyttämäänkin katsojaa erilaisilla seksuaalisuuden kuvauksilla, joita eksplisiittisyydessään voi esittää valtavirtaisessa televisiosarjassa nykyään juuri siksi, että mediakulttuuri on ottanut vaikutteita pornosta ja muuttunut viime vuosikymmenien aikana yhä sallivammaksi seksin esittämisen suhteen.

Kohtaus, jota tässä luvussa tarkastelen lähemmin (K3J8) kuvaa Lottea tekemässä seksityötä, ja myös tämä kohtaus, ehkä voimakkaimmin koko sarjassa, lainaa esteettisesti ja sävyltään pornografiasta.

Se, mitä yleisölle on aiemmin näytetty Loten työstä on ollut melko vähäistä. On käynyt selväksi, että hän on työskennellyt Moka Eftissä, jonka takahuoneessa sijaitsee bordelli. Hän on viettänyt aikaa yökerhossa, kunnes asiakas on ilmaissut kiinnostuksensa henkilökunnan välityksellä, ja tällöin Lotte on poistunut heidän kanssaan takahuoneeseen. Välähdykset varsinaisista kohtauksista ovat olleet lyhyitä ja ei-eksplisiittisiä, mutta hän on ollut asiakkaiden kanssa kahden. Lisäksi on käynyt selväksi, että Lotella on pääsääntöisesti ollut vaikutusvaltaa siihen, kenet on asiakkaakseen ottanut. Kolmannessa kaudella Lotte on jo vakituisissa töissä poliisina, eli hän ei enää tee seksityötä säännöllisesti, mutta hänellä on edelleen puutetta rahasta. Kun hänen isosiskonsa Ilse tarvitsee kipeästi silmäleikkausta, Lotte tarvitsee nopeasti suuren summan rahaa ja, ystävänsä Veran vihjeestä, ottaa vastaan työkeikan paikassa klubilla Luxor. Loten saapuessa paikalle käy selväksi, että hän ei tiedä tarkalleen, mitä tuleman pitää, vain, että se on jotakin epätavallista. Häntä pyydetään pukeutumaan hänelle varattuun asuun ja soittamaan kelloa ollessaan valmis.

Seuraavassa kohtauksessa (K3J8) Lotte istuu silmät sidottuina yksinäisellä tuolilla keskellä lavaa. Huone on jonkinlainen teatteri tai auditorio, hämärästi valaistu ja enimmäkseen tyhjä.

Lotte on pukeutunut seksikkääseen versioon sotilasasusta: siihen kuuluu koppalakki, pitkä aukinainen takki ja reiteen asti ulottuvat punaiset nahkasaappaat. Takin alla hänellä on vain alusvaatteet, ja niissä on kiinni puna-valko-sininen eli Ranskan värinen ruusuke. Loten lisäksi paikalla on ylhäällä, hämärässä katsomossa ja siis Loten näkymättömissä istuva vanhempi mies, jolla on yllään armeijaunivormu ja monokkeli sekä Loten vastaanottanut Luxorin työntekijä, joka istuu lavan sivussa pöydän takana edessään mikrofoni. Hän toimii juontajana, ja aloittaa heti kohtauksen alkaessa: ”On vuosi 1917 ja olet joutunut eroon ryhmästäsi pelottomia ranskalaisia amatsoneja, vihollisen käsiin.” Kyseessä on siis katsomossa istuvan korkearvoisen (kunniamerkkien määrystä päätellen) upseerin fantasia, joka nyt näytellään hänelle juonnon kera.

Lotte hengittää nopeasti ja vaikuttaa hermostuneelta. Juontaja maalaillee fantasian maisemaa: Loten hahmo on ollut vankina kuukausia, ja saksalaisten sotilaiden keskuudessa hän on alkanut himoita heitä. Juontaja kertoo, mitä Loten hahmo tuntee, mitä tämä haluaa ja miten tämän kuuluu käyttäytyä. Ovet avautuvat Loten takana, ja lavalle marssii joukko identtisesti pukeutuneita miehiä, joilla on yllään saksalaisten sotilasunivormujen kaltaiset asut: mustat nahkatakkit, raskaat saappaat, piikkikypärät ja pilottilasit, jotka peittävät osittain heidän kasvonsa. Lotte kuulee, heidät, mutta ei näe heitä, ja vaikka hän pysyy roolissaan, hän näyttää hieman pelästyneeltä.

Juontaja ohjaa Loten nousemaan tuolilta ja polvistumaan. Side otetaan pois hänen silmiltään, jolloin hän näkee häntä ympäröivät, lähestyvät miehet. Kuvakulma on matalalla Loten silmien tasalla, mikä saa tilanteen näyttämään uhkaavalta. Lotte painetaan kontalleen pyörivälle lavalle ja miehet ympäröivät hänet. Kohtauksessa on koko ajan soinut klassisen kauden Hollywood-elokuvan soundtrackia muistuttava musiikki, joka ehkä soi myös diegeettisesti teatterissa, sillä se rohisee kuin kuuluisi vanhalta äänilevyiltä. Nyt musiikki voimistuu ja kasvaa, yhdessä miesten äänien kanssa, ylivoimaiseksi.

Leikkaukset näyttävät asiakkaan reaktioita ja juontajaa, joka, kun juonnolle ei ole enää tarvetta, poistuu paikaltaan ja jättää Loten yksin miesten kanssa. Kohtaus päättyy, ja seuraava otos näyttää Loten poistumassa Luxorista, mutta sama musiikki jatkuu leikkauksen yli. Lotte kiiruhtaa jalkakäytävää pitkin poissa tolaltaan.

Koko kokemus on Lotelle selvästi järkyttävä. Tämäkään kohtaaminen ei ole kovin eksplisiittinen, mutta ei jää epäilystä, etteikö näytelmä etenisi varsinaisiin seksiakteihin. Mielestäni on tärkeää eksplikoida, että kohtauksessa ei ole kyse suostumuksellisesta seksistä. Lotte ei ole tiennyt, mihin on lupautunut, joten hän ei ole voinut antaa suostumustaan. Katsoja näkee, että tapahtumat ovat Lotelle pelottavia, epämiellyttäviä, mahdollisesti myös traumatisoivia, mutta kohtauksen jälkeen tähän ei enää palata, mikä koko sarjan kontekstissa tuntuu melko vähättelevältä.

Kyseessä on yhden henkilön yleisölle järjestetty esitys. Itse asiakas istuu kaukana katsomossa, fyysisesti muiden yläpuolella. Loten lisäksi kaikki muutkin on palkattu esittämään jotakin osaa. Sekä juontaja että miesjoukko ovat siis määritelmällisesti myös seksityöntekijöitä siinä mielessä, että he osallistuvat seksikohtauksen esittämiseen rahaa vastaan. Juontajan ei kuitenkaan käytä kehoaan, vaan pysyy suojassa pöydän ja mikrofonin takana. Miehet taas muuttuvat yhtenäiseksi massaksi, joten asiakkaan katse ei kohdistu heihin samalla tavalla kuin Lotteen.

Suurin ero aiempiin seksityökohtauksiin verrattuna on se, että Lotella ei ole mitään kontaktia asiakkaaseen eikä vaikutusvaltaa siihen, miten tämä hänet näkee. Yhdessä aiemmassa vilauksessa, joka on näytetty Lotesta bordellissa, hän kahlitsi asiakkaaksi tulleen miehen ja valutti tämän päälle kuumaa vahaa, mikä viittaa siihen, että valtdynamiikat hänen ja asiakkaan välillä ovat voineet olla monenlaisia. Nyt kuitenkin Lotte on avuton, vieraassa ja odottamattomassa tilanteessa. Hän on fyysisesti alakynnessä montaa miestä vastaan, hän ei edes näe koko tapahtuman tilaajaa, ja joku muu kaiken lisäksi selostaa, miten tarkalleen ottaen hänen tulee käyttäytyä, mitä hän tuntee ja mitä hän haluaa.

Loten voi nähdä esineellistettynä kohtauksessa. Tämä ei ole itsestäänselvyys, eikä liity pelkäämiseen siihen, että kyseessä on seksuaalinen tilanne. Paasonen & muut (2021, 1, 6), näkevät esineellistämisen (*objectification*) tilanteena, jossa joltakin henkilöltä kielletään autonomia ja tätä käytetään välineenä. Kaikenlainen seksityö tai seksuaalinen esittäminen ei kuitenkaan ole esineellistävää, vaan olennaista on tekijyyden ja itsemääräämisoikeuden kieltäminen.

Autonomia ja valinnanvapaus voivat olla melko epämääräisiä määritteitä, joiden sivuuttaminen ei tarkoita pelkäämistään suoranaista pakottamista, ja seksityöhön liittyen olosuhteet kuten köyhyys voivat vaikuttaa asiaan. En kuitenkaan tässä kohtaa voi tarkastella syvällisesti tapoja, joilla rakenteet, valta ja suostumus liittyvät seksityöhön. Tarkoitukseni on esittää, että

Luxor-kohtaus (K3J8) eroaa selvästi muista sarjan seksityötä kuvaavista kohtauksista, koska siinä Loten itsemääräämisoikeus ja mahdollisuus vaikuttaa kohtaamisen kulkuun on eksplisiittisesti ja suoraan riistetty, toisin kuin muissa kohtauksissa. Muista kohtauksista eroten Lottea kirjaimellisesti ohjailee joku muu ja hän muuttuu joksikin toiseksi, ohueksi hahmoksi, jonka käyttäytyminen on ennalta määrätty. Asiakas siis esineellistä häntä eli käyttää häntä välineenä oman fantasiansa toteuttamiseen ilman aktiivista osallistumista Loten puolelta. Samaa voi kuitenkin tässä kohtaa sanoa *Babylon Berlinistä* sarjana, sillä, kuten edellä kuvasin, kohtaus on sarjan pysäyttävä speaktaakkeli, jonka estetiikka ja tapahtumat tuovat mieleen pornografian. Osittain katsoja kutsutaan samastumaan asiakkaaseen ja kun ottaa huomioon, että tilanteen vaikutuksia Loten hahmoon ei myöhemmin sarjassa käsitellä mitenkään, kohtauksesta jää mieleen lähinnä sen pysäyttävyys ja kitschmäinen estetiikka.

Itse näytelmän maailmassa konteksti on väkivaltainen. Sen lisäksi, että Lotte *Babylon Berlinin* maailmassa joutuu riistetyksi, näytelmän sisässä hän on kirjaimellisesti sodassa vangittu nainen, joka joutuu vihollisotilaiden armoille. On kiinnostavaa, että näytelmän juonossa Loten hahmo kuitenkin itse haluaa seksiä sotilaiden kanssa, eikä näytelmä siis ole varsinaisesti raiskausfantasia, mutta samaan aikaan itse tilanne herättää mielikuvia hyvinkin väkivaltaisista ja ei-suostumuksellisista asiayhteyksistä, ja vaikuttaa tarkoituksenmukaiselta, että Lotelle ei ole kerrottu kohtauksen sisällöstä etukäteen.

Lisäksi ensimmäinen maailmansota koko sarjassa on ensisijaisesti kehystetty traumaattisena, varsinkin Gereonille, mutta myös kollektiivisesti - sivuhahmoina on monia muitakin miehiä, jotka ovat traumatisoituneet sodassa, ja monet hahmoista ovat menettäneet siinä jonkun läheisen. Seksiin ja sotaan liittyvä trauma ei kuitenkaan ole tullut sarjassa aiemmin esiin, eikä Loten hahmolla ole kokonaisuudessaan mitään suhdetta ensimmäiseen maailmansotaan perheen tai omien henkilökohtaisten kokemusten puolesta. Siksi tuntuu hämmäntävältä, että ensimmäinen maailmansota nyt tuodaan esiin tällaisessa kontekstissa ja juuri Loten hahmon kautta.

Osittain seksityö *Babylon Berlinissä*, erityisesti kahdella ensimmäisellä kaudella, näyttäytyy työnä muiden joukossa. Se on Lotelle keino ansaita rahaa tilanteessa, jossa töistä on pulaa ja katuja täyttävät muualta Berliinin kulkeutuneet epätoivoiset työttömät. Lotte myös puhuu työstä arkipäiväisesti ystävälleen Gretalle, jolle yrittää myös järjestää töitä Moka Eftissä, kun tämä saapuu töiden toivossa pääkaupunkiin. Alusta asti Loten seksityötä ympäröi kuitenkin jonkinlainen mystinen aura, ja sitä käsittelevät kohtaukset ovat olleet visuaalisesti miellyttäviä

ja jokseenkin siloteltuja. Kahdessa ensimmäisessä kaudella esiintyvän bordellin neonvaloissa ja hämyisissä huoneissa, kahleissa ja nahkavaljaissa ei ole mitään arkipäiväistä, vaan ne asetuvat melko jyrkkään kontrastiin muun miljöön kanssa, jossa korostuu rujous, sameat värit ja kaupungin likaisuus. Lisäksi, vaikka seksityöhön liittyvä stigma ei olekaan pääosassa, sitä on kuitenkin korostettu esimerkiksi Loten suhteessa perheeseensä, kuten kävi ilmi kohtauksissa, joita käsittelin edellisessä alaluvussa. McNairin (2013) ajatusta ”porno chicistä” seuraten kaikissa seksityökohtauksissa on nähtävissä kaikuja pornosta, vaikka ne ovatkin Luxorin tapauksessa vielä korostuneempia.

Luxor-kohtaus (K3J8) mahdollistaa katsojan osallistumisen kutkuttavaan speaktaakkeliin, jossa Lotte esiintyy. Kamera näyttää upseerin näkökulman ylhäältä katsomosta käsin ja tämän kasvavan kiinnostuksen kohtauksen edetessä: se samaistaa *Babylon Berlinin* yleisön näytelmän yleisöön. Kamera panoroi Lotten kehoa alhaalta ylös ja keskittyy tämän kehon osiin tavalla, joka on pornosta tuttu. Kohtaus toimii speaktaakkelinä, joka pysäyttää juonen kulun hieman samalla tavoin kuin musiikkiesityskohtaus Moka Eftissä, josta kirjoitin luvussa 2.1., mutta speaktaakkeli on seksuaalinen. Näytelmä on itse asiassa kirjaimellisesti pornoa, mutta vain liivenä tapahtuvaa kuvatun sijaan.

Toisaalta katsojaa kuitenkin kutsutaan kokemaan kohtaus toisaalta Loten näkökulmasta: meille näytetään, kuinka hän tulee paikalle ja valmistautuu, ja katsojalle paljastuu tapahtuman luonne samaa tahtia kuin Lotellekin. Myös kuvakulmat, varsinkin kun side poistetaan Loten silmiltä, alleviivaavat Loten näkökulmaa ja kokemusta uhkaavana ja kaoottisena. Seuraamme Lottea myös ulos Luxorista, ja muut hahmot jäävät sinne ilmestymättä enää koskaan.

Tätäkin kohtausta voi ajatella yhtenä esimerkkinä *Babylon Berlinin* tavasta pastisoida aiempia esityksiä Weimarin tasavallasta ja populaarikulttuurissa toistuvaa ja elävää mielikuvaa Weimarin Berliinistä seksuaalisesti paheellisena ja turmeltuneena tilana. Haluan kuitenkin tässä syventyä pastissin käyttöön toisesta näkökulmasta.

Dyer (2007, 64) esittää yhdeksi pastissin muodoksi ”näytelmän näytelmässä”. Sisäinen pastissi voi olla mikä tahansa saman mediumin muoto, joka esiintyy tekstissä: runo runossa, elokuva elokuvassa. Tämä voi mahdollistaa esimerkiksi todellisuuden ja tekstin suhteen komentoimisen sekä tietynlaisen itseviittaavuuden, kuten *Hamletissa*, jossa näytelmä *Gonzagon murha* eroaa itse kehysnäytelmästä muodoltaan ja tyyliiltään, joka on *Hamletin* hahmojen

näkökulmasta katsottuna vanhanaikainen. *Hamletissa* hahmot kommentoivat *Gonzagon murhaa*, esimerkiksi sitä, miten näyttelijöiden tulisi esittää osansa, mikä mahdollistaa pohdinnan siitä, miten teatteri vaikuttaa katsojiinsa ja miksi. (Dyer 2007, 66–67.) *Babylon Berlinistä* voi löytää useampia ”sisäisiä pastisseja”, vaikkakaan ei täsmälleen samaa muotoa – televisiota ei ollut olemassa 1920-luvulla, joten *Babylon Berlin* tuskin voisi näyttää katsojalle tv-sarjaa tv-sarjassa. Elokuvia ja näytelmiä sen sijaan löytyy. Esimerkiksi kolmannen kauden pääjuoni käsittelee elokuvaproduktiota, ja murhan takia viivästynyttä elokuvaa kirjoitetaan uudelleen niin, että se tulee kommentoineeksi hahmojen elämää.

Edellä kuvailemani kohtauksen voi myös lukea sisäisenä pastissina, näytelmänä televisiosarjassa. Koska kyseessä on eri medium, näytelmää ei voi sekoittaa sarjaan, jossa se ilmestyy, eikä se toisaalta voi samalla tavoin korostaa eroaan kehystarinasta muotoseikkojen avulla, kuten näytelmä näytelmässä voisi, esimerkiksi niin, että näyttelijät ylinäyttelevät sisäisessä näytelmässä mutta eivät kehystarinassa (Dyer 2007, 67). Enemminkin kyseessä on kummallinen speaktaakkeli, joka hämärtää esityksen ja eksploitaation rajoja: kuten edellä kuvailin, *Babylon Berlin* kutsuu katsojansa nauttimaan speaktaakkelista samalla, kun se tuo esiin tapoja, joilla speaktaakkeli on rakentunut korostuneen epätasaisen valtasuhteen varaan.

Dyerin (2007, 89) mukaan sisäinen pastissi toteaa jotakin pastissin kohteesta: se esittää sen tietynlaisena. Se imitoi sitä tarpeeksi läheisesti, että mahdollistaa kokemuksen siitä. Samaan aikaan se kuitenkin asettaa itsensä erilleen pastissin kohteesta: ”tämä teos ei ole tällainen”. Tämäkin on selvempää, jos sekä itse teksti että sen sisässä esiintyvä teksti ovat samaa muotoa, mutta mielestäni tätä Dyerin ajatusta voi kuitenkin soveltaa myös *Babylon Berliniin*. Mutta mikä oikeastaan on se muoto, jota Luxor-kohtaus kommentoi? Pornografia? Speaktaakkeli? Näytelmä?

Vakiintunutta yksittäistä median muotoa, jota näytelmä pastisoi, ei ehkä ole olemassa, vaikka historiallinen porno onkin oma genrensä, jossa menneisyys näyttäytyy korostuneen seksuaalisena (de Groot 2009, 10–11). Koska näytelmä tapahtuu vuonna 1917, kuten juonnossa kerrotaan, eli *Babylon Berlinin* kolmannen kauden tapahtumavuodesta 1929 käsin katsoen menneisyydessä, sen voi nähdä myös niin, että se on, yksinkertaisimmillaan, historiallista fiktiota historiallisen fiktion sisässä. Selvästikään *Babylon Berlin* kokonaisuutena ei ole samaa genrea kuin Luxorissa järjestetty näytelmä, mutta ne molemmat kuvaavat menneisyyttä valikoiden, muuntaen ja korostaen tiettyjä asioita. Näytelmä keskittyy seksuaalisuuteen ja fetisoi ideaa

naissotilaasta, joka joutuu vihollisen vangiksi, kun taas, yksinkertaistaen, *Babylon Berlin* keskittyy lähtökohtaisesti Weimarin Berliinin levottomuuksien ja siinä elävien hahmojen elämän kuvaamiseen.

Näin *Babylon Berlin* välittää katsojalleen kokemuksen tietynlaisesta historiallisesta fiktiosta ja samalla asettaa itsensä siitä erilleen sanoen: ”tämä teos ei ole tällainen.” Lotte lähtee pois Luxorista, ja ilmapiiri vaihtuu arkisen ahdistuneeseen Loten kiiruhtaessa pois hämärällä kadulla. Myös tältä kannalta voi ajatella tämän kohtauksen eroa aiempiin Loten seksityötä kuvaaviin kohtauksiin: jos ne ymmärtää sarjan ”omana” sisältönä, kontrastina tälle sisäiselle pastissille, erosta tulee myös eri genrejen tai muotojen, ei vain kohtausten välinen.

Dyerin (2007, 9) mukaan pastissin käyttäminen ei määrää mitään tiettyä tapaa, jolla pastissin kohteeseen suhtaudutaan. Toisin kuin vaikkapa parodia, pastissi ei lähtökohtaisesti pilkkaa tai arvostele kohdettaan. Jos koko Luxor-kohtausta siis ajattelee sisäisenä pastissina, kysymykseksi jää, mitä *Babylon Berlin* haluaa sanoa Luxorin näytelmästä/pornosta/historiallisesta fiktiosta sen lisäksi, että se asettaa itsensä siitä erilleen.

Mielestäni sarjan suhtautumisen tähän pastissin kohteeseen voi nähdä erittäin ambivalenttina. Kahtalaisuus tulee esiin jo siinä, että toisaalta katsoja kutsutaan mukaan ylitsepursuvaan speaktaakkeliin ja toisaalta sarjassa tehdään näkyväksi tavat, joilla tämän speaktaakkelin tuottaminen perustuu vallankäytölle ja aiheuttaa negatiivisia tunteita. Lisäksi kohtaus asettuu jyrkkään kontrastiin sen kanssa, miten *Babylon Berlin* muuten on kuvannut ensimmäistä maailmansotaa (ei-seksuaalisen) trauman ja menetyksen lähteenä.

Toisaalta kohtaus mahdollistaa yksinkertaisesti speaktaakkelin katsomisen speaktaakkelina: outona ja ehkä epämukavana, mutta pysäyttävänä ja kiinnostavana. Toisaalta voisi ajatella, että *Babylon Berlin* kommentoi eksploitiivista historiallista fiktiota ja asettamalla itsensä tästä erilleen tuntuu sanovan, että sillä on jotakin parempaa ja vakavampaa sanottavaa historiasta kuin Luxorin näytelmän kaltaisella pornografisella mässäilyllä, joka muuntaa menneisyyden traumaattisia tapahtumia viihteellisiksi ja jauhaa ne seksuaalisen fantasian aineosiksi. Huomiioon ottaen, että *Babylon Berlin* itse asiassa käyttää sekä sodan traumoja että seksiä viihteen lähteenä jatkuvasti – sillä kaikesta poliittisesta kommentoinnistaan huolimatta se on televisiosarja, joka selvästikin haluaa viihdyttää katsojaansa – tämä on ironista, mutta ehkä tarkoituksellisesti.

Jos taas asettaa etualalle sen seikan, että koko Luxor-näytelmän tilaajan on armeijan upseeri, pastissin tarkoitusta voi tulkita myös kommenttina siitä, kuka esittää menneisyyttä milläkin tavoin. Upseerin on täytynyt ansaita kunniamerkinsä ensimmäisessä maailmansodassa, josta hän on mitä ilmeisimmin selvinnyt ehjin nahoin. Kohtauksessa saksalaiset sotilaat pitävät vankinaan ranskalaista naista. Voi päätellä, että kyseessä on ehkä hänen omien sodanaikaisten kokemustensa uudelleen luominen saksalaisena sotilaana, tai sitten yleisempi vihollisen nöyryyttäminen ja hallitseminen fantasian kontekstissa. Tästä näkökulmasta katsoen käy selväksi, että sodassa traumatisoituneet ja siitä hyötyneet ovat aivan eri ihmisiä, ja vain jälkimmäiset haluaisivat luoda uudelleenesityksiä sodasta tällaisella mässäilevällä tavalla. Gereon, puhumattakaan vastapuolen sotilaiden raiskaamaksi joutuneista naisista, tuskin nauttivat Luxorin speaktaakkelista.

Babylon Berlinissä kerta toisensa jälkeen aiempaa sotaa ihannoivat ja siitä jollain tapaa hyötyneet hahmot osoittautuvat niiksi, jotka kiihkeästi haluavat ryhtyä uuteen sotaan. He työskentelevät luodakseen epävakautta tai varustelevat laittomasti Saksan puolustusvoimia, jotta voisivat aloittaa uuden sodan. Kuten olen aiemmin useampaan kertaan sanonut, koko sarjassa on läsnä hiipivän pelon tunne, joka saa katsojan ajattelemaan tulevia, nykyhetkestä katsoen historiallisia, tapahtumia. Jos miettii yhtäläisyyksiä upseerin ja muiden sotaa ihannoivien hahmojen välillä, myös tämä kohtaus asettuu osaksi tätä pelon ilmapiiriä ja tapoja, joilla *Babylon Berlin* rakentaa kuvaa Weimarin Berliinistä villinä kultakautena, jossa kuitenkin oli nähtävissä pahoja enteitä tulevasta jo ennen fasistien valtaannousua, sortoa ja myöhemmin uutta sotaa. Näin tämän sisäisen pastissin voisi ymmärtää myös eräänlaisena varoituksena tavoista, joilla sotaa ja/tai menneisyyden traumaattisia tapoja katsotaan: ihannoiva ja mässäilevä suhtautuminen menneisyyteen johtaa sen virheiden toistamiseen.

5 Yhteenveto ja päätelmät

Tässä tutkielmassa olen tarkastellut muutamia eri seksuaalisuuteen ja sukupuoliin liittyvät teemat näkyvät *Babylon Berlinissä* ja miten näitä teemoja kuvatessaan *Babylon Berlin* tuo menneisyyden katsojan lähelle ja korostaa yhteyksiä menneisyyden ja nykyajan välillä. *Babylon Berlin* asemoi näillä keinoin katsojan osaksi historiaa, jonka jatkumossa tunteet voivat kurkottaa menneisyydestä nykyhetkeen.

Kolmannessa luvussa käsittelin *Babylon Berlinin* tapaa pastisoida populaareja mielikuvia Weimarin Berliinistä ja muita Weimarin Berliiniä kuvaavia tekstejä, erityisesti *Cabaret*-musikaalia, sekä Weimarin ajan saksalaista elokuvaa ja film noiria. Ensimmäisessä alaluvussa tarkastelin tapoja, joilla *Babylon Berlin* asettuu osaksi populaaria Weimar-mielikuvastoa, jossa korostuu sekä sotienvälisen Berliinin vapaamielisyys ja hauskanpito että hiipivä pelko tulevasta fasistien valtaannoususta ja sodasta. Näin tekemällä *Babylon Berlin* myös rinnastaa Weimarin ajan ilmapiiriä ja tapahtumia nykyajan poliittiseen ilmapiiriin, johon myös voi nähdä liittyvän toisaalta vapauden ja toisaalta pelon tulevasta. Toisessa alaluvussa esitin, että *Babylon Berlin* pastisoi myös Weimarin ajan saksalaista elokuvastoa ja film noirin genreä. Keskityin siihen, millä tavoin ensimmäisen maailmansodan traumat ja sen seurauksena muuttuneet sukupuoliroolit näkyivät saksalaisissa 1920-luvun elokuvissa, esimerkiksi elokuvassa *Orlacin kädet* (1924) ja miten *Babylon Berlin* Loten ja Gereonin dynamiikan kuvauksella heijastelee näitä teemoja, kuitenkin eri näkökulmasta. Lisäksi kirjoitin lyhyesti siitä, miten myös film noirissa oli nähtävissä samanlaisia teemoja, ja *Babylon Berlin* pastisoi noiria sekä visuaalisin lainauksin että liittyen tunteisiin, joita se kuvaa ja välittää.

Neljännessä luvussa käsittelin ensiksi *Babylon Berlinin* kuvausta naisen asemasta menneisyydessä ja Lottea postfeministisenä sekä uushistoriallisena hahmona, jonka kautta *Babylon Berlin* korostaa nykyhetken ja menneisyyden yhtäläisyyksiä. Loten kuvaus sarjassa eroaa merkittävästi muiden naishahmojen kuvauksesta, erityisesti hänen siskonsa Ilsen kuvauksesta, ja käytin esimerkkinä kahta kohtausta, joissa Lotte ja Ilse molemmat esiintyvät. Ilsen voisi käsitellä perinteisemmäksi historiallisen fiktion naiseksi, joka mukautuu nykyhetkeen verrattuna hierarkkisempaan ja raaempaan kuvautuvaan menneisyyteen, eikä koe mahdolliseksi parantaa asemaansa. Ilsen kohtauksessa ilmenevät käsitykset tilanteestaan ja siitä, mitä hän naisena voi elämällään tehdä, tuntuvat paljon vieraammilta kuin Loten nykyaikaiselta vaikuttavat asenteet

ja tapa aktiivisesti pyrkiä eteenpäin sekä urallaan että elämässään. Loten kuvauksessa kuitenkin painottuu yksilöllinen pystyvyys ja menestyminen tavalla, jota voisi kutsua postfeministiseksi, sillä se hän pystyy omilla valinnoillaan ohittamaan monia sortavia rakenteita, jotka vaikuttavat muiden naishahmojen elämään vahvemmin. Loten kohtaamat haasteet, kuten poliisissa mieskollegoilta tuleva vähättely, vaikuttavat nykyhetkestä katsoen samaistuttavilta, mutta eivät kuitenkaan estä Lottea rikkomasta lasikattoja. Niinpä katsoja voi helpommin tuntea Loten mukana sarjan pyörteissä.

Neljännän luvun toisessa alaluvussa analysoin tapaa, jolla *Babylon Berlin* kuvaa seksityötä, erityisesti kolmannen kauden kohtauksessa, jonka voi lukea myös spektakelisoivaksi sisäiseksi pastissiksi. Esitin, että vaikka *Babylon Berlinissä* seksityön kuvaus on osittain monella tapaa neutraalia, sitä kuitenkin esitetään myös tavalla, joka lainaa pornon visuaalista kieltä ja korostaa seksityön hämyisyyttä ja mystiikkaa. Erityisesti luvussa 4.2 analysoimani kohtaus tekee seksityöstä spekaakkelin, johon katsoja kutsutaan osallistumaan yleisönä. Samalla kyse on kuitenkin riistävästä tilanteesta, jossa Lotella ei ole valtaa. Kirjoitin, että kohtauksen näytelmä toimii sisäisenä pastissina, jonka kautta *Babylon Berlin* kommentoi eri tapoja suhtautua menneisyyteen ja esittää sitä, vaikkakin kohtaus jättää tilaa monenlaisille tulkinnoille.

Dyer (2007, 138) käsittää pastissin affektiivisena keinona, joka, vaikka se toimiakseen vaatii älyllistä tunnistamista, toimii ensisijaisesti tunnetasolla. Sen vahvuus on juuri se, että se pystyy liikuttamaan alleviivaten samalla liikituksen lähdeä. Se mahdollistaa ymmärryksen tunteiden historiallisuudesta, eli siitä, että ne syntyvät tiettyssä kontekstissa ja historiallisessa hetkessä, joka vaikuttaa siihen, mitä voimme tuntea. Pastissi on siis ”aina ja väistämättömästi historiallista” (ibid.). Historiallisuus syntyy pastissin yhdistellessä eri lähteitä ja viitatessa eri kohteisiin, jolloin se tekee näkyväksi paitsi eri esitysten keinotekoisuuden (toisin sanoen sen, että ne ovat esityksiä, joilla on tiettyjä piirteitä, joiden avulla ne kuvaavat aihettaan ja herättävät tunteita), myös niiden kehittymisen ja muotoutumisen ajassa.

Affektiivisuus liittyy läheisesti sekä pastissin mahdollistamaan ”transhistorialliseen sympatiaan” (Dyer 2007, 177) että luovan anakronian mahdollistamaan tunteiden transhistoriallisuuteen (Russo 2024, 8). Kuten aiemmin kirjoitin, uushistoriallinen fiktio ja pastissi sekä luova anakronismi voivat toimia samankaltaisin tavoin ja niillä on paljon yhteistä. Jos uushistoriallinen fiktio itsessään voi olla pastissi historiallisesta fiktiosta, ja jos sekä pastissi että

historiallinen fiktio viittaavat aina johonkin rakennettuun, jonkinlaiseen imitaatioon, johon ei välttämättä ole mahdollista päästä suoraan käsiksi, ne kietoutuvat näin auttamattomasti yhteen. Tunteiden transhistoriallisuus kuitenkin eroaa osittain transhistoriallisen sympatian ideasta. Edellinen korostaa tunteiden samankaltaisuutta, muuttumattomuutta aikojen saatossa, kun taas Dyerin transhistoriallinen sympatia perustuu sille, että tunteiden rakentuminen hahmottuu kiinnittyneenä tiettyyn historialliseen hetkeen.

Olen pyrkinyt osoittamaan *Babylon Berlinistä* uushistoriallisen fiktion piirteitä, luovia anakronismeja ja erilaisia pastissipiirteitä, ja tätä kautta koettanut havainnollistaa, miten nämä eri keinot joiltain osin erottavat katsojan menneisyydestä ja tekevät eroa nykyajan ja menneisyyden välille, mutta suuremmalta osin yhdistävät nykyaikaa ja menneisyyttä ja kommentoivat näiden samankaltaisuuksia. Sekä tavat, joilla *Babylon Berlin* rinnastaa nykyajan yleisölle samaistuttavasti hahmojen kokemat tunteet nykyhetkeen, että tavat, joilla se pastissin kautta alleviivaa tunteiden historiallisuutta, rakentavat joka tapauksessa tietynlaista suhdetta menneisyyteen.

Babylon Berlin puhuttelee katsojaa ja rakentaa käsitystä sekä menneisyydestä että nykyajasta juuri tunteiden kautta, mikä, kuten luvussa 2 kirjoitin, on historiallisen fiktion määrittävä ominaisuus, kun miettii, mitä ja miten se voi menneisyydestä kertoa eri lailla kuin muut historiaesitykset. Katsoja tempautuu mukaan *Babylon Berlinin* hahmojen tunteisiin ja saa välittyneen kokemuksen siitä, millaista menneisyydessä olisi voinut olla elää. Sarja myös kuvaa tunteita tavalla, joka helpottaa nykyihmisen samaistumista hahmojen tunteisiin ja saa menneisyyden tuntumaan samanlaisesta kuin nykyhetki.

Yksi koko tutkielmaa läpileikkaava teema onkin tunteet ja niiden merkitys menneisyyden kuvaamisessa. Kerta toisensa jälkeen tunteiden historiallisuus ja niiden kyky tuoda menneisyys lähelle nykypäivää toistuivat sekä teoriakirjallisuudessa että analysoimissani kohtauksissa. Kuten edellä sanoin, Dyer (2007, 138) kuvaa, että pastissi toimii tunnetasolla, mutta edellyttää myös tietoa ja tunnistamista. Voisi sanoa, että *Babylon Berlin* kokonaisuutena toimii myös näin: hahmojen tunteet voivat kyllä varmastikin liikuttaa, vaikka katsojalla ei olisikaan tietoa koko historiallisesta kontekstista tai eri elementeistä ja viittauksista, joita sarja tekee. Ne kuitenkin tulevat ymmärrettäviksi ja samaistuttavammiksi, jos *Babylon Berlinin* näkee kaiken historiallisen kontekstin ja nykypäivään liittyvien vertausten kanssa.

Vaikka mielestäni *Babylon Berlinin* kohdalla anakronistinen käänne on relevantti käsite, joka avasi mielenkiintoisia tapoja tarkastella aineistoa, *Babylon Berlin* ei kuitenkaan ole käänteestä tyypillisin esimerkki, ja lisäksi on syntynyt kulttuurisesti hieman eri kontekstissa kuin Russon tarkastelemat angloamerikkalaiset esimerkit. Olisi mielenkiintoista tutkia jotakin todella avoimen anakronistista historiallista fiktiota, jossa anakronia ja diversiteetti korostuisivat räikeämmin. *Babylon Berliniä* olisi varmasti hyödyllistä myös tarkastella tarkemmin nimenomaan saksalaisen tai eurooppalaisen television kontekstissa. Sen genrepiirteistä saisi irti paljon enemmän, kuin mitä itse tämän tutkielman puitteissa pystyin analysoimaan, ja olisikin kiinnostavaa tutkia myös sitä, miten se asettuu osaksi uusnoirin genreä tai miten se vertautuu esimerkiksi pohjoismaisiin nordic noir -sarjoihin. *Babylon Berlinissä* on valtavasti viittauksia film noiriin ja lainauksia siitä, enkä voinut tämän tutkielman puitteissa riittävästi tarkastella niitä, vaikka ne olisivat olleet moninaisia ja mielenkiintoisia.

Ylipäättään tuntui, että koska *Babylon Berlin* on niin runsas teksti kaikkine viittauksineen ja lainauksineen, juonineen ja monine hahmoineen, että oli todella vaikeaa valikoida käsiteltäviä teemoja ja kohtauksia, joita analysoida tarkemmin. Käsittelemistäni teemoista olisi ollut runsaasti enemmänkin esimerkkikohtauksia, mutta tuntui järjettömältä käyttää massiivisesti sivuja niiden kuvailuun. Lisäksi oli useita teemoja, joihin liittyviä kohtauksia oli useita, mutta ne eivät istuneet täysin näkökulmaani tai muuten mahtuneet mukaan tähän kokonaisuuteen. Olisi ollut mielenkiintoista esimerkiksi tarkastella poliittisia jännitteitä omana kokonaisuutenaan, ja tapaa, jolla *Babylon Berlin* mielestäni kehystää poliittiset aatteet ja erityisesti niihin liittyvän kiihkon menneisyyteen kuuluvana asiana.

Temaattisen analyysin menetelmä osoittautui haastavaksi siltä osin, että olin päättänyt jakaa sarjan nimenomaan yksittäisiin kohtauksiin, joita poimin aineistoa läpikäydessäni ja ryhmittelin eri teemojen alle. Oli kuitenkin vaikeaa kirjoittaa yksittäisistä kohtauksista, ja analyysiluvuissa päädyin viittaamaan jatkuvasti myös niiden ulkopuolelle. On tietysti tärkeää asettaa kohtaukset kontekstiinsa, mutta jäin miettimään, olisinko voinut ottaa kohtauksen sijaan yksiköksi vaikka jonkin hahmon tai juonen. Tämä kuitenkin tuntui vaikealta ajatukselta, koska kokonaista juonikulkua tarkastellessa olisi ollut kuitenkin pakko keskittyä kohtauksiin, joista se muodostuu, mutta niitä olisi ollut enemmän. En siis tiedä, mikä olisi ollut parempi tapa rakentaa tutkielma, mutta koin, että oli vaikea pysyä vain yksittäisten kohtausten analysoinnissa. Toinen vaihtoehto olisi ollut valita vähemmän teemoja, joista olisi voinut tarkastella useampia kohtauksia, mutta jo neljään karsiminen oli haastavaa, ja, kuten edellä mainitsin, *Babylon*

Berlinin runsaus ei tehnyt tätä helpommaksi. Teemoista liikkeelle lähteminen itsessään tuntui kuitenkin luontevalta ja loogiselta.

Alun perin *Babylon Berliniä* katsoessani, ennen kuin edes ajattelin sen käyttämistä tutkielman kohteena, vaikuttavinta sarjassa oli mielestäni tulevaisuuden painon jatkuva läsnäolo ja se, että sarja tuntui hyvin ajankohtaiselta, vaikka se ei kuvaakaan nykyaikaa. Olen pyrkinyt tässä tutkielmassa osoittamaan tapoja, joilla *Babylon Berlin* tarkoituksellisesti rinnastaa 1920–30-lukujen taitteen ja nykyajan. Weimarin tasavallan kasvava levottomuus ja fasismin uhka tuntuivat joka tapauksessa ensimmäisen kauden ilmestyttyä läheisiltä, eikä *Babylon Berlinin* ajankohtaisuus ole ainakaan vähentynyt tätä tutkielmaa työstäessä, päinvastoin. Weimarin Berliinistä elävä mielikuva fasismin nousua ja taloudellista romahdusta edeltävänä taiteen, luovuuden ja vapaamielisyyden kultakautena, jota *Babylon Berlin* pastisoi, tuntuu peilaavan nykyhetkeä karmivalla tavalla, kun miettii muun muassa Venäjän hyökkäyssotaa Ukrainaan ja sen aiheuttamaa epävarmuutta koko Euroopassa, Suomessa kaksi vuotta sitten aloittanutta oikeistolaisinta hallitusta vuosikymmeniin, Yhdysvalloissa sekä Iso-Britanniassa yhä näkyvämpää transfobista retoriikkaa ja siihen liittyvää lainsäädäntöä sekä Donald Trumpin uuden presidentinkauden myötä nähtyjä natsitervehdyksiä.

Viimeinen kausi, jonka kuvaukset aloitettiin alkuvuodesta 2025, lupailee yhä synkempää materiaalia: se sijoittuu vuoteen 1933, jolloin Hitler valitaan valtakunnankansleriksi. Jos aiemmat kaudet ovat tarjonneet pelottavien tulevaisuudennäkymien lisäksi myös metropolin loistoa ja villiä juhlintaa, voi vain kuvitella, miltä viides kausi näyttää. Tuntuvatko viittaukset nykyhetkeen enää kiinnostavilta ja kutkuttavan pahaenteisiltä vai vain masentavilta?

Lähteet

Aineisto

Babylon Berlin (Saksa 2017-) ARD Degeto, Sky, Beta Film, X Filme. ohjaus: Tom Tykwer, Achim von Borries & Henk Handgloeten; käsikirjoitus: Tom Tykwer, Achim von Borries, Henk Handgloeten, Khyana El Bitar & Bettine von Borries; pääosissa Volker Bruch & Liv Lisa Fries; leikkaus: Alexander Berner, Claus Wehlisch & Antje Zynga; lavastus: Uli Hanisch; puvustus: Pierre-Yves Gayraud; musiikki: Johnny Klimek & Tom Tykwer; kuvaus: Bernd Fischer, Philipp Haberlandt, Christian Almesberger & Frank Griebe.

Tutkimuskirjallisuus

Adleman, Daniel (2021) Introduction—New Perspectives on New Television. *Canadian Review of American Studies* 51(3), 193–195.

Banet-Weiser, Sarah (2018) *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. Duke University Press.

Banet Weiser, Sarah & al. (2020) Postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in conversation. *Feminist Theory* 21(1), 3–24.

Braun, Virginia & Clarke, Victoria (2022) *Thematic Analysis. A Practical Guide*. London: Sage.

Brummet, Barry (2018) *Techniques of Close Reading*. Los Angeles: Sage.

de Groot, Jerome (2009) *Consuming History*. Lontoo: Routledge.

de Groot, Jerome (2016) *Remaking History. The Past in Contemporary Historical Fictions*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Dyer, Richard (2007) *Pastiche*. New York: Routledge.

Fuechtner, Veronica & Lerner, Paul (2020) Babylon Berlin: Media, Spectacle, and History. *Central European History* 53, 835–854.

Gill, Rosalind (2007) *Gender and the Media*. Cambridge: Polity.

Grosch, Nils & al. (2022) Rekonfigurationen der Weimarer Republik. Musikalische Vergangenheiten und Pastiches in *Babylon Berlin* (2018–2020) Reconfigurations of the Weimar Republic. Musical Pasts and Pastiches in *Babylon Berlin* (2018–2020). *Archiv für Musikwissenschaft* 79(1), 43–60.

- Hall, Sarah F. (2019) Babylon Berlin: Pastiche Weimar Cinema. *Communications: The European Journal of Communication Research* 44(3), 304–322.
- Hans, Anjeana (2010) “These Hands Are Not My Hands”: War Trauma and Masculinity in Crisis in Robert Wiene’s *Orlacs Hände* (1924). Teoksessa (toim.) Christian Rogowski *The many faces of Weimar cinema. Rediscovering Germany's filmic legacy*. Rochester, New York; Camden House.
- Harris, Katharine (2017) ‘Part of the project of that book was not to be authentic’: neo-historical authenticity and its anachronisms in contemporary historical fiction. *Rethinking History* 21(2), 193–212.
- Kaes, Anton (2009) *Shell Shock Cinema – Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton University Press.
- Koivunen, Anu (2003) *Performative Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niska-vuori Films*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kracauer, Siegfried (1987[1947]) *Caligariista Hitleriin: saksalaisen elokuvan psykologinen historia*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Köller, Susanne (2025) *Nostalgia, Trauma, Retrofuturism: Reframing History in Serial Neo-Historical TV Drama*. Väitöskirja, Universität Konstanz.
- Lehtisalo, Anneli (2011) *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1955*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Lyons, Siobhan (2021) The (Anti-)Hero with a Thousand Faces: Reconstructing Villainy in *The Sopranos*, *Breaking Bad*, and *Better Call Saul*. *Canadian Review of American Studies* 51(3), 225–246.
- Mac, Juno & Smith, Molly (2018) *Revolting Prostitutes: The Fight for Sex Workers’ Rights*. London & New York: Verso.
- McRobbie, Angela (2004) Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*. 4(3), 255–264.
- McRobbie, Angela (2007) Top Girls? Young Women and the Post-Feminist Sexual Contract. *Cultural Studies*, 21(4-5), 718–737.
- Mittell, Jason (2015) *Complex TV. The Poetics of Contemporary TV Storytelling*. New York University Press.
- Morris, Mitchell (2004) "Cabaret", America's Weimar, and Mythologies of the Gay Subject. *American Music*, 22(1), 145-157.

- Paasonen, Susanna & al (2021) *Objectification. On the Difference between Sex and Sexism*. New York: Routledge.
- Pajala, Mari (2006) *Erot järjestykseen! Eurovision laulukilpailu, kansallisuus ja televisiohistoria*. Nykyltutkimuskeskus. Jyväskylän yliopisto.
- Pehlke, Allen & al. (2009) Does Father Still Know Best? An Inductive Thematic Analysis of Popular TV Sitcoms. *Fathering: A Journal of Theory, Research, and Practice about Men as Fathers* 7(2), 114–139.
- Potter, Hilary (2022) The (Trans)national Appeal within Babylon Berlin? *Modern Languages Open*, (1)9, 1–10.
- Pye, Douglas & Hillier, Jim (2011) *100 Film musicals*. Lontoo: Bloomsbury Publishing.
- Pöysä, Jyrki (2010) Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina. Teoksessa (toim.) Pöysä, Jyrki & al. *Vaeltavat metodit*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Rosenstone, Robert A. (1996) The future of the past: Film and the beginnings of postmodern history. Teoksessa (toim.) Sobchack, Vivian: *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*. Lontoo: Routledge.
- Russo, Stephanie (2024) *The Anachronistic Turn. Historical Fiction, Drama, Film and Television*. New York: Routledge.
- Shaw, Caitlin (2022) To the Truth, to the Light: Genre and Historicity in Babylon Berlin? *Journal of Popular Film and Television* 50:1, 24–39.
- Shuster, Martin (2017) *New Television. The Aesthetics and Politics of a Genre*. Chicago ja Lontoo: University of Chicago Press.
- Smith, Jill Suzanne (2022) Lotte at the Movies: Gendered Spectatorship and German Histories of Violence in Babylon Berlin. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 97(3), 254–271.
- Sturken, Marita (1997) *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic and the Politics of Remembering*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press.
- Soltau, Noah (2021) “Zu Asche, Zu Staub”: Netflix Acquisitions and the Aesthetics and Politics of Cultural Unrest in Babylon Berlin. *The Journal of Popular Culture* 54:4, 729–749.
- Tasker, Yvonne & Negra, Diane (2007) *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press.

Thompson, Kristin & Bordwell, David (1994) *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

White, Hayden (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Wilkins, Kim (2021) Babylon Berlin's Bifocal Gaze. *Screen* 62(2), 135–155.

Zunshine, Lisa (2022) "Babylon Berlin: Bargaining with Shadows". *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 58(1), 38–56.

Media-aineisto

Bernstein (2019) "How Onlyfans changed sex work forever" *The New York Times* 9.2.2019 <https://www.nytimes.com/2019/02/09/style/onlyfans-porn-stars.html> (katsottu 21.4.2025)

Chakelia (2020) "“Sex has nothing to do with it“: What's it like for sex workers to fight for their rights?" *The New Statesman* 17.4.2020 <https://www.newstatesman.com/ideas/2020/04/sex-workers-rights-prostitution-laws-UK-nordic-model> (katsottu 21.4.2025)

Daub, Adrian (2018) "What *Babylon Berlin* Sees in the Weimar Republic?" *The New Republic* 14.2.2018. <https://newrepublic.com/article/147053/babylon-berlin-sees-weimar-republic> (katsottu 4.2.2025)

Gedeon, Joseph (2025) "Rubio instructs staff to freeze passport applications with 'X' sex markers". *The Guardian* 23.1.2025. <https://www.theguardian.com/us-news/2025/jan/23/trump-rubio-x-gender-passport> (katsottu 30.3.2025)

Lang, Jamie (2025) "“Babylon Berlin's' Fifth and Final Season Is Now Shooting". *Variety* 24.2.2025 <https://variety.com/2025/tv/news/babylon-berlin-final-season-shooting-set-photo-1236319621/> (katsottu 29.4.2025)

Laine, Oona (2024) "Ei sittenkään niin helppoa rahaa" *Helsingin Sanomat* 31.10.2024. <https://www.hs.fi/lifestyle/art-2000010724287.html> (katsottu 21.4.2025)

Meza, Ed (2019) "“Babylon Berlin 3' Sells to More Than 35 Countries, Including Netflix for U.S. (EXCLUSIVE)" *Variety* 8.4.2019. <https://variety.com/2019/tv/news/babylon-berlin-3-sells-35-countries-netflix-north-america-1203183271/> (katsottu 30.3.2025)

Mund, Heike (2017) “‘Babylon Berlin’: Germany’s Most Expensive TV Series Ever”. *Deutsche Welle* 16.10.2017. <https://www.dw.com/en/babylon-berlin-the-most-expensive-non-english-drama-series-ever-produced/a-40965401> (katsottu 30.3.2025)

Valens (2021) ”Feminists, we need to listen to sex workers” *The Daily Dot* 27.1.2021 <https://www.dailydot.com/irl/feminists-sex-workers-rights/> (katsottu 21.4.2025)

Whittock, Jesse (2023) “‘Babylon Berlin’ Partners Commit To Season 5 Of Neo-Noir Drama After Sky Deutschland Shocker” *Deadline* 29.6.2023. <https://deadline.com/2023/06/babylon-berlin-sky-deutschland-beta-ard-commit-to-season-5-1235427081/> (katsottu 31.3.2025)

Yle (2020) ”Babylon Berlin 3. kausi alkaa - Lue mitä uudella kaudella luvassa ja katso traileri!” *Yle.fi* 29.6.2020. <https://yle.fi/aihe/a/20-303003> (katsottu 31.3.2025)