



**TURUN
YLIOPISTO**

Lumo, häly ja julmat optimismit

Historiallisen nykyhetken tuntu elokuvassa *Hiomattomat timantit*

Erik Ruotsalainen

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen koulutusohjelma, mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Marraskuu 2021

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen koulutusohjelma, mediatutkimus

Erik Ruotsalainen

Lumo, häly ja julmat optimismit: Historiallisen nykyhetken tuntu elokuvassa

Hiomattomat timantit

Sivumäärä: 71

Tutkielmassa perehdytään historiallisesti määräytyneen nykyhetken välittömään tuntuun sellaisena kuin se ilmenee elokuvassa *Hiomattomat timantit* (*Uncut Gems*, USA 2019). Lehdistökirjoittelussa piinalliseksi ja ahdistavaksi kuvailtua elokuvaa lähiluetaan suhteessa erilaisiin myöhäiskapitalistisen talouden yhteiskunnallisiin muotoihin. Muodot saavat ilmauksensa aineiston lumoavuudessa ja hälyisyydessä sekä siinä ilmenevissä julmissa optimismeissa, joiksi tutkija Lauren Berlant nimittää affektiivisiä muodostelmia, joissa subjekti kiinnittyy lupauksiin, jotka eivät syystä tai toisesta pysty täyttymään.

Nykyhetki tuntuu Berlantin mukaan historialliselta silloin, kun sitä kannattelevat rakenteet lakkaavat toimimasta. Aineistossa tuntuva nykyhetken historiallisuus ilmeneekin yhteiskunnallisten muotojen ja niiden varassa toimivan välittömän nykyhetken välisissä ristiriidoissa. Ristiriitaisuuksia herättäviä muotoja ovat tavaran vaihdanta, tuotanto ja pääoman kiertokulku, jotka hankaavat vastaavasti elokuvan henkilöahamoja, kuvakerrontaa ja kerronnallista muotoa vastaan.

Affektitutkimuksen lisäksi oleellinen osa tutkielman teoreettista perustaa on marxilainen yhteiskuntateoria, joka tarjoaa aineiston historialliselle tilanteelle puitteet. Tutkielman historiallisena kehityksenä toimivat vuoden 2008 talouskriisin jälkeiset yhdysvaltalaiset myöhäiskapitalistiset tuotantosuhteet, joissa finanssimarkkinat esittävät alati keskeisempää roolia. Tässä historiallisessa kehityksessä ilmeneviä yhteiskunnallisia muotoja suhteutetaan aineiston lisäksi teoreettisiin keskusteluihin esimerkiksi ideologisesta subjektiudesta ja strukturalistisesta elokuvateoriasta.

Hiomattomien timanttien historiallisen nykyhetken tuntu kiteytyy lopulta julmien optimismien paljouteen. Nykyhetken aistimellinen sisältö on ristiriidassa sen muotoina toimivien historiallisesti kehittyneiden sovinnaisuuksien kanssa, joita toimijat joutuvat historiallisessa nykyhetkessä kuitenkin noudattamaan.

Avainsanat: historiallinen nykyhetki, affekti, estetiikka, elokuvatutkimus, marxismi, kapitalismi, formalismi

Sisällysluettelo

1	Johdanto	5
1.1	Historiallisesta nykyhetkestä	6
1.2	Tunnusta	11
1.3	Lukemisesta	13
2	Vaihdannan lumo	18
2.1	Taloudellisesta ja esteettisestä arvosta	19
2.2	Tavaran vaihdannan affektiivisuus	22
2.3	Lumo subjektin ja objektin välillä	26
3	Hälyisyys ja jatkuvuus	30
3.1	Äänten paljous	32
3.2	Leikkauksen niukkuus	35
3.3	Hullunkurisuus ja hajamielisyys	37
4	Luotto ja muoto	43
4.1	Finanssipääoman genret	44
4.2	Historialliset julmuudet pääsiäisillallisella	46
4.3	Tuotantotavan kerronnallisuudesta	49
4.4	Ammatturheilu ja antimustuus	52
4.5	Julmat optimismit halkeavat ilmapalloina	55
5	Lopuksi	60
	Lähteet	65

1 Johdanto

”Tuntuu päättymättömältä adrenaliinipiikiltä hermostoon” (Shaun Alexander, *Flip Screen* 27.11.2020)

”... katsojista tehdään stressistä täyttyneitä palloja...” (Alex Bentley, *CultureMap* 17.2.2021)

”... elokuva, joka tuntuu sukellukselta sammiolliseen akkuhappoa...” (Bill Newcott, *Movies For The Rest Of Us* 29.7.2021)

”... toimii kauttaaltaan nihkeän pakokauhun ja epätoivon tasolla...” (Adam Lubitow, *Rochester City Newspaper* 1.7.2021)

”... katsomiskokemus, jonka aikana höyry nousee päästä.” (Kalle Kinnunen, *Suomen Kuvalehti* 30.1.2020)

Yllä olevat lainaukset ovat lehdistön kuvauksia Telluriden elokuvajuhlilla vuonna 2019 ensi-iltansa saaneesta elokuvasta *Hiomattomat timantit* (*Uncut Gems*, USA 2019). Manhattanin jalokivikorttelin sykkeeseen sijoittuvassa tarinassa Adam Sandler esittää pääosaroolissa jalokivikauppias Howard Ratneria, joka yrittää lyödä rahoiksi hinnalla millä hyvänsä kuitataksen velkansa häntä painostaville gangstereille. Rahaa ansaitakseen hän muun muassa kaupittelee kallisarvoisen etiopialaista opaalia, keinottelee arvoesineiden panttilainoilla ja lyö vetoa ammattikoripallosta. Howard yrittää saada riskialttiilla keinoilla reilaan elämänsä, josta ei epävarmuuksia puutu: hiillostavien saamamiesten lisäksi epävakaisuutta tuovat esimerkiksi liitoksistaan natiseva avioliitto, rypyt rakkaudessa nuoren rakastajattaren kanssa sekä jalokiviliikkeen alaiset, jotka ovat tyytymättömiä esimieheensä. Tarinan edetessä alkaa kuitenkin näyttämään siltä, että Howardin itsepäinen voitonhimo onnistuu ainoastaan tekemään hänen olosuhteistaan alati epäluotettavampia.

Lehdistöarvioista valikoiduissa alkusanoissa kuvaillaan sitä, miltä elokuva tuntuu. Niissä korostetaan sitä, kuinka epämiellyttävä ja intensiivinen se vireeltään on, mikä tuntui minustakin poikkeukselliselta, kun näin elokuvan ensimmäistä kertaa. Epäonnisilla tapahtumilla kyllästetty hengästyttävällä tahdilla etenevä tarina sai minut tuntemaan itseni stressistä täyttyneeksi palloksi, ja niin kuvakerronnan kuin ääniraidan hälyisyys saivat elokuvan tuntumaan paikoin sukellukselta akkuhapolla täytettyyn sammioon.

Hermostuttavinta oli kuitenkin kenties katsella Howardia, tarinan antisankaria, jonka edesottamukset herättivät minussa niin turhauttavaa myötähäpeää kuin vaivaantunutta sääliäkin. Jatkuvasti omaa parastaan vastoin toimivan ja papupadan lailla papattavan jalokivikauppiiaan seuraaminen sai höyryn nousemaan päästä. Yhtä lailla tuntui kuitenkin

vaikealta asettua häntä vastaan. Elokuvan käsikirjoittaneet ja ohjanneet veljekset Josh ja Benny Safdie kiittelevät eräässä haastattelussa pääosanäyttelijä Adam Sandleria tämän koomikon kyvyistään, joiden vuoksi katsoja ei voi olla olematta Howardin puolella – häntä on pakko kannustaa ärsyttävyydestään ja tietämättömydestään huolimatta (*Kermode and Mayo's Film Review* 10.1.2020).

Tämän tutkielman aineistoksi elokuva valikoitui paitsi omintakeisen tuntunsa myös ajankuvauksensa ansiosta. Trumpin presidenttikauden loppupuolella julkaistun elokuvan kertomus tapahtuu pääsiäisen korvilla vuonna 2012, jaksoon Yhdysvaltojen lähihistoriassa, missä Obaman hallinto oli kammennut elvytyspaketeillaan maan jaloilleen talouskriisistä. Se, kuinka Howard keinottelee epätoivoisesti velkarahalla arvotavaroita myydessään ja urheilusta vetoa lyödessään näyttäytyy ikään kuin jälkikuvana vuoden 2007 yhdysvaltalaisten arvopaperimarkkinoiden romahduksesta, jonka seuraukset tuntuivat pääoman kiertokulussa maailmanlaajuisesti. Elokuvan voimakkaan ja epämiellyttävän vireen ilmeneminen historiallisesti spesifisiin yhteiskunnallisiin ja taloudellisiin olosuhteisiin sijoittuvassa tarinassa tekeekin siitä nähdäkseni kiinnostavan tutkimuskohteen. Kiinnostukseni elokuvan tutkimiseen heräsikin nimenomaan mahdollisista suhteista sen välittömän tunnun ja siihen niveltuvien historiallisten olosuhteiden välillä.

Miltä historiallinen nykyhetki tuntuu elokuvassa *Hiomattomat timantit*? Tämä on asettamani tutkimuskysymys tässä tutkielmassa. Olen kiinnostunut siitä, millaisia piirteitä elokuvan vire välittää historiallisesta nykyhetkestämme, sekä myös siitä, millaisilla rakenteellisilla ja muodollisilla keinoilla tuota virettä vahvistetaan tai vaimennetaan. Seuraavaksi tässä johdannossa avaan tutkielman teoriapohjaa erittelemällä tutkimuskysymystä, ja lopuksi käyn vielä läpi tutkimuskeinot, joiden avulla pyrin siihen vastaamaan.

1.1 Historiallisesta nykyhetkestä

Fraasi ”historiallinen nykyhetki” (*historical present*) on peräisin Lauren Berlantilta, hiljattain edesmenneeltä kirjallisuuden ja kulttuurin tutkijalta, jonka mukaan nykyhetki tuntuu historialliselta silloin, kun siihen johtaneet historialliset prosessit ja lainalaisuudet lakkaavat tavalla tai toisella toimimasta (Berlant 2008). Kun nykyhetki tuntuu historialliselta, paljastuu myös tällaisten välillisesti määräytyneiden historiallisten sovinnaisuuksien olevan ehtoja aistimellisesti koetun välittömän nykyhetken kitkattomalle toiminnalle. Se, mikä käsitetään osaksi menneitä aikoja, on siis elimellisessä yhteydessä siihen, mikä koetaan osaksi parhaillaan tapahtuvaa hetkeä. Kun historian myötä kehittyneet rakenteet lakkaavatkin

yhtäkkiä toimimasta totutusti, huomataan niiden siis olevan myös Raymond Williamsin sanoin kokemuksen rakenteita (*structures of feeling*). Rakenteita ei siis tule käsittää konkreettisia asiaintiloja apriorisesti määräävinä abstraktisina lakeina, vaan sovinnaisuuksina erilaisissa historiallisissa tilanteissa olevilla toimijoille, joille rakenteet tuntuvat ensi kädessä kokemuksessa aistimellisesti. (Williams 1988, 146–153.) Käytän itse historiallisen nykyhetken käsitettä korostaakseni yhtäältä sitä, kuinka menneistä ajoista juontuvat rakenteet tuntuvat ja toimivat koetussa nykyhetkessä, ja toisaalta sitä, kuinka koettu nykyhetki tapahtuu aina paikallisessa historiallisessa kontekstissa.

Tämän tutkielman historiallinen käsitteistö juontuu pitkälti marxilaisesta kulttuurin- ja taiteidentutkimuksen perinteestä. Keskeinen lähtökohta tutkimuksessa on siis tutkimuskohteen suhteuttaminen paikallisiin historiallisiin olosuhteisiinsa, jotka marxilaisessa yhteiskuntateoriassa palautuvat viime kädessä tietyssä ajassa ja paikassa esiintyviin aineellisiin olosuhteisiin. Näkökulma on perusteltu tutkimuskohteen puolesta paitsi siksi, että elokuvan miljöö rakentuu tosiasiallisista historiallisista olosuhteista, kuten edellä kirjoitin, myös siksi, että elokuvan kertomus ylittää fiktiivisen rajoja myös henkilöhahmoissa – omaa itseään pääsevät elokuvassa näyttelemään muun muassa koripalloilija Kevin Garnett ja laulaja Abel Tesfaye. Valtaosa tutkielmastani käsitteleekin elokuvan kertomusta, jolloin analyysi keskittyy usein kerronnassa kuvattuun historialliseen ajanjaksoon aineiston tosiasiallisen historiallisen kontekstin jäädessä varjoon. Uskon kuitenkin, että elokuvan esittämästä ajanjaksosta tekemäni havainnot pätevät tietysin varauksin myös sekä elokuvan ilmestymisajankohdalla että tutkielman kirjoitusajankohdalla vallitseviin historiallisiin olosuhteisiin, sillä keskeisin hyödyntämäni historiallinen kehys – myöhäiskapitalismi – merkitsee laajamittaista, nykyisyyteen asti jatkunutta makrohistoriallista ajanjaksoa.

Myöhäiskapitalismin (*der Spätkapitalismus*) käsitteellä viitataan taloushistorialliseen ajanjaksoon, jonka alku sijoittuu 1970-luvulle, jolloin toista maailmansotaa seurannut taloudellinen nousukausi päättyi vuoden 1973 öljykriisiin ja Bretton Woods -järjestelmän kumoamiseen. Termi on peräisin Ernest Mandelilta, itäsaksalaiselta taloustieteilijältä, joka sovelsi Marxin taloustieteen kritiikkiä tutkiakseen toista maailmansotaa seuranneita kapitalistisia tuotantosuhteita termille nimen antaneessa monografiassaan (Mandel 1978).¹ Tuotantotalouden nousukaudet päättyvät kriiseihin hänen mukaansa erityisesti ylituotannon

¹ On sanottava, että käytän itse termiä eri tavalla kuin Mandel, jolle myöhäiskapitalismi merkitsi nimenomaan maailmansotien jälkeen länsimaissa vallitsevia tuotantosuhteita.

vuoksi. Kun tavarantuottajat kilpailevat tuottamalla mahdollisimman paljon mahdollisimman halvalla, syntyy tavaroiden kiertokulkuun ennen pitkää epäsuhta tuotannon ja kulutuksen välille: kaikkia tuotetuista tavaroista ei voida saada kulutetuksi, jolloin niistä saatava voitto jää vajaaksi. Voiton suhdelukujen kääntyessä laskuun tavaratuotanto käy alati kannattamattommaksi,² jolloin pääoma pyrkii lisäämään arvoaan muilla keinoilla, erityisesti finanssimarkkinoilla – pääoman kiertokululla itsellään keinottelemalla. Kapitalismin niin kutsuttu finanssialisaatio onkin oleellisin myöhäiskapitalismille ominainen ilmiö, jota vasten aineistoani analysoin.

Kapitalistinen tuotantotapa toimii siis syklisesti, ja kapitalismin historia onkin jaksotettavissa sen mukaan, millä tavoin pääoman arvonlisäys kunakin aikana käy. Tällaisen esityksen on tehnyt italialainen taloustieteilijä ja sosiologi Giovanni Arrighi, jonka teos *The Long Twentieth Century: Money, Power and the Origins of Our Times* (1994) ottaa lähtökohdaksi jäljittää kapitalistisen tuotantotavan historiaa seuraamalla pääoman erinäisten historiallisten keskipisteiden yhteyksiä toisiinsa. Niinpä kapitalismin historia koostuu eri ajoissa ja paikoissa ilmenevistä yhteiskunnallisista olosuhteista, joissa pääoma on ollut keskeinen hallitsevan luokan vallankäytön väline. Pääoman historia alkaa Välimereltä, renessanssiajan italialaisista kaupunkivaltioista, mistä pääoman kasautumisen keskipiste siirtyi seuraavina vuosisatoina ensin Filip II:n Espanjan kautta Alankomaihin ja sieltä Iso-Britanniaan. Kolonialismin ajan imperiumien kauppalaivoilla toimiva arvonlisäys sai väistyä teollisen vallankumouksen myötä, jolloin tavaratuotanto vakiintui osaksi kapitalistista tuotantotapaa. Lopulta valtikka siirtyi brittiläisen imperiumin romahtaessa Yhdysvaltoihin.

Näistä historiallisista momenteista jokaiselle ominaista on Arrighin mukaan ensinnäkin se, että keskipisteiden vaihtuessa pääoman piiri laajentuu entistä suuremmaksi osaksi planeettaa. Toisekseen jokainen momentti noudattaa kolmiosaista narratiivia, jonka vaiheet vastaavat *Pääoman* ensimmäisessä osassa (Marx 2020) esiteltyä yleistä lisäarvon kaavaa $R - T - R'$.³ Ensimmäisessä vaiheessa pääoman arvonlisäys käy kaupan avulla, tavaroita ostamalla ja myymällä, mikä tapahtuu usein niin sanotun alkuperäisen kasautumisen väkivaltaisuuksien ja

² Voiton suhdeluvun laskutendenssistä ks. Marx 2015, 214–268. Sen relevanssista nykyaikaisissa kapitalistisissa talouksissa ks. esim. Brenner 2006; Piketty 2016.

³ Kaava mallintaa sitä, kuinka pääoman arvonlisäys tapahtuu kiertokulussa: ensin rahalla (R) ostetaan tavaraa (T), joka myydään rahaa vastaan (R'), jolle on kiertokulkuliikkeen jäljiltä syntynyt lisäarvo. Eräs *Pääoman* ensimmäisen osan keskeisistä tutkimusongelmista onkin se, kuinka on ylipäänsä mahdollista, että lisäarvoa voi syntyä.

voimankäytön säestämänä.⁴ Toisessa vaiheessa kaupankäynnillä kerrytetyt rikkaudet sijoitetaan tavaratuotantoon, ja lisäarvoa riistetään ensi kädessä työvoimasta. Kolmannessa ja viimeisessä vaiheessa pääoman arvonlisäys finansialisoituu, ja voittoja tavoitellaan pääoman kiertokulusta itsestään – velkavekseleistä ja valuuttakaupasta. Arrighille finanssikapitalismin vaihe on merkki siitä, että kapitalismin tietty, paikallistunut sykli on tulossa loppuunsa. Oleellista tässä on se, että syklin päätös ei enteile kapitalismin loppua tuotantotapana sinänsä, toisin kuin sana myöhäiskapitalismi antaa ehkä ymmärtää – kapitalismin finanssivaihe on sen sijaan merkki siitä, että tuossa nimenomaisessa paikassa pääoma ei enää kykene kasautumaan.

Kapitalismin historian muotoilemisesta tällaiseksi sykliseksi, kolmiosaiseksi kertomukseksi on hyötyä myös historiallisesti orientoituneelle kulttuurin ja taiteiden tutkimukselle. Arrighin sykliteoriaa niin kutsuttuihin päälysrakenteisiin⁵ kuuluvien ilmiöiden tutkimiseen on soveltanut kirjallisuudentutkija Fredric Jameson artikkelissaan ”Culture and Finance Capital” (1997), missä hän hahmottelee 1800- ja 1900-luvun kirjallisuudessa ja kuvataiteissa vallinneiden tyyliuuntausten suhteita kapitalismin vaiheisiin. Hänen mukaansa realismin, modernismin ja jälkimodernismin tyyliuuntaukset ilmentävät tuotantotavan eri vaiheille ominaisia esineellistymisen muotoja.⁶ Realismia ja kauppakapitalismia yhdistää siis tavaran vaihdannan edellyttämä tapa ymmärtää maailmaa esineellisinä olioina, jotka ovat laadullisesti erilaisia mutta määrällisesti verrannollisia; modernistisissa tyyliuuntauksissa välittyy taasen se, kuinka tavaratuotanto vieraannuttaa ihmisen työvoimaksi, laadullisesti ja määrällisesti mitattavaksi esineeksi. Finanssikapitalismia ja jälkimodernismia yhdistävä esineellistymisen muoto on itseensä viittaaminen: siinä missä finanssimarkkinoilla pääoma pyrkii lisäämään arvoaan pääomalla, jälkimodernistisille tyylielle keskeisiä piirteitä ovat intertekstuaalisuus ja pastissimaisuus. Jälkimodernismissä on siis kysymys pikemminkin viitteellisyydestä kuin esittävydestä, joka taas leimaa sekä realismia että modernismia, sikäli kuin edeltävässä on

⁴ Alkuperäisellä kasautumisella tarkoitetaan historiallisia prosesseja, joiden ansiosta esikapitalistiset tuotantotavat muuttuivat kapitalistisiksi tuotantotavoiksi. Tämä edellyttää muun muassa yhteismaiden yksityistämistä sekä niihin sidottujen maaorjien vapauttamista työväenluokan synnyttämiseksi (Marx 2020, 640–683).

⁵ Marxilaisessa yhteiskuntateoriassa käytetty termi yhteiskunnan niin kutsutusta aineettomasta osasta, johon kuuluvat valtio lakeineen sekä ideologia, ja jota kannattelee yhteiskunnan taloudellinen perusta (Althusser 2005, 255–256; Williams 1988, 91–99).

⁶ Esineellistyminen merkitsee marxilaisessa kriittisessä teoriassa prosessia, missä ihmisten välinen toiminta saa heistä riippumattoman, esineellisen asun (ks. Lukács 1967). Tyypiesimerkkinä tästä toimii *Pääoman* alkupuolen keskustelu tavarafetisismistä: siitä, kuinka tavaran vaihdannasta ja yhteiskunnallisesta työnjaosta seuraa, että tavaran arvo havaitaan ikään kuin sen objektiivisena ominaisuutena, vaikka sen olemassaolo riippuu yhteiskunnallisten toimijoiden suhteista toisiinsa (Marx 2020, 78–81).

kyse maailman todenmukaisesta jäljittelystä ja jäljennäköistä taas vieraantuneisuuden representoinnista figuratiivisesti.

Päällekkäisyyksiä kapitalistisen tuotantotavan vaiheiden kanssa voi havaita myös esimerkiksi elokuvahistoriasta, missä yhdysvaltalaisen pääoman vaikutus näkyy kenties ilmeisemmin kuin muualla kulttuurin ja taiteiden piirissä. Esimerkiksi elokuvantutkija Noël Burchin (1990) mukaan leikkausta, kuvausta ja näyttämöllepanoa koskevista sovinnaisuuksista koostuva niin kutsuttu klassisen fiktioelokuvan muotokieli ei ole historian kulun vääjäämätön lopputulos, vaan historiallisesti paikantuneiden aineellisten olosuhteiden seurausta. Muotokielen syntaksi kehittyi hänen mukaansa vuosien 1895–1929 välillä, siis samana aikana, kun yhdysvaltalaisen tuotantoteollisuuden kukoistuskausi oli aluillaan. Toisekseen muotokielen sovinnaisuudet ovat alkaneet hiljalleen hapertua yhdysvaltalaisessa valtaviertelöelokuvassa (ks. Bordwell 2002; Shaviro 2016) sen jälkeen, kun tavaratuotanto alkoi väistyä finanssimarkkinoiden tieltä yhdysvaltalaisen pääoman keskeisimpänä arvonnäytteenä. Siirtymällä modernista jälkimoderniin on siis vastineensa elokuvahistoriassa.

On vielä mainittava, että vastaavanlainen kolmivaiheinen historia on kirjoitettu myös siitä, miltä kapitalismin eri vaiheet tuntuvat. Aktivistiryhmä Institute for Precarious Consciousnessin kirjoittaa pamfletissaan ”Olemme kaikki hyvin ahdistuneita” siitä, kuinka eri kapitalismin vaiheilla on omat vallitsevat ominaisaffektinsa (2017). Maailmansotia edeltäneen eurooppalaisen teollisuuskapitalismin surkeat työolot tuntuivat kurjuutena, jonka työväenliike lopulta päihitti taisteluillaan. Sotien jälkeistä keynesiläisen talouspolitiikan aikakautta leimasi sen sijaan liukuhihnatyön yksitoikkoisuudesta kumpuava tylsyys, jonka vastainen taistelu huipentui 1960-luvun lopun opiskelijamellakoissa. Myöhäiskapitalismissa vallitsevaksi affektiksi on kehkeytynyt jälkifordistisista työolosuhteista ja individualistisesta kulutuskulttuurista nouseva ahdistus. Tämän tutkielman tarkoituksiin pamfletin kertomus on turhan yksinkertaistava, sillä se analysoi ainoastaan tuotantosuhteiden tuntua radikaalissa työväenluokassa. Tekstin perusolettamus – siis se, että kapitalistisen tuotantotavan erilaiset muodot herättävät erilaisia tunteita – antaa kuitenkin ilmaisun sille, miltä historiallinen nykyhetki voi tuntua.

Näistä historiallisista perspektiiveistä jokainen – niin taloudellinen, kulttuurillinen, elokuvahistoriallinen kuin affektiivinenkin – ovat perusteltuja näkökulmia aineistoni tutkimisen kannalta. Olen pyrkinyt sisällyttämään tutkielmaan niistä kaikki, mutta varsinaisessa analyysissä korostuu eritoten taloudellinen näkökulma. Analyysin koostavat

kolme käsittelylukua tarkastelevat *Hiomattomia timantteja* kapitalismin syklien kolmelle eri vaiheelle tunnusmerkillisten yhteiskunnallisten muotojen avulla: ensimmäisessä käsittelyluvussa keskiössä on tavaran vaihdanta, toisessa tuotanto ja kolmannessa pääoman kiertokulku. Nämä historiallisesti kehittyneet muodot ovat kaikki läsnä sekä elokuvan esittämässä nykyhetkessä että myöhäiskapitalistisissa yhteiskunnissa ylipäänsä. Nykyhetken koostavilla sovinnaisuuksilla ja muodoilla on siis historiansa, siitä huolimatta, että se koetaan ensi kädessä välittöminä aistivaikutelmina. Seuraavaksi käsitteelenkin sitä, mitä tarkoitan tutkimuskysymyksessäni tunnulla.

1.2 Tunnusta

Käsitykseni tunnusta on peräisin poikkitieteelliseltä alalta, jonka nimeksi on vakiintunut affektitutkimus. Tässä tutkimussuuntauksessa tunnun tarkastelu lähtee liikkeelle subjektiivisen kokemuksen ulkopuolelta niin kutsutuista *affekteista*. Hyvä alustava määritelmä termille löytyy Gregory J. Seigworthin ja Melissa Greggin toimittamasta tutkimussuuntausta kokoavan antologian johdannosta (2010, 1), missä affektilla merkitään heidän mukaansa sellaisia aineellisia, ruumiiden välillä toimivia vaikutuksia, jotka sijaitsevat tavalla tai toisella tietoisien ajattelun ja tiedostettujen emootioiden ulkopuolella – affektin käsite kattaa alleen sellaiset voimat, jotka voivat ajaa meitä kohti toimintaa tai toimimattomuutta ja kykevät meidät siten osaksi aineellista maailmaa. Tutkimussuuntauksen pioneeri Brian Massumi (2002) käsittää affektilla ensi kädessä ruumiillisessa kokemuksessa ilmeneviä intensiteettejä, joita emootioiden ja esteettisten kategorioiden kaltaiset määreet kuvaavat. Määreet kuvaavat intensiteettejä kuitenkin vaillinaisesti, sillä affekti on *autonominen*: se jättää aina jälkeensä tiedostamattoman ylijäämän. (emt. 24–28.) Intensiteetit ja niitä ilmaisevat määreet ovat siis toisistaan erillisiä, ja edeltävät ovat Massumille jäljempää ontologisesti perustavanlaatuisemmassa asemassa.

Massumin käsitys ei ole affektitutkimuksen alalla nauttineesta vaikutusvaltaisuudestaan huolimatta ongelmaton. Esimerkiksi suhde affektiivisen intensiteetin ja sitä vastaavan diskursiivisen määreen välillä ei Massumin mukaan ole sellainen, missä edeltävä ja jäljempi olisivat yksioikoisessa syy-seuraussuhteessa, vaan niiden välillä vallitseva kausaliiteetti on samanaikaista ja sattumanvaraista – affekteja ilmaisevat määreet eivät *merkitse* niitä, minkä vuoksi affekti kuuluu kategorisesti merkityksenannon ulkopuolelle (Leys 2011, 434–443). Tällainen affektiteoria sopii siis hankalasti yhteen tutkimuskeinojen kanssa, joissa merkityksiä luetaan ilmi merkitsijöistä. Toisekseen teoriaa, missä affekti merkitsee indeterminististen

virtausten tai väreilyjen kaltaisia intensiteettejä, voi kutsua kirjallisuudentutkija Anna Kornbluhia seuraten *anarkovitalistiseksi* (2019). Tämän termin alle hän niputtaa näkemykset, missä elämä on olemukseltaan virtaavaa, moninaista ja alati muuttuvaa, jota kiinteiden, järjestyneiden muotojen ajatellaan rajoittavan. Tällaisia näkemyksiä leimaa hänen mukaansa ennakkoluuloisuus formalismia ja rakenteita kohtaan. (emt. 1–27.)

Affektia ei ole kuitenkaan välttämätöntä ymmärtää vastakkaisena muodoille ja rakenteille: esimerkiksi Immanuel Kantin estetiikassa välitön aistimellinen kokemus ja sen muotoja hahmotteleva arvostelukyky ovat vastavuoroisessa suhteessa, eikä toinen ole toistaan perustavammassa asemassa (Aubry 2021). Seuraan itse tunnun käsityksessäni pitkälti sellaisia teorioita, jotka korostavat aistimellisen rakentuneisuutta. Oiva lähtökohta on jo aiemmin mainitun marxilaisen kulttuurin ja kirjallisuuden tutkimuksen alalla vaikuttaneen Raymond Williamsin käsitys kokemuksen rakenteista. Marxilaisessa teoriassa ideologisia rakenteita on perinteisesti ajateltu pelkkinä abstrakteina heijastumina konkreettisesta maailmasta. Ne ilmenevät meille Williamsin mukaan kuitenkin välittömässä aistimellisessä kokemuksessa osana arkipäiväistä elämää, minkä vuoksi rakenteiden abstraktisuutta ei tule korostaa liiaksi. (Williams 147–150.) Rakenteiden tuntuvuutta eletyssä elämässä korostaa myös esimerkiksi Lauren Berlant, joka käsittää yhteiskunnallisten rakenteiden ilmenevän kokemuksessa genreinä: odotuksia sitovina affektiivisina sovinnaisuuksina, kokemuksen muotteina, jotka sanelevat aistimellisille sisällöilleen raamit. (Berlant 2008b, 3–4.) Niinpä välittömästi koettu nykyisyys juontuu historiasta, ja siksi siihen kuuluu myös aistimellisesti tuntuvia, tulevaisuuteen kohdistuvia odotuksia, jotka antavat sille muodon. Koska abstraktinen ilmenee meille konkreettisesti, voivat rakenteetkin tuntua aistimellisesti.

Käsitykseni tunnusta on siis formalistinen. Se tarkoittaa sitä, että pyrin tutkielmassa käsittelemään muotoa yhteiskunnallisen ja aistimellisen välineenä.⁷ Muotoon keskittymisestä on etua tutkimuksen keskittyessä siihen, kuinka yhteiskunnalliset ja taloudelliset rakenteet ilmenevät aistimellisessä kokemuksessa ja diskursseissa (Ngai 2012, 23). Tuntuu tutkiessani keskityn siis pikemmin historiallisessa nykyhetkessä olevien toimijoiden jakamiin rakenteisiin kuin esimerkiksi tiettyihin nimettävissä oleviin emootioihin. Tätä formalistista kehystä tuen myös paikoitellen ammentamalla iäkkäämmistä tutkimusperinteistä, kuten strukturalistisesta

⁷ Yhteiskunnallisten muotojen lukemisesta jo edellä mainittujen Raymond Williamsin ja Lauren Berlantin lisäksi ks. erityisesti Levine 2015, missä kyse on nimenomaan formalistisen teosanalyysin soveltamisesta poliittisesti orientoituneeseen taiteiden tutkimukseen. Erityismaininnan ansaitsee kuitenkin Chicagon yliopiston kirjallisuuden professori Sianne Ngai, jonka sovellukset kantilaisesta formalistisesta estetiikasta marxilaiseen kriittiseen teoriaan (2012, 2020) ovat vaikuttaneet omaan tutkielmaani suuresti.

semiotiikasta ja psykoanalyttisesta teoriasta, joista etenkin jäljemmän suosio on taiteiden tutkimuksen kentällä jo hiukan hiipunut. Psykoanalyysia on kritisoitu perustellusti ja paljon useilla eri tieteenaloilla, enkä tahdo käyttää liikaa palstatilaa sitä koskevien kiistanalaisuuksien läpi käymiseen.⁸ Teoriaperinteestä löytyy kuitenkin hyödyllisiä työkaluja formalistiseen tutkimukseen. Freudilaisessa unien tulkinnassa on kyse tiedostamattomien ilmiöiden jakamien muotojen jäljittelemisestä, minkä vuoksi sitä voi pitää seuraajana saksalaiselle kriittiselle filosofialle (Cavell 1987), johon kantilainen estetiikkakin lukeutuu. Toisekseen psykoanalyysia voi pitää eräänlaisena formalistisena lähestymistapana psyykkisen kokemuksen, aineellisen todellisuuden sekä sosiaalisten rakenteiden yhtymäkohtien tutkimukseen, kuten Anna Kornbluh (2019, 139–155) on esittänyt. Ilmeisimmin rakennetta ja muotoa painottava teoreettinen kehys liittyy kuitenkin oleellisesti käyttämäni tutkimusmenetelmään. Tutkin aineistoani lähiluvulla, johon liittyviä metodologisia seikkoja käyn läpi seuraavaksi.

1.3 Lukemisesta

Metodologinen lähestymistapani aineistoon perustuu lähilukuun, joka on taiteiden tutkimuksen kentällä niin arkinen tutkimuskeino, että usein sen käytäntö jää selittämättä eksplisiittisesti. Lähiluvulla tarkoitetaan useimmiten laadullista teosanalyysia, jossa oleellista on erityistä tarkkuutta noudattava tekstin tulkinta. Selittävänä metodina lähiluvussa ei kuitenkaan ole niinkään kyse sinänsä lukemisesta kognitiivisena kykynä, jonka avulla symbolit muunnetaan merkityksiksi. Lähiluku on itse asiassa ennen kaikkea filologisesta kommentaarista polveutuva tekstilaji, jonka erottava ominaispiirre on aiheena olevan tekstin yksityiskohtainen eksplikointi kohta kohdalta. (Kramnick 2021, 221–223.) Ilmeisimmin tutkimuskeinoni vaikutus tässä tutkielmassa on havaittavissa varsinaisten käsittelylukujen jäsenyyksestä, joissa argumentti rakentuu aineistoa vuorotellen kuvailevista ja selittäivistä osuuksista. Tutkielmani keskiössä on kuitenkin elokuva, ei painetuista sanoista koostuva teksti; toisekseen kysymyksenäni on se, miltä elokuvan historiallinen nykyhetki tuntuu, ei se, mitä elokuva tarkoittaa. Siksi on syytä kerrata metodologisia ja epistemologisia kiistoja, joita lähiluvun ympärillä on taiteiden tutkimuksessa käyty.

⁸ Tunnetuimpia kritiikkejä analyttisessä filosofiassa ovat esim. Popper 1995 sekä Grünbaum 1985, hyödyllisenä suomenkielisenä yleiskatsauksena näistä ks. Lång 2004, 98–133. Marxilaisen yhteiskuntateorian ja affektitutkimuksen saralla vaikutusvaltaisimpia kritiikkejä on Deleuze & Guattari 2010.

Lukeminen yleistyi tutkimuskeinona taiteiden tutkimuksen kentällä pitkälti niin kutsutun kielellisen käänteeseen vanavedessä, jolloin strukturalistisen kielitieteen perustaja Ferdinand de Saussuren ajatuksia alettiin soveltamaan kaikenlaisiin tutkimuskohteisiin, jotka kyettiin ymmärtämään erilaisista merkeistä koostuviksi kokonaisuuksiksi. Näin kävi myös elokuville, joita alettiin tutkia tekstien kaltaisina rakennelmina,⁹ ja siten myös elokuvan tuntua pyrittiin teoretisoimaan elokuvan rakenteellisten ominaisuuksien seurauksena. Eräs vaikutusvaltainen marxilaisittain orientoitunut elokuvan tuntua käsittelevä teoria oli niin kutsuttu sutuuriteoria, alkujaan Jean-Pierre Oudartin (1977) lacanilaisen psykoanalyysin ja althusserilaisen tieteenfilosofian raameissa toimiva esitys siitä, kuinka fiktioelokuva saa aikaan katsojan uppoutumisen itseensä. Hänen mukaansa uppoutumisen syyt ovat paikannettavissa yleiseen kuvasta ja vastakuvasta koostuvaan leikkauskonventioon. Ensinnäkin kameralla kuvattu otos hyödyntää niin sanottua renessanssiperspektiiviä – ne siis esittävät kohteensa ikään kuin subjektiivisesti havaittuina näkyminä – jonka vuoksi katsoja sijoittaa itsensä ensinnäkin perspektiivin implikoiman poissaolevan katsojan paikalle. Seuraavaksi leikkaus vastakuvan esittämään hahmoon kertoo, kenelle edellisen kuvan esittämä katse kuuluu. Silloin katsoja samastuu tuohon hahmoon ja kykenee samalla asettamaan elokuvan keinotekoisuuden sulkeisiin ja uppoutumaan siihen. (Dayan 1974.) Suturaiteoriassa elokuvan tuntu seuraa siis yksiselitteisesti elokuvan muodollisista piirteistä.

Tällaisiin lähestymistapoihin sisältyy myös kuitenkin perustavia tieteenfilosofisia ongelmia, sillä selvää ei ole, missä määrin tekstin merkitystä tai sen aistimellisia vaikutuksia voidaan selittää ainoastaan tekstin rakenteellisista ominaisuuksista. Elokuvatutkimuksen saralla teoreettisia tulkintakeinoja on kritisoinut etupäässä David Bordwell, jonka mukaan sutuuriteorian kaltaiset kehykset pelkistävät tutkimuskohteitaan enemmän kuin selittävät niitä, jolloin tutkimukset päätyvät usein vain vahvistamaan teoreettisia ennako-oletuksiaan eivätkä välttämättä tuota uutta tutkimustietoa kohteistaan (Bordwell 1989; ks. myös Bordwell & Carroll 1996). Niinpä affektitutkimuksen johtohahmoja oleva kirjallisuustieteilijä Eve Kosofsky Sedgwick (2003) on nimittänyt tämän kaltaisia marxilaisia ja lacanilaisia tutkimuskeinoja vainoharhaiseksi lukemiseksi, sikäli kuin niille luonteenomaista on tutkimuskohteen tulkitseminen niin, että siitä esiin luetut asiat ovat linjassa tutkimuksen teoreettisen kehyksen kanssa. Toisekseen tutkija Rita Felski (2012) on arvostellut tällaista teoriavetoisuutta siitä, kuinka se häivyttää tutkijan oman esteettisen suhteen

⁹ Strukturalistisesta kielitieteestä ks. Saussure 2014 ja strukturalismin ominaispiirteistä yleisesti Deleuze 2004b. Strukturalistisesta semiotiikasta elokuvatudkimuksessa ks. Andrew 1986, 57–74; Metz 1974.

tutkimuskohteeseen, ja hän yhdistää tällaiset kriittiset tutkimuskeinot humanistisia tieteitä yleisemmin vaivaavaan tyytymättömyyden tunteeseen. Katson tällaisten kritiikkien olevan perusteltuja, sillä esimerkiksi sutuuriteoriasta kirjoittanut tutkija Daniel Dayan kirjoittaa, kuinka teosta ymmärtääkseen ”on varottava sitä empiiristä suhdetta, jota se ... tyrkyttää”, ja että tällaista varovaisuutta noudattava kriittinen asenne on ehdotonta ”todelliselle tiedolle” (Dayan 1974, 27).

Ilmeisin ratkaisu näihin ongelmiin on tietenkin tutkijan subjektiivisen kokemuksen eksplisiittinen sisällyttäminen tutkimukseen. Elokuvatutkimuksessa tällaista lähestymistapaa edustaa etupäässä Vivian Sobchackin ruumiinfenomenologiaa hyödyntävä tutkimus. Sobchackin tutkimus lähtee liikkeelle siitä, että elokuvan katseleminen on perustavanlaatuisesti ruumiillista – se on tuntuva kokemus, jonka suurin osa elokuvateoriasta on jättänyt huomiotta. Siinä missä sutuuriteoria painotti elokuvatekstin ja ihmispsykkeen rakenteita selittäessään elokuvan merkityksenantoa, tähdentää Sobchack sitä, että elokuvien merkityksellisyys seuraa nimenomaan ruumiillisuudesta. Elävä ruumis toimii subjektiivisen kokemuksen ja objektiivisen tiedon välisenä tulkkina: toisin kuin sutuuriteoriassa, elokuvan syntaktinen rakenne ei harsi katsojaa fiktiiviseen maailmaansa, vaan jatkuvuussuhteen kuvan ja katsojan välillä muodostaa ruumis. Niinpä Jane Campionin *The Piano* -elokuvan avausjakson nähdessään Sobchack huomasi sormiansa tunnustaneen tai vähintäänkin tunteneen, mitä sumea avausotos esittää, ennen kuin sitä seuraava vastakuva varmisti hänen katsoneen sormia. Sobchackin mukaan tällainen elokuvan ruumiillinen tuntu edeltää sen reflektiivistä ymmärrystä: elokuvakokemus ei tapahdu ainoastaan silmien vaan koko ruumiin ja kaiken sen kerryttämän ”lihallisen tiedon” – aistimellisten muistojen – avulla. (Sobchack 2000.)

Sobchackin ruumiinfenomenologinen teoria lähtee liikkeelle empiirisyydessään siis strukturalistiselle elokuvatutkimukselle vastakkaisista lähtökohdista. Sobchack onkin sanonut kehittäneensä fenomenologista elokuvateoriaa nimenomaan tyytymättömyydestä siihen, kuinka elokuvatutkimuksessa vallinneet marxilaiset ja psykoanalyttiset tutkimusmenetelmät ovat objektiivisuutta ihannoidessaan unohtaneet elokuvan katselemisen eletyn kokemuksen tyystin (Sobchack 1992, xv–xvi). Strukturalistisen tieteenfilosofian näkökulmasta voikin ajatella, että ruumiin tuominen katsovan subjektin ja katsottavan objektin väliseen suhteeseen pikemmin monimutkaistaa kuin eksplikoi tuota suhdetta, sillä kolmannen termin asettaminen yhtälöön lisää selitettävien ilmiöiden määrää, vaikka se esittäisikin tyydyttävän ratkaisun kahden muun termin välillä olevaan ristiriitaan. Teorian vahvuus on kuitenkin siinä, että

ruumiillisen kokemuksen keskeisyyttä elokuvan katselemisessa on hankala kiistää – elävän ruumiin läsnäolo näyttäisi eittämättä olevan ehto sille, että elokuvan katseleminen voi ylipäätään tuntua yhtään miltään. Toisekseen Maurice Merleau-Pontyn filosofiasta ammentavassa teoriassa oleellista on myös se, että elokuvakokemus on aina konkreettinen, molemminpuolinen ilmiö, missä ruumis toimii elokuvan ilmaisun ja katsojan havainnon rajapintana (emt. 14–26). Sutuuriteorian analysoima jatkuvuusleikkausjärjestelmäkin toimii ainoastaan silloin, kun se ilmenee katsojalle konkreettisen kokemuksen rakenteena, ei abstraktina muotona.

Tällaisten empiriaan ja teoriaan nojaavien lähestymistapojen välillä olevan näkemyseron voikin tiivistää siihen, kumpaan suuntaan argumentaatio niiden puitteissa etenee. Empiirisessä tutkimuksessa abstrakteja ilmiöitä selitetään konkreettisella kokemuksella, kun taas teoreettiselle tutkimukselle luonteenomaista on korostaa konkreettisen toimivan abstraktisten kehysten puitteissa. Ajattelen molempien lähestymistapojen olevan perusteltuja, kun tutkimuksen keskipisteenä on se, kuinka historialliset rakenteet välittyvät nykyhetkessä eletyssä kokemuksessa: sobchackilainen fenomenologinen tutkimus korostaa sitä, kuinka rakenteet ilmenevät, toimivat ja muovautuvat aina välittömässä kokemuksessa, kun taas strukturalistinen lähestymistapa alleviivaa välittömänä tuntuvan nykyhetken olevan jo ennalta historiallisesti muovautuneiden rakenteiden läpäisemä. Laadullisen tutkimuksen menetelmistä aineistoa vuoroin kuvaileva ja eksplikoiva lähiluku soveltuu nähdäkseni tähän tarkoitukseen erinomaisesti. Lähiluvun kaksitasoisuus tekee siitä lähtökohtaisesti dialektisen metodin (Lesjak 2013), minkä vuoksi siitä on erityistä hyötyä, kun tutkimus käsittelee jollain lailla dialektisiksi vastapareiksi käsitettäviä asioita, kuten välitöntä ja välillistä tai nykyhetkeä ja historiaa. Silloin oleellista on hahmotella yhtäläisyyksiä ja poikkeavuuksia vastapuoliksi käsitettyjen termien välillä olettamatta niille hierarkkista tärkeysjärjestystä.

Analyysiluvuissa sovellan käytännössä tässä esittelemiäni teoreettisia ja metodologisia periaatteita. Niissä luen elokuvatekstin ilmentämää historiallisen nykyhetken tuntua useasta eri näkökulmasta. Näistä ensimmäinen koskee lumoutuneisuutta, tavaran vaihdantaan niveltyvää affektiivista muodostelmaa. Luvussa luen erityisesti elokuvan esittämää jalokivi- ja korukauppaa suhteessa esteettisiin ja yhteiskunnallisiin subjektin teorioihin. Toisessa käsittelyluvussa on kysymys hälyisyydestä, ja erityisesti siitä, kuinka elokuvan ylidiegeettisessä muodossa ilmenee yhdenmukaisuuksia yhteiskunnallisten muutosten kanssa, joita jälkifordismi on aiheuttanut kapitalistisessa tuotannossa ja työelämässä. Kolmas ja viimeinen käsittelyluku koskee finanssikapitalismille luonteenomaisten yhteiskunnallisten

muotojen ja elokuvan kertomusmuodon yhdenmukaisuuksia. Hahmottelen sitä, kuinka erityisesti velka ja luotto toimivat berlantilaisittain genreinä ja vaikuttavat siten elokuvan viireeseen. Luvuissa käsiteltyä aineistoa historisoidaan siis suhteessa kapitalistisen tuotantotavan eri vaiheille luonteenomaisiin yhteiskunnallisiin muotoihin, ja lukujen järjestys seuraa Arrighin esittelemää kapitalismin kolmivaihemallia. Lisäksi kussakin luvussa analyysi keskittyy eri tasoihin merkityksenannossa: ensimmäisessä käsittelyluvussa luen lumoutuneisuutta kertomuksen paradigmaattisista osista, seuraavassa analysoin hälyisyyttä elokuvan audiovisuaalisessa muodossa, ja viimeisessä keskityn velan ja luoton ilmentymiin kertomuksen syntagmaattisessa rakenteessa.¹⁰ Jokaisen analyysiluvun tarkoituksena on vastata tutkimuskysymykseen historiallisen nykyhetken tunnusta omasta näkökulmastaan. Niiden voi ymmärtää olevan itsenäisiä kokonaisuuksia, jotka kuitenkin toimivat osina laajempaa elokuvan historiallista nykyhetkeä koskevaa argumenttia, jonka punon yhteen tutkimustuloksia ja jatkotutkimusta käsittelevässä loppuluvussa.

¹⁰ Strukturalistisessa semiotiikassa merkkien välillä on kahdenlaisia suhteita. *Syntagmaattiset* suhteet edustavat sovinnaisuuksia tai sääntöjä, jotka sanelevat ehtoja sille, kuinka yksi merkki saa seurata tai edeltää toista käytännössä tai kuinka merkit voivat muodostaa *syntagman*. Kun syntagmassa ilmenevä merkki on vaihdettavissa johonkin toiseen samankaltaiseen merkkiin, vallitsee merkkien välillä *paradigmaattinen* suhde, eli ne siis kuuluvat samaan *paradigmaan*. (Veivo & Huttunen 1999, 32–33.)

2 Vaihdannan lumo

Hiomattomien timanttien esiripun alta paljastuu kellanruskeiden arojen yllä liitelevä ilmakuva, jota säestää tummanpuhuva syntetisaattorimusiikki. Väliteksi paljastaa katsojalle kuvassa olevan paikan etiopialaisiksi Welo-kaivoksiksi syksyllä 2010. Kuullaan soraäänistä metakkaa, kun elokuvan ensimmäiset ihmiset nähdään aivan pikkiriikkisinä kaukaa yläilmoista. Nähdään leikkaus veriseen jalkaan, jonka nähdään pian kuuluvan pahoin loukkaantuneelle, tovereidensa käsivarsilla roikkuvalle kaivostyöläiselle, jonka ympärillä olevat kaivosmiehet tohisevat. Heittopanorointi vasemmalle paljastaa näyttämölle marssivan kauluspaitaisia työnjohtajia maastounivormuun sonnustautuneen ja rynnäkkökiväärillä varustetun vartijan kanssa. Korvissa pauhaavan mekkalan keskellä kamera leikkaa lähikuvaan kahdesta työmiehestä (Deneke Mihugeta ja Habtunu Africho), jotka supisevat keskenään hillitysti ympäröivän tohinan keskellä. Pian heidät nähdäänkin reippailevan kaivostunneleissa, missä he pysähtyvät tutkiskelemaan aavassa kammiossa sijaitsevaa kallioseinämää toisilleen kuiskutellen. Muutaman taltaniskun jälkeen seinämästä irtoaa lohcare, josta paljastuu parin pintaa veistävän iskun jälkeen harvakseltaan ripoteltuja, vihreänä, syvänsinisenä ja vaaleanpunaisena fluoriloistavia laikkuja. Kun toinen kaivosmiehistä ottaa kiven käsiinsä, alkaa kamera hiljalleen tarkentamaan kuvan etualalla kimaltelevaan laikkuun, ja tummanpuhuva musiikki puhkeaa terävänkirjaviin syntetisaattoriharmonioihin. Jalokiven kova pinta antaa myöten tarkennukselle, ja kimallus ottaa katsojan avosylin vastaan sumuiseen, äärettömään avaruuteen. Hohtavan madonreiän toisesta päästä löytyykin yllättäen limaisia, suonisia käytäviä. Pian käy ilmi, että ruudulla näkyvät limaiset käytävät ovatkin peräisin tähystyskamerasta. Kameran tarkentaessa ulos tähystyskuvaa näyttävästä ruudusta opitaan sen ympärillä toimivien lääkäreiden puheesta, kuvaruudun grafiikoista sekä väliteksteistä, että madonreikä on pullauttanut katsojan ulos elokuvan päähenkilö Howard Ratnerin (Adam Sandler) paksusuolesta New York Cityyn keväällä 2012.

Tässä elokuvan avaavassa jaksossa on paljon purettavaa. Se esittelee tarinalle oleellisessa roolissa olevan esineen ikään kuin kantanäyssä. Siitä käy ilmi jalokiven historiallinen ja yhteiskunnallinen alkuperä, ja lisäksi jaksossa hyödynnetyt erikoistehostekuvat johdattavat kertomuksen nurinperin päähenkilön kautta elokuvan varsinaisen miljöön keskelle. Kuvissa, joissa kaivostyöläiset ja työnjohto ottavat yhteen loukkaantuneen työläisen äärellä, välittyy perimarxilainen ristiriita, nimittäin työn ja pääoman konflikti. Tässä jaksossa kuitenkin konkretisoituvat myös tuon konfliktin historiallisesti paikantuneet piirteet. Työnjohtajat

erottuvat nimittäin heitä suojelevasta vartijasta ja mekastavista työläisistä siinä, että he ovat itäaasialaisia, siinä missä heidän ympärillään tohisevat työläiset ovat mustia afrikkalaisia. Kuvien muodostama ympäristö herättää siis myös konnotaatioita keskusteluihin itäaasialaisen ja erityisesti kiinalaisen kaivosteollisuuspääoman levittäytymisestä globaaliin etelään (ks. esim. Ericsson et al. 2020). Tämä konnotaatio on oleellinen siksikin, että jalokivien lisäksi kaikenlaiset kimaltelevat ja kiiltelevät esineet kuten digitaaliset ruudut ovat riippuvaisia mineraalien alkutuotannosta (Cubitt 2011, 21–24). Mutta kiinnostava on myös kantanäyn varsinaisella kertomustasolla nähty implisiittinen ratkaisu työn ja pääoman ristiriitaan. Sikäli kuin näyttää siltä, että kollegan onnettomuuden aiheuttama kalabaliikki tarjoaa kaivosmiehille mahdollisuuden jalokiven etsintään, näyttää heidän toimintansa varsin kyyniseltä ja opportunistiselta. Ei kuitenkaan ole selvää, mitä muuta he voisivat tehdä: työnjohtoa suojeleva, rynnäkkökiväärillä varustautunut maastopukuinen vartija on ilmeinen merkki väkivallasta, jolla vallitsevat yhteiskunnalliset suhteet viime kädessä uusinnetaan. Jaksossa nousee siis esiin kysymys siitä, kuinka ihmiset päätyvät tekemään moraalisesti kyseenalaisia asioita moraalisesti kyseenalaisessa yhteiskunnassa. Tämä kysymys alleviivaa koko elokuvan tarinaa.

2.1 Taloudellisesta ja esteettisestä arvosta

Tämän käsittelyluvun kannalta oleellisin jaksosta tehtävä tulkinta on se, että jalokivetkin ovat työn tulosta, sikäli kuin niiden synty edellyttää inhimillisestä vaivannäöstä riippuvaa aineellista muodonmuutosta. Näyttävät kuvat jalokiveen sisältyvistä unenomaisista maailmoista antavat kuitenkin ymmärtää toisin. Jalokiven monivärisenä kuultavan läikän alta paljastuvan aavan avaruuden ja sitä säästävien synteettisten sävelmattojen voi katsoa symboloivan jalokiven herättämää esteettistä vaikutusta ja arvoa. Roger Caillois (1985) on kirjoittanut jalokivien kauneuden olevan seurausta äärimmäisestä ajattomuudesta, jostakin objektiivisesta, luontaisesta kauneudesta. Jalokivet edustavat vaivannäköä, “ilmeistä aikaansaannosta, joka on kuitenkin saavutettu ilman luovuutta, taitoa, teollisuutta tai mitään mikä tekisi siitä työtä sanan inhimillisessä mielessä” (emt. 1–2). Niiden lumoavuus näyttäisi siis liittyvän kantilaiselle estetiikalle ja marxilaiselle työnarvoteorialle luonteenomaisiin ristiriitoihin. Kantia askarrutti *Arvostelukyvyyn kritiikissä* (2018) esteettisiin arvoarvostelmiin liittyvä eriskummallinen piirre. Vaikka esteettiset käsitteet viittaavat subjektiiviseen kokemukseen, emme osaa olla käyttämättä niitä ikään kuin ne tarkoittaisivat objektiivisia ominaisuuksia: emme sano jonkin olion herättämän vaikutelman olevan kaunis, vaan sanomme, että tuo olio itse on kaunis. Tämä ilmiö ei kuitenkaan tee arvostelmista Kantin

mukaan virheellisiä. Sen sijaan esteettisten arvoarvostelmien erikoisluonne kiteytyy siinä, kun sanomme jotakin kauniiksi. Silloin vaadimme Kantin mukaan paitsi, että muut olisivat arvostelmasta samaa mieltä, myös, että muut tuntisivat arvostelman kohteesta samoin. (Pitkänen 2018, 24–34; Kant 2018, 155–159.) Esteettisen arvoarvostelman voi siis ymmärtää olevan performatiivinen puheteko – sen tarkoituksena on siis pikemmin tehdä kuin kuvailla asioita – sikäli kuin esteettisen arvostelman tekevä subjekti yrittää saada muut subjektit tuntemaan ja ajattelemaan kohteestaan yhdenmukaisesti (Cavell 2005; puheteoista yleisesti ks. esim. Austin 2016; Searle 2011). Esteettiset makuarvostelmat ovat kuitenkin arvostelmia, väitteitä, jotka koskevat subjektien jakamaa objektimaailmaa, jonka vuoksi niille voi esittää perusteita ja vastaväitteitä aivan kuin muillekin arvostelmille.

Arvoarvostelmiin sisältyy siis eriskummallinen ristiveto: ne ovat yhtäältä arvostelmia, jotka perustuvat subjektiivisiin aistivaikutelmiin, mutta toisaalta myös väitteitä, jotka on oikeutettava vetoamalla objektiivisiin ominaisuuksiin. Jokseenkin samankaltaista subjektiivisen ja objektiivisen välistä kitkaa esiintyy myös Caillois’lla. Hänelle jalokivien ajaton luonnonkauneus edustaa ilmeistä aikaansaannosta, joka on kuitenkin tapahtunut ilman minkäänlaista ihmisen tekemää työtä. Jalokivien objektiivinen ulkomuoto on siis syy niiden kauneuteen, jota kuitenkin perustellaan inhimilliselle vaivannäölle rinnasteisella aineellisen muodonmuutoksen prosessilla. Tällainen ristiriita, missä arvo näyttäisi olevan samanaikaisesti sekä objektiivista että subjektiivista, on myös ongelma, jota Karl Marx käsittelee *Pääoman* (2015) ensimmäisessä luvussa. Marx lähtee liikkeelle siitä, että tavarat, taloudessa vaihdettavat hyödykkeet, ovat olemukseltaan kaksinaisia. Tavara on toisaalta käyttöarvo, hyödyke, jota voi käyttää, ja toisaalta vaihtoarvo, jolloin se voi olla määrällisessä vastaavuussuhteessa muiden laadullisesti erilaisten tavaroiden kanssa. Vaihtoarvo seuraa käyttöarvon valmistukseen kulutetusta työstä, jonka mittana on työaika. Se ei merkitse kuitenkaan yksilöllisesti kulunutta työaika, vaan niin kutsuttua yhteiskunnallisesti välttämätöntä työaika, eli vähimmäisaikaa, joka vaaditaan käyttöarvon synnyttämiseen tiettyjen yhteiskunnallisten tuotantosuhteiden vallitessa. Hyödykkeen arvo viittaa siis viime kädessä kaikkeen yhteiskunnallisesti järjestettyyn tavaratuotantoon, ei vain tuon nimenomaisen tavaran synnyttämiseen vaadittuun työhön. (emt. 45–55; Heinrich 2012, 39–48.)

Marx paikansi tavaramuodosta kuitenkin samankaltaisen objektiivisuutta koskevan eriskummallisuuden kuin Kant esteettisistä arvoarvostelmista. Vaikka tavaran arvo on viime kädessä yhteiskunnallisen toiminnan seurausta, se näyttäytyy toimijoille esineen

objektiivisena ominaisuutena. Tätä ilmiötä Marx nimitti tavaran fetissiluonteeksi. Vaikka tavara syntyy inhimillisen työvoiman kulutuksesta, se kuitenkin

kuvastaa ihmisille heidän oman työnsä yhteiskunnallisen luonteen itse työn tuotteiden esineellisenä luontena, näiden tuotteiden luonnostaan yhteiskunnallisina ominaisuuksina, ja siis myös tuottajien yhteiskunnallisen suhteen heidän kokonaistyöhönsä heidän ulkopuolellaan olevana esineiden yhteiskunnallisena suhtena. (Marx 2015, 78.)

Tästä ristiriidasta huolimatta johtopäätös ei kuitenkaan ole se, että tavaran arvon esineellisyys olisi näennäistä. Marxin mukaan tavaraintuottajien työ esineellistyy nimenomaan tavaran vaihdannassa, konkreettisessa toiminnassa, jossa yksi tavara vaihdetaan toiseen, mikä edellyttää laadullisesti erilaisten ihmistöiden esittämistä toisilleen määrällisesti yhtäläisinä. Vaihdannassa tuotteet ”saavat aistillisesti erilaisesta käyttöesineellisyydestään erotetun, yhteiskunnallisesti yhtäläisen arvoesineellisuuden” (emt. 79), jolloin tavaroihin kulutettu työ saa ilmauksensa niin kutsutusti abstraktina työnä, yleisinhimillistä vaivannäköä merkitsevänä arvonmittana. Koska tämä abstrahointi on seurausta tavaroiden vaihtamisesta päittäin, on se kuitenkin niin sanotusti todellista abstrahointia (Heinrich 2012, 49–52). Tuotteen synnyttänyt työ abstrahoituu ihmisten keskinäisessä toiminnassa huolimatta siitä, ajattelevatko he asiaa vai eivät, sillä he

eivät siis aseta töidensä tuotteita arvoina keskinäisiin suhteisiin sen tähden, että nämä oliot olisivat heidän mielestään yhtäläisen ihmistyön pelkkiä esineellisiä verhoja. Päinvastoin. Asettaessaan vaihdossa erilaiset tuotteensa arvoina keskenään yhtäläisiksi, he asettavat erilaiset työnsä ihmistyönä keskenään yhtäläisiksi. He eivät kyllä sitä itse tiedä, mutta niin he kuitenkin tekevät. (Marx 2015, 80.)

Tavaran arvo on seurausta yhteiskunnallisista suhteista, mutta se näyttäytyy tavaran objektiivisena ominaisuutena. Kyseessä on siis samanlainen ilmiö kuin se, jonka Kant paikansi esteettisistä arvostelmista: vaikka tiedämme, että tavara on arvokas siksi, että se on työn tulosta, emme kykene käsittämään tuota arvoa ikään kuin projisoimatta sitä tavaran ominaisuudeksi.

Palattakoon tässä elokuvan avausjakson jatkumoon jalokiven kimalluksesta limaisiin suolistoihin. Mitä se tarkoittaa, että katsoja päätyy tavaran synnyinpaikasta kimaltelevan avaruuden kautta tähystyskamerakuvaan suolistoista? Ilmeistä toki on, että siirtymä kimaltelun lumoavuudesta limaisiin käytäviin luo odottamattomuudessaan kertomukselle koomisen vireen. Luen jaksoa nyt kuitenkin niin, että sumuinen avaruusseikkailu edustaa nimenomaan abstrahoitumista. Tietyissä historiallisissa konteksteissa tapahtuneet työt

“haihtuvat uduksi ilmaan”, konkreettiset arvoa tuottaneet prosessit sulavat sameiksi, avaruudessa leijaileviksi väriläikiksi; ja kuitenkin jalokiven esteettinen vaikutus, se, että se tuntuu arvokkaalta, on nimenomaan tämän abstrahoitumisen ansiota. Se, että jakso huipentuu endoskooppikuvaan limaisesta suolistosta ilmentää tavarahan arvoon liittyviä ontologisia ristiriitaisuuksia, jotka läpäisevät koko elokuvan tarinan. Tavarahan arvo on Marxin analyysin mukaan käsitettävissä objektiivisesti ainoastaan yhteiskunnallisena suhteena, siis yhteiskunnallisesti välttämättömän työajan ilmauksena, joka toteutuu tavarahan vaihdannassa. Paradoksaalista kuitenkin on, ettemme kykene havainnoimaan arvoa tai puhumaan arvosta kuin tavarahan itsensä ominaisuutena. Tavaroissa kapitalistisen tuotantotavan yhteiskunnallinen, yliaistimellinen rakenne ilmenee meille siis kuitenkin aistimellisesti arvona. (Ngai 2015.) Elokuva esittelee päähenkilön siirtymällä äärettömästä avaruudesta ahtaisiin sisälmyksiin ja lyö samalla abstraktin yhteen konkreettisen kanssa.

Jaksosta voi tehdä myös sen koomisuudelle uskollisemman tulkinnan: että Adam Sandlerin esittämä päähenkilö, jalokivikauppias Howard Ratner on persereikä. En usko tällaisen arvostelman hyväksymisen tuottavan hankaluuksia, sillä elokuvan komiikka seuraa hyvin pitkälti päähenkilön yhteentörmäyksistä maailman ja siinä elelevien ihmisten kanssa. Avausjakso päättyy kovaan leikkaukseen sairaalapedin seesteydestä New Yorkin kadun kuhinaan, missä Howard nähdään marssimassa puhelin korvallaan. Tätä seuraavat alkuteksteihin lomittuneet kuvat esittelevät Howardia ja hänen siteitään maailmaan: opitaan muun muassa, että hän on velkaa sukulaiselleen Arnolle (Eric Bogosian), että hänellä on suhde työntekijäänsä Juliaan (Julia Fox), ja että hän lyö mielellään vetoa koripallosta. Tässä jaksossa nähdyissä interaktioissa käy ilmi Howardin hahmon olemus, jonka voi summata hyvin englannin verbin *hustle* eri merkityksillä: liikkeissään hän väräjäi edestakaisin, työntää ja tyrkyttää sekä tosiasiallisesti että figuratiivisesti, ja ammatissaan hän hankkii, tuottaa ja myy asioita kärkkäästi tyrkyttäen. Howard on ammatiltaan ja luonteeltaan kauppias. Hänen työtään on tavaroiden vaihdannan mahdollistaminen ja helpottaminen, joka tarkoittaa marxilaisittain katsottuna hänen olevan pelkkä välikäsi pääoman kiertokulussa. Howardille maailma siis “ilmenee ‘valtavana tavarajoukkona’” (Marx 2015, 45), ja hänen toimintaansa siinä värittävätkin eri tavoin latautuneet objektisuhteet.

2.2 Tavarahan vaihdannan affektiivisuus

Elokuvan visuaalisessa ilmeessä tämä valtavan tavarajoukon maailma ilmenee lukemattomina kiiltävinä pintoina. Elokuvan aiheen puolesta ilmeisimpiä näistä ovat tietenkin erinäiset

kiviset pinnat, jollaisia nähdään jalokivillä, koruilla ja marmorilaatoilla, mutta Manhattanin kaduilla kiiltävät myös lasiset materiaalit, kuten silmälasit, aurinkolasit, suurennuslasit, tuulilasit, vitriinit ja näyteikkunat, sekä myös metallit, niin kuin autojen korit ja konepellit, kodinkoneet, kassakaapit, sekä toki myös digitaaliset ruudut älypuhelimista televisioihin. Haluan alleviivata vielä sitä, kuinka tämä suunnaton kiiltävien pintojen paljous on tavalla tai toisella riippuvainen avausjaksossa esitetyn kaltaisesta mineraalien alkutuotannosta. Se on suurilta osin globaaliin etelään paikantunutta kaivosteollisuutta, missä tuotantosuhteet koostuvat pitkälti köyhien, ruskeiden työläisten riippuvuudesta globaalista pohjoisesta peräisin olevaan pääomaan. Myöhäiskapitalistisen tuotantotavan uuskolonialistiset valtasuhteet ovat siis alati läsnä Manhattanin kauppakatuja kimalluksessa. Haluan käsitellä nyt kuitenkin sitä, miksi juuri kiiltäminen näyttää olevan niin oleellisessa asemassa siinä, miltä tavaramuoto tuntuu.

Luonteva paikka aloittaa on jalokiviliike, päähenkilön arkipäiväisen toiminnan keskipiste. Se on sisustettu kohdevalaistuilla vitriineillä ja muilla lasisilla särmiöillä, joihin kallisarvoiset korut on aseteltu siististi riveihin. Kapitalistisessa tuotantotavassa elävälle ihmiselle voi tuntua itsestään selvältä, että tällaiset arkkitehtoniset ratkaisut merkitsevät tilan olevan pyhitetty kaupankäynnille. Tämä itsestäänselvyys ansaitsee kuitenkin perusteellisempaa eksplikointia. Kauppojen huolitellussa kiiltävyydessä on kyse tavaramuodon kaksinaisuuden – esineen jakautumisesta käyttöarvoksi ja vaihtoarvoksi – edellyttämästä syvemmästä kahtiajaosta, nimittäin käytön ja vaihdannan toimintojen keskinäisestä ristiriidasta, kuten Alfred Sohn-Rethel (2021) on esittänyt. Esineiden huolellinen esillepano kiiltäviin kehikoihin, kuten vitriineihin, näyteikkunoihin ja muovipakkauksiin, merkitsee hänen mukaansa ennen kaikkea sitä, että kaupassa tavara on abstrahoitu käytöltä. Tietyn hintaiseksi merkitty tavara on kaupassa vain ja ainoastaan vaihdantaa varten, ei käyttöä. Tämä ei merkitse sitä, etteikö tavaroiden käyttöarvoilla olisi merkitystä niiden vaihdannassa, vaan päin vastoin vaihdannan abstrahointi käytöstä merkitsee sitä, että asiakas joutuu arvioimaan tuotteen käyttöarvoa ensisijaisesti mielessään. (Sohn-Rethel 2021, 18–21.) Heijastelevin kerroksin vuoratut kaupalliset tilat merkitsevät oleellista osaa tavarantoiminnan vaihdantaan kuuluvasta performanssista: katsoa saa, koskea ei. Tavarantoiminnan vaihdanta yhteiskunnallisena ilmiönä näyttää siis myös viittaavan kantilaisesta epistemologiasta tuttuun inhimillisen kokemuksen pilkkomiseen ilmiöön ja olioon itsessään. Ennen vaihdantaansa tavaralla ei Marxin sanoin ole atomiakaan luonnonainetta, eikä asiakas voi ennen vaihdannan tapahtumaa tietää varmaksi, vastaako ostettavan tuotteen käyttöarvo sitä mielensisäistä ilmentymää, joka hänellä siitä on.

(Sohn-Rethel 2021, 21–24). Oleellista on se, että tavaran vaihdantaan näyttää kuuluvan elimellisellä tavalla epäily. Siispä tavaran vaihdantaan sisältyvää affektiivista jännitettä leimaa epävarmuus käyttöarvon objektiivisen olemassaolon ja sen subjektiivisen ilmentymän vastaavuudesta puhumattakaan vaihtoarvon oikeutukseen liittyvistä epäilyistä. Uskottavalta vaikuttaa myös, että kaupallisten tilojen arkkitehtoninen ja esteettinen muotokieli fasilitoivat tällaisia tunteita.

Tällaisia tunteita koetaan elokuvassa käytännössä, kun alkujaksossa esitelty jalokivi tekee sisääntulonsa New Yorkin näyttämölle, jolloin elokuvan juonen keskeisimmät tapahtumat saavat alkunsa. Howard kiiruhtaa liikkeeseensä tapaamisestaan vedonvälittäjänsä kanssa saatuaan kuulla koripalloilija Kevin Garnettin odottavan häntä liiketiloissa. Kun Howard joutuu sovitteluun Garnettin henkivartijan ja velkojansa Arnon välistä yhteenottoa jo liiketiloihin johtavassa käytävässä, herää vaikutelma siitä, ettei kaikki ole kunnossa. Howardin astuessa sisään vallitsee liikkeessä hämmentyneisyys Arnon roistojen aiheuttamasta välikohtauksesta. Howard pyrkii rauhoitteluun tilannetta kuivan sarkastisesti kiittelemällä Garnettin seuruetta liikkeen vartioinnista. Howard käynnistää lipeväkielisen asiakaspalvelun välittömästi, ja hän alkaa turista Garnettin kanssa koripalloilusta ja tämän korvakorujen puhdistamisesta. Myyjän ja asiakkaan välille muodostunut kaupankäynnille suotuisa tunnelma uhkaa kuitenkin romahtaa, kun käy ilmi, että Howardin rannekellovalikoimaan kuuluu ilman koteloita tai aitoustodistuksia myytäviä tuotteita. Howardin ilme vakavoituu, kun hänen välikätenään työskentelevä Demany (LaKeith Stanfield) alkaa moittia häntä kellojen aitoudesta samanaikaisesti, kun toisella puolen tiskiä Julia ryhtyy flirttailemaan Garnettille – näyttää siltä, että kaupittelu on päättävä vesiperään. Juuri silloin kuitenkin ovisummeri soi, ja Howard on liki haljeta liitoksistaan, kun rähjäisiin kuteisiin pukeutunut lähetti kantaa laatikon liikkeen takahuoneeseen. Howard keskittää kaiken huomionsa laatikon avaamiseen, mikä korostuu entisestään, kun hänen alaisensa Yussi tulee peräämään tuohtuneena kunnioitusta edeltävän välikohtauksen tiimoilta. Howardilla on vaikeuksia keskittää huomiotansa minnekään muualle kuin laatikkoon, jonka sisällä on kuollut kala, jonka sisältä taasen löytyy jalokivi. Avausjakson tumma sävel herää jälleen Howardin uppoutuessa jalokiven lumoon.

Umpikujaan, mihin kaupittelu oli johtanut, näyttää löytyvän ulospääsy, kun Howard palaa liiketiloihin esittelemään jalokiveä. Tavara saa pohjustavan tarinan, kun hän kertoo Garnettille älypuhelimelta esitetyn videon säestämänä Etiopian mustista, köyhissä olosuhteissa elelevistä juutalaisista, joiden kulttuuria koristavat kuitenkin kallisarvoiset mustat opaalit. Viehätys herää Garnettissa hiljalleen, kun Howard kertoo saaneensa yhden kivistä käsiinsä monien

kuukausien työn jälkeen – kiven, joka on neljän–viiden tuhannen karaatin painoinen, arvoltaan kolme–neljä tuhatta dollaria karaattia kohden, historiaa sisältävän kiven, jossa voi nähdä koko universumin. Garnettin tarkastellessa opaalia herää jälleen kiven johtoaiheeksi vakiintunut tumma synteettinen sävel, joka peittää hiljalleen Howardin ja Demanyn tarinoinnit alleen, kun Garnettin tarkastelua seuraava vastakuva imaisee katsojan avausjaksossa nähdyn kaltaiseen madonreiäkään. Syöksyä madonreiässä lomittavat silmänräpäyksinä välähtelevät rakeiset valokuvat, jotka esittävät afrikkalaisdiasporaan, työväenluokkaisuuteen ja koripalloiluun liittyviä aiheita. Nähdään kova leikkaus takaisin liiketiloihin, jolloin särkyä kuitenkin paitsi opaalin lumous, myös lasivitriinin pinta, johon Garnett nojasi. Ennen muuta kuitenkin tyssää myös jo lupaavalta näyttänyt tavaran vaihdanta, sillä Howard ei voi luopua kivistä, joka on sovittu huutokaupattavaksi. Garnettin näreisyys seestyy osapuolten päätyessä kompromissiin: Garnett voi lainata opaalia, mikäli Howard saa tältä mestaruussormuksen pantiksi. Jakso tulee päätökseen mestaruussormuksen ja opaalin vaihtaessa omistajia.

Jaksosta on luettavissa monia kiinnostavia aiheita, jotka liittyvät liikkeessä toimivien hahmojen keskinäiseen dynamiikkaan, kuten Howardin ja työntekijöidensä suhteissa ilmenevät luokkaristiriidat ja Julian sukupuolittuneena tunnetyönä ymmärrettävissä oleva flirttailu Garnettille. Olen tässä kiinnostunut kuitenkin erityisesti siitä, kuinka jakson kerronta seuraa muodoltaan tavaran vaihdantaa ja kuinka tuo muoto luo jaksoon omalaatuista affektiivista köydenvetoa. Tässä on toistettava vielä Kantin huomio siitä, kuinka jokaiseen esteettiseen arvostelmaan sisältyy myös implisiittinen vaatimus, että vastaanottaja hyväksyy arvostelman ja tuntee yhdenmukaisesti sen kanssa. Jakso ilmentää, kuinka asiakaspalvelun performoinnissa ei ole kyse ainoastaan myytävien tavaroiden loihtimisesta arvokkaiksi. Siinä on kyse myös ympäröivän tilan viihtyisäksi tekemisestä, ja yleisemmin tavaran vaihdantaa varjostavan epäluottamuksen lievittämisestä – vaihdantaan sisältyvän abstrahoinnin vuoksi subjektiiviseksi ja objektiiviseksi lohkoutuneen todellisuuden yhteen harsimisesta. Merkillistä onkin, kuinka koko jalokiviliikkeen pätevyyden kyseenalaistaneen välikohtauksen jälkeen Garnett vakuuttuu siitä, että reilu tavaran vaihdanta on Howardin liikkeessä mahdollista, mikä lieneekin pitkälti välimies Demanyn ansiota. Kun Howardin myymien rannekellojen aitous kyseenalaistetaan, kyseenalaistuu sen myötä myös koko tavaran vaihdannan konteksti, jolloin Julia ottaa kopin tilanteesta ja ryhtyy flirttailemaan Garnettille. Asian ydin on siinä, että tavaran vaihdantaa fasilitoidaan työllä, jolle luonteenomaista on monitahoinen, useisiin objekteihin kohdistuva affektiivinen retoriikka. Tavaran vaihdanta ei siis ainoastaan edellytä

asiakkaan vakuuttamista siitä, että tavaran käyttöarvo lunastaa vaihtoarvonsa asettamat subjektiiviset lupaukset, vaan myös siitä, että koko vaihdannan tapahtuman mahdollistava tilallinen ja kerronnallinen konfiguraatio tuntuu luotettavalta.

Kuitenkin se, kuinka Howard alustaa varsinaista tavaran vaihdantaa esittelemällä opaalia, on tässä erityisen kiinnostavaa sen puolesta, kuinka hänen puheessaan sekoittuvat paitsi esteettiset ja taloudelliset arvoarvostelmat, myös fakta- ja arvoarvostelmat sinänsä. Hän petaa jalokiven esittelyä kertomuksella sen alkuperästä, joka poikkeaa elokuvan alkujaksosta oleellisimmin siinä, että tarina kertoo kiven kulttuurillisesta kontekstista, ei konkreettisesta alkuperästä käsin tehdyssä työssä. Howardin kertomuksessa ja sen säestyksenä älypuhelimelta toistuvalla videolla korostuu etiopianjuutalaisten askeettinen hengellisyys, mikä antaa myös ymmärtää esineen alkuperän olevan jossakin kapitalistisen tuotantotavan ulkopuolella esittäessään myyntiartikkelin olevan peräisin eksotisoidulta toiselta (retorinen ele, jossa uusintuu myös eittämättä varhaismodernin ajan kauppiaiden viljelemiä fantasioita siirtomaista anastetuista keräilyesineistä). Tämän alkukertomuksen lisäksi Howard puhuu kiven puolesta myös määrällisillä suureilla. Etiopiassa tehdyn kaivostyön sijaan Howard kertoo siitä, kuinka hän itse kulutti kuukausitolkulla aikaa saadakseen opaalin hyppysiinsä alleviivaten oman asiantuntijatyönsä merkitystä, ja tämän lisäksi hän arvioi Garnettille alustavan hinnan jalokivelle sen painosta karaateissa. Opaalin vaihtoarvoa siis perustellaan sekä hahmottelemalla käyttöarvolle kerronnallisia syy-seuraussuhteita historiaan että käyttöarvon objektiivisesti mitattavissa olevista suureista. Käyttöarvon ratkaisee kuitenkin jalokiven itsessään tekemä välitön esteettinen vaikutus, lumous, jonka se herättää niin ikään Howardissa kuin Garnettissa, joka esitetään niin voimakkaana, että sitä on syytä lukea tässä tarkemmin.

2.3 Lumo subjektin ja objektin välillä

Edellä olen yrittänyt korostaa sitä, kuinka tavaran vaihdannassa osapuolten ei ole ainoastaan saavutettava yksimielisyys tavaran arvosta vaan myös sen käyttöarvosta, joka merkitsee esineen aineellista olomuotoa. Tämä näyttäisi vähintäänkin korostavan kantilaisen tietoteorian normalisoimaa ajattelua, missä havainnointi on jakautunut aistimuksiksi ja niitä vastaaviksi olioiksi vaihdannan herättämän epäilyksen vuoksi, kuten Sohn-Rethelin tutkimuksista käy ilmi. Tällaisia epistemologioita leimaa usein tunnekylmä rationaalisuus, mistä huolimatta näyttää selvältä, että tavaran vaihdannan herättämään luottamuksen ja epäilyksen köydenvetoon liittyy epistemologisen aspektinsa lisäksi affektiivinen lataus. Haluan vielä lukea opaalin esteettistä vaikutusta ja siihen kohdistuneita katseita suhteessa siihen, kuinka

tällaisia subjekteiksi ja objekteiksi maailmaa pilkkovia teorioita on käsitetty katseen ja optisten käsitteiden avulla. Esimerkiksi jalokiviliikkeen vitriinien ja Manhattanin näyteikkunoiden kaltaisten pintojen on ideologiakriittisessä tutkimuksessa ajateltu edustavan tavaramuodon “aavemaista objektiivisuutta” siksi, että ne ilmentävät lacanilaisen psykoanalyysin peilivaihetta, jossa lapsen minäkäsitys vieraantuu välittömästä ruumiillisesta kokemuksesta hiljalleen itsenäiseksi osaksi mielikuvitusta tämän oppiessa tunnistamaan oman peilikuvansa (Bora 1997, 102–103; Fink 1997, 51). Heijastavaan materiaaliin pakatun tuotteen katseleminen viehättää siis siksi, koska tunnistamme siinä itsemme, ja toisaalta vieraannuttaa, koska siinä esineellistyy jokin osa meistä. Tällainen katse vahvistaa kohteensa olevan objekti ja katsojan olevan subjekti. Samankaltainen kaksinapaisen relaation voi myös ajatella olevan katseissa, joiden kohteet ovat mattapintaisia. Vaikka heijastamaton pinta ei vieraannuttaisikaan katsojan mieltä ruumiista, herättää sen tekstuuri kuitenkin haptisen vaikutelman, sormituntuman, joka edellyttää ihon toimivan ruumiin ja maailman välisenä rajapintana (ks. esim. Merleau-Ponty 1968). Miten subjektin käy, jos esineen vaikutelma ei peilaa subjektin katsetta tai ruumiillista tuntumaa, niin kuin Howardia ja Garnettia lumoavan opaalin tapauksessa näyttää olevan? Garnettin luopilla ihailemat opaalissa kimaltelevat laikut ovat pikemmin kuultavia kuin kiiltäviä. Tällaiseen kuultavaan pintaan osuessaan valonsäde taittuu ja hajoaa, muodostaen vivahteikkaita optisia vaikutelmia, joka on seurausta optiikassa refraktioksi ja dispersioksi kutsutuista ilmiöistä (Rossing & Chiaverina 2019, 100–101).

Ajattelen opaalin herättämän lumouksen edellyttävän käsitystä katseesta, missä rajanveto subjektin ja objektin välillä horjuu perusteellisemmin. Opaakisti kuultava pinta ei nimittäin näytä antavan edeltävän kaltaisille katseille ymmärrettävää indeksiä¹¹ lainkaan: ei heijastumaa, johon samastua, eikä tekstuuria, jota tuntee. Sen sijaan nähdään, kuinka sekä Howard että Garnett haltioituvat täydellisesti kimalluksen vallassa niin, että heitä ympäröivä todellisuus näyttäisi haihtuvan olemattomiin; on kuin objektiivinen maailma liukenisi kuultavasta läikästä urkenevan fenomenalisen virran tieltä. Lumoutuessa siis subjektiivisen ja objektiivisen rajanveto näyttää luhistuvan tyystin aistimustulvan voimakkuuden alla. Näyttää toki siltä, että edellä kuvaillussa jaksossa Howardilla ja Garnettilla lumoutuneisuus toimii eri tavoilla. Kun opaali imaisee Garnettin madonreikään, erikoistehosteiden lomassa välähtelevät valokuvat afrikkalaisdiasporasta ja koripalloilusta antavat ymmärtää hänen

¹¹ C.S. Peircen semiotiikassa merkin ja sen kohteen välinen suhde on indeksinen, kun merkki on seurausta kohteestaan tai muutoin osoittaa siihen: esimerkiksi savu on tulen indeksi, ja pronomini *minä* osoittaa sanan lausuvaan puhujaan (Veivo & Huttunen 1999, 45–46).

heijastelevan kiveen henkilökohtaista merkityssisältöä, jolloin sen vaikutus on eittämättä myös yhdenmukainen edellä esitellyn lacanilaisen tavarafetisistisen samastumisen kanssa. Mutta tässä esittelemäni ajatus lumoutumisen vaikutuksesta subjektiuteen tarjoaa nähdäkseni erityisesti mahdollisuuksia päähenkilö Howardin ärsyttävyyden tulkintaan. Katson, että Howardin sekä ympärillään oleville ihmisille että katsojalle aiheuttama rasitus on parhaiten luettavissa seurauksena siitä, että hän ei suhtaudu hänelle ilmeneviin aistivaikutelmiin niiden aiheuttaneen objektimaailman sosiaalisten vaatimusten mukaisesti. Kun Howard jalokiven pakettia availlessaan sivuuttaa omassa liiketilassaan väkivallan uhriksi joutuneen Yussin ärtyneet moitteet, voi hänen röyhkeyden katsoa merkitsevän ilmiötä, jota tutkija Rei Terada on nimittänyt fenomenofiliaksi, sikäli kuin hän välttelee tai viivyttelee objektiivisen maailman vaateisiin vastaamista pakenemalla subjektiivisiin vaikutelmiin, niin kuin opaalin kuultoon tai tavaran arvoon, joille ei ole itsestäänselvää indeksiä subjektiivisen ja objektiivisen välisen rajanvedon kummallakaan puolella (Terada 2009).

Kuitenkaan Howardin ollessa kimaltelevien jalokivien tai niiden merkitsemän arvon lumoissa ei näytä siltä, että hän panisi objektiivisen maailman harkiten itseltään sulkeisiin; kuten sanottua, lumoutuessa subjektin ja objektin rajat pirstoo vaikutelman affektiivinen voimakkuus. Tätä ymmärtääkseen voi kääntyä vielä psykoanalyttisen teorian puoleen, joskin selitys löytyy huomattavasti perustavampien kognitiivista toimintaa määräävien periaatteiden parista kuin lacanilaisesta peilivaiheesta. Sikäli kuin lumoutuessa subjektin ja objektin rajat huuhtoutuvat affektiivisen aistivirran sekaan, voi sen myös ajatella edustavan Freudin olettaa todellisuusperiaatteen kehittymistä edeltävää vauvaiän vaihetta, jolloin ainoastaan mielihyväperiaate vallitsee, eikä uneksimisen ja havainnoinnin välillä ole käytännön eroa (Freud 1958, 218–220). Siten siis Howardin etuoikeuksinen itsekkyyks ei ehkä niinkään seuraa ympärillään olevien ihmisten esineellistämistä vaan vielä syvemmälle ulottuvasta solipsismista: kärjistäen voisi sanoa, että hän ei rekisteröi ympäröiviä ihmisiä subjekteina, eikä myöskään objekteina, vaan ensisijaisesti affektiivisesti latautuneina aistimuksina. Tämän huomion voi katsoa myös eräänlaisena ratkaisuna tekstin poliittiseen tiedostamattomaan. Vaikka elokuva sijoittuukin Obaman toisen presidenttikauden alkuun, päähenkilön piittaamattomuus todellisuuden vaateita kohtaan näyttäytyy ikään kuin pienoismallina seuraavien vaalien tuomista muutoksista yhdysvaltalaisessa poliittisessä diskurssissa, jolloin todellisuusperiaate sai väistyä toiveajattelun tieltä (Marder 2020). Samanlainen muutos oli tuolloin kuitenkin jo tapahtunut kapitalismin finansialisoitumisen myötä taloudellisten toimijoiden parissa, joilla suhtautuminen sijoittamiseen alkoi muuttua intuitiivisuutta ja tuntua

korostavammaksi rationaalisen laskelmoinnin muuttuessa jatkuvasti automatisoidummaksi (Appadurai 2011). Niin kutsutulla affektiivisellä käänteellä on siis ollut vastineensa myös poliittisessa historiassa.

Se, mitä tällainen subjektiivisen ja objektiivisen rajapinnan saostuminen merkitsee kapitalismin tuotantosuhteiden uusintamisen edellyttämän abstrahoinnin kannalta, on mielenkiintoinen tutkimusongelma, johon alustavia vastauksia harkitsemalla päätän tämän luvun. Mielenkiintoista nimittäin on, että Lukácsin käsitys esineellistymisestä näyttäisi edellyttävän ontologisen käsityksen sisäisen ja ulkoisen välisestä rajasta, sikäli kuin se merkitsee prosessia, missä intersubjektiivinen toiminta tulee havaituksi objektiivisina suhteina: esine täytyy rekisteröidä ennen muuta muusta ympäristöstään erillisenä oliona, jotta siihen voi ylipäänsä projisoida ideologisia ominaisuuksia. Eräs luentani mukainen huomio kuitenkin on, että Howardin kaltaisesti lumoutuneena oliot rekisteröityvät fenomenalisen virran kuohuista vain harvakseltaan, mikä ei kuitenkaan näytä merkitsevän sitä, etteivätkö intersubjektiiviset suhteet affektiivisista siteistä yhteiskunnallisiin rakenteisiin tuntuisi joltakin. Teollisuuskapitalismin aikakaudella kehittynyt ajatus esineellistymisestä on siis kenties osoittautunut finanssikapitalismin aikana selityskyvyltään rajalliseksi. Siinä missä teollisessa kapitalismissa sekä konkreettisia että abstrakteja rakenteita leimasi tietynlainen eristävyys, jolloin yksilö vieraantui ympäristöstään ja lisäarvo abstrahoitui työajasta, näyttäisi siltä, kuten Gilles Deleuze (2004a) on huomauttanut, että nykyaikaisissa niin kutsutuissa kontrolliyhteiskunnissa sisäisen ja ulkoisen erillisyys sinänsä on kyseenalaistunut tyystin. *Hiomattomissa timanteissa* tämä näkyy ilmeisimmin kenties Manhattanin jälkimodernistisen arkkitehtuurin heijastavien, sisä- ja ulkotilat toisiinsa laskostavien lasipintojen paljoudessa, mutta selvästi myös niissä toimivien subjektien ja objektien keskinäisessä dynamiikassa, kuten olen pyrkinyt osoittamaan luennassani Howardin henkilöahmosta. Tällä rahoitusalaan suuntautuvalla muutoksella kapitalistisessa tuotantotavassa on kuitenkin myös havaittavissa paralleleja tekstin ylidiegeettisellä tasolla, ja seuraavassa luvussa käsittelenkin sitä, kuinka elokuvan hälyisä muotokieli hankaa subjektiiviseen katseeseen nojaavia elokuvateorioita vastaan. Tämän lisäksi viimeisessä käsittelyluvussa puolestaan pohdin tämän historiallisen muutoksen tuntuuutta elokuvan kerronnallisessa muodossa.

3 Hälyisyys ja jatkuvuus

Edeltävässä käsittelyluvussa lukemillani subjektiivisuuden ongelmilla on myös paraleelinsa elokuvateorian kentällä. Haluan pohjustaa tätä aihetta kertaamalla johdannossa esitellyn niin kutsutun sutuuriteorian periaatteita. Oxfordilaisen *Screen*-journalin yhteydessä 1970-luvulla toimineet tutkijat seurasivat ajallaan vallinneita marxilaisia, psykoanalyttisiä ja strukturalistisia tutkimussuuntauksia, ja tutkimus oli keskittynyt ennen kaikkea ilmiöiden selittämiseen niin kutsutun aineellisen merkitsijän – tekstin – rakenteellisilla ominaisuuksilla. Alkujaan Jean-Pierre Oudartin (1977) kehittäessä sutuuriteoriassa oli kysymys fiktioelokuvalle tunnuksenomaisesta esteettisestä vaikutuksesta, mitä kutsutaan katsojan uppoutumiseksi elokuvaan. Sitä pyrittiin selittämään elokuvan kuvakerronnan muodollisilla piirteillä eli semiotiikan kielellä syntagmaattisilla ominaisuuksilla ranskalaispsykoanalyttikko Jacques Lacanin teorioita hyödyntäen. Oleellista tässä on, että katsojan samastumisen ja uppoutumisen katsottiin seuraavan erityisesti kahdesta elokuvan visuaalisuuteen liittyvästä seikasta: siitä, kuinka kamera jäljittelee niin kutsutulla renessanssiperspektiivillä subjektiivista katsetta, ja siitä, kuinka jatkuvuusleikkauksen perustana toimiva kuvien ja vastakuvien ketju muodostaa katsojalle samastuttavan subjektin ja tämän katseen kohteena olevan objektin paikan. (Dayan 1974.) Sen lisäksi, että tällainen kerronnan visuaalinen kielioppi erotti subjektit ja objektit liikkuvista kuvista, ajateltiin sen myös merkityksellistävän kuvissa esitellyt tilat paikoiksi (Heath 1976). Tällaisia fiktioelokuvan rakenteellisia keinoja pidettiin maailman esittämisen ja siis myös ideologian ymmärtämiseksi oleellisina tutkimuskohteina.

Vaikutusvaltaisuutensa vuoksi screen-teorian tapaa selittää elokuvan esteettistä vaikutusta on myös kyseenalaistettu laajalti. Vaikka kenties vielä 1970-luvulla näytti ilmeiseltä, että Hollywoodin kulta-aikana kehitetty fiktioelokuvan muotokieli toimi pääasiallisena ideologisen subjektivoinnin välineenä, alettiin audiovisuaalisen mediakulttuurin kehityksen myötä epäillä teorian olevan puutteellinen. Niinpä esimerkiksi Noël Burch kirjoitti 1980-luvulla hämmentyneensä yhdysvaltalaisesta televisiovihteestä, joka oli kaupallisuudestaan huolimatta niin vieraannuttavaa, että se olisi saanut ideologiakriittisistä elokuvistaan tunnetun ranskalaisohjaaja Jean-Luc Godardinkin “kateudesta vihreäksi” (Burch 1982, 32). 1990-luvulla finanssipääoman yhteyttä kulttuuriin pohtiessaan Fredric Jameson huomioi, kuinka kassamagneettielokuvien trailerit muistuttivat muotokieleltään kokeellisen elokuvantekijä Stan Brakhagen elokuvia kuitenkin jäljempiin yhdistettyä modernistista järkytystä

herättämättä (Jameson 1997, 257). Alkoi siis näyttää siltä, ettei jatkuvuusleikkaus tai sen avulla toimiva samastuminen olleetkaan niin oleellisia ideologian välineitä kuin oli ajateltu.

Jamesonin ja Burchin huomiot viittaavat muutoksen elokuvan muotokielessä olevan selvästi havaittavissa yhdysvaltalaisissa valtavirtaelokuviissa ja -televisiosarjoissa. David Bordwell (2002) on analysoinut tämän muutoksen tapahtuneen ainakin neljällä osa-alueella: leikkauksen nopeus on kasvanut, linsseissä suositaan äärimmäisiä eroja polttoväleissä, rajaukset ovat lähentyneet dialogikohtauksissa ja kamera liikkuu entistä vapaammin. Tästä huolimatta hän ei ajattele, ettei elokuvan kerronta edelleen pohjautuisi jatkuvuusleikkauksen periaatteisiin. Päin vastoin muodolliset muutokset ovat pikemmin merkki tehostetusta jatkuvuusleikkauksen käytöstä. Elokuvien muodollisessa muutoksessa ei siis ole niinkään kysymys katkoksesta elokuvahistorian tyylikausissa kuin määrällisten muutosten ryppäästä muotokielen käytössä. Tämä johtopäätös on kuitenkin aiheuttanut erimielisyyttä jatkuvuuteen keskittyneiden tutkijoiden keskuudessa. On myös ajateltu, että muutokset muotokielessä merkitsevät pikemminkin suoraviivaisen kerronnallisuuden ja tilallisen jatkuvuuden hiipumista jälkimodernissa mediaympäristössä (Shaviro 2016). Tämän mediaympäristön muutoksen on myös ajateltu kyseenalaistavan käsitystä mediasta subjektin ja objektiivisen maailman välineenä, kuten Shane Denson on esittänyt. Hänen mukaansa tilallisen ja ajallisen jatkuvuuden hajoamisen voi lukea parhaiten merkkinä siitä, kuinka nykyaikaiset mediatekstit toimivat ensi kädessä esikognitiivisen affektin avulla (Denson 2020).

Käsittelyluvun analyysin kannalta oleellisimman puheenvuoron tähän keskusteluun on kuitenkin tehnyt tutkija Matthias Stork, jonka mukaan 2000-lukulaisen Hollywood-toimintaelokuvan visuaalista kieltä ei voi enää ajatella uskollisena klassiselle leikkaussäännöstölle. Siinä missä aikaisemmin toimintaelokuva teki tarinan sankarin ruumiista samastumisen kohteen hyödyntämällä jatkuvuusleikkauksen sääntöjä, ei nykyaikaisen toimintaelokuvan hektinen kuvavilinä ole hänen mukaansa ymmärrettävissä otosten välisten suhteiden avulla. Stork leimaakin nykyaikaista toimintaelokuvaa *kaaoselokuvaksi*. Kaaoselokuvaa voi ymmärtää ensisijaisesti säntillisesti suunnitellun ääniraidan avulla, johon tarrautumalla katsoja pysyy kiinni hetkisessä kuvavilinänsä. (Stork 2013.) Siispä jos sutuuriteoria esitti, että elokuvan keinotekoisuutta kompensoitiin jatkuvuusleikkauksen tarjoilemilla samastumispinnoilla, kaaoselokuvassa visuaalista epäyhtenäisyyttä kompensoidaan ääniraidan jatkuvuudella. Tässä luvussa lähdän liikkeelle lukemalla aineistoani suhteessa edellä esiteltyihin keskusteluihin fiktioelokuvan muodon ja tunnun suhteesta. Pyrin myös lukemaan elokuvan muodollisista piirteistä yhteyksiä

hullunkurisuuteen, myöhäiskapitalistiselle tuotannolle leimalliseen esteettiseen kategoriaan (Ngai 2012, 174–183). Lopulta hahmottelen sitä, millaisia yhteyksiä elokuvan audiovisuaalisella muodolla ja sen herättämällä esteettisellä vaikutuksella on sen esittämän historiallisen nykyhetken ristiriitoihin.

3.1 Äänten paljous

Haluan keskittyä tässä lukemaan suurin piirtein elokuvan keskivaiheilla nähtävää esteettiseltä vaikutukseltaan varsin intensiivistä jaksoa, jonka affektiivisen intensiteetin ajattelen seuraavan kitkasta edellä esiteltyihin jatkuvuusleikkaussääntöjen sovinnaisuuksiin. Yökerhossa vietetyn epäonnisen illan jälkeen nähdään kova leikkaus jalokiviliikkeen takahuoneeseen, missä nähdään ja erityisesti kuullaan Howardin ja Romanin tohisevan työnteossaan. Kohtauksen keskipiste on Romanin kulmahiomakoneen huutamisesta huolimatta Howardin käymissä puheluissa, joissa hän muun muassa maanittelee huutokauppakamarin johtajaa Annea (Tilda Swinton), joka tivaa huutokaupattavaksi luvatus opaalin perään, uhkailee Kevin Garnettin agenttia käräjöinnillä siksi, koska koripalloilija ei ole palauttanut tällä lainassa olevaa opaalia ajoissa, ja riitelee Julian kanssa, koska tämä käytöksellään Howardin yökerhoillan. Howardin hermostunut kälätys puhelimeen päättyy, kun ovikello soi. Hän näkee valvontakamerasta ovella odottavan vieraan olevan Kevin Garnett seurueineen, ja lähtee toivottamaan tätä tervetulleeksi. Tilanne uhkaa kuitenkin kääntyä farssiksi, kun ovisummeri ei toimikaan, ja vieraat jäävät jumiin liikkeen turvalasitettuun eteiseen. Katsojan hermoja koetellaan todella, kun Howard yrittää erinäisiä niksejä summerin korjaamiseen vaihtelevalla menestyksellä ja pyrkii samalla lepyttelemään näreissään olevia vieraitaan.

Tällaisessa suurpiirteisessä kuvauksessa ilmenee jo nähdäkseni jakson kerronnallisen muodon levottomuus. Haluan kuitenkin käsitellä ensimmäisenä sitä, kuinka jakso suhteutuu jatkuvuusleikkauksen sovinnaisuuksiin ja kuinka ne vaikuttavat jakson tuntuun. Jakson katseleminen mykistettynä valaisee hyvin ääniraidan merkitystä kerronnan kuljetuksessa. Ensinnäkin kohtausta alustetaan pikaisella kuva-vastakuvamuodostelmalla, missä rannekellon hiominen rekisteröidään Romanin tekemiseksi. Tämän jälkeen Howardin puhelimesta puhumista seurataan melko pitkällä käsivaralla kuvatulla seurantaotoksella, missä Adam Sandlerin roolihahmon nähdään käyskentelevän ensin levottomasti lavasteiden seassa ja asettuvan lopulta paikoilleen työpöytänsä ääreen. Kuvassa rajausta lähentyä ensin laajemmasta, toimintaa korostavasta puolikuvasta Sandlerin kasvoihin tarkentuneeseen lähikuvaan, jolloin

myös syväterävyysalue kaventuu ja aluksi tarkasti nähty esineellinen ympäristö sumentuu kuvan etu- ja taka-alalle päähenkilön istuessa alas. Howardin puhuessa puhelimeen kuvasta leikataan pois ainoastaan lyhyesti välähteleviin erikoislähikuviin, jotka näyttävät hänen vaihtavan puhelinlinjaa. Jakson alkuvaiheen kuvakerronta on melko sovinnasta, erityisesti leikkauksen puolesta, jota käytetään säästeliäästi: ainoastaan kerronnalliseen tilaan – ja sen myötä kertomuksen jatkuvuuteen – vaikuttavat tapahtumat ansaitsevat leikkauksen pois Howardin toimeliaisuudesta.

Jakson kerronnallisuudelle ja affektiiviselle vaikutukselle huomattavasti oleellisempi puoli onkin nähdäkseni sen ääniraita. Pyrin nyt erittelemään jaksossa kuultavia ääniä hyödyntämällä kolmea eri kuuntelemisen tapaa, jotka tutkija Michel Chion (1994) on eritellyt: ensinnäkin kuuntelen *kausalisesti*, siis pyrin paikantamaan erillisten äänien indeksoimat lähteet, toisekseen *semanttisesti*, eli kuuntelen äänissä ilmeneviä merkityksellisiä koodeja tulkiten, ja lopulta myös *pelkistetysti*, keskittymällä äänen herättämään esteettiseen vaikutelmaan irrallaan sen kausaalisista ja semanttisista kerrostumista (emt. 25–34). Jakso alkaa voimakkaasti kihisevällä äänellä, jota on vaikea olla yhdistämättä kuvassa näkyvään kulmahiomakoneeseen. Samanaikaisesti kuullaan kiihkeää keskustelua kahden henkilön välillä, joista toinen on Howard. Toinen keskustelun osapuoli on puhelinlinjan päässä oleva huutokaupakamarin edustaja, mikä ilmenee äänen kausaalisista ominaisuuksista, sillä äänenlaadusta voi päätellä äänen olevan puhelimen välittämä. Toisekseen se käy ilmi äänen semanttisesta sisällöstä, sillä keskustelu koskee sitä, ettei opaali ole vielä huutokaupalla arvioitavana Howardin lupauksista huolimatta. Kausaalisesti tarkasteltuna äänilähteitä on siis heti jakson alussa kolme tai neljä, riippuen siitä, kuinka tiheän syy-seurausverkon äänten syntymiselle haluaa hahmotella: Romanin kulmahiomakone, Howard, langan päässä oleva henkilö ja puhelin, josta tämän ääni kuuluu. Pelkistetysti kuuntelemalla huomaa ääniraidan koostuvan voimakkaista, ylävireisistä äänistä, jotka kamppailevat kuuntelijan huomiosta. Vaikka Romanin hiomakone hiljenee Howardin käskystä, eri äänilähteiden taistelu Howardin huomiosta jatkuu hänen jongleeratessaan puhelinlinjojen välillä, jotka vaativat huomiota puhelimen soidessa tai Joanin ilmoittaessa jonkun odottavan linjalla. Oleellista on, että jaksossa kuullaan paljon päällekkäisiä indeksisiä ja symbolisia ääniä, joista moni jää ruudun ulkopuolelle.

Haluan nyt analysoida sitä, mitä nähdään ja kuullaan Garnettin saapuessa liikkeeseen seurueineen. Howardin lyötyä luurin korvaan Garnettin agentille kuvakerronta etenee jälleen pitkälti vapaasti käsivaralla kohteitaan seuraavan otoksen avulla. Otos kohdentaa kerronnalle

oleellisia katseen objekteja ajamalla niitä takaa, heittopanoineilla, valikoivalla tarkennuksella sekä syväterävyysaluetta supistamalla ja kaventamalla. Kun Howard marssii toiveikkaana liiketilan puolelle, ja huomaa Garnettin seurueen olevan jumissa eteisessä, kamera heittopanoi Howardista eteisessä odottavaan seurueeseen ja sitten summeria epätoivoisesti räpyttävään Joaniin. Ongelmia summerin painamisessa korostetaan pikaisella leikkauksella erikoislähikuvaan Joanin sormesta painamassa summeria, minkä jälkeen hätäisesti ympäriltään katseen kohteita etsivä kamera jatkaa heilumistaan, ensin kohti Howardia, ja sitten takaisin kohti Joania, joka yrittää painaa tiskin toisella puolella olevaa nappia tuloksetta. Sen sijaan, että kerronta edistyisi erillisistä kuvista ja vastakuvista leikatuilla syntaktisilla kokonaisuuksilla, nähdään kertomuksen tapahtuvan pitkissä, dynaamisissa otoaissa, joista leikataan pois lähinnä erikoislähikuviin sellaisista kerronnalle merkittävistä tapahtumista, jotka eivät laajemmissa rajauksissa näkyisi. Tämän jakson ilmentämä kuvakerronta hyödyntää erityisesti ainakin yhtä niin kutsutun tehostuneen jatkuvuuden tyylikeinoista, nimittäin kameran vapaata liikkuvuutta (Bordwell 2002, 20–21).

Voi sanoa, että jakson ääniraita ilmentää hälyttävän paljon erilaisia äänilähteitä samanaikaisesti. Kuten sanottua, Howardin neuvottelut ja yhteenotot puhelinlinjoilla tapahtuvat kolmen eri henkilön, huutokaupakamarin edustajan, Kevin Garnettin agentin sekä Howardin rakastajan Julian kanssa. Tämän lisäksi hän kommunikoi lakonisilla huudahduksilla ja käskyillä alaistensa Romanin ja Joanin kanssa. Garnettin, tämän henkivartijan ja Demanyn jumiutuessa liiketilan eteiseen päähenkilön huomiota vaativien subjektien määrä kasvaa kolmella. Siinä missä puhelimen äärellä Howard saattoi keskustella yhden ihmisen kanssa kerrallaan, summerin toimimattomuuden aiheuttaman välikohtauksen myötä ääniraidan semanttisten äänien määrä kohoaa ylitsepursuavaksi. Elokuvan äänisuunnittelu ei kohtelee samanaikaisesti huutavia ääniä eriarvoisina, vaan katsoja joutuu todella näkemään vaivaa eristääkseen hälyisyydestä merkityssisältöjä. Tässä vapaasti kerronnallista tilaa kiertelevä kamera yrittää olla avuksi etsimällä tilasta merkityksellisiä kohteita, mutta kameran liike ei niinkään toimi äänen kanssa synkronoidusti, vaan pikemminkin seuraa sitä. Esimerkiksi Howardin tervehtiessä Garnettia iloisesti tämän etunimellä seuraa hänen huudahdustaan heittopanoointi kohti eteistä, ja pian tämän jälkeen Howardin käskiessä Joania painamaan tiskin toisella puolella olevaa summeria heittää niin ikään kamera katseensa kohti Joania vasta Howardin käskyn jälkeen. Näiden monien kerronnan kannalta mahdollisesti merkityksellisten tapahtumien perässä kamera yrittää epätoivoisesti pysytellä.

3.2 Leikkauksen niukkuus

Ajattelen edellä luetun jakson kuvakerronnan toimivan jollain lailla Storkin nimeämien kaaoselokuvan toimintaperiaatteiden vastaisesti. Kuvan häkellyttävyyys ei liity siihen, että leikkausta käytettäisiin kaaoselokuvan tavoin liikaa, vaan pikemmin siihen, että sitä käytetään liian vähän. Katson, että aineistoni on linjassa elokuvauksensa puolesta kaaoselokuvan esteettisen vaikutuksen kanssa. Stork luonnehtii kaaoselokuvan tuntuvan katsojan heittämiseltä tapahtumien ulkopuolelta toiminnan keskelle. Tämä tapahtuu esimerkiksi vapaasti liikkuvan kameran sekä ahtaiden kuvakokojen avulla, jolloin “tilallinen ympäristö, joka esitetään sisältä eikä ulkoa, muuttuu hyvin pirstaleiseksi, epätarkaksi ja epävarmaksi” (Stork 2013, 7). Mutta siinä missä valtavirtainen kaaoselokuva kompensoi kuviensa tuottamaa tilallista hämmennystä ankkuroimalla katsojan kerronnallisen tilaan hienovaraisesti suunnitellulla tilääniraidalla, on aineistossani kuvan ja äänen suhde jokseenkin päinvastainen. Ääniraita esittää katsojalle jatkuvasti uusia näyttämön ulkopuolelle jääviä huomion kohteita, joita kamera jahtaa minkä ehtii. Tässä kuitenkin päästään takaisin kenties oleellisimpaan kysymykseen jatkuvuudesta, nimittäin leikkaukseen, jota kuvailemassani jaksossa käytetään niukasti. Tilaa muodostavan kuva-vastakuvan ja muutamia kerronnallisia tapahtumia korostavien leikkausten lisäksi (Garnettin saapuminen liikkeeseen, Joani painamassa summeria) tapahtumia seurataan mieluummin käsivara-ajoilla, hyppypanoroinneilla ja tarkennuksilla. Houkuttelevaa olisikin sanoa, että *Hiomattomien timanttien* muotokielen voi käsittää kaaoselokuvan dialektisena käännöksenä; kuuluisaa Marx-sitaattia mukaillen voisi sanoa, että siinä missä Storkin analysoimat kassamagneetit esittävät muodollaan historiallisen nykyhetken murhenäytelmänä, esiintyy historia käsillä olevan aineiston muotokielellä pikemminkin farssina (Marx 1978, 148).

Tässä on hyödyllistä palata screen-teoriassa käytyihin keskusteluihin leikkauksesta ja ja muista elokuvateknisistä esteettisistä keinoista ideologian välineenä. Karkeasti yksinkertaistaen sutuuriteorian mukaan leikkaus on elimellinen keino elokuvalla nimenomaan sen semanttisen funktion vuoksi. Elokuvan merkitys, kertomus, rakentuu hiljalleen katsojalle kysymyksiä herättävien kuvien ja kysymyksiin vastaavien kuvien sarjana. Katsojan uppoutuminen, siitä seuraava esteettinen mielihyvä ja näistä kahdesta muodostuva ideologinen vaikutus riippuu siitä, kuinka eheästi näistä erillisistä kuvista muodostuva diskursiivinen ketju osoittaa kuvilla ja vastakuvilla objektit ja subjektit oikeille paikoilleen. (Oudart 1977; Dayan 1974.) Mitä johdonmukaisemmin kuvakerronta onnistuu herättämiinsä kysymyksiin vastaamisessa, sitä eheämmältä kokemus tuntuu. Elokuvan ideologisen

vaikutuksen katsottiin muodostuvan vastaavalla tavalla. Mitä enemmän elokuva abstrahoi sen käyttöarvon synnyn edellyttämää työtä, sitä enemmän ideologista lisäarvoa sen kulutukseen Jean-Louis Baudry (1974) mukaan sisältyy: hänen mukaansa ideologia toimii elokuvassa kuin projektori, joka hävittää filmikelalle tallennettujen kuvien erillisyyden heittäessään niistä muodostuvan liikkuvan kuvan valkokankaalle. Tällaisessa ajattelussa elokuvan esteettinen ja ideologinen vaikutus on elimellisessä yhteydessä siihen, kuinka hyvin elokuva onnistuu kätkemään sen, ettei sitä ole tilkitty kasaan erillisistä osasista, olivat nuo osat sitten otoksia tai yksittäisiä filmirullan ruutuja. Katsoja pidetään kärryillä harsimalla erillinen jatkuvaksi.

Mitä jos kuvat kertovat tapahtumista ilman leikkausta? Tällaisen aineiston lukeminen strukturalistiseen semiotiikkaan nojaavan sutuuriteorian avulla viettää kohti umpikujia. Saussurelaisen kielitieteeseen nojaavissa teorioissa merkityksenannon ajatellaan olevan peräkkäisinä esiintyvien, toisistaan erillisten alkioiden eroista nouseva ominaisuus (Deleuze 2004b). Sutturiteoriassa tällaisia alkioita ovat yksittäiset otokset. Mutta elokuvan lajityypillinen ero muihin taidemuotoihin on siinä, että kuvat liikkuvat: otos ei ole vain paradigmaattinen yksikkö, vaan myös ajallinen ja tilallinen aistimellinen muodostelma. Sikäli kuin saussurelaisessa semiotiikassa merkityksenanto riippuu rajallisten yksiköiden välisistä eroista, on sen tarjoamassa viitekehyksessä vaikea ymmärtää kuvavirran jatkuvuudessa itsessään ilmenevää signaalin kaltaista muuntelua muotojen alati muovautuvassa liikehdinnässä (Deleuze 1989, 25–30). Strukturalistiset elokuvateoriat tekevät siis saman ennako-oletuksen, jonka Gilles Deleuze katsoi väitöskirjassaan leimaavan likimain koko länsimaisen filosofian historiaa, sillä ne lähtevät liikkeelle siitä, että eroja ei voi olla kuin jo ennalta olevien olioiden kesken (Deleuze 1994). Sikäli kuin strukturalistisissa lähestymistavoissa tutkimuskohde redusoidaan syntagmaattisen rakenteen paradigmaattiseksi osiksi, erotetaan niissä myös elokuvasta tutkimuskohteeksi kuva, jolloin niiden elo puolestaan esineellistyy paikalleen hyytyneeksi aineelliseksi merkitsijäksi. Ideologian teorioina ne siis kapsahtavat samanlaiseen ongelmaan, josta Raymond Williams moitti althusserilaista yhteiskuntateoriaa, jossa yhtäkkiä abstrakti selittääkin konkreettista, vaikka rakenteet ovat ymmärrettäviä ja merkityksellisiä ainoastaan todellisina abstraktioina, eletyn kokemuksen rakenteina (Williams 1988). En kuitenkaan ajattele semiologiaan nojaavien marxilaisten elokuvateorioiden olevan ongelmistaan huolimatta kategorisesti kelvottomia, sillä näistä vajavaisuuksista huolimattakin ne antavat keinoja tekstin ristiriitojen ja toisiaan vastaan hankaavien elementtien artikulointiin.

Baudryn teoriasta on nimittäin apua kerronnallisen jatkuvuuden suhteuttamisessa kapitalistiseen tuotantoon. Hänen mukaansa elokuvan erottaa muista merkitsemisen järjestelmistä se, että elokuva *tekee töitä* (Baudry 1974). Paitsi että filmirullaan ovat hyytyneet kaikki sen tuottamiseen tarvittut laadullisesti erilaiset työt, työskentelee elokuva myös kulutusvaiheessa: voi ajatella, että klassisen fiktioelokuvan sutuurijärjestelmän tai kaaoselokuvan ääniraidan tarkoitus on tehdä kerronnan luettavuuden edellyttämää työtä katsojan puolesta. Tämä tarkoittaa myös sitä, että kerronnalliseen jatkuvuuteen liittyvät erilaiset lajityypilliset muodot merkitsevät myös määrällisiä eroja työnjaossa katsojan ja elokuvan välillä. Edellä kuvailussa jaksossa katsoja ei juurikaan saa avukseen jatkuvuusleikkauksen tai huolitellun ääniraidan kaltaisia mukavuuksia. Hänet on heitetty kaaoselokuvan tavoin epävarman kerronnallisen tilan keskelle, mutta hän joutuu itse eristämään levottomasti panoroivista seurantaotoksista ja hälisevästä ääniraidasta tyydyttäviä vastauksia kysymyksiin siitä, kuka tekee mitä. Jakson muoto ei auta katsojaa harsimaan erillisyyttä yhtenäiseksi, ei siksi, etteikö muodon semanttiseen sisältöön eroavaisuuksia kuuluisi, vaan siksi, että muodon pilkkomista erillisiksi osasiksi vältetään viimeiseen asti. Jos klassisen Hollywoodin sutuurijärjestelmässä ilmenee yhdenmukaisuuksia teollisuuskapitalismin rationalisoitujen liukuhihnatöiden kanssa, voi kaaoselokuvan muotokielen katsoa viittaavan vastaavalla tavalla myöhäiskapitalismissa tapahtuneisiin työtehtävien laadullisiin ja määrällisiin muodonmuutoksiin. Näin on erityisesti kameran kuumeisissa panoroinneissa, tarkennuksissa ja rajauksissa kihisevässä levottomuudessa, mutta myös kuvan kohteena olevan Adam Sandlerin hektisessä elekielessä.

3.3 Hullunkurisuus ja hajamielisyys

Kuten edellä sanoin, kamera ajaa kerronnallisen tilan tapahtumia takaa “parhaansa mukaan”, ja pyrkii alati kohti kerronnan polttopistettä “niin hyvin kuin vain pystyy.” Olen sijoittanut fraasit lainausmerkkien sisään, koska haluan alleviivata niiden työskentelyyn liittyviä konnotaatioita. Sen sijaan, että kerronnan edellyttämä työ olisi ikään kuin rationalisoitu useamman erillisen otoksen jakamaksi taakaksi, käsivarakuvilla ja heittopanoirneilla tapahtumia jahtaavan kameran työ on niin kutsutuille kontrolliyhteiskunnille ominaista sikäli kuin se jatkuu ja jatkuu loppumatta tai alkamatta koskaan (Deleuze 2004a). Erillisistä peräkkäisistä otoksista punoutuvan kerronnallisuuden sijaan kameran hermostunut selailu tapahtumista yltäkyläisessä topologiassa muistuttaa Lauren Berlantin sanoin “eestaas koiranuintia umpikujassa”, kokemusta prekaarille ajalle ominaisessa kerronnallisessa rakenteessa (Berlant 2011, 199). Kamera työskentelee liikaa saamatta kuitenkaan riittävästi

aikaiseksi. Tämän kaltaista työskentelyä voi lukea hedelmällisesti sellaisen myöhäiskapitalismille ominaisen esteettisen kategorian avulla, jota Sianne Ngai on nimittänyt englanniksi nimellä *zany*. Käännän sanan tässä paremman suomennoksen puutteessa *hullunkurisuudeksi*. Tämä esteettinen kategoria ilmentää nykyaikaisten palveluammattien edellyttämää kykyä sopeutua improvisoiden odottamattomiin tilanteisiin. Hullunkurisuudessa on oleellisesti kyse työskentelyn ja työntuloksen määrällisestä epäsuhdasta, joka vaikuttaa hullunkuriseksi mielletyn asian hauskuuteen tai epähauskuuteen. Esteettiseksi kategoriaksi sille poikkeuksellista onkin, ettei sanalla viitata niinkään objekteihin kuin jatkuvasti liikkeessä oleviin ja epävarmoilta tilanteilta pakeneviin toimijoihin tai performansseihin.

Hullunkurisessa estetiikassa onkin “pohjimmiltaan kyse toimijasta, joka kohtaa liian monta häneen kohdistuvaa asiaa samanaikaisesti.” (Ngai 2012, 174–183.) Siinä missä klassista jatkuvuusleikkausta hyödyntävä elokuva rakentaa alkioistaan lineaarista kertomusta kuin tehdas, *Hiomattomien timanttien* hullunkurinen kamera työskentelee vimmatusti tavoitellun työntuloksen jäädessä silti vajaaksi. Vaikka kaaoselokuvan muotokieli “ei enää merkitse”, kuten Steven Shaviro on huomauttanut, “se kuitenkin toimii [*it does work*], kenties enemmän kuin koskaan” (2010, 120). Elokuvan kuvakerrontaa ei ainakaan siis voi syyttää osallisuudesta ideologiaan sen puolesta, että sen muoto esittäisi sisältönsä liian vaivattomasti. Päin vastoin kuvavirran herkeämätön kamppailu sisältönsä esittämiseksi tuntuu rimpuilussaan usein epätoivoiselta, ja joskus sääliittävältä tai naurettavalta.

Mikäli kuvakerronnan ymmärtää koostuvan toisistaan erillisten merkitysijöiden ketjusta, voi kuvakerrontaa olla vaikea mieltää hullunkuriseksi, sikäli kuin hullunkurisuus edellyttää performatiivisuutta tai toimijuutta. Tämä hämmennys on kuitenkin seestytettävissä palauttamalla mieleen edellä esitelty deleuzelaisen elokuvafilosofian peruseriaate, jonka mukaan kuva edellyttää liikettä, tai oikeammin, että kuvat ovat liikettä (Deleuze 1986, 1–11). Liikkeen voidaan sanoa olevan työtä, jos sen tarkoituksena on saavuttaa jokin tavoite tietyllä aikavälillä – jos työtä esiintyy liikaa suhteessa tulokseensa tai työ ei tästä toiminnan liiallisesta määrästä saavuta tavoitettaan, voi toiminta vaikuttaa hullunkuriselta. Jos kuvakerronnan tarkoituksena on edesauttaa kertomuksen seuraamista, pitää katsoja niin sanotusti kärryillä, voi sen sanoa menevän hullunkuriseksi, mikäli työn tuloksen ja siihen pyrkivän suuren vaivannäön välillä on epäsuhtaisuus.

Jos kuvakerronnan hullunkurisuus vaikuttaa tästä selityksestä huolimatta epäselvältä, on selvää ainakin se, että hullunkurisuutta ilmenee tässä luvussani lukemani kuvakerronnan muodon lisäksi sen esittämässä sisällössä, erityisesti Howardin henkilöhahmossa. Haluan

lukea hullunkurisuutta tarkastelemalla hahmoa esittävän näyttelijän kehollista roolisuoritusta. Adam Sandler nimittäin korostaa usein hahmon piirteitä kehollaan, muun muassa levottomalla lavasteissa käyskentelyllä ja suurilla käsieleillä silloin kun kuvien rajaukset sellaiset sallivat. Esimerkiksi käsillä olevan jakson alussa nähtyä puhelin keskustelua Sandler siivittää takahuoneessa pyörimällä; nähdään, kuinka hän hipelöi plasmapalloa ja laskee kämmenensä Romanin hartialle pyytäessään tätä hiljentämään poraustaan. Tällainen elekieli korostaa hahmolle luontaista ylivirittyneisyyttä, mutta ajoittain siinä on kyse laajemminkin Howardin hahmossa työhön sekoittuvasta performatiivisuudesta: kun Garnett seurueineen viimein pääsevät liiketilaan, ja tivaa Howardilta opaalia vastaan pantiksi jätettyä sormusta, nähdään Howardin nostavan etu- ja keskisormensa ohimolleen korostaakseen unohtaneensa sen vahingossa, vaikka katsoja tietää hänen vieneen sen panttilainaamoon. Jongleeratessaan puhelinlinjojen välillä Howardin kuullaan myös vaihtavan äänensävyään tarkoituksenmukaisesti puhuteltavien välillä. Hullunkurisuutta voi siis lukea näyttelijän kehollisesta elehdinnästä, vaikka se ei olekaan yhtä oleellinen osa merkityksenantoa kuin hahmon vuorosanoissa ilmenevät merkitykset. Puhelinlinjojen jongleerauksessa ilmenevät rekisterinvaihdokset merkitsevät erilaisten affektiivisten hahmojen performointia tarkoituksenmukaisesti, ja ylivilkas käsielein toimiva käyskentely on merkki performanssin liiallisuudesta. Tähän liittyy myös hahmon esteettisen vaikutuksen nuorallakävely hauskuuden ja kiusallisuuden välillä, sillä hullunkurisuuden affektiivinen valenssi seuraa pitkälti siihen sisältyvän performanssin perlokuution¹² onnistumista, tai toisin sanoen sitä, kuinka hyvin ”työminän” tai muun tarkoituksellisen hahmon esittäminen onnistuu.

Kaaoselokuvalle käännteinen tyyli syntyy kolmesta seikasta: tilasta, jonka kuullaan pursuavan kerronnallisesti mahdollisesti merkittäviä tapahtumia, otoksista, jotka ajavat levottomasti näitä tapahtumia takaa, sekä ankarasta leikkauksen välttelemisestä. Koska leikkausta käytetään vain harvoin, ei myöskään ääniraidalta armottomasti vyöryvää affektiivista hyökyaaltoa saada aina eroteltua syntaktisiksi elementeiksi. Kaikki ruudun ulkopuolelle jäävistä olioista eivät vain yksinkertaisesti ehdi tai mahdu saamaan tarvitsemaansa huomiota riittävästi, mikä luo vaikutelman siitä, että jotain merkittävää on voinut jäädä rekisteröimättä. Tällaisessa huomiokykyisyyden ja ärsykkeiden määrällistä epäsuhtaisuutta korostavassa estetiikassa toistuvat sellaiset nykyaikaiseen mediaympäristöön epäillen suhtautuvat diskurssit, joissa digitaalisten medioiden vaikutusta kognitiivisiin kykyihin kuten ajantajuun,

¹² Perlokuutio merkitsee puhetekoa tai performanssia, joka pyrkii vaikuttamaan vastaanottajaan (Veivo & Huttunen 1999, 95).

muistiin ja keskittymiseen pidetään huolestuttavana. Sikäli kuin tällainen puhe on jatkumoa yleisemmälle varautuneisuudelle modernisaation aiheuttamia muutoksia kohtaan, on sille leimallista myös romanttinen haikailu menneiden aikojen mediaympäristöihin. (Paasonen 2020, 11–15.) Aineistoni lisäksi näitä mediaympäristöihin liittyviä epävarmuuksia voi lukea nähdäkseni hyvin myös elokuvan ja ideologian teorioista, joiden kanssa olen tässä luvussa ajatellut. Selvää on, että klassisen fiktioelokuvan jatkuvuusleikkauksen kohtalo tehostetun jatkuvuuden yleistyessä on herättänyt samanlaista huolta näistä aiheista kirjoittaneissa tutkijoissa. Ilmeisin esimerkki tästä lienee Matthias Storkin artikkeli kaaoselokuvasta. Hän assosioi tutkimiansa tyylikeinoihin negatiivisia mielikuvia jo lanseeraamassaan termissä, mutta tulee myös sivuhuomautuksessa liittäneeksi kaaoselokuvan “hyökkäävän” ja “aggressiivisen” estetiikan “tarkkaavuusvajeisen ajan visuaalisen lukutaidon rappeutumiseen” (Stork 2013, 8). Kuten sanottua, tällaisen elokuvan estetiikan ja mediaympäristöjen muodonmuutoksen myötä on myös ajateltu aikaisempien vastaanoton ja katsojuuden teorioiden olevan puutteellisia sikäli kuin nykyaikainen mediaympäristö näyttäisi toimivan enenevässä määrin affektiivisella ja sen myötä esikognitiivisella tasolla (Shaviro 2010; Denson 2020).

Ajattelen, että tässä luvussa tekemilläni tulkinnoilla on myös annettavaa erityisesti digitaalisissa mediaympäristöissä koetun hajamielisyyden affektiivisen muodostelman tutkimiseen. Haluan lukea tässä mediateknologioihin assosioituvaa tarkkaavuusvajeisuutta työn käsitteen avulla ammentamalla monipuolisesti sille kuuluvasta merkityskentästä. Tässä hyötyä on eritoten vastaanoton ja katsojuuden teorioista, jotka pyrkivät hahmottelemaan näitä ilmiöitä osina yhteiskunnallisia tuotantosuhteita. Esimerkiksi Baudry (1974) erottaa elokuvan muista merkitsemisen järjestelmistä työntekona siksi, että elokuvaa ei yksinkertaisesti voi katsoa ilman sitä uusintavan teknisen ja diskursiivisen koneiston tekemää työtä, mutta elokuvaan ei myöskään voi uppoutua sulkematta tuota työtä mieleltään. Välineensä tekemän työn abstrahoiivat elokuvatekstit ovat siis ideologisia ja siten ikään kuin katsojaa passivoivia, sikäli kuin teksti tekee enemmän töitä ymmärtämisensä eteen kuin katsoja. Tällaista passiivisuutta mediatekstin vastaanotossa ei voi kuitenkaan pitää itsestäänselvyytenä. Klassikkoartikkelissaan mediatekstien niin kutsutusta sisään- ja uloskoodauksesta Stuart Hall (1985) kirjoittaa siitä, kuinka mediatekstin ymmärrys edellyttää niin teknisten, yhteiskunnallisten kuin diskursiivistenkin rakenteiden toimimista ristiriidattomasti sekä tuotannon että vastaanoton päässä. Viestin onnistunut välittäminen riippuu siis parhaimmillaankin hauraasta rakenteiden sopusoinnista, jonka vuoksi kulttuuri- ja

viestintäteollisuus pyrkii “jatkuvasti oikomaan viestintäketjun sykkyröitä parantaakseen viestintänsä tehokkuutta” (emt. 23). Jatkuvuusleikkauksen tehostamisen voi ajatella samanlaisena ilmiönä, sikäli kuin se koostuu kaikenlaisten teknisten keinojen valjastamisesta barthesilaisittain sanoen kertomuksen luettavuuden parantamiseen ja sen edellyttämän kirjoitettavuuden vähentämiseen (ks. Barthes 1993). Mediatekstin esteettisen nautinnon edellyttämä merkityksenannon prosessi näyttäisi siis riippuvan työnjaosta lukijan ja tekstin välillä, ja mielenkiintoista onkin, kuinka muutokset sekä mediateknologioissa että mediatekstien muodossa näyttäisivät tapahtuvan rinnakkain myöhäiskapitalismissa alati kärjistyvien tuotantosuhteiden ristiriitojen kanssa. Kapitalistinen kilpailu tuotantokustannusten vähentämiseksi käy myöhäiskapitalismissa enenevässä määrin kasvattamalla tuotantovälineiden osuutta suhteessa ihmisten tekemään palkkatyöhön. Tästä seuraa, että kiertokulkuun päätyy enemmän hyödykkeitä kuin mitä niitä pystytään kuluttamaan, joka puolestaan kiristää hyödykkeiden välistä kilpailua entisestään. (Mandel 1978, 571–572.) Näyttää ilmeiseltä, että tämä kiertokulun piirissä käyty kamppailu saa ilmauksensa myös kulttuuriteollisuudessa, missä sekä tekstien rakenteiden että niitä uusintavien teknisten koneistojen osuutta merkityksenannossa pyritään kasvattamaan samanaikaisesti kuluttamiseen välttämätöntä ihmistyöaika vähentämällä.

Niinpä modernille ajalle tyypillisen huolestuneisuuden mediateknologioiden vaikutuksesta kognitiivisiin kykyihin voi lukea rekisteröivän laajempia epävarmuuksia ihmisten ja koneiden välisestä työnjaosta. Epävarmaa on, kuka tai mikä saa aikaan kulttuuriartefaktin esteettisen arvon. (ks. Ngai 2020, jolle tässä tekemäni argumentti on paljon velkaa.) Tutkielmani puitteisiin tämä on kenties suhteettoman suurella pensselillä maalattu päätelmä, joka ansaitsisi oman tutkielmansa tullakseen kehitellyksi kunnolla. Haluan kuitenkin korostaa näillä huomioilla sitä, kuinka historiallisen nykyyhetken tuntu on kytkeytynyt tavaratuotantoon perustuvasta yhteiskuntarakenteesta välttämättä seuraaviin ristiriitoihin. Tässä luvussa lukemani jakson hullunkurisuus on ilmaus ylituotannosta seuranneen kriisin aiheuttamista laadullisista muutoksista työn luonteessa, missä kameran hengästyttävä takaa-ajo ääniraidan ilmentymät kerronnallisiksi objekteiksi muuttamiseksi ilmentää pääoman vaatimuksia alati joustavammasta, nopeammasta ja yleishyödyllisemmästä työvoimasta. Nykyaikaisiin medioihin nivELYvien tylsyyden, hajamielisyyden ja riippuvuuden affektiivisten muodostelmien (Paasonen 2021) voi puolestaan ajatella nivELYvän epäsuhtaan kulttuurituotteiden ylituotannon ja alikulutuksen välillä. Ajattelen, että tuotantoa, kiertokulkua ja uusintamista koskevien yhteiskunnallisten muotojen tutkimisesta on hyötyä myös

affektiteoreettisesti orientoituneessa taiteiden tutkimuksessa marxilaisuutta kohtaan esitetyistä kritiikeistä huolimatta (Kornbluh 2017). Myöhäiskapitalismissa eräs oleellinen tuotantotavan yhteiskunnallisia muotoja koskettanut muutos on tapahtunut rahoitusosalalla, jota kohti pääomavirrat ovat suuntautuneet tavaratuotannosta saatavien voittojen suhdeluvun käännyttyä laskuun, ja vuosien 2007–8 talouskriisi, jonka vanaveteen aineistoni miljöö sijoittuu ajallisesti, oli suoraa seurausta tästä muutoksesta (Lapavitsas 2009). Seuraavassa luvussa luenkin aineistossani ilmenevien kerronnallisten muotojen suhdetta finanssikapitalismissa yleistyneille yhteiskunnallisille muodoille.

4 Luotto ja muoto

Hiomattomien timanttien nykyhetken historiallisuuden tutkiminen on aiheellista erityisesti siksi, että sen tarina sijoittuu ajallisesti lähelle ainutlaatuista tapahtumaa kapitalistisen tuotantotavan historiassa. Vuoden 2008 talouskriisi oli seurausta ennen kaikkea kapitalismin niin kutsutusta finansialisaatiosta, taloushistoriallisesta prosessista, missä pääoman arvonlisäys käy enenevässä määrin rahoitusmarkkinoiden avulla tavaratuotannon käydessä alati kannattamattommaksi. Kriisin välittömät juuret olivat Yhdysvalloissa, missä 2000-luvun alussa koettu asuntomarkkinoiden nousukausi sai pankit myöntämään kiinnitettyjä asuntoluottoja maan työväenluokan köyhimmille osille. Pääosin mustista ja latinalaisista naisista koostuvan niin kutsutun *subprime*-asiakaskunnan heikkoa maksukykyisyyttä pankit kompensoivat pilkkomalla lainoja arvopaperimarkkinoilla vaihdettaviksi johdannaisiksi. Kun kupla puhkesi ja kiinteistöjen hinnat romahtivat, ei niihin kiinnitettyillä asunnoilla voinut enää korvata luottotappioita. Niinpä asuntolainoihin sidotut johdannaisosakkeet muuttuivat myös käytännössä arvottomiksi, eikä niitä saanut enää realisoitua rahaksi. (Lapavitsas 2009.) Luottotalouden romahdus äityi kokonaisvaltaiseksi talouskriisiksi ja maailmanlaajuiseksi taantumaksi juuri kapitalismin finansialisaation vuoksi. Myöhäiskapitalistisissa tuotantosuhteissa koetun tavaratuotannosta saatavien voittojen suhdeluvun laskemisen vuoksi kansainväliset suuryritykset päätyvät sijoittamaan pääomansa tavaratuotannon kannattamattomuuden vuoksi finanssimarkkinoiden kiertokulkuun muun muassa johdannaissopimusten muodossa (Chesnais 2016). Kun koko tuotantotavan uusintaminen riippuu luottorahan kiertokulusta, käy Marxin mukaan niin, että

kun luotto äkkiä lakkaa ja vain käteismaksu pätee, alkaa ilmeisestikin kriisi, maksuvälineiden raju tavoittelu. Näin ollen koko kriisi näyttäytyy ensi silmäyksellä ainoastaan luottokriisinä ja rahakriisinä. Ja itse asiassa onkin kysymys ainoastaan vekseleiden rahaksi vaihdettavuudesta. ... Kuitenkin tämän ohella näiden vekseleiden valtava määrä edustaa pelkkiä huijausliiketoimia, jotka nyt paljastuvat ilmapalloksi ja halkeavat; edelleen se edustaa vieraalla pääomalla harjoitettuja, mutta epäonnistuneita keinotteluja; ja vihdoinkin tavarapääomia, jotka ovat menettäneet arvoaan tai ovat suorastaan kaupaksikäymättömiä; tai pääoman palautumisia, jotka eivät voi enää koskaan toteutua. (Marx 2015, 486–487.)

Elokuvan kertomus sijoittuu siis historiallisen jakson vanaveteen, missä arvopapereiden toiminta vaihdannan välineinä eli kyky toimia arvon mittana sinänsä oli kyseenalaistunut. Tästä esimerkkinä käy ennen kaikkea rahoitusalan ja suurpääoman poliittisia kytköksiä vastustanut *Occupy Wall Street* -liike, joka osoitti mieltään valtaamalla Manhattania

kaupunkiympäristöjä syksyllä 2011 (Schneider 2013), samaisia katuja, joilla katsoja tapaa Howardin tallustelemassa kertomuksen tapahtumahetkellä 2012.

4.1 Finanssipääoman genret

Kriisissä oli kyse myös kokonaisen merkityksenannon järjestelmän kyseenalaistumisesta sikäli kuin arvopaperit eivät enää toimineet tarkoituksessaan arvoa merkitsevinä välineinä. Lainoista lohkotut johdannaisopimukset paljastuivat ilmapalloiksi ja halkesivat, koska kävi ilmeiseksi, etteivät ne kyenneetkään indeksoimaan kohdettaan – arvoa – siten kuin ajateltiin. Kriisi paljasti siis rahoitusvälineiden olevan luonteeltaan *genrejä* (Poovey 2008), sikäli kuin niiden tarkoituksena on välittää arvoa sovinnaisella tavalla, joka on sedimentoitunut aikojen saatossa yhteiskunnalliseksi rakenteeksi. Tässä luvussa tarkoitukseni onkin tutkia finanssikapitalismille ominaisten geneeristen muotojen suhdetta aineistossani tuntuvaan historialliseen nykyyhetkeen. En käsitä genreä arkisesti vierasperäisenä synonyyminä tekstilajille, vaan seuraan Lauren Berlantia (2008, 4) ja tarkoitan käsitteellä laaja-alaisemmin kaikenlaisia affektiivisesti latautuneita ja odotuksia sisältäviä kokemuksen rakenteita, joiden varassa ihmiset toimivat. Siten siis esimerkiksi pääomasijoittaminen toimii yhtä lailla geneeristen sovinnaisuuksien varassa kuin jännityselokuvakin, sikäli kuin sijoituskohteen odotetaan tuottavan voittoa; ja toisaalta kun näyttää siltä, että jokin kertomus luistaa genresopimuksensa ehdoista, voi siihen sijoitettu affektiivinen lataus alkaa tuntua silkalta huijausliiketoimelta. Niinpä esimerkiksi lumoutuneisuutta käsittelevässä luvussa tekemäni analyysiä tavaran vaihdannan affektiivisuudesta voi lukea myös geneerisenä tapahtumana, jonka odotukset kiteytyvät siihen, vastaako vaihdettavan tavaran käyttöarvo vaihtoarvoaan. Oleellista on, että yhteiskunnalliset muodot ilmenevät välittömässä kokemuksessa kerronnallisina genreinä, jolloin ne nivoutuvat osaksi arkipäiväistä elämää.

Taluskriisin paljastettua tällaiset muodot halkeaviksi ilmapalloina nousi velka myös yleiseksi puheenaiheeksi yhteiskunnallisissa diskursseissa. Suomenkielisessä marxilaisessa yhteiskuntatieteessä huomiota on saanut erityisesti niin kutsutusta autonomimarxilaisuudesta ammentava tutkimus, jolle leimallista on arvon ja rahan teorioiden uudelleenmuotoilu valtasuhteina myöhäiskapitalismin yhteiskunnallisten muodonmuutosten valossa (esim. Virén 2018; Virén & Vähämäki 2011). Erityishuomion ansaitsee kuitenkin arkipäiväistä velkaantuneisuuden kokemusta käsittelevä Maurizio Lazzaraton *Velkaantunut ihminen* (2014), jonka mukaan velkojan ja velallisen suhde on saavuttanut nykykapitalismissa sellaiset mittasuhteet, että se tulisi ymmärtää nimenomaan epäsymmetrisenä valtasuhteena. Nämä

sinänsä erinomaiset tutkimukset jätän kuitenkin taka-alalle omassa tutkielmassani kahdesta syystä. Ensimmäinen syy on opillinen: vaikka autonomit kritisoivatkin Marxia mielestäni perustellusti siitä, ettei hän huomionnut valtiopoliittikan osuutta talouteen riittävästi, tutkin itse nimenomaan tuotantotavalle ominaisia yhteiskunnallisia muotoja, ei valtasuhteita.¹³ Toinen syy koskee valtasuhteen käsitteeseen sisältyvää geneeristä muotoa. Velkasuhteen ymmärtäminen valtasuhteena voi näet redusoida sen osapuolten välisen dynamiikan narratiiviksi, jossa velkoja on antagonisti ja velallinen protagonistti. Tällöin historian monimuotoisuus uhkaa uudelleenkirjoittua pelkistetyksi hyvän ja pahan väliseksi taisteluksi, mikä, jos jokin, olisi karhunpalvelus Lazzaronin kirjassa keskeistä roolia esittävälle Nietzschen moraalikritiikille (2007), jonka ydin koostuu edeltävän kaltaisten moraalikategorioiden radikaalista historisoinnista (Jameson 1985, 100–104).

Käsitykseni velasta geneerisenä muotona ammentaa *Pääoman* ensimmäisen osan tavaramuotoa, vaihdantaa ja rahaa käsittelevistä luvuista (Marx 2020, 45–140). Siinä missä tavaramuodon ongelma käsittelee keskeisesti sitä, kuinka laadullisesti erilaiset käyttöarvot voivat representoida toisiaan määrällisinä (Jameson 2011, 20–22), rahan käyttö maksuvälineenä tuo tavaroiden kiertokulkuun ajallisia ristiriitaisuuksia. Velkojan ja velallisen suhde seuraa Marxin (2015) mukaan siitä, kun myyjä luopuu käyttöarvosta ennen sen vaihtoarvon lunastamista rahana, jolloin tavaran saaja “ostaa sen siis ennen kuin hän maksaa sen” (emt. 132). Tästä seuraa, että “raha toimii *kuvaannollisena* ostovälineenä”, ja vasta “määrätyn maksuajan tultua maksuväline joutuu *todella* kiertokulkuun, ts. siirtyy ostajan kädestä myyjän käteen” (emt. 133, korostus oma). Rahan vakiintuessa maksuvälineeksi kiertokulun piiriin aika lonksahtaa sijoiltaan: markkinoilla “on rahaa, joka edustaa kiertokulusta jo kauan sitten pois joutuneita tavaroita”, sekä toisaalta “tavaroita, joiden rahavastike näyttyy vasta tulevaisuudessa” (emt. 135). Velkojan ja velallisen kaksinaapaiseen suhteeseen sisältyy siis toisaalta representatiivinen jännite kuvainnollisuuden ja todenmukaisuuden välillä, mutta yhtäältä myös kerronnallinen jännite menneisyyden ja tulevaisuuden välillä; molemmat puolet nivELYTvät kokemuksessa velkasuhteen affektiivisiksi raameiksi ja tekevät siitä siis genren.

Velkasuhteeseen sisältyvät ristiriitaisuudet hankaavat siis sellaista kerronnallista muotoa vastaan, jossa tapahtumat ja teot asettuvat yksioikoiseen järjestykseen. On kuitenkin niin, ettei yksikään narratiivi jäsenny kokemuksessa kronologiseksi tapahtumasarjaksi itsestään, vaan

¹³ Autonomimarxilaisten teorioiden ja *Pääoman* arvorteorian suhteesta ks. Rauhala 2014.

kerronnallisuus sinänsä edellyttää nykyhetkeen sisältyvää ristivetoa menneisyyden ja tulevaisuuden välillä (Ricoeur 1980). Kun tämä ristiveto venyy ja paukkuu äärimmäisyyksiin, kuten velkakriisin seurauksena näytti käyvän, turpoaa myös nykyhetki, joka ahmiessaan kerronnallista jatkuvuutta ilmenee toimijoille geneerisenä muotona, jota Berlant (2011, 4–5) kutsuu umpikujaksi. Hänelle koetun nykyhetken muodonmuutoksessa umpikujaksi on yhtäältä kyse niin sanotusta genrejen hiipumisesta, missä sovinnaiset tavat kerronnallistaa ihmiskokemusta esimerkiksi realismin tai melodraaman raameilla toimivat alati huonommin (emt. 7). Olemme kuitenkin tottuneet lataamaan odotuksia elämälle tällaisten kerronnallisten rakenteiden mukaisesti, ja sikäli kuin nämä genret epäonnistuvat lupaustensa lunastamisessa, ovat kietoutumisemme niihin niin sanottuja julmia optimismeja (emt. 1–2). Siispä luottaessaan toimijaan, jonka maksukyky on osoittautunut jo aiemmin kyseenalaiseksi, velanantaja muodostaa suhteen, joka on luonteeltaan julman optimistinen. Tällaisen julman optimismin seuraukset koettiin maailmanhistoriallisessa mittakaavassa amerikkalaispankkien myöntämien subprime-luottojen luhistuessa mahdottomuuteensa.

4.2 Historialliset julmuudet pääsiäisillallisella

Hiomattomien timanttien juonen moottorina toimii myös tällainen julman optimistinen velkasuhde. Howard on nimittäin velkaa mittavan summan rahaa hämărăhommia tekevälle sukulaiselleen Arnolle ja luistaa tämän suureksi harmiksi maksuehdoistaan toistuvasti. Suurin piirtein elokuvan keskivaiheilla heidän nähdään tapaavan perhejuhlassa pääsiäisenä. Juutalaista Seder-illallista kuvaava jakso sijoittuu sellaiseen kohtaan tarinassa, missä muutama muukin Howardin huokoisista ihmissuhteista on täyttynyt epäluottamuksesta: hän on tyttärensä koulunäytelmästä katoamisen jälkeen hädin tuskin puheväleissä vaimonsa Dinahin kanssa, ja hän tahtoo rakastajansa Julian ulos asunnostaan yllätettyään tämän itse teossa laulaja The Weekndin kanssa keikkapaikan vessasta. Erityisesti illallispöydässä seurustelun seesteisyyttä varjostavat painostavat katseiden vaihdot Arnon ja Howardin välillä, samalla kun Howard ja hänen äitinsä ryhtyvät johtamaan pääsiäisillalliseen kuuluvaa rituaalia lukemalla Tooran jakeita Egyptin vitsauksista vuorotellen englanniksi ja hepreaksi. Howardin luetellessa toinen toistaan kauheampia vitsauksia – sammakoita, syöpäläisiä, sirkkoja ja niin edelleen – osuu häneen herkeämättä Arnon ilmeetön, vakava katse. Tyyllilleen uskollisesti Howard pyrkii keventämään rituaalissa lueteltujen tapahtumien traagisuutta ja kenties sukulaismiehensä katseen aiheuttamaa painostavaa tunnelmaa vitsailemalla: “silloin oli rankkaa”, hän toteaa lisähuomautuksena esikoisten kuolemalle, ja jatkaa, että “voi tuo vieläkin tapahtua... Olkaahan siis varovaisia, lapset.” Lasten myhäilystä huolimatta vitsailu ei

näytä tekevän sen suurempaa vaikutusta Arnoon, jonka ilmeetön katse nähdään illallisseurustelua kuvaavan jakson päättävässä lähikuvassa.

Kertomusta Egyptin vitsauksista on mielenkiintoista tarkastella useammastakin syystä. Ensinnäkin itsekin juutalaisia olevat ohjaajaveljekset Josh ja Benny Safdie ovat korostaneet amerikanjuutalaisen kulttuurin, kertomusperinteen ja juutalaisstereotyyppien merkitystä elokuvassa: heidän antamassaan haastattelussa *Slate*-lehdelle (Schwedel 2019) Josh toteaa elokuvan huumorin olevan “selvästi juutalaista”, ja että “ajatus kärsimyksen kautta oppimisesta on silkkaa Vanhaa testamenttia.” Siksi mielenkiintoista onkin, että kertomus Egyptin vitsauksista on upotettu intertekstuaalisesti osaksi tarinaa. Toisen Mooseksen kirjan alkupuolella kerrottu tarina kronikoi tapahtumia, jotka johtivat israelilaisten vapautumiseen vankeudesta Egyptin vallan alla. Illallisella nämä tapahtumat kuullaan luettelona niistä erilaisista Jumalan suuruuden merkiksi toteutetuista tapahtumista, joita sanalla vitsaus yleensä ymmärretäänkin: veden muuttuminen vereksi, sammakot, syöpäläiset, paarmat, karjarutto, paiseet, rakeet, heinäsiirakat, pimeys, ja lopulta esikoisten kuolema.

Perä perää pahentuvilla kärsimyksillä on toki kuitenkin rikkaampi kertomusmuoto Vanhassa testamentissa. Itsekin Egyptissä syntynyt ja sieltä rikostensa vuoksi Midianin maahan paennut Mooses päätyy Jumalan välikappaleeksi, kun tämä ilmestyy hänelle palavan pensaan muodossa ja käskää hänet viemään israelilaiset pois Egyptistä. Pitkällisen empimisen jälkeen Mooses suostuu, lähtee Egyptiin ja tapaa siellä veljensä Aaronin, jonka kanssa he käyvät vaatimassa faaraolta israelilaisten vapauttamista. Vaatimukset eivät kuitenkaan faaraota hetkauta: niihin suostumisen sijaan hän vain koventaa israelilaisten pakkotyötä entistä armottomammaksi. Niinpä Jumala ilmestyy Moosekselle ilmoittaen tälle vapauttavansa israelilaiset kohotetun kätensä voimalla ja ankarilla rangaistuksilla (2. Moos. 6:6). Niin saa alkunsa toinen toistaan julmempien voimannäytteiden sarja, jotka lomittuvat Mooseksen ja Aaronin käymiin neuvotteluihin faaraon kanssa: ennen jokaista vitsausta he käyvät vaatimassa faaraolta israelilaisten vapauttamista, mutta jokaisen vitsauksen seestyttyä tämän sydän paatuu eikä hän suostu vaatimuksiin.

Aluksi näyttää siltä, ettei mikään saa faaraota heltymään, ei se, että Niilissä alkaa virrata veri, tai se, että Egypti täyttyy sammakoista, tai sekään, että maan tomu muuttuu ihmisiä ja karjaa vaivaaviksi syöpäläisiksi – näistä vitsauksista huolimatta faaraon sydän pysyy kovana. Kun faaraon palatsi, hänen hoviväkensä huoneet ja koko Egypti täyttyvät paarmoista, alkaa hänen mielensä jo muuttua, ja hän päästää israelilaiset autiomaahan rukoilemaan. Faaraon sydän

paatuu kuitenkin jälleen paarmojen kadotessa rukousten myötä. Kun Egypti on kärsinyt karjarutosta, paiseista ja ankarista raesateista, faarao tunnustaa jo tehneensä väärin, mutta – kuten aiemminkin – vitsausten seestyttyä hänen sydämensä paatuu kerta toisensa jälkeen. Heinäsirkkojen syötyä kaiken rakeilta säästyneen faarao pyytää jo eksplisiittisesti anteeksi Herraa ja israelilaisia vastaan rikkomista, ja kolme päivää kestävä sankka pimeys saa hänet antamaan israelilaisille luvan lähtöön sillä ehdolla, että lampaat ja nautakarja jäävät Egyptiin. Mooses kuitenkin vastustaa tätä ehtoa, jolloin faaraon sydän paatuu, eivätkä israelilaiset vieläkään pääse matkaan. Silloin Jumala ilmestyy Moosekselle ja Aaronille, ja ilmoittaa viimeisestä vitsauksesta, ja samalla siitä, kuinka kansan tulee tapahtumasarjaa jatkossa muistaa. Kun jokaiselta egyptiläisperheeltä on kuollut esikoislapsi, hoputtavat faarao ja Egyptin kansa israelilaisia lähtemään eläimeen päivineen. Niin alkaa pääsiäisen aika, israelilaisten vaellus kohti Kanaanin maata.

Tarina on nähdäkseni kiinnostava *Hiomattomien timanttien* lukemisen kannalta sekä sen kertomuksellisen sisällön että kerronnan muodon puolesta. Vanhalle testamentille on nimittäin luonteenomaista ihmisen esittäminen sisäisesti ristiriitaisena, kompleksisena hahmona, jonka motiivit ja mielentilat heittelevät Jumalan lupauksista seuraavan toiveikkaan odotuksen ja toisaalta tämän teoista johtuvan epätoivoisen kapinan välillä, kuten kirjallisuudentutkija Erich Auerbach (2003, 11) on pannut merkille. Tämä pätee myös faaraolle, joka lupaa yhtä ja tekee toista, vaikka hän ei israelilaisten jumalasta välitäkään; oman itsensä ja kansansa pahoinvoinnista hän kuitenkin välittää, minkä vuoksi jokainen vitsauksista saakin hänet myöntymään asteittain aina vain enemmän israelilaisten vaatimuksiin. Vitsausten seestyttyä paatuneisuus täyttää kuitenkin faaraon sydämen kerta toisensa jälkeen ja aiemmin tehdyt lupaukset unohtuvat. Ilmeisin vertailukohta faaraolle aineistossani on tietenkin päähenkilö Howard, joka egyptiläisten hallitsijan tavoin puhuu yhtä, tekee toista, ja pettää lupauksensa kerta toisensa jälkeen, eikä hänkään näytä millään oppivan kärsimyksistään huolimatta. Vanhan testamentin tarinan edetessä kuitenkin ilmenee, ettei taipumus sydämen paatumiseen ole yksin faaraon omaa syytä. Faaraon nähdessä sammakkojen kuolleen Egyptistä tämän kerrotaan paaduttavan itse sydämensä, mutta tämäkin tapahtuu, kuten kertoja muistuttaa, “niin kuin Herra oli sanonutkin” (2. Moos. 8:11), ja toisaalta, kun Egypti on täytynyt heinäsirkoista, jolloin faarao suorastaan anelee Moosesta rukoilemaan Jumalalle lopettaakseen vitsauksen, kerrotaan pian hänen perääntyvän lupauksistaan siksi, että Herra kovetti tämän sydämen (10:20), ei hän itse. Ei siis ole selvää, onko faarao yksin vastuussa lupaustensa pettämisestä, sikäli kuin hänen mielenliikutuksensa

ovat vain tuonpuoleisesta orkestroidun välttämättömyyden toteutumista. Tässäkään suhteessa aineistoni päähenkilö Howard ei poikkea faaraosta. Howard pettää lupauksiaan toistuvasti ja aiheuttaa siksi närää diegeettisissä hahmoissa, mutta katsojalle hänen toimintansa ilmenee ylideterminoituina vastauksina ympäristön asettamiin vaatimuksiin, eikä selvää siis ole, onko hän yksin syyllinen tekoihinsa.

Auerbach kutsuu Vanhan testamentin ristiriitaisuuksia ja hajanaisuutta peittelemätöntä kerrontaa historialliseksi, verraten sen todenmukaisuutta tavoittelevaa kerrontaa Homeroksen *Odyssiaan*, jonka geneerisempää ja yksioikoisempaa kerrontaa hän kutsuu legendaariseksi (2003, 18–19). Kertomuksessa israelilaisten historiasta muoto antaa myöten sisällölle, jonka tarkoituksena on ilmoittaa totuus, Jumalan sana. Kertomus Egyptin vitsauksista on kuitenkin mielenkiintoinen juuri muotonsa vuoksi. Se, kuinka vitsauksia luetteloidaan illallispöydässä, tuo ilmi silmiinpistävimmän muodollisen piirteen tarinasta, sen toisteisuuden. Jokaista vitsausta ympäröi samanlainen kerronnallinen kaava, jossa Jumala ilmoittaa Moosekselle ja Aaronille, mitä heidän tulee faaraolle sanoa, ja mitä tehdä, kun tämä väistämättä hylkää heidän vaatimuksensa. Kun kaksikko sitten panee Herran käskyn toimeen, on faarao kauheuksista kärsiessään ensin myöntäväinen israelilaisten vaatimuksiin, mutta unohtaa lupauksensa vitsauksen laantuessa. Tämän syntagmaattisen kaavan toistuessa havaitaan myös määrällisiä muutoksia sen paradigmaattisissa elementeissä: joka kerralla egyptiläisten kärsimys on edellistä kauheampaa ja faarao on valmiimpi tekemään entistä enemmän myönnytyksiä. Vitsauksia vaaditaan kuitenkin kymmenen ennen kuin israelilaisten vaellus pääsee etenemään Egyptistä. Johtuivatpa faaraon aaltoilevat mielenliikutukset ja niitä seuraavat teot hänen luonteestaan tai Jumalan ankaruudesta, voi hänen voimattomuuttaan tarinan toisteisuuden edessä kutsua hyvällä syyllä julman optimistiseksi, sikäli kuin hän joutuu alati uudestaan samaan rooliin samalle historian näyttämölle. Niinpä kertomuksen voi ajatella edustavan sitä, että historia toistaa itseään – historia ei koostu ainoastaan tapahtumasirpaleiden heterogeenisestä röykkiöstä, vaan myös genreistä, toistuvista kerronnallisista muodoista.

4.3 Tuotantotavan kerronnallisuudesta

Hiomattomissa timanteissa historiaa ei kuitenkaan liikuta Jumala, vaan pääoma, joka vetää julmuudessaan vertoja Vanhan testamentin Jumalalle. Arrighin esittämä syklinen malli kapitalistisen tuotantotalouden historiasta ilmentää tätä julmuutta hyvin, sikäli kuin pääoman kasautumisen aiheuttamat kriisit pakottavat kerrasta toiseen alati suuremman osan

ihmiskunnasta kärsimään työpaikkojen, kotien tai jopa kokonaisten yhteisöjen menettämisestä; silti, kuten egyptiläisillä, sama historiallinen kaava toistuu vääjäämättä uudestaan ja uudestaan. Myös elokuvan kerronnallinen rakenne seuraa finanssikapitalismille ominaisia ristiriitoja välittäviä geneerisiä sovinnaisuuksia. Näin on erityisesti jo mainitun kertomusta vauhdittavan velkasuhteen kohdalla. Howard on nimittäin alituisen ristivedossa – yhtäältä olosuhteet vetävät häntä kohti velkojensa maksua, mutta toisaalta pääoman lumo kohti maksamisen viivyttämistä siinä toivossa, että velkarahalla keinottelu toisi hänelle onnistuessaan voittoa. Niinpä hän lyö suurilla summilla vetoa koripallosta, panee sukulaisensa tekemään tarjouksia huutokaupassa nostaakseen oman kohteensa arvoa, ja niin edelleen. Tämä käy kuitenkin suureksi harmiksi Arnolle, joka haluaisi saattaa velan kiertokuliikkeen päätökseen, minkä vuoksi hän kurittaa Howardia kuin Herra egyptiläisiä: elokuvan alussa nähdään, kuinka hänen roistonsa pakkolunastavat tältä rannekellon, ja myöhemmin he varjostavat tätä tyttärensä koulunäytelmään, mistä Howardin yritys paeta päättyy siihen, että roistot lukitsevat hänet autonsa takakonttiin. Kumpikin tahtoo voittaa, ja kuitenkin kumpikaan ei voi voittaa, kuten lopussa käy ilmi, kun Arnolle työskentelevä Phil ampuu tuohtumuksissaan velkasuhteen molemmat osapuolet.

Ne yhteiskunnalliset muodot, joissa velkasuhteen osapuolet toimivat, kuuluvat tavaran ja rahan kiertokulun piireihin. Howard ja Arno ovat sitoutuneet genreihin, jotka ovat johdannaisia pääoman kiertokulun kaavasta $R - T - R'$. Siinä raha (R) vaihdetaan ensin tavarahan (T), minkä jälkeen tavara vaihdetaan takaisin rahaan (R'), joka on nyt kiertokulun onnistuessa määrältään suurempi kuin tavaraa vastaan sijoitettu raha: sille on muodostunut lisäarvo (Marx 2020, 141–145). Howard on kauppias, hän “ostaa, muuttaa rahansa tavaraksi, myy sitten, muuttaa saman tavaran jälleen rahaksi ja niin edelleen alituisesti toistuen” (Marx 2015, 303). Sen sijaan rahan lainaajana Arno luopuu rahastaan pääomana, jota “ei anneta maksuksi eikä myydä, vaan se vain lainataan ... ehdolla, että se tietyn ajan kuluttua palaa ensiksikin takaisin lähtökohtaansa ja toiseksi palaa realisoituna pääomana, realisoituaan ... kykynsä tuottaa lisäarvoa” (emt. 342–343). Molempien toimeentulo riippuu siis pääoman arvonlisäyksestä kiertokulussa. Lisäarvoa ei kuitenkaan “voi syntyä kiertokulussa”, sanoo Marx, ja toteaa, että “näin ollen sen muodostuessa täytyy tapahtua sen selän takana jotakin, jota siitä itsestään ei voi nähdä” (2020, 157). *Pääoman* ensimmäisen osan taloustieteen kritiikki kiteytyykin siihen, ettei lisäarvoa synny ilman työvoiman kulutusta, tilassa ja ajassa tapahtuvaa aineellista muodonmuutosta (emt. 158–167). Niinpä ne pääoman genret, joiden varassa Howard ja Arno toimivat, ilmenevät julman optimistisina. Niihin sisältyvät lupaukset

lisäarvosta riippuvat jostakin, joka jää määritelmällisesti muotojen rajojen ulkopuolelle. Arnon genresopimuksen toteutuminen riippuu Howardista, jonka genresopimuksen toteutuminen taas riippuu kaikenlaisista keinotteluista opaalikaupassa, vedonlyönnissä, huutokaupoilla ja niin edelleen.

Elokuvan kertomus kattaa siis alati kyseenalaisempia pääoman kierroksia, jotka eivät ota onnistuakseen, sillä kiertokulun yhtälön keskipisteen muodostava osa on laadullisesti riittämätön arvonlisäykseen. Vaikka kauppias- ja lainapääoman kierrokseen sisältyy tavaralle ajassa ja tilassa tapahtuvia muutoksia, uupuu niistä kuitenkin lisäarvon edellyttämä käyttöarvon muodostaminen työvoimaa kuluttamalla. Sikäli kuin myöhäiskapitalismille ominaisia ovat yritykset ratkaista tuotantosuhteisiin sisältyviä ristiriitoja kiertokulun piirissä, voi myös *Hiomattomien timanttien* tarinan ajalliset raamit muodostavan historiallisen jakson ymmärtää julman optimistisena. Finanssikapitalismin historiallinen nykyhetki näyttäytyy tilanteena, jossa pääoman on lisättävä arvoaan, mutta arvonlisäyksen toteuttamiseksi ei löydy muuta kuin samassa onnettomassa tilanteessa olevaa pääomaa. Pääoman kierros jää umpikujaan: seuraa venynyt nykyhetki, missä kierroksen toteuttava liike, $T - R'$, näyttää likipitään mahdottomalta. Tämän nykyhetken kärjistyessä äärimmäisyyksiin umpikujassa kuhisevat pääomat eivät voi olla paljastumatta ilmapalloiksi, jotka halkeavat, aivan kuten Arno ja Howard saavat surmansa elokuvan tullessa päätökseen. Umpikujan puhkeaminen väkivaltaisuuksiin ei kuitenkaan tosiasiaassa puhkaise sen geneerisiä muotoja. Ruumiillinen kuritus, jos jokin, on Nietzsche (2007, 48–64) mukaan velkasuhteiden perustavanlaatuinen piirre. Hänen mukaansa velalliselle tehtävissä ruumiillisissa rangaistuksissa on pohjimmiltaan kysymys muistamisesta, menneisyyden valamisesta osaksi inhimillistä tietoisuutta: ihmisen historisoinnista osaksi yhteiskunnallisia muotoja, jotka puolestaan edellyttävät vaihtosuhteiden olemassaoloa, ostoa ja myyntiä, jotka ovat “kaikkia yhteiskunnallisia järjestysmuotoja ja liittojakin” vanhempia (emt. 62). Väkivaltaisuus on siis pikemmin sääntö kuin poikkeus historiallisissa umpikujissa, joissa yhteiskunnallisesti järjestyneiden genrejen lupauksia ei kyetä lunastamaan. Se, että myöhäiskapitalismissa finanssialan ohella myös aseteollisuus ja turvallisuusala nauttivat kukoistuksesta, on merkki siitä, ettei vallitseva jakso kapitalismin historiassa ole poikkeus tähän sääntöön. Niinpä tarinan loppuratkaisu ei ratkaise historiallisen nykyhetkensä ristiriitaisuuksia.

4.4 Ammattiurheilu ja antimustus

Hiomattomissa timanteissa ilmenevää rakenteellista väkivaltaa onkin aiheellista tarkastella tuotantotavan kontekstissa. Haluan nyt erityisesti tuoda ilmi elokuvaan sisältyvää rasismia, erityisesti antimustuutta. Tarinassa ilmenevä antimustus ei kuitenkaan ole räikeän ilmeistä, vaan se käy pääosin tuotantosuhteiden välityksellä. Tuotantosuhteiden välityksellä tapahtuvaa rasismia kommentoidaan kuitenkin elokuvan vuorosanoissa, kun lumoutumista käsittelevässä luvussani analysoimani Howardin ja Kevin Garnettin välinen opaalikauppa tulee elokuvan lopulla päätökseensä Howardin monista epäonnistuneista keinotteluista huolimatta. Garnett soimii keinotteluista ärtyneenä kauppiasta, kun kaksikon nähdään istuvan alas jalokiviliikkeen takahuoneessa. Garnett kuitenkin luovuttaa lopulta Howardille 165 000 dollaria käteistä sisältävän säkin, jota vastaan tämä ojentaa hänelle opaalin sisältävän rasian, unohtamatta muistuttaa, että Garnettille arvokkaan jalokiven saaminen on hänen ansiotaan: “minä tein sen”, Howard sanoo, ja niinpä hänen puolestaan kertomuksen keskiössä oleva pääoman kiertoliike on saatettu päätökseensä. Garnett kyseenalaistaa Howardin työn arvoa. “Mitä maksoit tästä? Oikeasti”, hän kysyy. Howard sanoo, ettei sellaista ole reilua kysyä, ja toteaa kysymyksen ympärillä kiemurrellen, että “jos vastaan kysymykseen, se johtaa harhaan.” Howardin kiemurtelusta huolimatta Garnett saa puristettua hänestä vastauksen irti, ja kuullaan, että jalokivi maksoi Howardille sata tuhatta dollaria. “Tuplasit siis rahasi”, Garnett huomauttaa, jolloin Howard heittäytyy defensiiviseksi. Hän oli se, “jota kusetettiin”, hän valittaa, hänenhän piti nimittäin saada tavarasta miljoona dollaria. Silloin Garnett kyseenalaistaa kauppiaan liiketoimien moraalisuuden: “annoit etiopialaisille sata tonnia jostakin, mitä luulit miljoonan arvoiseksi”, hän sanoo, “etkä näe siinä mitään väärää?” Howard puolustautuu vetoamalla siihen, että “etiopialaisille sata tonnia on yhtä kuin viisikymmentä elinikää.” Garnettille asian ydin on kuitenkin siinä, että “miljoona dollaria on enemmän.”

Howard ei voi kauppianaan kiistää osallisuuttaan uskoloniaalisiin valtasuhteisiin, mitä Sadantuhannen dollarin ja viidenkymmenen eliniän välinen suhde edustaa epäsuhtaisuuksia yhteiskunnallisesti välttämättömissä työajoissa, jotka ovat juurisyitä maailmanlaajuisen kapitalismin riistossa, missä osapuolina ovat globaaliin pohjoiseen paikantunut pääoma ja globaaliin etelään sijoittunut halpa työvoima. Siten romuttuvat myös Howardin myyntipuheissa luodut mielikuvat rodullistettujen välisestä solidaarisuudesta, kun käy ilmi, ettei hän välitä Ethiopian mustien juutalaisten emansipaatiosta sen enempää kuin faarao israelilaisisten vapauttamisesta. Vaikka Howard ei käyttäydykään välittömän rassistisesti, on

hän osallisena pääoman välityksellä toimivaan rasismiin sikäli kuin hän on omanvoitonpyynnissään halukas hyötymään etiopialaisten suhteellisesta epätasa-arvosta. Jos hänen motiivinsa aarteenkasaamiseen ovat jääneet toistaiseksi luennassani implisiittiseksi, saavat ne ilmauksensa edellä käsitellyn sananvaihdon jatkuessa, kun Howard yrittää perustella tekojaan rinnastamalla niitä Garnettin työhön ammattikoripalloilijana. “Haluatko voittoa pisteellä vai kolmellakymmenellä pisteellä?”, hän sanoo, “olenhan minä nähnyt, kuinka sinulle buuataan kentillä.” Niinpä Howard päättää näyttää Garnettille, millaisia kertoimia vedonvälittäjät tarjoavat tälle illan peliin, itäisen konferenssin välierien seitsemänten osaotteluun, missä Garnettin seura Boston Celtics kohtaa Philadelphia 76ersin. Ne eivät ole hänen puolellaan: kertoimien mukaan Garnett ei saisi kahdeksatoista pistettä tai edes seitsemää levypalloa. “Mitä vittua he tekevät? Eikö tuollainen saa sinua haluamaan vittu tappamaan heidät?”, näin Howard sanoo, “etkö halua haistattaa heille vitut, koska epäilivät sinua? ... kuulehan nyt, KG, ei tämä poikkeakaan siitä yhtään. Tätä minä olen. En ole mikään urheilija. Tämä on minun tapani hoitaa asioita, näin minä voitan.” Tähän keskusteluun Howardin henkilöahhmon luonne tiivistyy. Hänen kapitalistisessa voitontavoittelussaan on pohjimmiltaan kyse kunniaista, epäilijöiden todistamisesta vääräksi, ei rationalistisesti laskelmoivasta aarteenkasaamisesta. Niinpä hän panee sanansa toteen ja päättää lyödä vetoa kaikki opaalikaupoista saamansa rahat Garnettin puolesta, joka ei voi muuta kuin katsella hölmistyneenä Howardin järkkymättömyyttä julmassa optimismissaan.

Vedonlyönti koripallosta luo jännitystä tarinaan useampaan otteeseen, ja ammattiuurheilun maailmaa on syytä tarkastella erikseen, sikäli kuin siinä risteytyy ristiriitoja sekä rodullistamisesta että kapitalistisista tuotantosuhteista, joista aloitettakoon jäljemmästä. Kulttuuriteollisuuden tuotteista ammattiuurheilua voi nimittäin pitää kerronnallisilta rakenteiltaan kenties esineellistyneimpänä teollisuuskapitalistisille tuotantosuhteille ominaisella tavalla. Urheilulle tyypilliset sankaritarinat syntyvät lajien säännöistä, jotka toimivat kertomusten syntagmaattisina raameina tiukemmin kuin Proppin (1968) hahmottelemat kansansatujen rakenteet. Pelikentillä vallitsevat lait ovat yhtä armottomia kuin viktoriaanisen ajan tekstiilitehtaat, ne noudattavat tinkimättömästi työnarvoteoriaa – pelin henki on *tulos tai ulos*, ja tuloksesta pelaajien maine ja kunnia viime kädessä riippuu, eikä millään muulla ole merkitystä. Tämä havainnollistuu hyvin pääsiäisillallisen yhteyteen sijoittuvassa jaksossa, jossa perheen miehet ovat kokoontuneet televisiovastaanottimen äärelle ja jutustelevat koripallosta. Sohvalla istuskellen he haaveilevat erilaisista

joukkuekokoonpanoista, tekevät arvostelmia siitä, kuka saisi luvan lähteä ja kuka tulla tilalle, ja polttelevat sikareita kuin dickensiläiset karikatyyrit teollisuuspohatoista.

Urheilun esteettinen arvo syntyy siis tavalla, joka ilmenee rakenteellisesti homologisena lisäarvon tuotannolle kapitalistisessa tuotantotaloudessa. Urheilun esteettinen vaikutus seuraa pelaajien tekemästä työstä, jonka arvonmittana ovat pisteet. Niinpä ei liene ihme, että libertaristisen yhteiskuntafilosofian ydinhahmo Robert Nozick perustelee vapaan markkinatalouden oikeudenmukaisuutta ajatuskokeella, jonka kehyksenä toimii niin ikään ammattilaiskoripallo: oletettakoon, että miljoona koripallofania ovat valmiita maksamaan dollarin päästäkseen katsomaan suosikkipelaajaansa Wilt Chamberlainia, teoksen kirjoitushetkellä suosittua koripallotaituria; oletettakoon myös, että Chamberlain on kirjoittanut seuransa kanssa sopimuksen, jonka mukaan hän saa kaksikymmentäviisi senttiä kattavan osan jokaisesta myydystä lipusta, jolloin hänelle kertyy 250 tuhatta dollaria, huomattavasti suurempi rahamäärä kuin yksilön keskimääräinen varallisuus oletetussa yhteiskunnassa – eikö ole niin, Nozick kysyy, että tämä epäsuhta varallisuudessa on kuitenkin oikeudenmukainen, sikäli kuin fanit ovat saaneet rahoilleen vastinetta? (Nozick 1974, 160–164.)

Niin sanottu Wilt Chamberlain -argumentti puhuu sen puolesta, että tavaran vaihdantaan perustuvissa yhteiskunnissa ei ole oikeudenmukaista korjata epäsuhtaisuuksia varallisuudessa jakamalla sitä uudelleen. Olen kiinnostuneempi kuitenkin siinä esiintyvistä tarinasta, joka on arkkityypillinen esimerkki amerikkalaisesta unelmasta, periyhdysvaltalaisesta geneerisestä muodosta, jossa vapaa mies nousee ryysyistä rikkauksiin. Tämän kaltainen oli myös Chamberlainin tarina tosielämässä, sillä hän nousi taidoillaan ammattikoripallon kärkeen ja oli ensimmäisiä koripallolla rikastuneita pelaajia. Ajatuskoe ei kuitenkaan ota huomioon kaikkia konkreettiseen historiaan kuuluvia juovia. Koripallotähti oli nimittäin taustaltaan mustaa työväenluokkaa, ja hän syntyi Jim Crow -lakien aikaan köyhään yhdeksän lapsen perheeseen.¹⁴ Yhteiskuntafilosofisen ajatuskokeen abstraktisuus ei ota huomioon sitä, ettei konkreettisessa historiassa tavata sellaista alkutilaa, josta yhteiskunnalliset toimijat lähtisivät todella tasavertaisina liikkeelle niin kuin urheilussa. Näin ei ollut varsinkaan segregaatiolakien aikaisessa rasismien läpäisemässä amerikkalaisessa yhteiskunnassa, mutta

¹⁴ Epäoleellisena mutta kiinnostavana knoppitietona mainittakoon se, ettei Chamberlainin taustalla ollut sen suurempaa seurausta hänen poliittiseen vakaumukseensa – menestyksensä huipulla hän esiintyi julkisuudessa Nixonia kannattavana republikaanina ja tuomitsi muun muassa Mustien panttereiden poliittisen radikalismia. Toisekseen kiinnostava yhteensattuma on, että aineistossani itseään näyttävä Kevin Garnett nähtiin Wilt Chamberlainin roolissa televisioelokuvassa *Rebound: The Legend of Earl 'The Goat' Manigault* (USA, 1996).

samankaltainen rotuerottelu on ollut tavalla tai toisella elimellinen osa kapitalistisen tuotantotavan historiaa kaikkialla maailmassa (ks. Williams 1994; McClintock 1995; Robinson 1983).

Lisäksi niin yhteiskunnassa kuin urheilussakin toimivat kerronnalliset muodot, jotka olettavat toimijoidensa jakavan ennalta sovittuja yleisiä ominaisuuksia ja kykyjä, ovat paitsi esineellistäviä, myös rodullistavia, sikäli kuin niihin sisältyvät ennako-oletukset ovat peräisin konkreettisista kulttuurihistoriallisista viitekehyksistä (da Silva 2007). Toimijoiden käsittäminen ainoastaan heitä yhdistävien yhteiskunnallisten suhteiden kautta on perustava osa kaikenlaista valistusaikaa seuraavaa länsimaista poliittista ajattelua, niin liberalistista kuin marxilaistakin, mutta sikäli kuin poliittisen katsotaan koostuvan ainoastaan tällaisista suhteista, erotetaan samalla henkilökohtainen ja poliittinen, kun kaikki suhteille ulkopuoliseksi ja siis toimijoille sisäpuoliseksi ymmärretty, niin kuin rotu- tai sukupuoli-identiteetti, leimataan epäpoliittiseksi (Terada 2019). Se, kuinka nämä nykyaikaisille demokratioille perustavat abstraktiot välittyvät ammattuurheilussa havainnollistuu erinomaisesti bell hooksin kirjoituksessa (2009), joka käsittelee dokumenttia *Unelmana koripallo (Hoop Dreams, USA 1994)*. Siinä missä häntä ympäröinyt pääosin valkoinen elokuvateatteriyleisö näytti liikuttuvan tarinasta, missä mustat nuoret miehet pääsevät ulos köyhistä olosuhteista koripalloilemalla, ei hän mustana naisena voinut olla näkemättä NBA:n juhlavissa pelaajavaraustilaisuuksissa heijastuksia plantaaseilla käydyistä orjahuutokaupoista. Ammattuurheilun kertomukset ovat siis samankaltaisia paitsi tuotantotaloudelle myös politiikalle ominaisten generisten muotojen kanssa, ja siten siihen niveltyy myös rodullisuuteen liittyviä ristiriitoja, jotka eivät seuraa muotojen abstraktisuudesta huolimatta vaan nimenomaan juuri siitä johtuen.

4.5 Julmat optimismit halkeavat ilmapalloina

On siis syytä tarkastella sitä, kuinka aineisto hyödyntää koripallon kerronnallisia muotoja luodakseen affektiivisiä jännitteitä. Palattakoon siis elokuvan loppujaksoon, missä Howardin nähdään lyövän opaalikaupoista saamansa rahat likoon illalla käytävään NBA:n itäisen konferenssin välierien seitsemänten osaotteluun Garnettin seuran Boston Celticsin ja Philadelphia 76ersin välillä. Opaalikauppojen hieroutuessa Arno on tullut seurueineen liiketiloihin odottamaan saataviaan, jonka vuoksi vedonlyönti tapahtuu mutkikkaasti. Howard pakkaa rahat käsilaukkuun vedon yksityiskohdat sisältävän muistilapun kanssa ja käskee tekstiviestitse liikkeen tiskillä asiakkaita palvelevan Julian kiiruhtamaan viereiseen

liikekiinteistöön ja työntämään päänsä ulos ikkunasta. Howard ojentaa käsilaukun rakennuksen ulkoseinää vasten Julialle, jolle hän on varannut helikopterimatkan mohegaanien reservaatissa sijaitsevalle kasinolle. Uutiset velkarahoilla lyödystä vedosta ovat lennättää Howardin ikkunasta Manhattanin kaduille, kun Arnon roistot oppivat asiasta. Kun he ovat lähdössä reservaattiin hakemaan rahojansa, Howard on voitostaan niin vakuuttunut, että hän päättää olla painamatta ulko-oven summeria lukiten jo valmiiksi tuohtuneen konnaseurueen panssarilasitettuun eteiseen. Niinpä tarinan ytimessä olevan velkasuhteen loppuratkaisu riippuu, kuten edellä sanottua, jollekin sen osapuolille ulkopuolisesta, vedosta, jonka ehdot Julian kuullaan luettelevan puhelimen kaiuttimesta eteisen lattialla lannistuneina istuskeleville gangstereille. Hän on lyönyt 155 tuhatta panoksena monivetoon. Howard voittaa kolmen ehdon toteutuessa: Garnettin piste- ja levypallotilastojen summaksi on tultava vähintään kaksikymmentäkuusi, Celticsin on voitettava ottelu ja Celticsin on myöskin voitettava ottelun avauspallo. Rivien osuessa kohdalleen voittosummana olisi 1 229 000 dollaria, Julia kertoo. “Onko sinulla hauskaa?”, kuullaan Philin kysyvän samalla retorisesti Howardilta.

“No niin, ota se vitun avauspallo”, manaa Howard liiketilan yläkulmassa olevalle televisiolle Arnon katsellessa häntä epäuskoisena. Avauspallon voitto menee oikeaan osoitteeseen, jolloin Howard on jo haljeta innostuksesta. Tunteet kiihtyvät entisestään, kun Garnettin nähdään ottavan ottelutilastoihinsa ensimmäisen levypallon, ja pian hän saakin pistetilinkin avattua heittäessään pallon koriin aivan kolmen pisteen rajojen ulkopuolelta. Kori korilta, levypallo levypallolta Howardin tunteiden nähdään leimahtelevan yksittäisinä intensiivisinä salamaniskuina, myös negatiivisesti latautuneina, kuten nähdään, kun Howard raivostuu Garnettin heiton kimmotessa korin reunaan. Mutta jos hetken näytti siltä, ettei peli ottanut edetäkseen halutulla tavalla, saa puoliajalla pukukopissa opaalia tiukasti käsissään puristellut pelaaja yhtäkkiä levypallon – “siinä se on! Kolme vielä”, Howard huutaa, jolloin Arnokin alkaa jo kiinnostua pelin tuloksesta. Juuri ennen kuin summeri soi erän loppumisen merkiksi Garnett saa kuin saakin upotettua kaarialueen reunamilta heittämänsä pallon koriin, josta hän saa kaksi pistettä. Monivedon pisterivin riippuessa enää yhdestä pisteestä nähdään Julian pakenevan Arnon lähettämää konnaa helikopteripilotin kasinolta varaamalle kattohuoneistolle (joka tuskin sattumalta muistuttaa ulkonäöltään ja elekieleltään presidentti Trumpia). Siellä hän katselee televisiosta ekstaattisesti Garnettin pussittavan kolmen pisteen veroisen korin. Kaksi monivedon riveistä on jo täytetty, eikä Celticsin tarvitse enää kuin voittaa ottelu.

Ottelun jännitystä säestänyt hektinen musiikki alkaa seestyä rauhallisemmaksi, kun Celtics onnistuu estämään heidän koriinsa kohti lähteneen kolmen pisteen heiton ottelun viime

sekunneilla. Julia soittaa kasinolta onnensa kukkuloilla olevalle Howardille, ja heidän kuullaan toistelevan rakkauden tunnustuksia, jolloin nähdään Arnonkin epäuskoisen ilmeen kääntyvän hymyyn. Niinpä Howard päästää konnaseurueen ulos heidän häkkinään toimineesta panssarilasivitriinistä. Tällöin Phil ampuu välittömästi Howardia käsiaseellaan kasvoihin. Arno ihmettelee alaisensa käytöstä, mutta saa pian itsekin surmansa vastaavalla tavalla, kun itsensä vastuusta vapauttaneet konnat Phil ja Nico ryhtyvät pakkolunastamaan liiketilan rikkauksia ryöstösaaliiksi itselleen. Lopulta kamera tarkentaa Howardin poskea koristavaan verta vuotavaan luotiin, vieden katsojan jälleen madonreikään, jolloin tarina tulee päätökseen samanlaisten unenomaisten sävelmattojen soidessa kuin elokuvan alussakin. Velkasuhteen osapuolten saadessa surmansa pisteenlaskusta luodun jännityksen päätteeksi abstrakti kohtaa konkreettisen väkivaltaisesti, aivan kuin elokuvan alussa, kun opaali sai syntynsä uskolonialismin väkivaltaisuuksien keskeltä.

Haluan tässä palata kertomukseen Egyptin vitsauksista. Koripallo-ottelun dramatiikka nimittäin seuraa Vanhan testamentin tarinan muotoa, mutta affektiiviselta valenssiltaan käänteisenä. Samankaltaiset tapahtumat toistuvat kerta toisensa jälkeen, ja jokaista seuraa entistä suurempi emotio, egyptiläisille kärsimys, Howardille hurmio. Laadullisesti samanlainen kaava toistaa itseään siis määrällisin muutoksin. Tämän voi katsoa olevan myös koko elokuvan kertomuksen muoto. Howardille siunaantuu useampia mahdollisuuksia maksaa velkansa takaisin Arnolle, mutta hän tekeekin toisin; samaten hän voisi sinetöidä opaalikaupat Garnettin kanssa useampaan otteeseen, mutta niin ei käy; ja hän voisi toimittaa opaalin ajoissa huutokauppaan, jossa sitä odotetaan arvioitavaksi, muttei tee niin. Ymmärsipä asian sitten kuvainnollisesti tai kirjaimellisesti, hän jättää velkansa maksamatta. Tiedämme nyt, miksi näin on: hän haluaa voittaa, häntä siis motivoi mustan opaalin lumoavuuden rekisteröimä lisäarvo, ja hän tekee kaikkensa voittaakseen mieluummin kolmellakymmenellä pisteellä kuin yhdellä, kuten hän itse antaa ymmärtää, silloinkin – oikeammin sanottuna erityisesti silloin – kun kertoimet ovat häntä vastaan. Vaikka häntä ympäröivä todellisuus yrittää kerrasta toiseen todistaa hänet vääräksi, hän uskoo tekoihinsa järkkymättömästi. Tässä mielessä hän on yhtä julman optimistinen hahmo kuin israelilaisilla pakkotyötä teettävä faarao, joka palasi vanhoihin tapoihinsa kerrasta toiseen mitä suurempien katastrofien edessä.

Niinpä tahdon esittää yksinkertaisen vastauksen tutkimuskysymykseen, jossa toistuu jo johdannossa esitelty johtoaihe: *Hiomattomien timanttien* historiallinen nykyhetki tuntuu julman optimistiselta. Elokuvan tuntu seuraa muodoista, jotka ovat ristiriidassa sisältönsä kanssa, ilmenipä tuo ristiriita hahmojen luonteissa, elokuvan kuvakerronnassa tai

kertomuksen muodollisissa piirteissä, tai teoreettisemmissä kehyksissä, kuten ideologiassa, rakenteissa tai historiassa. Kun muodot ilmenevät kerronnallisina genreinä, eivät niitä vastaan hankaavat sisällöt salli genrejä lunastamaan lupauksiaan. Voitto, jota Howard tavoittelee hinnalla millä hyvänsä, edellyttää kuitenkin myös toiselta puolen häviötä. Lauren Berlantin hahmottelemalle käsitteelle oleellinen seikka onkin, että julmien optimismien kaltaiset geneeriset muodot voivat ilmetä niihin kiinnittyneissä subjekteissa monenlaisina kokemuksina. “Kaikki kiinnitykset eivät tunnu optimistisilta”, hän sanoo, “jollekulle paluu nälän, ikävöinnin tai rakastajalle tai vanhemman toistuvuudessaan koomisten vääristymien näyttämölle voi tuntua esimerkiksi kammottavalta” (Berlant 2011, 24). Julmien optimismien ytimessä on lupauksen kimpuna ilmenevä objekti, josta luopuminen voi olla subjektille liikaa – se, mitä tuo jokin liiallinen on, jää käsitteessä määrittelemättömäksi. Oleellista on se, että side tuohon objektiin on subjektille ongelmallinen, mutta siteen purkaminen aiheuttaa myös ongelmia. Silloin subjekti löytää itsensä umpikujasta, jossa Antonio Gramscin sanoin (1982, 16) “vanha on kuolemassa, mutta uusi ei voi syntyä: tänä välikautena esiintyy mitä vaihtelevampia sairaalloisia ilmiöitä.” Niinpä on mahdollista muotoilla uudelleen tekstin diegeettisiä sekä tekstissä välittyviä ulkodiegeettisiä kerronnallisia muotoja esiintyminä julmista optimismeista, missä tuon kaksipaikkaisen relaation osapuolet, subjekti ja objekti, saavat erilaisia semanttisia sisältöjä: näille paikoille sopivat esimerkiksi Howard ja pääoma, elokuvan kuvakerronta ja sen ääniraita, tai ihmiskunta ja kapitalistinen tuotantotapa. Jokaiseen näistä suhteista sisältyy ristiriita, johon ei tahdo löytyä ratkaisua, mutta mikään niistä ei ilmene subjekteille tai kertomusten yleisöille välttämättä yhdenlaisena emotionaalisenä kokemuksena. Niinpä olisi liian yksioikoista ja kenties mahdotontakin vastata tutkimuskysymykseen tyydyttävästi arkisia emotioita merkitsevillä sanoilla.

Elokuvan voi katsoa myös leikittelevän valtavirtaisten elokuvagenrejen sovinnaisuuksilla lunastamatta kuitenkaan niille tyypillisiä lupauksia. Tuotantoyhtiön verkkosivuilla (*A24 Films* 2019) *Hiomattomia timantteja* kuvaillaan rikosthrilleriksi, jollainen se eittämättä kertomuksensa puolesta onkin, sillä Howardin ja Arnon toimet lain rajamailla ovat oleellinen osa kerronnallisen jännitteen luontia (Neale 2000, 65–69). Lain valvonta, Hollywoodin klassiselle rikoselokuvalle elimellinen piirre (Schatz 1981, 85), loistaa kuitenkin elokuvassa poissaolollaan. Tämän voi katsoa olevan yhdenlainen syy elokuvan affektiiviselle monipuolisuudelle, sillä kertomuksesta puuttuu moraalinen auktoriteetti, joka arvostelisi rikoksiin osalliset yksiselitteisesti hyväiksi tai pahoiksi. Toiselta puolen kertomusta värittää komiikka, joka tiivistyy pääosin komedioista tunnetun Adam Sandlerin esittämän Howardin

toimintaan. Komiikkakin ilmenee kuitenkin affektiivisesti moninaisena, sillä Howardin yritykset olla hauska tai nokkela eivät juurikaan naurata vaan lähinnä ärsyttävät kertomuksen muita henkilöihahmoja. Tämän kiteyttää hyvin Howardin vaimo Dinah tokaistessaan tälle pääsiäisillallisella lakonisesti, että Howard on “ärsyttävin ihminen, jonka [hän] on koskaan tavannut.” Howardin roolihahmon huumori onkin niin kutsutusti huumoritonta sikäli kuin hän yrittää saada muut nauramaan hänen kanssaan tajuamatta sitä, että hänelle nauretaan (Berlant 2017). Se, kuinka elokuva asettaa hyödyntämillään genrejen raameillaan lupauksia mutta hangoittelee sisällöllään niitä vastaan voi eksplikoida lehdistövastaanotossa korostunutta ahdistuneisuutta, jonka ominaispiirteeksi Sianne Ngai (2004, 209–215) katsoo orientoituneisuuden kohti epävarmaksi miellettyä tulevaisuutta. Katselukokemusta nimittäin alleviivaa epävarmuus siitä, lunastaako kertomus genresopimukseensa sisältyviä lupauksia.

Lopulta kenties julmin optimismi, jonka elokuvan tarina historiallisesta nykyhetkestä tuo ilmi, on historian ja nykyhetken ristiriita itsessään. *Hiomattomissa timanteissa* nähtyjen Manhattanin katujen historian subjekti on pääoma, joka on irrottautunut entisaikojen mahtavasta yhdysvaltalaisesta tuotantotaloudesta. Finanssivetoisen kapitalismin aikakaudella sen tarkoituksena on enää tirstää viimeiset lisäarvon pisarat pääoman ja tavaroiden kiertokulusta itsestään, paikasta, missä lisäarvoa ei määritelmällisesti voi syntyä. Tämän julman optimismin seuraukset tuntuvat konkreettisessa nykyhetkessä mitä moninaisempina affektiivisina konfiguraatioina, joita kaikkia kuitenkin yhdistää jaettu kokemus siitä, että historian kulku on tyssännyt umpikujaan.

5 Lopuksi

Miltä historiallinen nykyhetki siis tuntuu elokuvassa *Hiomattomat timantit?* Tutkielmaa kirjoittaessani olen huomannut tutkimuskysymyksen olevan sen verran laava, että sen puitteissa voisi tehdä väitöskirjan tai monografian mittaisen tutkimuksen – mutta sellainenkaan tuskin riittäisi aineiston erilaisten historiallisesti määräytyneiden affektiivisten sisältöjen analysointiin perusteellisesti. Joka tapauksessa olen edeltävissä käsittelyluvuissa löytänyt tutkimuskysymykseen erilaisia vastauksia. Tässä loppuluvussa käännyin vielä kertaamaan käsittelyluvuissa löytyneitä vastauksia tutkimuskysymykseeni ja punon tutkimustulosten erillisiksi jääneitä langanpätkiä yhteen, ja arvioin sitä, millaisia ratkaisuja ne tarjoavat aineistoa koostaviin ristiriitoihin. Lisäksi tarkastelen sellaisia näkökulmia, jotka ovat käsillä olevasta tutkielmasta jääneet pois, mutta jotka voisivat osoittautua hedelmällisiksi jatkotutkimuksen kannalta. Lopulta arvioin tutkielmassa hyödyntämieni metodologisten ja teoreettisten kehikkojen asemaa nykypäivän mediatutkimuksessa ja taiteiden tutkimuksessa laajemmin.

Lumoutuneisuutta käsittelevässä luvussani analyysi alkoi elokuvan aloittavasta jaksosta, missä etiopialaiset kaivosmiehet luikahtavat työn ja pääoman ristiriitojen näyttämöltä halkaisemaan kallioseinämästä irti kallisarvoisen opaalin, jonka kimallukseen katsoja sujahtaa kuin madonreikään. Avausjakson ilmentämän vastakkainasettelun pääoman väkivallan ja opaalin lumoavuuden välillä luin merkiksi kahdenlaisista ristiriidoista, jotka liittyvät sekä esteettiseen että työn muodostamaan arvoon. Näissä ristiriidoissa on kyse siitä, mikä kuuluu subjektille ja mikä objektille; siitä, onko kauneus katsojansa silmässä, ja siitä, onko tavaran arvo osa esinettä vai yhteiskunnallisia rakenteita. Luin elokuvassa nähtyjä opaalikauppoja suhteessa tällaiseen subjektiivisen ja objektiivisen rajanvetoon liittyvään epävarmuuden tunteeseen. Lopulta opaalin herättämiä aistimellisiä vaikutelmia lukemalla löysin affektiivisen muodostelman, *lumoutuneisuuden*, joka ilmenee tekstissä nimenomaan subjektiivisen ja objektiivisen rajan pirstovana aistimellisena vaikutuksena. Erityisesti päähenkilö Howard on lumoutunut havittelemistaan tavaroista ja rahasummista tavalla, joka poikkeaa nähdäkseeni oleellisesti aiemmista ideologiakriittisistä subjektiivisen tietoisuuden teorioista.

Lumoutuneisuus on siis affektiivinen muodostelma, joka liittyy *Hiomattomissa timanteissa* ilmeneviin tavaran vaihdannan muotoihin, minkä voi ajatella merkitsevän sitä, miltä kulutus tuntuu aineiston esittämässä historiallisessa nykyhetkessä – erotuksena tuotannosta ja kiertokulusta, kapitalistisen tuotantosuhteiden kahdesta muusta osa-alueesta.

Hälyisyyttä käsittelevässä luvussa lähdin liikkeelle yhdistämällä lumoutuneisuudesta lukemani subjektiivisuuden ongelmat elokuvateoreettisiin diskursseihin. Debateissa jatkuvuusleikkauksesta ja niin kutsutusta sutuurijärjestelmästä korostuu toisenlainen rajanvetoja koskeva ongelma: se, onko erillisten otosten harsiminen jatkuvuusleikkauksen avulla yhtenäiseksi kokonaisuudeksi enää oleellinen osa elokuvan kuvakerrontaa nykyaikaisissa valtavirtaelokuvissa. Niin kutsutussa kaaoselokuvassa näin ei Matthias Storkin mukaan ole, vaan hänen lukemissaan toimintaelokuvissa kuvavirran häkellyttävyyttä kompensoidaan huolellisesti suunnitellulla ääniraidalla. Aineistoni keskivaiheilla ilmenevän jakson kuvakerrontaa ja ääniraitaa lukemalla ilmeni, että *Hiomattomissa timanteissa* kuva ja ääni toimivat päinvastoin kuin kaaoselokuvassa. Sen, kuinka analysoidussa jaksossa leikkausta käytetään niukasti suhteessa ääniraidalla kuultavaan informaation luin merkinä hullunkurisuudesta – myöhäiskapitalismille ominaisesta esteettisestä kategoriasta, jolla viitataan toimijoihin tai performansseihin, jotka työskentelevät liikaa suhteessa aikaansaannoksiinsa. Niinpä aineiston historiallisen nykyhetken hullunkurisuus merkitsee epäsuhtaa kapitalistisen yhteiskunnan tuotannon ja kulutuksen välillä, missä edeltävää on liikaa suhteessa jäljempään.

Luottotalouden yhteiskunnallisiin muotoihin keskittyvässä luvussa aloitin kertaamalla taloushistoriallisia tapahtumia, jotka sijoittuvat *Hiomattomien timanttien* miljöön välittömään yhteyteen. Vuoden 2008 talouskriisissä oli kyse siitä, kuinka niin kutsutusti finansialisoituneen kapitalismin kiertokulku hajosi sitä kannattelevan luottotalouden ratketessa liitoksistaan. Silloin paljastui, että luottorahan toiminta perustuu generisiin sovinnaisuuksiin – tulevaisuutta kohti orientoituneihin kertomusmuotoihin, joiden varassa ihmiset toimivat. Elokuvan keskiössä olevaa velkasuhdetta ja elokuvaan intertekstuaalisesti upotettua Vanhan testamentin tarinaa Egyptin vitsauksista lukemalla kävi ilmi oleellinen asia historian tunnusta – sen toisteisuus ja generisyys. Urheilun kertomusmuotoja ja urheiluedonlyöntiä koskevaa jaksoa lukemalla selvisi *Hiomattomien timanttien* historiallisessa nykyhetkessä ilmenevien kertomusmuotojen olevan julmia optimismeja – generisiä sovinnaisuuksia, joiden varassa toimimiseen ihmiset palaavat siitä huolimatta, etteivät ne näytä enää lunastavan lupauksiaan. Näin ollen aineiston historiallisesti määräytyneen tuotantotavan kiertokulku tuntuu nykyhetkessä nimenomaan julmana optimisminä, luottotaloutena, missä lisäarvoa ei voi syntyä, mutta joka ei kuitenkaan voi lakata toimimasta – jos niin kävisi, lakkaisi toimimasta myös maailmanlaajuinen kapitalismi, jota luottotalous kannattelee.

Yleisesti historiallisen nykyhetken voi siis sanoa tuntuvan elokuvassa erilaisina muodon ja sisällön ristiriitoina, julmina optimismeina, missä historiallisesti määräytyneet muodot ovat kehkeytyneet epäyhteensopiviksi nykyhetkessä ilmenevän affektiivisen sisällön kanssa. Edeltävissä käsittelyluvuissa olen pyrkinyt lukemaan tällaisia ristiriitoja ilmi kolmelta kapitalistisen tuotantotavan osa-alueelta: tavarain vaihdannasta, tuotannosta ja pääoman kiertokulusta. Nämä yhteiskunnalliset muodot vastaavat suurpiirteisesti Arrighin esittelemän kapitalismin historiallisen mallin vaiheiden ydinosia, siis kauppaa, teollisuutta ja rahataloutta. Tutkielman ja aineistoni keskiössä oleva historiallinen jakso on kuitenkin tuon mallin viimeistä vaihetta edustava myöhäiskapitalismi, joka kattaa ajan toisen maailmansodan jälkeisen nousukauden päätöksestä tähän päivään saakka. Ajattelen sen vuoksi, että keskeisimmät tulokset tutkimuskysymykseni kannalta olen tehnyt luottotalouden genrejä koskevassa luvussa. *Hiomattomissa timanteissa* velka vain alati kasvaa ja nykyhetken umpikuja tiivistyy, kunnes siinä epätoivoisesti ympäriinsä sinkoilevat toimijat joutuvat maksamaan kalliimmalla mahdollisella tavalla – hengellään. Samaten elokuvan kertomuksen raamit muodostaneen historiallisen umpikujan voi ajatella haljenneen radikaalioikeistolaista politiikkaa edustavan Donald Trumpin tullessa valituksi Yhdysvaltain presidentiksi, minkä voi ajatella ilmaukseksi siitä, kuinka sosiologi Wolfgang Streeckin (2015) sanoin luottotaloudella ostettu aika demokratian ja kapitalismin sopusoinnulle oli ehtynyt.

Ratkaisivatko nämä tapahtumat tosiasiallisesti historialliset umpikujansa? Tähän kysymykseen en voi tämän tutkielman puitteissa esittää tyydyttävää vastausta. Luennassani *Hiomattomista timanteista* olen kuitenkin pyrkinyt osoittamaan aineistossa esitetyn historiallisen umpikujan olevan ratkaisemattomissa vallitsevan tuotantotavan yhteiskunnallisilla muodoilla. Vallitsevaan historialliseen tilanteeseen pureutuneet marxilaiset tutkijat näyttäisivät ajattelevan yhdenmukaisesti. Umpikujasta ei ole ulospääsyä radikaalioikeistolaisella politiikalla (Lazzarato 2021), saati liberaalilla teknologiauskovaisuudella (Wark 2019); ne ovat molemmat ratkaisuja, jotka ovat kiinnittyneet pääoman julmiin optimismeihin. Näihin julmiin optimismeihin sisältyvien velkasuhteiden maksavaksi osapuoleksi joutuvat lopulta paitsi he, jotka ovat pakotettuja myymään työvoimaansa selvitäkseen, myös koko planeetta, jonka luonnonresursseja riistämällä pääoman arvonnäisyys viime kädessä käy (Moore 2017; Brennan 1994). Tekemissäni luennoissa tutkimusaineistossani ei siis juuri herää optimistisia näkymiä tulevaisuuteen – paitsi julmia sellaisia.

Tutkimuskysymykseni suhteellisen laveuden vuoksi olenkin joutunut jättämään taka-alalle monia näkökulmia, jotka voisivat osoittautua hedelmällisiksi historiallisten umpikujien ratkaisuun. Oleellinen osa Fredric Jamesonin (1985) kehittelemää marxilaisen kertomusanalyysin metodologiaa onkin utooppisuuden lukeminen aineistosta dialektisena vastapuolena siinä esiintyvälle konkreettiselle historialle. Aineistossa ilmenevien utooppisten elementtien ja muotojen lukeminen onkin jäänyt tutkielmassani valitettavan vähäiseksi, ja sellaisesta olisi varmasti hyötyä jatkotutkimuksen kannalta. Kuten lukijalle on varmasti käynyt ilmi, valtaosa käsittelylukujen analyysistä keskittyy nimenomaan sellaisiin osiin aineistosta, jotka esittävät päähenkilö Howardin edesottamuksia tarinassa. Aavistukseni onkin, että ratkaisuja kertomusmuotojen ja historiallisen nykyhetken ristiriitoihin löytyisikin aineiston osista, jotka kertovat sivuhenkilöille tapahtuvista asioista ja heidän teoistaan. Monet heistä, kuten Yussi, Demany ja Joani, ovat työsuhteen alaisia päähenkilölle ja edustavat sikäli tavalla tai toisella työväenluokkaa, pääoman dialektista vastapuolta, jonka tehtävänä ortodoksimarxilaisessa historiankirjoituksessa on vapauttaa ihmiskunta kapitalistisesta tuotantotavasta. Tämän puolesta ei siis liene ihme, jos analyysistäni kumpuaa affektiltaan pessimistinen viire. Toinen tutkielmasta paitsi jäänyt näkökulma on sukupuoli, jota käsittelemäni nolottavan vähän siihen nähden, kuinka oleellisesti se aineistossa vaikuttaa. Elokuvan naishahmojen tekemän sukupuolittuneen asiakaspalvelutyön ja uusintavan työn lisäksi erityisen mielenkiintoisia ovat tavat, joilla keskeiset henkilöahmot, kuten Howard, Arno ja Kevin Garnett representoivat maskuliinisuutta.

Tutkielmani teoreettinen ja metodologinen kehys on kuitenkin nähdäkseni mahdollistanut tyydyttävien vastausten löytämisen tutkimuskysymykseeni. Tämä ei ole ollut itsestäänselvyys tutkielmanteon kaikissa vaiheissa. Epäilyksiä on herättänyt esimerkiksi se, onko affektitutkimuksellisesti orientoituneelle tutkimukselle hyötyä marxilaisista ja psykoanalyttisista tutkimusperinteistä, jotka ovat rakenne- ja subjektikäsitteelliseen paikoin ristiriidassa monien jälkistrukturalistisesta filosofiasta ammentavien affektiteorioiden kanssa. Tekemäni analyysi osoittaa kuitenkin toivottavasti sen, että tuntua voi lukea myös teoreettisilla kehyksillä, joiden ymmärretään usein olevan liiallisen kriittisiä ja kulkevan käsi kädessä niin kutsutun vainoharhaisen lukemisen kanssa (ks. Felski 2012, Latour 2004). Erityisesti historiallisia syy-seuraussuhteita hahmottelevalle teosanalyysille marxilaisista lähestymistavoista on ilmeistä hyötyä niin kauan kuin historialliset tapahtumat ovat liitoksissa tuotantotapojen yhteiskunnallisiin muotoihin. Siispä uusmaterialisminkin aikana vanhalla kunnan historiallisella materialismilla on vielä tutkimukselle paljon annettavaa (Toscano

2014). Psykoanalyysiä vastaan esitetystä laajamittaisesta kritiikistä huolimatta katson, että tutkimusperinteen teoreettisista ja metodologisista työkaluista on hyötyä erityisesti silloin, kun tuntua halutaan tutkia historiallisesta näkökulmasta. Psykoanalyttisessa teoriassa ja käytännössä korostuu nimittäin se, kuinka psyykkinen maailma rakenteineen muotoutuu ajan kanssa suhteessa ulkoiseen maailmaan. Tällainen historisoiva ote on ilmeinen vahvuus tutkimukselle, joka käsittää affektin kokemuksen rakenteena.

Jatkotutkimuksen kannalta pidän erityisen hedelmällisenä kuitenkin formalistista tutkimusotetta, joka keskittyy kokonaisvaltaisesti muodollisten yhdenmukaisuuksien hahmottelemiseen tutkimuskohteen ja sen kontekstin välille. Tutkielmassani olen pyrkinyt osoittamaan *Hiomattomien timanttien* historiallisen nykyhetken tunnun kytkeytyvän kapitalistisen tuotantotavan yhteiskunnallisiin muotoihin sellaisina kuin ne ilmenevät tietystä konkreettisessa ajassa ja paikassa. Tämän kaltaisen formalistisen tutkimuksen ei ole tietenkään välttämätöntä toimia marxilaisen yhteiskuntateorian käsitteillä, vaan muodollisia yhdenmukaisuuksia voi etsiä myös vaikkapa matematiikan mallien ja kaunokirjallisten tekstien välillä, kuten kirjallisuustieteilijät Franco Moretti (2005) ja Anna Kornbluh (2019) ovat tehneet. Tätä pääasiassa kirjallisuustieteissä sovellettua lähestymistapaa soisi nähdä hyödynnettävän yleisemmin myös laadullisen teosanalyysin keinoja hyödyntävässä taiteiden tutkimuksessa. Yhteyksiä esteettisten ja diskursiivisten muotojen välillä on nimittäin löydettävissä muistakin kulttuuriartefakteista, minkä olen toivottavasti pystynyt perustellusti lukijalle tässä tutkielmassa osoittamaan. *Hiomattomissa timanteissa* lumoutuneisuus, hälyisyys ja julmat optimismit ovat tiettyihin yhteiskunnallisiin muotoihin kytkeytyneitä affektiivisiä muodostelmia, ja sellaisina ne antavat näille historiallisesti kehittyneille abstraktisille muodoille konkreettisessa nykyhetkessä tuntuvaan muodon.

Lähteet

- Althusser, Louis (2005) *For Marx*. New York & London: Verso.
- Andrew, Dudley (1984) *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Appadurai, Arjun (2011) The Ghost in the Financial Machine. *Public Culture* 23:3, 517–539.
- Arrighi, Giovanni (1994) *The Long Twentieth Century: Money, Power and the Origins of Our Times*. London and New York: Verso.
- Aubry, Timothy (2021) Form contra Aesthetics. *Post45*, <<https://post45.org/2021/01/aubry-form-contra-aesthetics/>>. Linkki tarkistettu 11.11.2021.
- Auerbach, Erich (2003) *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Austin, John L. (2016) *Näin tehdään sanoilla*. Tampere: niin & näin.
- Barthes, Roland (1993) *Tekstin hurma*. Tampere: Vastapaino.
- Baudry, Jean-Louis (1974) Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly* 28:2, 39–47.
- Bentley, Alex (2019) Adam Sandler mines his dramatic chops in chaotic *Uncut Gems*. *CultureMap* 26.12.2019. Saatavilla: <<https://dallas.culturemap.com/news/entertainment/12-26-19-uncut-gems-movie-review/>>. Linkki tarkistettu 14.12.2021.
- Berlant, Lauren (2008a) Thinking about feeling historical. *Emotion, Space and Society* 1:1, 4–9.
- Berlant, Lauren (2008b) *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham and London: Duke University Press.
- Berlant, Lauren (2011) *Cruel Optimism*. Durham and London: Duke University Press.
- Berlant, Lauren (2017) Humorlessness (Three Monologues and a Hairpiece). *Critical Inquiry* 43:2, 305–340.
- Boltanski, Luc & Eve Chiapello (2005) *The New Spirit of Capitalism*. London and New York: Verso.
- Bora, Renu (1997) Outing Texture. Teoksessa Eve Kosofsky Sedgwick (toim.) *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham: Duke University Press, 94–127.
- Bordwell, David (2002) Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly* 55:3, 16–28.

- Brennan, Teresa (1998) Why the Time Is Out of Joint: Marx's Political Economy without the Subject. *South Atlantic Quarterly* 97:2, 263–280.
- Brenner, Robert (2006) *The Economics of Global Turbulence*. London: Verso.
- Burch, Noël (1982) Narrative/Diegesis – Thresholds, Limits. *Screen* 23:2, 16–33.
- Burch, Noël (1990) *Life to Those Shadows*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Caillois, Roger (1985) *The Writing of Stones*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Cavell, Stanley (1987) Freud and Philosophy: A Fragment. *Critical Inquiry* 13:2, 386–393.
- Cavell, Stanley (2005) Passionate and Performative Utterance: Morals of Encounter. Teoksessa Russell B. Goodman (toim.) *Contending with Stanley Cavell*. Oxford: Oxford University Press, 177–198.
- Chesnais, Francois (2016) *Finance Capital Today: Corporations and Banks in the Lasting Global Slump*. Leiden & Boston: Brill.
- Chion, Michel (1994) The Three Listening Modes. Teoksessa *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Cubitt, Sean (2011) Current Screens. Teoksessa Olivier Grau (toim.) *Imagery in the 21st Century*. Boston: MIT Press, 21–34.
- da Silva, Denise Ferreira (2007) *Toward a Global Idea of Race*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Dayan, Daniel (1974) The Tutor-Code of Classical Cinema. *Film Quarterly* 28:1, 22–31.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (2010) *Anti-Oidipus*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Deleuze, Gilles (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1989) *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1994) *Difference and Repetition*. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles (2004a) Jälkikirjoitus kontrolliyhteiskuntaan. *Megafoni*, <<http://megafoni.kulma.net/index.php?art=184>>. Linkki tarkistettu 11.11.2021.
- Deleuze, Gilles (2004b) How Do We Recognize Structuralism? Teoksessa *Desert Islands and Other Texts (1953–1974)*. Los Angeles: Semiotext(e), 170–192.
- Denson, Shane (2020) *Discorrelated Images*. Durham and London: Duke University Press.
- Ericsson, Magnus et al. (2020) Chinese control over African and global mining – past, present and future. *Mineral Economics* 33, 153–181.

- Felski, Rita (2012) Critique and the Hermeneutics of Suspicion. *M/C Journal* 15:1, <<https://www.journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/431>>. Linkki tarkistettu 11.11.2021.
- Fink, Bruce (1997) *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton University Press.
- Freud, Sigmund (1958) Formulations on the Two Principles of Mental Functioning. Teoksessa *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: The Hogarth Press, 215–226.
- Gramsci, Antonio (1982) *Vankilavihkot: valikoima 2*. Helsinki: Kansankulttuuri Oy.
- Grünbaum, Adolf (1985) *The Foundations of Psychoanalysis: A Philosophical Critique*. Berkeley: University of California Press.
- Hall, Stuart (1985) Sisäänkoodaus/uloskoodaus. *Tiedotustutkimus* 8:1, 15–28.
- Heath, Stephen (1976) Narrative Space. *Screen* 17:3, 68–112.
- Heinrich, Michael (2012) *An Introduction to the Three Volumes of Karl Marx's Capital*. New York: Monthly Review Press.
- hooks, bell (2009) Neo-Colonial Fantasies of Conquest: Hoop Dreams. Teoksessa *Reel to Real: Race, Class and Sex at the Movies*. New York and London: Routledge.
- Institute for Precarious Consciousness (2017) Olemme kaikki hyvin ahdistuneita. *Kumu*, <<http://kumu.info/olemmekaikkihyvinahdistuneita/>>. Linkki tarkistettu 11.11.2021.
- Jameson, Fredric (1985) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jameson, Fredric (1997) Culture and Finance Capital. *Critical Inquiry* 24:1, 246–265.
- Jokinen, Eeva et al. (2015) Johdatus prekaarien affektien tutkimukseen. Teoksessa Eeva Jokinen & Juhana Venäläinen (toim.) *Prekarisaatio ja affekti*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino, 7–30.
- Kant, Immanuel (2018) *Arvostelukyvyyn kritiikki*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kermode and Mayo's Film Review: Sam Mendes, The Safdie Brothers, 1917*, Uncut Gems and Seberg (2020). Radio-ohjelma. Saatavilla: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/m000d221>>. Linkki tarkistettu 11.11.2021.
- Kinnunen, Kalle (2020) Netflix nappasi taas loistoelokuvan – hurjassa pääroolissa yllättää Adam Sandler. *Suomen Kuvalehti* 30.1.2020. Saatavilla: <<https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/elokuva/netflix-nappasi-taas-loistoelokuvan-hurjassa-paarooissa-yllattaa-adam-sandler/>>. Linkki tarkistettu 14.12.2021.

- Kornbluh, Anna (2017) We Have Never Been Critical: Toward the Novel as Critique. *Novel: A Forum on Fiction* 50:3, 397–408.
- Kornbluh, Anna (2019) *The Order of Forms: Realism, Formalism and Social Space*. Chicago: Chicago University Press.
- Kramnick, Jonathan (2021) Criticism and Truth. *Critical Inquiry* 47:2, 218–240.
- Lång, Markus (2004) *Psykoanalyysi ja sen soveltaminen musiikintutkimukseen*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Lapavitsas, Costas (2009) Financialised Capitalism: Crisis and Financial Expropriation. *Historical Materialism* 17, 114–148.
- Latour, Bruno (2004) Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *Critical Inquiry* 30:2, 225–248.
- Lazzarato, Maurizio (2014) *Velkaantunut ihminen*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lazzarato, Maurizio (2021) *Capital Hates Everyone: Fascism or Revolution*. South Pasadena: Semiotext(e).
- Lee, Benjamin (2019) Uncut Gems review – Adam Sandler shines in frenetic drama. *The Guardian* 10.9.2019. Saatavilla: <<https://www.theguardian.com/film/2019/sep/10/uncut-gems-review-adam-sandler-safdie-brothers>>. Linkki tarkistettu 11.11.2021.
- Lesjak, Carolyn (2013) Reading Dialectically. *Criticism* 55:2, 233–277.
- Levine, Caroline (2015) *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Leys, Ruth (2011) The Turn to Affect: A Critique. *Critical Inquiry* 37:3, 434–472.
- Lubitow, Adam (2020) Risky business. *Rochester City Newspaper* 1.7.2020. Saatavilla: <<https://www.rochestercitynewspaper.com/rochester/risky-business/Content?oid=11234576>>. Linkki tarkistettu 14.12.2021.
- Lukács, Georg (1967) Reification and the Consciousness of the Proletariat. *Marxists.org*, <<https://www.marxists.org/archive/lukacs/works/history/hcc05.htm>>. Linkki tarkistettu 2.12.2021.
- Mandel, Ernest (1978) *Late Capitalism*. London: NLB.
- Marder, Elissa (2020) Beyond the Reality Principle Like You Wouldn't Believe: Reflections on US Election. *boundary 2 online*, <<https://www.boundary2.org/2020/12/elissa-marder-beyond-the-reality-principle-like-you-wouldnt-believe-reflections-on-the-us-election-december-3-2020/>>. Linkki tarkistettu 11.11.2021.

- Marx, Karl & Engels, Friedrich (1978) Feuerbach. Materialistisen ja idealistisen katsantokannan vastakkaisuus. Teoksessa *Valitut teokset, 6 osaa: 2. osa*. Moskova: Kustannusliike Edistys.
- Marx, Karl (1978) Louis Bonaparten brumairekuun kahdeksastoista. Teoksessa Karl Marx & Friedrich Engels: *Valitut teokset, 6 osaa: 3. osa*. Moskova: Kustannusliike Edistys.
- Marx, Karl (2015) *Pääoma: Poliittisen taloustieteen arvostelua, 3. osa*. Helsinki: TA-Tieto Oy.
- Marx, Karl (2020) *Pääoma: Poliittisen taloustieteen arvostelua, 1. osa*. Helsinki: TA-Tieto Oy.
- Massumi, Brian (2002) *Parables for the Virtual*. Durham: Duke University Press.
- McClintock, Anne (1995) *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice (1968) The Intertwining – The Chiasm. Teoksessa *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press, 130–155.
- Metz, Christian (1974) *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Moore, Jason W. (2017) The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis. *The Journal of Peasant Studies* 44:3, 594–630.
- Moretti, Franco (2005) *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London & New York: Verso.
- Neale, Stephen (2000) *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Newcott, Bill (2020) Uncut Gems: Stone Cold Carats. *Movies For The Rest Of Us* 29.6.2020. Saatavilla: <<https://billnewcottblog.wordpress.com/2019/12/26/uncut-gems-stone-cold-carats/>>. Linkki tarkistettu 14.12.2021.
- Ngai, Sianne (2004) *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ngai, Sianne (2012) *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Ngai, Sianne (2015) Visceral Abstractions. *GLQ* 21:1, 33–63.
- Ngai, Sianne (2020) *Theory of the Gimmick: Aesthetic Judgment and Capitalist Form*. Cambridge: The Belknap Press.
- Nietzsche, Friedrich (2007) *Moraalin alkuperästä*. Helsinki: Otava.
- Nozick, Robert (1974) *Anarchy, State and Utopia*. New York: Basic Books.
- Oudart, Jean-Pierre (1977) Cinema and Suture. *Screen* 18:4, 35–47.
- Paasonen, Susanna (2020) Distracted Present, Golden Past? *Media Theory* 4:2, 11–32.

- Paasonen, Susanna (2021) *Dependent, Distracted, Bored: Affective Formations in Networked Media*. Cambridge: MIT Press.
- Piketty, Thomas (2016) *Pääoma 2000-luvulla*. Helsinki: Into.
- Pitkänen, Risto (2018) Johdatus Arvostelukyvyn kritiikkiin. Teoksessa Immanuel Kant: *Arvostelukyvyn kritiikki*. Helsinki: Gaudeamus, 13–76.
- Poovey, Mary (2008) *Genres of the Credit Economy: Mediating Value in Eighteenth- and Nineteenth-Century Britain*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Popper, Karl (1995) *Arvauksia ja kumoamisia: Tieteellisen tiedon kasvu*. Helsinki: Gaudeamus.
- Propp, Vladimir (1968) *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press.
- Rauhala, Paula (2014) Autonomit ja arvoteoria. *Poliittinen talous* 2, 86–97.
- Ricoeur, Paul (1980) Narrative Time. *Critical Inquiry* 7:1, 169–190.
- Robinson, Cedric (1983) *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Rossing, Thomas D. & Chiaverina, Christopher J. (2019) *Light Science: Physics and the Visual Arts*. Cham: Springer.
- Saussure, Ferdinand de (2014) *Yleisen kielitieteen kurssi*. Tampere: Vastapaino.
- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Boston & New York: McGraw-Hill.
- Schwedel, Heather (2019) Uncut Gems’ Directors on Making the Most Jewish Movie in Years. *Slate* 24.12.2019, <<https://slate.com/culture/2019/12/uncut-gems-director-interview-jewish-stereotypes-adam-sandler.html>>. Linkki tarkistettu 11.11.2021.
- Searle, John R. (2011) *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. London: Cambridge University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003) Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You’re So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You. Teoksessa *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham and London: Duke University Press, 123–151.
- Seighworth, Gregory J. & Gregg, Melissa (2010) *Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press.
- Shaun, Alexander (2019) LFF Review: “A Massive Shock to the System” – Uncut Gems. *Flip Screen* 28.10.2019. Saatavilla: <<https://flipscreened.com/2019/10/28/lff-review-a-massive-shock-to-the-system-uncut-gems-2019/>>. Linkki tarkistettu 14.12.2021.
- Shaviro, Steven (2010) *Post-Cinematic Affect*. Winchester: O Books.

- Shaviro, Steven (2016) Post-Cinematic Affect. Teoksessa Shane Denson and Julia Leyda (toim.) *Post-Cinema: Theorizing 21st Century Film*. Falmer: REFRAME Books, 129–144.
- Sobchack, Vivian (2000) What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. Teoksessa Vivian Sobchack: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 53–84.
- Sohn-Rethel, Alfred (2021) *Intellectual and Manual Labour: A Critique of Epistemology*. Chicago: Haymarket Books.
- Stork, Matthias (2013) Chaos Cinema: Assaultive Action Aesthetics. *Media Fields Journal* 6, 2–16.
- Streeck, Wolfgang (2015) *Ostettua aikaa: Demokraattisen kapitalismin lykätty kriisi*. Tampere: Vastapaino.
- Terada, Rei (2009) *Looking Away: Phenomenality and Dissatisfaction, Kant to Adorno*. Cambridge: Harvard University Press.
- Terada, Rei (2019) Hegel's racism for radicals. *Radical Philosophy* 2.05, <<https://www.radicalphilosophy.com/article/hegels-racism-for-radicals>>. Linkki tarkistettu 11.11.2021.
- Toscano, Alberto (2014) Materialism without matter: abstraction, absence and social form. *Textual Practice* 28:7, 1221–1240.
- Veivo, Harri & Huttunen, Tomi (1999) *Semiotiikka: Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: Edita.
- Virén, Eetu & Vähämäki, Jussi (2011) *Perinnöttömien perinne: Marx ilman marxismia*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Virén, Eetu (2018) *Raha ja työvoima*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Wark, McKenzie (2019) *Capital Is Dead: Is This Something Worse?* London & New York: Verso.
- Williams, Eric (1994) *Capitalism and Slavery*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Williams, Raymond (1988) *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Tampere: Vastapaino.