

Viittaukset Marlon Brandon tähteyteen länsimaisissa elokuvissa ja televisiosarjoissa

Juuso Kilpeläinen
Kandidaatintutkielma
Mediatutkimus
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Kesäkuu 2024

Mediatutkimus

Juuso Kilpeläinen

Viittaukset Marlon Brandon tähteyteen länsimaisissa elokuvissa ja televisiosarjoissa

Sivumäärät: 29

Käsittelen tutkielmassani näyttelijä Marlon Brandosta välittyvää tähtikuvaa elokuvissa ilmenevien avointen viittausten kautta. Tarkoitukseni oli selvittää, millaisena Brandon tähteyks nähdään. Tämän tutkimisen aloitin erittelemällä lähtökohtia, millainen Brando on, ja jatkoin tätä läpi tutkielman. Vaikka lähteet ovatkin osaksi myytin jatkamista, kattava lukeneisuus Brandosta auttaa asettamaan käsitystä hänen tähteydestään laajempaan viitekehykseen.

Tutkimuksessani lähestyin aihetta aineistolähtöisesti. Hyödynsin myös paljon Brandon elämäkerrallista historiaa ja, kuten sanottua, koin sen tärkeäksi osaksi tutkimusta, mutta ei se ollut etusijalla tutkimustulosten saamisessa. Sen sijaan lähiluku metodina osoittautui sopivaksi ja nähdäkseni sen käyttö oli perusteltua, vaikka aineiston koko on erittäin laaja ja vaikeasti rajattava. Tarjoan tavallista syvempää tulkintatapaa Brandon tähteyden ymmärtämiseen. Aiempaa lähdemateriaalia oli yllättävän vähän, eikä missään ollut Brando tai hänen tähteytensä ensi sijalla.

Ehdotan, että tähteyttä pidetään Brandossa kiistattomana ominaisuutena. Hän ei tyypillistynyt yhdenlaiseksi tähdeksi tai yksittäisen ryhmän edustajaksi. Häneen kohdistuneet viittaukset eivät myöskään loppuneet tai välttämättä edes hidastuneet hänen kuolemansa jälkeen. Päätelen, että tämä johtuu osaksi hänen aikalaisilleen epätyypillisen eklektisestä tavasta näytellä.

Avainsanat: Marlon Brando, intertekstuaalisuus, henkilökuvaus

Sisällysluettelo

1.	Johdanto	4
1.1.	Tutkimuskysymys ja -tavoite	4
1.2.	Aiempi tutkimus	6
1.3.	Tutkimuksen menetelmät	7
2.	Brandon tähteyden muodosta	10
3.	Tähti on kuin me	14
4.	Mihin viitataan: Brandoon, Vitoon vai Terryyn?	16
4.1.	Tähti tekee elokuvan	18
4.2.	Brandon seuraajia elokuvissa	20
5.	Viittauksia Brandon uran hiipumiseen	21
6.	Lopuksi	24
	Lähteet	26

1. Johdanto

1.1 Tutkimuskysymys ja -tavoite

Tutkin elokuvissa ja televisiosarjoissa esiintyviä viittauksia yhdysvaltalaisnäyttelijä Marlon Brandon tähteyteen. Tutkielmassani kysyn, minkälaisia eksplisiittisiä ja implisiittisiä latauksia niissä esiintyy, eli millaista tähtikuvaa ja muistijälkeä niillä rakennetaan Brandosta. Termillä *tähtikuva* tarkoitan eri markkinasegmentteihin kuuluvien yksilöiden muodostamia sisäisiä ja psyykkisiä käsityksiä, jotka ovat siinä määrin yleisiä, että niistä keskiarvoituu yhteneväinen mielipide. Tähtikuva perustuu laveasti ihmisten havaintoihin, kokemuksiin ja vallitsevaan ajattelutapaan. Se ei synny ainoastaan filmografiasta ja se on riippumaton tähden tekaistusta tai luontaisesta persoonasta. Tähteydessä ei ole olennaista todellisuus eivätkä tähden aidot piirteet, vaan mitä niiden koetaan olevan (Seppälä 2007, 6). Tarkoitukseni on selvittää, mitä haetaan, kun Brandoon viitataan tähtenä.

Keskityn Euroopassa sekä Yhdysvalloissa ja Kanadassa julkaistuihin töihin. Perustelen valintaani sillä, että näillä alueilla Brando voimakkaimmin vaikutti ja etupäässä työskenteli. Eurooppa ja Pohjois-Amerikan keski- ja pohjoisosat muistuttavat tieteen, taiteen ja talouden saroilla toisiaan, minkä vuoksi ne niputetaan usein yhteen käyttämällä termiä *länsimaat*. Niiden perinteisiin ja kulttuuriin liittyvät harrastukset ovat suosittuja ympäri maailman, mutta kandidaatintutkielman suppean koon vuoksi en näe, että olisi syytä lähteä tarkastelemaan mahdollisia maanosien välisiä eroja sen tarkemmin.

Brando syntyi 3. huhtikuuta 1924 Yhdysvalloissa, Omahassa. 1940-luvun alussa hänen elämänsä vakiintui näyttelijän opiskeluksi. Siitä tuli hänen ammatillisen uransa keskipiste viimeistään vuonna 1944, kun hän teki debyyttinsä Broadwaylla näytelmässä *I Remember Mama*. Varhaisissa roolitoissa lahjakkuus ilmeni vaihtelevasti: vuonna 1946 Brando yhtäältä vastaanotti New Yorkin kriitikoiden jakaman lupaavimman nuoren näyttelijän palkinnon suorituksestaan *Truckline Cafessa* (Harold Clurman 1946) mutta toisaalta tuli irtisanotuksi *The Eagle Has Two Headsin* (Jean Cocteau 1946) näyttelijäkokoonpanosta. Viisikymmentäluvun alussa, ensimmäisten elokuvarooliensa myötä, Brandosta tuli merkittävä julkisuuden henkilö. Seuraavassa kymmenessä vuodessa yleiseksi mielikuvaksi muodostui, että hän oli näyttelijänä niin arvostettu, että tämän toteamisesta muodostui

klisee jo kauan ennen hänen kuolemaansa 2004. Brandon esiintulo osui ajankohtaan, jolloin metodinäytteleminen oli saavuttamassa jalansijaa Yhdysvalloissa. Metodinäytteleminen on psykofyysinen, mentalisaatiota painottava tapa tavoitella ilmaisuvoimaista näyttelysuoritusta. Näyttelijä koettaa päästää irti kontrollista ja käyttää ekshibitionistisesti omaa mielikuvitustaan tai muistojaan niin, että hän mukautuu henkilöhahmoon eikä henkilöhahmo häneen. (Ks. Butler 2022.) Brando vakiinnutti asemansa yhtenä elokuvahistorian yleisesti arvostetuimmista näyttelijöistä vuonna 1972, jolloin *Kummisetä* (Francis Ford Coppola) ja *Viimeinen tango Pariisissa* (Bernardo Bertolucci) ilmestyivät. Susan L. Mizruchi (2014, 219) nimitti kyseistä vuotta hänen ihmeiden vuodekseen. Monet myöhemmät länsimaiset näyttelijät ovat juhlineet Brandoa esikuvanaan¹.

Käsitteen *populaari* alkuperä on latinan sanoissa *populus* (kansa) ja *popularis* (kansalle kuuluva) (Aho 2007, 11). Termi sai syntynsä varsinaisesti 1800-luvun alussa, kun lukutaidon ja höyrypainokoneiden yleistyminen toivat kirjallisuuden tuotannon huomattavasti laajemman yleisön saataville (Lehtonen 1996, 98). Populaarikulttuuri on kansantajuinen käsite, millä tarkoitan sitä, että sitä käytetään yleisesti myös sellaisissa piireissä, jotka eivät osoita erityistä paneutuneisuutta mediaan tai kulttuuriin. Silti sen tiedetään olevan määrittelyssään laeva ja ristiriitainen — jokaisella muodostuu siitä hieman erilainen mielikuva. Populaarikulttuuriksi voidaan mieltää kaikki, mikä on suosittua, laajan yleisön hyväksymää ajanvietettä. Tämä tekisi siitä suoran kilpailijan korkeakulttuuriselle taiteelle. (Kallioniemi & Salmi 1995, 12, 14, 25.) Viimeisen sadan vuoden kuluessa raja-aitoja on ravisteltu ja kaadettu. Tästä hyvästä esimerkkinä käy elokuva, joka oli 1900-luvun alussa sirkukseen rinnastettavaa hupia (Gunning 2002, 8–9). Vuosisadan puolivälissä se joutui vielä jossain määrin kilpailemaan uskottavuudessa teatteria vastaan. Tämän sai myös Brando huomata, kun näyttelijäohjaaja/-kouluttaja Stella Adler vastusti hänen siirtymistään Broadwaylta Hollywoodiin. Nykyisin elokuva ymmärretään monimuotoiseksi ja taiteellisesti arvostetuksi populaarikulttuurin muodoksi.

Otaksun, että populaarikulttuurissa Brandon tähteys pohjautuu siihen, että häntä pidetään hyvänä näyttelijänä. Jos oletukseni osoittautuvat oikeiksi, aineistosta pitäisi nousta esiin viittauksia, joissa muistutetaan hänelle suoduista luonnolahjoista. Odotan, että 2000-luvulle tultaessa viittausten määrä kääntyy laskuun tai niiden luonne muuttuu. Nojaan otaksumassani elämän- ja arkikokemukseen. Kun kerroin läheisilleni tutkimukseni aiheesta, sain käytännön keskustelutilanteista käsityksen, että heidän

¹ Esimerkiksi Jack Nicholson (Nicholson 2004; Eliot 2013, n14), Christopher Plummer (AP Archive 2017), Michael Caine (Howard 2015), James Dean (Ks. Mann 2019, 346), Elvis Presley (Guralnick 1994, 323, 362–363, 419, 452), Léa Seydoux (Genone 2020), Yaphet Kotto (Smith 2021), Barbra Streisand (Hirschberg 2016), Alain Delon (S. B. 2005) ja Michael Jackson (Sullivan 2012, 19, 233).

muistikuvansa Brandosta olivat häilyviä. Pieni osa ei tiennyt häntä lainkaan nimeltä. Toisille hän palautui mieleen *Kummitähti*-elokuva muisteltaessa. Kolmansien mielipiteet ja asenteet rakentuivat epäselvästi uutisten välityksellä, eli he olivat tietoisia Brandosta lähinnä elokuvan *Viimeinen tango Pariisissa* raikaukkohtauksen², 1970-luvulla alkaneiden lihavuusongelmien tai muiden myöhempien elämänvaiheiden vaikeuksien, kuten masennuksen ja arvaamattoman käytöksen, kautta.

1.2 Aiempi tutkimus

Tutkimuskentällä palaan tietyllä tapaa ajassa taaksepäin. Tähtitutkimus oli erityisen trendikästä 1990-luvulla, mutta tiedotusvälineet ja elokuvien sisältö ovat nähdäkseni olleet yleisimpiä aineistolähteitä. Riippuneet tutkijasta, mikä on tähtitutkimuksen merkittäväntä antia. Alkuna kyseessä oleva kenttä sai varsinaisesti vuonna 1979, jolloin julkaistiin Richard Dyerin kirjoittama teos *Stars*. Dyerin luomaa teoreettista karttaa on toistuvasti käytetty näyttämään tietä tähteyden olemuksen selvittämiseksi. Minäkin tukeudun Dyerin tekemään työhön, mutta pyrin käyttämään tutkimuksen taustoittamiseksi myös muun muassa Richard deCordovan ja Veijo Hietalan ajatuksia. Aion ottaa tutkiessani huomioon Brandon kulttuuriseen merkitykseen kohdistuvat viittaukset, koska ne ovat erottamattomasti kytköksissä tähteyteen. Toinen tähtitutkimuksen valtasuuntauksista on nimenomaan analysoida, mikä merkitys tähteydellä on kulttuurille ja ihmisryhmille (Hietala, 1994, 174), ja esimerkiksi Lawrence Alloway katsoo elokuvatahtien ”ruumiillistavan maksimaalisesti [edustamansa] ajan ihanteita”. (Gledhill 1991a, 211.)

Tarkoitukseni ei ole kronikoida Brandon tähteyden kehitystä eikä analysoida hänen varsinaista näyttelijäntyötään teknisellä tasolla tai tähtikuvan kannalta. Koen tutkimusaiheeni tärkeäksi, koska sitä ei ole tutkittu, vaikka ”käsitykset tähdestä syntyvät pitkin ja poikin eri medioissa ja niiden välittämässä teksteissä” (Lahti 1994, 190). Käyn läpi viittauksia yksitellen ja etsin niistä toistuvia elementtejä. Teemoittelen elementtejä sen mukaan, mitä Brandossa ilmenevää epiteettiä ne koskevat. Tätä tutkimusta varten säilytän lähilukuun ne viittaukset, jotka kohdistuvat Brandon tähteyteen. *Kielitoimiston sanakirjan* mukaan *tähti*-nimitystä käytetään ”kuuluisista, suosituista (esiintyvistä) taiteilijoista” tai muista vastaavista. Viittauksissa korostuu tässä tutkielmassa Brandon kuuluisuus tai suosio. Selvittäessäni vastausta tutkimuskysymykseeni, kuljetan mukana ajatusta, ettei

² Elokuvan toista pääosaa näyttellyt Maria Schneider traumatisoitui sen raikaukkohtauksesta (Collins 2018). Simuloidussa raikaukkohtauksessa oli käytetty avattua voipakettia mahdollisesti ohjaaja Bernardo Bertoluccin tai Brandon aloitteesta, vaikka sitä ei ollut mainittu käsikirjoituksessa (Anderson 2016). Schneider kertoi myöhemmin kokeneensa olonsa todella raiskatuksi Brandon toimesta (Izadi 2016).

elokuvatähteys ole kenellekään sisäistä tai luontaista, vaan se kehittyy elokuvien ja niihin kytkeytyvän julkisen tiedon, kuten mainosten, haastatteluiden ja valokuvien, vaikutuksesta (DeCordova 2001, 12).

En operoi tekstien sisällä, vaan liitän informaation palaset laajempaan kontekstiin. Katson tämän olevan tarpeellista aiheen ymmärryksen kannalta. Brandosta on kirjoitettu monta elämäkertaa, joista viimeisimpänä William J. Mannin *The Contender* (2019). Niissä kohdin, joissa koen sen tarpeelliseksi, jäljitän biografisen materiaalin avulla kulttuurituotteiden yhtymäkohtia todellisuuteen tai kyseenalaistan aineistojen asiasisältöjä. En kuitenkaan kertaa Brandon henkilöhistoriaa kertaamisen ilosta. Katson, että populaarikulttuurista saatavat merkitykset pystyvät kertomaan niiden ulkopuolisesta maailmasta ja viestimään sen kanssa. Tämä käy hyvin ilmi, jos mietitään esimerkiksi haita, jotka on kuvattu länsimaisessa populaarikulttuurissa pysäyttämättöminä tappokoneina. Ilmiön ajatellaan edesauttaneen niiden surmaamista joukoittain (Flesher 2010).

Tutkielmani sivuaa kulttuurisen muistin tutkimusta. Maailmalla aihe on saanut uutta kiinnostusta 1980-luvulta alkaen. Erilaisia tulokulmia ovat muun muassa sosiologiaan (Ks. Halbwachs 1992), merkkeihin ja paikkoihin (Ks. Nora & Kritzman 1996) sekä digitaalisuuteen (Ks. Van Dijck 2007) perustuvat tutkimustavat, kotimaassa kenttää on kartoitettu muun muassa *Tuntemattoman sotilaan* kautta (Ks. Pajala 2012; Aaltonen 2021).

1.3 Tutkimuksen menetelmät

Tutkielmassani analysoin elokuvia ja sarjafilmejä. Kulttuurituotteiksi voidaan katsoa kuuluvaksi niiden lisäksi musiikki, kertomakirjallisuus, näytelmät, sarjakuvat, taideteokset, tietokirjat, antiikkiesineet, sanomalehdet, valokuvat sekä videopelit ja konsolit, koska niiden luomiseen on voitu käyttää taiteellisuutta, ja ne sisältävät symbolisia tai esteettisiä arvoja. Tässä tutkielmassa sisällytän aineistooni vain perinteisiä tallenteita liikkuvasta kuvasta. Aineistomassan hallitsemiseksi jätän ulkopuolelle kilpailurealityt, visailu- ja viihdeohjelmat sekä lyhytelokuvat.

Kaikkia elokuvia ja sarjoja en katso alusta loppuun, vaan tarkastan tietooni tulleet viittaukset jaksottaisesti. Kohdistan siis havaintojen tekemisen juuri yksittäisiin kohtauksiin. Sosiaaliset käytännöt eivät synny tyhjiössä, joten otan selvän viittauksen laajemmasta kontekstista ja henkilöhahmoihin kiinnitetyistä ominaisuuksista, vaikka en esimerkiksi kokonaista televisiosarjaa

katso sen takia. Se ei olisi ajankäytöllisesti tehokasta. Lasken mukaan vain selviä verbaalisia ja ei-kielellisiä viittaustapauksia, joissa kytkentä Brandoon on ilmeinen (esim. yksiselitteinen suora nimeäminen tai helposti tajuttava imitointi). Rajaan ulkopuolelle epäselvät alluusiot, siteeraukset ja lainaukset, koska en koe niiden huomioimista relevantiksi tämän tutkimuksen kannalta. En voisi olla esimerkiksi täysin varma, kohdistuuko viittaus nimenomaisesti Brandoon. Tammen (1991, 76, 78, 81–82, 86) mukaan Taranovskin luomassa mallissa vaihtoehtoisia viittaustyyppisiä ovat tyylikeinon lainaaminen, kytkentöjen monilähteisyys sekä subteksti subtekstin sisällä. Erityisesti tyylikeinon lainaamista olisi raakahavainnoissa lähes mahdotonta tunnistaa. Voidaan väittää, että implisiittisiä viittauskohteita olisi lukemattomia, sillä Brando on eittämättä sukupolvensa vaikutusvaltaisimpia näyttelijöitä. Vaikka Brando ei tuonut maailman elokuvaperinteeseen täysin uudenlaista näyttelijätyyppiä, hän onnistui voimakkaaksi koetulla läsnäolollaan muovaamaan elokuviensa dynamiikkaa.

Menetelmäni avulla minun on tarkoitus selvittää, millä tavoin Brandosta puhutaan. Kertojaääntä käytettäessään tekijä kykenee piilostaan puhumaan suoraan yleisölle. Yleisöllä on omat lähtöoletuksensa, ja ne otetaan huomioon kulttuurituotteita luodessa. Minulla pääpaino on selvittää, millä tavalla Brandosta puhutaan tai on puhuttu. Visuaalisella puolella on vähäisempi merkitys. Analyysini noudattaa läheisesti Timo Laineen yleistä sisällön analyysitapaa, eli kokoaan laajan aineistopohjan, josta pilkon erilleen tutkimusta varten olennaisen, tässä tapauksessa tähteyttä koskevan ryhmän. Ulkopuolelle jää ensi sijassa näyttelijän kykyihin, attraktiivisuuteen, aktivismiin, lihavuuteen ja myrkyllisiin käytösmalleihin kohdistuvat viittaukset³. Näin pitäisi mahdollistua eri alateemojen välinen vertailu tähtiteeman alla. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 91-95, 104.)

Tutkimuksen päätyttyä minulla pitäisi olla selvillä, miten Brandon katsotaan asettuvan kulttuurin ja yhteiskunnan virtauksiin. Populaarikulttuuri tuottaa jatkuvasti kollektiivista ja jaettua tietoa. Se toimii kansainvälisenä rajat ylittävänä muistivarantona, johon kerroksellistuu yleisön ja aktiivisten toimijoiden ajatukset ja mielipiteet.

Aineistoni koostuu kulttuurituotteista. Aloitin analysoitavien kohteiden haravoinnin 1950-luvulta ja ulotin sen vuoteen 2022 saakka⁴. Ajallinen pääpaino on vuosissa 1970–2019 niiden läheisyyden ja ilmiön sirpaloitumisen takia. Pääsin käsiksi aineistomassaan käyttämällä internetissä toimivan

³ Viittauksissa on päällekkäisyyksiä.

⁴ Pitkän ajanjakson vuoksi kohteina olevien tuotteiden tuotannolliset kontekstit poikkeavat toisistaan hyvin paljon. En kuitenkaan voi keskittyä eroihin muuten kuin katsauksenomaisesti.

elokuvatietokannan videopalvelu Yarnin sekä laulujen sanoituksia keräävän Lyrics.comin hakutoimintoja. Hauissa koetin selvittää, missä kulttuurituotteissa mainitaan Marlon Brandon nimi. Käytin avainsanoja ”brando” ja ”marlon brando”. Brandolla oli hellittely-, haukkuma-, seläntakais- ja salanimiä, kuten Mar, Bud, Martin Brandeaux ja Marlon Branflakes (Kanfer 2008, 241; White 2010, 176), mutta oletan niiden esiintyneen vain käytännön keskusteluissa. Internet Movie Databasessa (IMDb) oli luettelo 255 audiovisuaalisesta teoksesta (tilanne 17. marraskuuta 2022), joita koskeville sivuille oli lisätty tunniste ”reference-to-marlon-brando”. Musiikkiteoksista sain tietoa sivuston Steve Hoffman Music Forums keskustelusta ”Songs That Reference Marlon Brando and/or His Films”. Muodollisten tiedonhankintakeinojen ohella hyödynsin säilömuistiani, millä tarkoitan sitä, että minulla oli ollut valmiiksi tiedossa kulttuurituotteita, joissa viittaus tapahtuu valokuvan tai ilmiselvän imitaation kautta. Kun huomasin, että tietyt teemat alkoivat toistua uudestaan ja uudestaan, koin, että on syytä säästää henkisiä ja ajallisia voimavaroja varsinaiseen analyysivaiheeseen eikä sitoutua ”elinikäiseen projektiin”. Mahdollisten viittausten määrä olisi erittäin runsaslukuinen, varmasti useita satoja, enkä voinut kerätä tarkempaan analyysiin kaikkia löytämiäni viittauksia, jotka jollain tapaa koskettavat Brandon tähteyttä. Tiedostan, että systemaattisuuden ideaali saattaa kärsiä edellä mainituista syistä. Keskityn yleisiin esimerkkeihin enkä kohdista tutkimusta marginaalisiin lähteisiin. Tässä tutkielmassa ei ole kyse absoluuttisesta totuudesta, vaan siinä on väistämättä epätasällisyyksiä, tulkinnanvaraisuutta ja mahdollisia vääristymiä. Väitän, että aineistokoko on tästä huolimatta riittävä alustavan kokonaiskuvan saavuttamiseksi. Jatkotutkimukset voisivat tarkentaa, laajentaa ja miksei uudistaakin keskustelua.

Tutkimukseni jakaantuu neljään päälukuun. Pyrin päättämään jokaisen luvun niin, että siitä on sujuvaa jatkaa seuraavaan. Lähdän seuraavassa käsittelyluvussa liikkeelle teoksista, joissa Brando on yksi henkilöahmoista. Siirryn siitä aineistojoukkoon, missä hänet nimetään tähdeksi lähes yksiymmärteisellä tavalla. Samalla pohdin lähtökohtia tulevalle aineistolle. Toisen luvun lopussa käyn läpi eroavaisuuksia Brandon tunnettuudessa ikäpolvien välillä ja hänen fiktiivisiä kohtaamisiaan ei-tähtien kanssa. Kolmannessa luvussa esittelen vaikeutta erottaa Brandoa hänen roolitöistään. Neljäs luku kytkeytyy samaan aiheeseen, mutta siirryn siinä analysoimaan hänen koettua panosta länsimaiselle kulttuurille. Katson, että siitä on loogista jatkaa esimerkkeihin, miten Brandon uran loppumista käsiteltiin kulttuurituotteissa, ennen kuin kokoan havaintoni päätäntöluvussa.

2. Brandon tähteyden muodosta

Aloitan tutkimukseni niistä harvoista kerroista, kun Brandoa on esitetty audiovisuaalisissa teoksissa, toisin sanoen näytelmäelokuviissa tai televisiosarjoissa. Tuorein näistä tapauksista ilmenee *Kummisedän* filmatisoinnista kertovassa *The Offerissa* (2022). Kymmenosaisessa minisarjassa Brandoa näyttelee lähinnä *Greyn Anatomia*sta tunnettu Justin Chambers. Tämän tutkielman puitteissa ei ole käytännöllistä selvittää, miksi juuri Chambers on valittu rooliinsa. Kuitenkin merkittäviksi historiallisiksi henkilöiksi yleensä roolitetaan suhteellisen tuntemattomia näyttelijöitä, jotka eivät ainakaan teoksen julkaisuhetkellä ylittäisi tähteydellään tulkittavaa kohdetta (Belton 1994, 92). *The Offerin* tapauksessa katsojan on tarkoitus pystyä mieltämään Chambers Brandoksi.

Eeppiselle teatterille tuttua uskottavuuden illuusiota ja määrätyn transsitilan tunnelmaa edistetään pidättäytymällä näyttämistä Brandon roolihahmoa mahdollisimman aikaisin. Sarja lainaa fantasia- ja toimintaelokuvista tuttua kohtauskaavaa, millaista yleensä käytetään vasta kliimaksin kynnyksellä. Seikkailevaa seuruetta muistuttavat Mario Puzo (Patrick Gallo), Al Ruddy (Miles Teller), Francis Ford Coppola (Dan Fogler) ja Bettye McCartt (Juno Temple) seisovat jännittyneinä Brandon hallussa pitämän talon edessä ikään kuin se samanaikaisesti imisi luokseen ja työntäisi pois. Heihin tenhoa ajatus, että siellä on läsnä olio, joka ylittää inhimillisen statuksen. Vaikutelmaa pidetään yllä näyttämällä Brandosta pitkään vain hänen jalkojaan ja hänen takaraivoaan, kaikkea muuta kuin kasvoja.

Tuon dramaattisen kerronnan tyylikeinon käyttäminen viestii elokuvallisen ilmaisun hallinnasta, ja sen tehtävänä on pitkittää odotuksen aiheuttamaa psyykkistä jännitystilaa. Katsojan mielikuvituksen annetaan kasvattaa Brandoon kohdistuvia odotuksia. Se muistuttaa tapaa, jolla Brando ensi kertaa esiteltiin hänen omissa elokuvissaan. Usein hänet saatettiin yleisön eteen taktikoimalla katsojien toiveilla ja odotuksilla. Harvoin Brando esiintyi näyttelijöistä ensimmäisenä, tai käytännössä katsoen ensimmäisenä, ilman, että hahmon kasvojen näkyviin saattamiseen liittyi mitään erityistä konstia. Tätä todistaa *Kummisedän* markkinointi, jossa vältettiin viimeiseen asti vuotamasta kuvia Brandosta roolihahmossaan (Santopietro 2012, 5). Voitiin olettaa, että yleisö on tullut katsomaan elokuvaa, jonka päänäyttelijänä esiintyy Brandon kaltainen tähti. Joissain tapauksissa ohjaajat kiinnittivät näin huomiota tarinan fiktiivisyyteen. *The Offer* ottaa kuitenkin vapauksia Brandon esittämiseen liittyvissä valinnoissa. Myöhemmin hänen kuvataan esimerkiksi puhuvan vapautuneesti näyttelemistäiteesta ja vertaavan itseään Michelangeloon. Se on rajussa ristiriidassa todellisten tilanteiden kanssa, sillä Brando esitti monesti olevansa tietoinen ammatistaan vasta sitä toteuttaessaan. Hän vastusti kiihkeästi elokuvien vertaamista maalaustaiteeseen (Russell 2023).

Brando supistetaan tyypitetyksi toimijaksi kokopitkässä näytelmäelokuvassa *Brando Unauthorized* (Damian Chapa 2010). Huonon vastaanoton saaneessa teoksessa Damian Chapan näyttelemän Brandon elämä yksinkertaistetaan ja sensationalisesta melodraaman ehdoin, osa tapahtumista on silkkää sepitettä draamallisen jännitteen tehostamiseksi. Hänestä tehdään muun muassa alkoholisti, vaikka hän vieroksui alkoholin nauttimista (Mann 2019, 298, 408). Tällainen yksityiselämän tapahtumien painottaminen korostaa suoraan Brandon tähteyttä. Hänen kuvataan kohtaavan elämässään kriisejä tiuhassa syklissä, ja kriisit, kuten aviorikokset, perheväkivalta tai juuri alkoholismi, ovat taipuvaisia äärimmäisyyksiin. Angin (1985/1996, 64–65) mukaan alkoholismia käytetään usein melodraamassa kuvaamaan hahmon kokemaa häpeää, kyvyttömyyttä ja ylpeyden puutetta. Käsiteltävässä elokuvassa eksessiivisyys ilmenee epärealistisessa ja liioittelevassa näyttelemisessä, väkivallassa ja kärsimyksessä. Pöyhminen voidaan katsoa seuraukseksi ajatuksesta, että tähtien pinnan alta löytyy jokin väite elämästä ja vääristelemätön totuus (Seppälä 2007, 15). Jatkotutkimuksessa voisin tarkastella tarkemmin, miten kärsimyksen esiintuominen palvelee näyttelijyyteen kohdistuvia viittauksia. Gledhill (1991b) pitää koko Hollywoodin studio- ja tähtijärjestelmää, mukaan lukien metodiperinteen edustajia, hienovaraisena kehitysvaiheena melodraaman tavassa käsitellä hahmoja ja esityksiä ulkoisten seikkojen kautta. Elokuvatähden tulee ensisijaisesti näyttää sopivalta rooliinsa.

Tähdeksi päätymiselle ei voi antaa yhtä selittävää syytä. Voidaan ajatella, että tähden saattaa nähdä mutta tähteä ei pysty koskettamaan. Tutkimastani kulttuurituotemassasta kenties suurin viittaus Brandon tähteyteen on *Naqoyqatsissa* (Godfrey Reggio 2002). Ei-narratiivinen elokuva kuvastaa maailmaa, jossa globalisaatio ja virtuaalinen todellisuus ovat saavuttaneet valta-aseman luontoon nojaavalta tilalta. Reggion suhtautumisessa medioitunut konvergenssikulttuuri edustaa epäautenttista elämisen muotoa, jossa kaikki toimivat symbioottisina hyödykkeinä. Yhtenä oireena elokuvassa nähdään uusliberalistinen meritokratia ja tähtikulttuuri, jota Brando edustaa. Kapitalistisessa viitekehysessä tähti nähdään etupäässä viihdeteollisuuden palasena, jonka tehtävä on manipuloida ostavaa yleisöä ja siten markkinoita (Dyer 1986, 10). *Naqoyqatsissa* Brandosta esitetään lyhyt otos, jossa hän hymyilee lehdistön jäsenille. Häntä ennen kameran salamavalon valaisemana näytetään videotallenteen pätkä Marilyn Monroesta ja hänen jälkeensä samanlaisessa tilanteessa ovat eri leikkeissä esimerkiksi Elton John ja Julia Louis-Dreyfus. Valokuvauksessa käytettävien lyhytkestoisten mutta voimakkaiden valaistusten räiske on etäältä tapahtuvaan julkiseen tunnustamiseen yleisesti liitetty merkki. Tähdet ovat ihmisiä, joiden elämää halutaan tallettaa.

Mizruchi (2014, xvi–xvii) ehdottaa, että Brandolle ei kehittynyt nimenomaista persoonaa. Hän motivoi päättelyään sillä, että Brando aloitti uransa näyttellessään erilaisia kouluttamattomia ja sivullisia rikoksentekejiä, mutta päätyi 1970-luvulla esittämään runoilivia ja suuresti ihailtuja isällisiä johtajia. Vertailun vuoksi on aiheellista verrata tapausta muihin yli 50 vuotta sitten länsimaissa vaikuttaneisiin näyttelijöihin ja heidän kuvamaisiin mielikuviinsa. Alain Delonilla on luultavasti ajaton fedora ja vyötäisiltä kireä tresssi, Humphrey Bogartilla tuumaliituroitapuku ja savuke epäselvästi *s*-äänteitä suoltavien huulten välissä, ja Marcello Mastroianni hymyilee ilkamoivasti seurapiirijuhlissa. Brandon aikalaisten, häntä edeltäneiden ja häntä seuranneiden yhdysvaltalaisien elokuvatähtien imago on useissa tapauksissa määriteltävissä huomattavasti helpommin kuin hänen. Beltonin (1994, 92) mukaan lyhyin väliajoin sanotaan, että John Wayne, James Stewart ja lukemattomat muut esittivät elokuvissa itseään. Samoin kuin Brando, Wayne tulkitsti keskenään erittäin poikkeavia hahmoja, mutta toisin kuin Brando, hän käytti rooleissaan identtistä intensiteettiä, samoja puheenpainoja ja -rytmejä ja eleitä, minkä ansiosta katsojat jollain tasolla kokivat tuntevansa hänen minänsä.

Ilmiöön törmättiin Yhdysvalloissa jo vuoden 1910 tienoilla, kun Richard deCordova (2001) kutsumat ”elokuvapersoonat” yleistyivät ja katsojat alkoivat odottaa, että tunnistettavat roolihahmot toistuisivat elokuvasta riippumatta. Brandon tekemät uravalinnat eivät olleet johdonmukaisia, muuten kuin ehkä siinä mielessä, että hän yritti maksimoida kertapalkkionsa suuruuden. Tämä on ristiriidassa muun muassa Laurence Olivierin, Katharine Hepburnin ja Greta Garbon harjoittaman toimintamallin kanssa; he pitivät tarkkaan huolta, etteivät elokuvat olleet ristiriidassa heidän tähtikuvansa kanssa.

Brandon esiintulo osui 1950-luvun alkuun, kun laajaa katsojakuntaa puhuttelevat tähdet joutuivat väistymään osayleisöjen suosion saavuttaneiden näyttelijöiden tieltä. Studiojärjestelmä oli hiljalleen hajoamassa, eikä näyttelijöitä voitu enää yhtä helposti pakottaa tarttumaan toisteisiin ”tähtirooleihin”. Brandon kanssa samassa yhteydessä usein mainittavat James Dean ja Montgomery Clift kuuluivat nuoreen näyttelijäkaartiin, jotka edustivat elokuvateollisuuden murrosta. Nämä kuolivat ennen aikaisesta — ja Clift menetti työkykynsä jo ennen kuolemaansa — eivätkä he ehtineet tehdä ajallisesti mittavia uria elokuva-alalla, mikä olisi monipuolistanut heidän tähtikuviaan. Hypoteettisesti voidaan väittää, että Dean ylisimplifioitiin androgyyniseksi kapinallisnuoreksi. Clift puolestaan pitäytyi haavoittuvaisissa ja lapsen kaltaisissa hahmoissa (Mizruchi 2014, 69–70). Toinen

verrattain nuorena kuollut Brandon aikalainen, Marilyn Monroe, hyperseksualisoitiin haavoittuvaiseksi ja käsityskyvyltään heikoksi *naiseksi*. Menemättä sen pidemmälle nostalgian tutkimuksen alueelle, on syytä todeta, että he paikantuvat nimenomaan 1950-luvulle, koska yleisölle luo turvaa, että se tietää, mihin kaikki johtaa.

Kategorisointia vaikeuttaa se, että Brando liikkui etnisen taustansa sisällä murteeltaan, perinteiltään, historialtaan ja identiteetiltään erilaisissa ryhmissä. Stanley Kowalski esimerkiksi on yhdysvaltainpuolalainen (Ks. Kolin 2011), Terry Malloy yhdysvaltainirlantilainen, Napoleon ranskalainen, Sakini japanilainen, Lloyd Gruver eteläyhdysvaltalainen, Christian Diestl saksalainen, Sir William Walker englantilainen (Ks. esim. Yan 2021) ja Vito Corleone yhdysvaltainitalialainen. Henkilöhahmoista voidaan lukea selviä vastakohtaisuuksia, sillä Brando tulkitsee oikeudentuntoista sheriffiä sekä poliisia halveksuvaa anarkistia; seksuaalisesti tukahdutettua homoseksuaalia sekä kahta miestä, jotka pitävät seksisuhteisiin pääsemistä eri naisten kanssa eräänlaisena pelinä; kahta natsia sekä holokaustista selviytyjää; pasifistia sekä terroristista barbaaria; kolonialismia kannattavien orjanomistajien kumppania sekä vapaustaistelijaa ja ihmisoikeusasianajajaa.

Brando keksi itsensä uudelleen kerta toisensa jälkeen rakentamalla ensin yhden version tähtikuvastaan ja sotimalla myöhemmin sitä vastaan. *Enkeleitä Broadwaylla* (Joseph L. Mankiewicz 1955) syntyi kyllästymisestä etupäässä vakavan näyttelemisen rajoitteisiin (Toles 2012, 77), ja Pinton (2011, 29–30) näkemyksen mukaan *Ilmestyskirja. Nytin* (Francis Ford Coppola 1979) ja *Kummisedän* patriarkat toimivat lähes suorina vastalauseina *Viettelyksen vaunun* (Elia Kazan 1951) kineettiselle maskuliinisuudelle. Jos otettaisiin tarkasteluun, minkälainen kuva Brandosta on syntynyt, minkälaisia lausuntoja hän on itse antanut ja mitä muut ovat hänestä sanoneet, on todennäköistä, että hänessä henkilönä vuorottelisivat radikaalit vastakohdat. Billy Zane mainitseekin sen osasyynä, miksi hän halusi näyttellä Brandoa tutkielman kirjoitushetkellä vielä julkaisemattomassa *Waltzing with Brando* -elokuvassa (Bill Fishman).

Chris Rojek (Esim. 2012, vii) jakoi kuuluisuuden muutamiin alakategorioihin sen mukaan, mistä julkisuuden henkilöksi tuleminen prosessi käynnistyy. Ensimmäisten esimerkkien perusteella on ilmeistä, että Brandon tunnettuus on ”saavutettua”, eli se pohjautuu lahjakkuuteen ja ammatillisiin ansioihin. Analyysin kohteissa, joissa Brando nimetään ilmitasolla tähdeksi eikä tarvita subjektiivisia lisämerkityksiä, viitataan usein suoraan hänen työhönsä näyttelijänä. On ilmeistä, että yleisön

muodostamien mielipiteiden yhdistelmä on yleisesti suuntautunut niin, että Brando on tähti. Sen kuvataan olevan luonnollinen ja vakiintunut asiantila.

Populaarikulttuurissa vaikutetaan ajattelevan, että varhaiskeski-ikäen ylittäneillä aikuisilla on oletamus. Oletuksen mukaan Brando olisi ”kaikkien ihmisten” jakama yhteinen kokemus, eletty asia, eivätkä heitä nuoremmat sukupolvet ole päässeet siihen kunnollisesti käsiksi. Vanhemmille henkilöille Brando tarjoaa ankkurin nuoruuteen ja myöhäislapsuuteen eli aikaan, jolloin ihminen muodostaa voimakkaimmat muistikuvansa. Brandoon palaaminen on irrottautumista niistä käsityksistä, mitkä ihminen mieltää ulkoiseksi todellisuudeksi.

3. Tähti on kuin me

Koska Brando oli varsinkin 1950-luvulla mukana muovaamassa uudenlaista nuorisoluokkaa, on loogista, että hänen merkitykseensä nuorena sankarina ja varhaisen tähtikultin hahmona viitattiin hänen aktiiviuransa aikana useasti populaarikulttuurissa. *Ranskalaisessa päiväkirjassa* (Jean Rouch & Edgar Morin 1961) Brandon kuva roikkuu seinällä, ja hänen allaan paikalliset nuoret työläismiehet kertovat tylsistä päivistään. Espanjalaiselokuva *El amor del capitán Brandossa* (Jaime de Armiñán 1974) 13-vuotias Juan-poika (Jaime Gamboa) on koristellyt huoneensa seiniä Brandoa kuvaavilla julisteilla.

Tähteyteen liittyy läheisesti jonkin yläpuolella oleminen, mikä käy ilmi suoraan *tähti*-sanasta. Kirjaimellisessa merkityksessään tähdet ovat kaukaisimpia mahdollisia havaittavia taivaankappaleita. Tähdet poikkeavat normaalista, ja niitä kohti voi kurottaa mutta ei saavuttaa. Kun tavallinen ihminen näkee julkisuuden henkilön elintarvikemyymälässä asioidessaan tai matkustaessaan junalla, on luonnollista, että hän kertoo omin silmin tekemästään sattumanvaraisesta havainnosta heti seuralaiselleen tai vaihtoehtoisesti ruokakunnalleen päästyään asuinpaikkaansa. Tämä pätee, vaikka kuuluisuus olisi muuten ollut hänelle tähän asti samantekevä ja vaikka hänen todistamansa toiminta olisi ollut totunnaista käytöstä. Jotta keskustelukynnys ylittyisi samalla tavalla toisen tavallisen ihmisen kohdalla, havaitsemisen kohteen pitäisi jättää noudattamatta julkisen tilan erilaisten symbolien ja eleiden performanssin sääntöjä tai olla ulkonäöllisesti erityinen. Esimerkiksi makeispakkaukseen liitetyn tuoteselosteen lukeminen ei riittäisi.

Elokuvasta jalostui aikanaan tähtikultti, joka pysyi yllä siitä huolimatta, tai ehkä juuri sen ansiosta, että ihailijat pääsivät näyttelijöiden kanssa vuorovaikutukseen äärimmäisen harvoin (Hietala 2008). Dyerin (1979, 49) käsityksen mukaan Amerikassa syntyvissä tähtikuvissa tavallisuus ja ainutlaatuisuus törmäävät ja paikkaavat kättä. Tämän voi kääntää myös niin päin, että tähdellä on välillisesti mahdollisuus muokata ihmisten välisiä suhteita ja liikkua yhteiskunnallisten kerrosten välillä.

Toisinaan Brandoa käytetään kulttuurituotteissa erontekijänä ja hierarkisoivana elementtinä henkilöhahmojen välillä. Kun asianajaja Robert Shapiro (John Travolta) ensimmäisen kerran esiintyy tositapahtumiin perustuvassa televisiosarjassa *The People v. O.J. Simpson: American Crime Story* (2016), hän on muistelemassa Brandoa ja heidän yhteistä menneisyyttään ihmisille hänen ympärillään. Shapiro kertoo Brandon tulleen pyytämään apua tämän pojan, Christian Brandon, oikeusjutussa. Kiireistään huolimatta Shapiro suostui edustamaan Marlon Brandon poikaa, koska Brandolle ei voi sanoa ei. Brandon nimeä ei vain ohiteta yhdessä lauseessa, vaan sillä on tärkeä merkitys Shapiro ammatillisen aseman establisoinnissa yleisölle. Shapiro täytyy tiedostaa elokuvan maailmassa, että ilman Brandon tähteyttä hänen esittämänsä muistelu ei olisi tehokas. Keskustelijoiden yhteisestä tiedosta viestii se, että kukaan ei kyseenalaista hänen väitettään, että Brando ansaitsee erityiskohtelua.

Edeltävässä esimerkissä on kyse luovan tarinankerronnan yhdestä peruseriaatteesta: ”Näytä, älä kerro.” Shapiroin vuorosanat sisältävät kerronnallista informaatiota enemmän kuin se, että joku muu ylistäisi häntä adjektiivein. Replikki paljastaa myös hänen ”pyhän virheensä” (*sacred flaw*), taipumuksensa sovitella, mikä on tähän asti ollut hänelle eduksi mutta osoittautuu myöhemmin haittatekijäksi (”Pyhän virheen” käsitteestä ks. Storr 2019). Elokuvassa *Madame Claude* (Sylvie Verheyde 2021) Brandoa käytetään alleviivatusti katalysoijana ja katsoja edellä. Siinä Brando toimii suurelle yleisölle hivenen vieraan historiallisen henkilön yhteiskunnallisen aseman ja vaurauden merkitsijänä: Bordellin pitäjänä työskentelevä Madame Claude (Karole Rocher) jouduttaa alaisiaan valmistautumaan Brandon vastaanottamiseen. Pian Brando saapuu ilotaloon (Huom.! Kasvoja ei näytetä.) ja valitsee mielestään viehätysvoimaisimmat seksityöntekijät ostamaansa palvelua varten. The Tyrannies -yhtyeen ”She’s a Queen” -kappale soi kohtauksen ajan ja jatkuu, kun Madame Claude elokuvan maailman ulkopuolisena kertojaäänänenä kertoo nousuaan yhteiskuntaluokissa.

Kohtaus vahvistaa tulkintaani, jonka mukaan Brandon tähteyttä voidaan käyttää toisen henkilöahmon statuksen todentamiseen. Vaikutuksen aikaansaamiseksi lyhyen tiedonpätjän pitää riittää katsojalle. Samalla se toisintaa mielikuvaa, että tähdet elävät tavallisesti saavuttamattomissa omissa oloissaan. *Madame Claudessa* Brandon hahmo on pukeutunut samanlaiseen trenssiin kuin Paul *Viimeisessä tangossa Pariisissa*, eli Brando henkilönä niveltyy omaan roolihahmoonsa.

4. Mihin viitataan: Brandoon, Vitoon vai Terryyn?

Seuraavia esimerkkejä voidaan hedelmällisesti tarkastella Erving Goffmanin ajatusten avulla. Goffman (1974, 248) on kehittänyt teoreettisen viitekehyksen, jonka puitteissa voidaan analysoida, kuinka elokuvan lavastettu todellisuus suhteutuu ”jokapäiväiseen lavastamattomaan maailmaan”. Käsitellessään näyttelijän aikaansaamaa vaikutusta katsoja tarkastelee eroa yksilön ja tämän esittämän roolin välillä ja samanaikaisesti arvioi, sopiiko yksilö tulkitsemaan roolihahmoaan. Goffman kuvailee kaavamaista ilmiötä yhteydeksi, joka tavallisesti luodaan ”henkilön, yksilön tai näyttelijän, käytännössä osallistuvan ihmisen” ja ”kyseisen roolin, toimen tai reaalistamansa tehtävän” välille (Goffman 1974, 269). ”Roolihahmokaava” puolestaan merkitsee suhdetta aktiivisen toimijan ja muovautuneen henkilöahmon välillä (Goffman 1974, 275). Elokuvataiteessa katsojan tulkinta ja arvio henkilöahmon ominaisuuksista ei riipu ainoastaan sen fiktiivisistä piirteistä, vaan todellinen elämä, näyttelijän läsnäolo, muokkaa välitöntä elämystä. Katsoja ei ainoastaan vaistomaisesti määritä suorituksen arvoa sen mukaan, miten hyvin näyttelijä onnistuu jäljittelemään tekstin muodossa ilmenevää hahmoa. Sen sijaan näyttelijän oma luonne ja keho määrittävät roolihahmoa ja tekevät siitä uudenlaisen.

James Monacon mielestä välitämme enemmän Brandosta tuotteena, konstruktiona tai taiteilijana kuin ”yhdestäkään kuvitteellisesta ihmisestä, jota hän yrittää puolivillaisesti matkia”. Toisin kuin näyttelijät, tähdet hänen mukaansa esittävät itseään, ja Brando on ”90-prosenttisesti tähti”. Roolista riippumatta hän on ”aina Brando ensin, rooli toisena”. Kun katsojat menivät elokuvateatteriin katsomaan *Viimeistä tangoa Pariisissa*, he halusivat ensisijaisesti katsoa juuri ”sitä Marlon Brandoa” käyttämässä säädytöntä kieltä ja teeskentelemässä yhdyntää. (Monaco 1978, 9, 11.) Monacon näkemykseen nojaten voitaisiin siis väittää, että tunnettu käsitys Brandosta ylittäisi hänen roolitöilleen annetun painoarvon.

Ranskalais-italialaisessa mustassa komediaelokuvassa *Suuri pamaus* (Marco Ferreri 1973) Ugo (Ugo Tognazzi) pukeutuu vuotta aiemmin ilmestyneen *Kummisedän* päähenkilöksi, Vito Corleoneksi. Ilmiselvästi yhdennäköisyydestä ja ei-diegeettisesti soivasta Nino Rota -pastissista huolimatta muut hahmot puhuttelevat Ugoa Brandoksi. Michel (Michel Piccoli) replikoi, että Brandoksi haluaminen on turhamaisuutta, mikä on linjassa elokuvan teeman kanssa. Se käsittelee ylenpalttisen aineellisen kasvun tavoittelua. Perään Michel kuvaa Brandoa seurannaisilmiöksi, eikä Vitoa mainita.

Ilmiö toistuu *City Islandin* (Raymond De Felitta 2009) ydinkohtauksessa. Siinä salaa näyttelystä harrastava vanginvartija Vince Rizzo (Andy García) käy elämänsä ensimmäisessä koe-esiintymisessä. Hän aloittaa tilaisuuden väentämällä kasvojaan tavoitellakseen samaa vaikutusta, mikä syntyi, kun Brando käytti *Kummisedässä* proteesia poskien sisäpuolella. Vuorosanojaan hän sanoo hitaasti ja epäselvästi eikä niistä saa hänen lausuminaan selvää. Roolittaja keskeyttää suorituksen.

ROOLITTAJA: Anteeksi. Imitoitko sinä Marlon Brandoa?

VINCE (käsittää hölmistyneestä äänenpainosta tehneensä väärin): En.

Kohtauksessa puhuvat keskenään kaksi henkilöahmoa, joiden luulisi erottavan Brandon ja Viton toisistaan. Roolittaja työskentelee näyttelijöiden kanssa täysipäiväisesti. Vince puolestaan lukee Brandosta kertovaa kirjaa ja omistaa monia VHS-kasetteja, joihin on tallennettu tämän elokuvia. Medioituneessa kulttuurissa henkilökohtainen ja yleinen risteytyvät ja kohtaavat. Samalla tavalla huokoinen on tähtikuva, jonka ei ole mahdollista täydellistyä.

Vito ei vastaa Brandon totunnaista tapaa lähestyä roolitöitä. Kun Brando murtautui laajaan tietoisuuteen, hän erottui omaperäisyydellään. Taitotietoon katsomatta yleisöllä oli haasteita sanoittaa, mikä teki Brandosta erityisen lahjakkaan. Yleisen käsityksen mukaan se johtui siitä, että Brando pystyi ”olemaan lavalla oma itsensä”. (Mizruchi 2014, 69.) Kuitenkin juuri *Kummisedän* roolityössä hän paljolti nojaa teatraaliseen näyttelmissä perinteeseen. Hän rikastuttaa ilmaisukieltä huomioimalla korostetusti rekvisiittia ja rooliasua. Hän liioittelee eleitä ja piiloutuu maskeerauksen taakse. (Ks. Ryan 2007.)

Edellä mainitut seikat asettuvat mielenkiintoiseen valoon, kun suhteutetaan Vito muihin vastaavan mittakaavan sankareihin ja konniin. Maineellisesti Vito vertautuu Darth Vaderin (David Prowse/James Earl Jones), Walter Whiten (Bryan Cranston), Norman Batesin (Anthony Perkins) tai

Terminatorin (Arnold Schwarzenegger) kaltaisiin antagonisteihin. Olkoonkin että Terminatorin roolihahmo saattaisi mahdollisesti sekoittua esittäjäänsä eli Arnold Schwarzeneggeriin, on luultavaa, että muiden antamieni vertailukohtien kohdalla näyttelijän nimeäminen hahmon asemesta tuntuisi normaalissa vuorovaikutustilanteessa kaukaa haetulta. Jos fiktiivinen hahmo pukeutuisi esimerkiksi James Bondiksi, Zorroksi, Jokeriksi tai Indiana Jonesiksi, tuntuu tuskin uskottavalta, että järkevin kausaaliyhteys saisi muut hahmot puhuttelemaan pukeutujaa niitä tulkinneiden näyttelijöiden nimillä, vaikka ulkonäöllisesti ne ovat Viton lailla selkeästi tunnistettavia elokuvaesitysten kautta.

4.1 Tähti tekee elokuvan

Yhdysvaltalaisena ja kreikkalaisena yhteistyönä tehdyssä elokuvassa *Rakkautta ennen keskiyötä* (Richard Linklater 2013) Jesse (Ethan Hawke) varmistaa Achilleelta (Yiannis Papadopoulos) ja Stefanokselta (Panos Koronis), ovatko nämä katsoneet *Alastoman sataman* (Elia Kazan 1954), koska hän on nostanut sen esiin keskustelussa. Stefanos kääntää elokuvan nimen kreikaksi, ja Achilleas tunnistaa filmin käännösniimen.

[Se jossa on] mukana Brando.

Se on lyhyt verbaalinen vihje, jolla Achilleas osoittaa Jesselle tietävänsä *Alastoman sataman*. Se on universaali viesti, jonka avulla Jesse pääsee luontevasti ottamaan puheenvuoron ja jatkamaan keskustelua. Achilleas käyttää tehokkaasti aikaansa mainitsemalla Brandon. Se kielii kahdesta seikasta. Ensinnä hän assosioi *Alastoman sataman* Brandoon. Toisekseen hän tietää, että Brandon esiintuominen riittää viemään keskustelua eteenpäin, eikä hänen tarvitse esimerkiksi kerrata kertomuksen premissiä, mutta Brandon nimen mainitseminen on uskottava myöntävä vastaus. Viittauksen funktio on puhumisen nopeuttaminen ja helpottaminen.

Brando ylittää jossain määrin omien roolihahmojensa kokonaisuuden. Sille voi etsiä syytä siitä, että hänen koettiin vievän itsensä tilaan, jossa fakta ja fiktio sekoittuivat. Dyeriin (1986, 5) tukeutumalla asiaa voi perustella koruttomammin. Hän esittää, että ”tähtiä tehdään voitontavoittelun vuoksi. Markkinointimielessä tähdet ovat osa sitä tapaa, jolla elokuvat myydään.” Elokuva *Analyze This* (Harold Ramis 1999) havainnollistaa Dyerin ajatuksen. Terapeutti Ben Sobel (Billy Crystal) kertoo asiakkaalleen, mafiajohtaja Paul Vittille (Robert De Niro), kokeneensa painajaisunen:

Tässä yhtenä yönä näin unta, että sinä ja minä kävelimme yhdessä katua pitkin ja minä pysähdyin ostamaan vähän hedelmiä. Kaksi tyyppiä ilmestyi tyhjästä, ja he ampuivat minut niin kuin (pitää pienen tauon) Marlon Brandon *Kummisedässä*.

Paul muistaa Benin kuvaaman kohtauksen *Kummisedästä*. Kun Paul kysyy lisätietoja omasta toiminnastaan unessa, Ben kertoo, että Paul pudotti aseensa ja juoksi Benin luo kutsuen tätä isäkseen. Paul tunnistaa, että hänen käytöksensä vastaa Fredon henkilöahmoa:

Minä olin Fredo (hämillään)? En usko.

Puheenvuoroista käy ilmi Brandon tähteys. Vaikka Fredoa esittävä John Cazale saa edelleen erittäin paljon arvonantoa, etenkin muiden näyttelijöiden ja ohjaajien keskuudessa, ja vaikka Fredon hahmo *ei* merkittävyudessa vastaa Vitoa, *Analyze This* -elokuvassa Fredosta puhutaan hahmon nimellä ja Vitosta näyttelijän nimellä. Brandon nimen esiintuominen perustuu Dyerin logiikkaan.

Toinen, ei suinkaan poissulkeva mahdollisuus on, että assosiaatio Vito Corleoneen tapahtuu ihmisten välisessä puheviestinnässä helposti Brandon nimen avulla, koska hänen roolityönsä on merkittävä tekijä hahmon saaman suosion taustalla. Hän sai pääosan suorituksestaan Yhdysvaltain elokuva-akatemian myöntämän Oscar-palkinnon, vaikka hän oli systemaattisesti varoittanut kieltäytyvänsä ehdokkuudesta (Mann 2019, 563). Myyttisiin mittasuhteisiin kasvaneen tähtikuvansa kautta Brando toi projektille alusta alkaen uskottavuutta ja vetovoimaa ostavan yleisön silmissä. Etenkin harjoitusten alussa näkyi, että nuoremmille *Kummisedässä* esiintyville näyttelijöille hän oli aina toiminut mittatikkuna ammatilliselle menestykselle. Ensi-illan jälkeen pidetyissä amerikkalaisissa keskusteluohjelmissä, koomikoiden esiintymiskeikoilla ja poliitikoiden puheissa matkittiin heti Viton tunnuspiirteitä — eteenpäin työntyvää leukaa, roikkuvaa suupieltä ja matalaa, kähisevää ääntä — elementtejä, jotka Brando keksi tuoda roolihahmoonsa. (Santopietro 2012, 6, 115, 127, 144–145.)

Havaintoja tukee *Even Stevensin* jakso ”Louis in the Middle” (2000). Nuori Louis (Shia LaBeouf) matkii suosituimpia Brandon esittämiä roolihahmoja lausumalla näihin yhdistettyjä tunnettuja sitaatteja. Louis väittää ikätovereilleen, että hän kykenisi hankkimaan Las Vegasissa tuloja toteuttamalla vastaavanlaisia imitaatioita. Rahallisen hyödyn saaminen ei olisi mahdollista tai edes uskottavaa ilman matkitun kohteen tunnettuutta. Vaikka Brandoa ei eksplisiittisesti osoiteta jäljittelyn kohteeksi, on selvää, että imitaatio koskee juuri häntä.

Kuolleiden runoilijoiden seurassa (Peter Weir 1989) opettaja John Keating (Robin Williams) toteuttaa imitaationsa sanomalla suoraan, että hän matkii Brandoa. Kohtauksessa hän saa opiskelijansa kiinnostumaan William Shakespearen tuotannosta huumorin keinoin. Brandon maneerien jäljittely on siis tarkoitettu hauskaksi myös diegeettisesti, elokuvan sisällä. Parodia toimii vain, koska Brando on tunnettu tähti, johon opiskelijat ja katsojat osaavat yhdistää ivallisesti mukailt ominaispiirteet, niin kuin epäselvän artikulaation. Samalla imitaatio on osoitettu myös yleisölle, mistä viestii se, että elokuva sijoittuu vuoteen 1959, mutta John yhdistää Brandon 1950-luvulta tuttua nasaalista ääntämistä kasvojen asentoon, joka selvästi viittaa *Kummisetään* (1972) ja tämän käyttämän proteesin muovaamaan leukojen ja huulten sijaintiin.

4.2 Brandon seuraajia elokuvissa

Yleisin Brandoon suoraan rinnastettu roolihahmo lienee moottoripyöräjengiläinen Johnny Strabler elokuvasta *Hurjapäät*. Moottoripyörä on tärkeä ja toistuva motiivi viittauksissa Brandoon. Yhdistettynä Brandoon se muodostaa muistiteknologian, jonka välityksellä kulttuurista muistia jaetaan, tuotetaan ja merkityksellistetään. Pierre Nora (1989, 19) muistuttaa, että muistin paikkaa ei pääse syntymään ilman *halua* muistaa. Brando moottoripyörän selässä herättää mielteitä, jotka nähdään arvokkaiksi. Taiteellisessa vertailussa *Hurjapäiden* ei ole koettu vastaavan Brandon viittä muuta ensimmäistä elokuvaa. Vastaanotto ei perustunut niinkään elokuvan laatuun kuin sen kykyyn vaikuttaa valtavirtayleisön pelkoihin (Phillips 2005).

Stephen King (1981, 53) katsoo, että Brando antoi äänen ”tyhjämieliselle” ja ”nihilistiselle” nuorisorikolliselle, joka pukeutuu nahkatakkiin ja odottaa seuraavaa tilaisuutta rikkoa lakia. *Beach Blanket Bingossa* (William Asher 1965) karikatyyrinen Eric Von Zipper (Harvey Lembeck) kuvastaa tuosta ilmiöstä seuranneita hahmoja. Von Zipper ja hänen ryhmänsä toimivat elokuvassa päähenkilöiden vastustajina, mutta ei heistä todellista uhkaa ole, sillä heidän tyhmyyttään ei oikeastaan voi liioitella. Von Zipper tuli noin kymmenen vuotta Johnny Strablerin jälkeen ja oli jo niin kiusallinen representaatio moottoripyöräjengiläisestä, että se sai aikanaan muodikkaan ilmiön näyttämään ”passélta” (Phillips 2005). Brandoon kohdistuvassa viittauksessa Von Zipper lausuu ihanteensa nimen väärin.

Minun idolini oli aiemmin Marlo Brandon. Mutta, hä-ä-än teki elokuvafilmin pyöristä (Von Zipper käyttää epätavallista ilmaisua 'sickles' viittaamaan englannin kielen sanaan 'cycles'). Hän sai pyöräjätkäät näyttämään pahiksilta... Hän ei ole idolini enää (alkuperäisessä virkkeessä tuplanegaatio).

Mielikuvaa ei pysty muodostumaan ilman sitä vastaanottajaa, jolle mielle muodostuu. Brandon tähtikuva on etenkin hänen kuolemansa jälkeen kehittynyt alhaalta ylöspäin, ihmisiltä ihmisille mediasta havainnoidun informaation perustalta. M. Night Shyamalan väittää, että seipitteellisessä *Oldissa* (2021) esiintyvä viittaus⁵ tulee fiktiomaailman ulkopuolelta hänen omalta isältään (Shaw-Williams 2022). Brandon tähti virittyy, se jopa lepää Brandosta välittävien tekijöiden varassa, sillä näiden tekijöiden valintoja motivoi kiinnostus Brandoa kohtaan. Muun muassa Richard Linklater⁶ on julkisuudessa puhunut suhteestaan Brandoon ja antanut tälle arvoa. Kukaan ei voi viitata Brandoon ilman ajatusta Brandosta tai ilman Brandoon viittaamisen konstitutiivista merkitystä. Kulttuurituotteet eivät ole tosiasiasisältönsä puolesta kiistattomia tai edes totuudenmukaisia, ja viittaukset eroavat tunnetuimmista tähtikuvan rakennuksen työkaluista siinä, että ne eivät ole institutionaalisia. Teokset muovaavat Brandon merkitystä ja tarkoitusta pitäen häntä pinnalla. Ne tuottavat osallistujissaan samoja asioita, joita ne olettavat näissä olevan.

5. Viittauksia Brandon uran hiipumiseen

Brandoon liitettyjen mielikuvien kasautumista yhtenäiseksi ehkäisee uran pituus. Brando löi lopullisesti läpi *Viettelyksen vaunun* menestyksen myötä vuonna 1952. Vielä 1970-luvulla, kaksi vuosikymmentä myöhemmin, hän esitti pääosia elokuvien siihenastisen historian tuotteliimissa (*Kummisetä*) ja kalleimmissa (*Teräsmies*) elokuvissa. Tämä kielii siitä, että mielikuvia muodostavaa yleisöä kiinnosti Brando edelleen, vaikka hän työskenteli enää harvoin. Kun hänen ammatillinen uransa hiipui, yleisön kiinnostus ohjautui hänen rosoiseen yksityiselämään ja henkilökohtaisiin haasteisiin.

Monty Pythonin lentävän sirkuksen jaksossa ”Attila Hunni -show” (1970) viitataan Brandoon sketsin ”The Idiot in Society” sivuhahmoihin kuuluvan pankinjohtajan nimellä M. Brando (Graham Chapman). M. Brando seisoo itämidlandsilaisen tai lancashirelaisen pankin edessä. Hän puhuu englanniksi käyttäen paikallista aksenttia; ei ole minkäänlaista syytä olettaa, että hahmon ja Brandon

⁵ Skitsofreeninen Charles (Rufus Sewell) yrittää pitää kiinni hajoavasta mielestään kysymällä ja ihmettelemällä monta kertaa, mikä oli ”sen Jack Nicholsonin ja Marlon Brandon elokuvan nimi”. *Old* linkittyy luvussa ”Tähti tekee elokuvan” esiteltyihin viittaustyyppeihin.

⁶ Linklater on elokuvan *Rakkautta ennen keskiyötä* ohjaaja–käsikirjoittaja.

välisestä suhteesta koetettaisiin rakentaa ikonista. Kuitenkin M. Brandon osuus päättyy, kun ”Hollywoodista soitetaan”.

Voidaan päätellä, että *Monty Python* osallistuu Brandon tähtikuvan humoristiseen koodaamiseen, koska Brando ei urallaan suostunut kaavoittumaan vain yhdentyypin roolityön eri variaatioihin. Ginette Vincendeau kiteyttää tähden ”juhlituksi esiintyjäksi, joka kehittää ’persoonan’ tai ’myytin’ amalgaamin [hänen] imagonsa ja yksityisen identiteettinsä pohjalta, minkä yleisö tunnistaa ja odottaa [toistuvan] elokuvasta toiseen ja mikä taas määrittää roolit, joita [hän] esittää” (2000, vii). Toinen vaihtoehto on, että pankin kautta *Monty Python* tuki jossain määrin virheellistä käsitystä, jonka mukaan Brando jäi elokuva-alalle vuoden 1960 jälkeen ainoastaan rahan vuoksi (Mizruchi 2014, xxxii). Kolmas mahdollisuus on, että sarja viittaa Brandon hiipuneeseen tähteyteen. Vuonna 1970 Brandolle ei ollut tarjolla töitä enää samalla tavalla kuin aiemmin, koska hänen elokuvansa eivät olleet tuottaneet rahaa koko 1960-luvulla. Brando totesi ”kadottaneensa yleisönsä” (Riley 2015, 1.01.42–1.01.50). Omien sanojensa mukaan häneltä kysyttiin, tekeekö hän yhä elokuvia. Ehkä *Monty Python* vitsailee Brandon vaihtaneen uravalintaansa. Toisaalta *Monty Python* erikoistui absurdistiseen, järjenvastaiseen huumoriin. On täysin mahdollista, että sarjassa käytetään Brandon nimeä sen tunnettuuden vuoksi.

Vielä ranskalaiselokuvassa *La Vérité* (Henri-Georges Clouzot 1960) Brando sijoitetaan ajanviete- ja eliittikulttuurin välisessä rajataistelussa kansantajuisten valtakulttuurin puolelle. Siinä Gilbert (Sami Frey) ylistää säveltäjä Johann Sebastian Bachia ja yrittää saada Dominiqueen (Brigitte Bardot) jakamaan hänen mielipiteensä. Kun Dominique kysyy, onko Gilbertillä elokuvista kertova erikoislehtiä, Gilbert esittää vastakysymyksenä, mikä Dominiqueen vaikuttaa liikutusta herättävästi, jos ei klassinen musiikki. Elämäntavoiltaan vilkas ja muodikas nuori nainen huokaa vastaukseksi Marlon Brandon. Se, että tällaisen näkemyksen omistaa juuri nainen, ei ole merkityksetöntä, koska klassisen musiikkimuodon on pitkään omistanut etuoikeutettu, ensiluokkainen, patriarkaatti-ideologian tukema mies. Toisaalta kohtauksessa on varma todellisuuspohja. Brandon varhaiset elokuvat houkuttelivat erityisesti teini-ikäisiä tyttöjä. Sitä pidettiin 1950-luvun amerikkalaisessa markkinatilanteessa ongelmallisena. Yksi perustelu ilmiölle oli se, että nuorten ostovoima oli sidottu heidän vanhempinsa. (Mann 2019, 234–235.)

Guy Austin (2003, 3) kirjoittaa Ranskan elokuvan kontekstissa, että äänielokuvan tulon myötä tähteys haluttiin porvarillistaa. Aikakauslehtien palstoilla kerrottiin lavealti tähtien kotioloista. Kun huomio

kääntyy tiedotusvälineisiin, kasvaa samalla yleisön merkitys huomattavasti, ja voidaan jopa esittää yleisön siirtyvän keskiöön, varsinkin analyysissä. Lehdet ja muut joukkoviestimet rajaavat lukijapintaansa, jotta ne voivat toimia mainostajan välikätenä brändin rakennuksessa markkinoilla.

1980-luvulla Brando siirtyi väliaikaisesti eläkkeelle, hänen ikäkautensa vaihtui keski-ikästä vanhuuteen ja urakaassa tapahtui kielteiseksi luokiteltavia muutoksia muun muassa motivaation laskun sekä suhteellisen korkean palkkapyynnön — ja sitä kautta vähentyneiden työmahdollisuuksien — vuoksi. Todennäköisesti näiden tekijöiden takia populaarikulttuuriin alkoi johdonmukaisesti ilmestyä viittauksia, joissa Brando kohdattiin mainoksissa ja lehdissä.

Kuusi vuotta Brandon pitkäaikaisen työskentelytauan alkamisen jälkeen hänet mainittiin suomalaisen komediasarjan *Siskon ja sen veljen* jaksossa ”Pala sydäntä ja rintaa” (1986). Osana sarjan toistuvaa rutiinia, jossa Immu (Ilmari Saarelainen) ja Tuija (Tuija Ernamo) käyvät julkisella paikalla valmiiksi opetellun, yleensä rivoon kärkeen päättyvän vitsin, Immu teeskentelee lukevansa aikauslehteä kauppajonossa yhdessä sisarensa kanssa. Vitsi alkaa, kun Immu ottaa lehden myyntitelineestä ja ryhtyy selaamaan sitä virkistääkseen itseään odotustilanteessa. Tuija esittää lukevansa samaa lehteä veljensä vierellä. Brando mainitaan repliikissä, joka implikoi, että hänestä olisi aiemmin saanut lukea lehdistä.

TUIJA: Ei oo sitä Marlon Brandookaan näkyny pitkiin aikoihin.

IMMU: Jaa jaa. Ei suinkaan sil kans vaan ois —

TUIJA: AIDS!

— —

IMMU: Kuule, ei oo kyl näkyny Muppettejakaan pitkään aikaan television kuvaruudust.

Vaikka Brando on ammattinsa puolesta näyttelijä, on luonnollista ihmetellä, miksei hänen yksityiselämästään ole saanut lukea uutta informaatiota. Tähtitutkijoiden keskuudessa vallitsee konsensus, että näyttelijästä tulee tähti siinä vaiheessa, kun hänen yksityisen elämäntapansa ja henkilökohtaisen persoonallisuutensa kysyntä nousee vähintään yhtä tärkeään asemaan kuin hänen työnsä (Gledhill 1991a, xiv). Brando oli median tuottamassa julkisuuden henkilöiden hierarkiassa yläöksillä, eikä hän ollut riippuvainen keskeytymättömästä huomiosta.

Brando ei välttynyt kuuluisuuteen liittyvältä ilmiöltä, jonka Marcus Aurelius tunnisti jo muinaisessa Roomassa: ”[K]uten viskattu santakasa peittää alleen aiemman [hiekan], niin myös uusi kunnia pian

peittoaa vanhemman. (Aurelius, ”Book VII”)” 1990-luvulla Brando vaikuttaa muuttuneen mielikuvissa etäiseksi kaupalliseksi välineeksi. Animoidun tilannekomediasarjan *Simpsonien* jaksossa ”Joko säteilee” (Rich Moore 1993) Brandon kalenteri-ikäntymistä ei kuvata arvokkaana tapahtumana. Päähenkilöihin lukeutuva Homer Simpson (Dan Castellaneta) katsoo siinä televisiota. Hän näkee mainoksen sarjan sisäisestä elokuvasta *Truckasaurus: The Movie*:

Tulossa pian: *Truckasaurus: The Movie*. Pääosassa Marlon Brando John Truckasauruksen äänenä: ”Sinä pötkö auto. En tiedä, söisinkö sinut vai suutelisinko sinua.” Julkkisääni [on] imitoitu.

Homer katsoo mainoksen loppuun ja vaihtaa sitten kanavaa. Mainoksen päätyttyä Homerin yksilönsisäinen toiminta on tehty havaittavaksi hymyllä, joka on ilosta tai mielihyvystä kertova viestintäteko. Käsikirjoittajat välttävät turhan informaation tai irrallisten yksityiskohtien sisällyttämistä töihinsä. Storr (2019, 40) nostaa esimerkiksi Richard Yatesin *Revolutionary Roadin* (1961), jossa tiivistetään päähenkilöiden kokema itsepetos ja heidän hylkäämänsä unelmat boheemista taiteilijaelämästä kertomalla radiosta kuuluvasta alennushintaisia sortseja koskevasta mainoksesta. Kaupallinen tiedote on suunnattu heidän kaltaisilleen sovinnaiseen esikaupunkielämään sopeutuneille amerikkalaisille. *Simpsonien* kohtauksella annetaan ymmärtää, että Brandon markkinaveto voima ei enää kohdistu pääasiassa nuorisoon, vaan hän merkitsee enemmän Homerin edustamalle keski-ikäiselle, valkoiselle ja keskiluokkaiselle väestöryhmälle.

6. Lopuksi

Olen tässä tutkimuksessa tarkastellut Brandon tähteyden ilmenemistä länsimaisessa populaarikulttuurissa. Aluksi selvitin, miten se näkyy kaikkein kiistattomimmin. Yhtäältä kävi ilmi, että kulttuurituotteisiin vaikuttaa liittyvän luontaisia reunaehtoja, jotka rajaavat, miten persoonallisia valintoja Brandon esittämisessä kannattaa tehdä. Toisaalta huomattiin, että Brando astuu tavallisten ihmisten pariin omilla ehdoillaan. Ensimmäisen luvun jälkeen toin mukaan Brandon tulkitsemat roolihahmot, mistä koin loogisimmaksi jatkaa hänen kulttuurisen merkityksensä käsittelyyn. Viimeksi palasin kronologisuuteen siinä mielessä, että erittelin hänen uransa päättymisen ja kuoleman ilmenemismuotoja kulttuurituotteissa. Tiivistetysti voidaan sanoa, ettei ajallinen etäisyys osoittautunut mitenkään määrääväksi tekijäksi viittausten sisällössä, vaikka niin johdannossa oletin. Tämän aspektin käsittely ei ollut edes relevanttia.

Viittausten on oltava tunnistettavia, jotta ne kyetään vastaanottamaan. Jos ne olisivat tuuliviirimäisiä, niiltä puuttuisi kaikupohja. Brandon kohdistuvat viittaukset ovat jakautuneet tasaisesti eri vuosikymmenille, eikä hänen tähteytensä kierrättäminen mediassa hidastunut ainakaan merkittävästi 2000-luvulla. On nurinkurista, että juuri siksi, koska Brando rikkoi sanatonta sopimusta yleisönsä kanssa väheksymällä tähtiä tuottavaa teollisuutta ja välttelemällä leimautumista, viittauksissa yleistyy tähteyden korostaminen. Syyksi tähän näen sen, että merkittävyys ja kuuluisuus ovat laadullisina ominaisuuksina hänessä kiistattomia.

Aineistosta huomataan, että Brandon koetaan kykenevän toimimaan erilaisissa spatiaalisissa ja sosiaalisissa ympäristöissä. Hän liikkuu sulavasti ihmisryhmästä toiseen, mutta toimintaa kehystää sisäinen tunne levottomuudesta ja sopeutumattomuudesta. Viittauksia olisi antoisaa tutkia lisää ja selvittää, miten esimerkiksi Brandon maskuliinisuutta tai psyykkistä olemusta on ilmennetty populaarikulttuurissa. Tässä tutkielmassa käsittelemissäni aineistoissa Brandon suhtautuu eriasteisesti ihailen sosiaalista sidonnaisuutta vierova nuori mies, kehollista itseilmaisua korostava nainen ja saaristolainen vanginvartija. Heistä useimmilla on konflikti, joka haastaa maailmassa olemista jo nyt tai saa huomisen tuntumaan epävarmalta ja tarkoituksettomalta. Viittauksissa ymmäretään, että Brando veti puoleensa enimmäkseen ihmisiä, joiden elämää artikuloimaton ahdistus rasittaa niin, että se leimaa kaikkea kokemista.

Ero yleisen ja henkilökohtaisen välillä on huokoinen. Keskeinen löydös on, että fanitus tuntuu tekijöille sokealta pisteeltä. Monissa aineistoissa toistuu Brandon aseman ruusunhohtoinen käsittely, mutta häneen kohdistuvaan kuvitteelliseen ihailuun suhtaudutaan viileän alentuvasti tai vaihtoehtoisesti varoittavasti. Uskon vakaasti, että tämän havainnon vahvistaisi kaikkien — ei ainoastaan tähteyteen — suunnattujen viittausten hahmottaminen ja analysointi.

Mitä lähemmäs tullaan nykyhetkeä, sitä enemmän Brandon tähteyteen kohdistuvat viittaukset toimivat menneen ajan merkitsijöinä. Madonnan “Vogue”-kappaleella (1990) lauletaan viihdejulkaisuissa esiintyvistä näyttelijöiden valokuvista, minkä voi tulkita viittaukseksi aikaan, jolloin suuresti ihailuilla elokuvatähdillä oli hegemonia kansainvälisessä medianäkyvyydessä. Tällaisissa luetteloivissa maininnoissa ei olisi mieltä, elleivät ne olisi osa kokonaisjärjestelmää. Jos paradigmaattinen elementti, Brandon nimi, vaihdettaisiin toiseksi, eivät subtekstin tuntemisen aiheuttamat sävyerot muuttuisi merkittävästi. Jos edellä mainitsemassani *Naqoyqatsissa* tai

”Voguessa” viitattaisiin Brandon sijaan Cary Grantiin, James Stewartiin tai William Holdeniin, viittauksen substanssi ja sen seuraus säilyisi lähes muuttumattomana.

Muun muassa pirstaloituneen mediakentän ja inhimillistävän sosiaalisen median takia (syitä on useita) Hollywoodin tuotantokoneisto ei kykene enää — muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta — synnyttämään vastaavan mittakaavan tähtiä kuin klassinen Hollywood kykeni, tasaisella tahdilla. Ainakin länsimaissa Brando näkyi toimivan emblemaattisena tyyppinä aikakaudelle, jolloin elokuvatähtiä juhlittiin jollain tapaa vetovoimaisina ja erilaisina, arvoituksellisina ”puolijumalina”, joiden poikkeuksellisuuden myönnettiin olevan saavuttamatonta. Näin vähin erin murenee Brandon erillisyytensä. Osittain tarmoton, aina arvaamaton, joskus harhaileva, yleensä tuskainen ja usein henkisistä tunnesuhteista syrjäänvetäytyvä persoona sidotaan osaksi aikakautta, josta irtautumista hän viime vuosisadan puolivälissä symboloi.

Jatkotutkimuksessa voisin käsitellä samaa aihetta mutta eri näyttelijästä ja katsoa, kuinka paljon yhtymäkohtia olisi löydettävissä. Tällöin selviäisi tarkemmin, kuinka usein näyttelijöistä puhutaan omalla nimellä sen sijaan, että viitattaisiin roolihahmon nimeen tai muuhun ominaisuuteen. Haluaisin myös viedä pidemmälle huomiota, jonka esitin sivulla kymmenen. Mediatutkimuksen kentällä olisi tilausta tutkimukselle, jossa käsitellään tapoja esitellä tähtinäyttelijöitä elokuvissa ensimmäisen kerran.

Lähteet

Kirjallisuus

Aaltonen, Iisa E. 2021: ”Kulttuurisen muistin kaanonin rakentumisen jäljillä: Aku Louhimiehen *Tuntematon sotilas* (2017) ja menneisyyspoliittinen puhe.” *Historiallinen Aikakauskirja* (119). n:o 4. s. 463–469.

Aho, Marko 2007: *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino.

Ang, Ien 1985/1996: ”Dallas and the Melodramatic Imagination.” Teoksessa *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Lontoo, Iso-Britannia: Routledge.

Aurelius, Marcus 2011: *The Meditations of Marcus Aurelius*. Read Books Ltd.

Austin, Guy 2003: *Stars in Modern French Film*. Bloomsbury Academic.

Butler, Isaac 2022: *The Method: How the Twentieth Century Learned to Act*. Bloomsbury Publishing.

- DeCordova, Richard 2001: *Picture Personalities: The Emergence of Star System in America*. Illinois: University of Illinois Press.
- Van Dijck, José 2007: *Mediated Memories in the Digital Age*. Kalifornia, Yhdysvallat: Stanford University Press.
- Dyer, Richard 1979: *Stars*. Lontoo, Iso-Britannia: BFI Publishing.
- Dyer, Richard 1986: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Lontoo, Iso-Britannia: BFI Publishing.
- Eliot, Marc 2013: *Nicholson: a biography*. New York, Yhdysvallat: Crown Archetype.
- Flesher, David 2010: ”One-third of world's sharks, skates and rays face extinction” [verkkoartikkeli]. <https://web.archive.org/web/20140501195435/http://articles.sun-sentinel.com/2010-10-31/news/fl-endangered-sharks-20101030_1_nurse-shark-bull-shark-tiger-sharks>. *Sun Sentinel*. Haettu 9.12.2023.
- Genone, Paola 2020: ”Léa Seydoux: «Donne, è tempo di riconciliazione»” [verkkoartikkeli]. <<https://www.iodonna.it/personaggi/star-internazionali/2020/05/16/lea-seydoux-intervista-007-donne-empowerment/>>. *iO Donna*. Haettu 25.11.2022.
- Gledhill, Christine 1991a: ”Introduction.” Teoksessa *Stardom: industry of desire* (toim. Gledhill, C.). Lontoo, Iso-Britannia: Routledge.
- Gledhill, Christine 1991b: ”Signs of melodrama.” Teoksessa *Stardom: industry of desire* (toim. Gledhill, C.). Lontoo, Iso-Britannia: Routledge.
- Gunning, Tom 2002: ”Attraktioiden elokuva – varhainen elokuva, katsoja ja avantgarde.” *Lähikuva*. n:o 1. s. 7–13.
- Guralnick, Peter 1994: *Last train to Memphis : The Rise of Elvis Presley*. Massachusetts, Yhdysvallat: Little, Brown and Company.
- Halbwachs, Maurice 1992: *On Collective Memory*. Illinois, Yhdysvallat: University of Chicago Press.
- Hietala, Veijo 1994: *Tunteesta teesiin. –Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Hietala, Veijo 2008: ”Tähdet, julkkikset ja mediapersoonat – Johdatusta tähtitieteeseen” [verkkoartikkeli]. <http://widerscreen.fi/2008/3/tahdet_julkkikset_ja_mediapersoonat.htm>. *WiderScreen*. Haettu 1.10.2022.
- Hirschberg, Lynn 2016: ”The Eternal Star Power of Barbra Streisand” [verkkoartikkeli]. <<https://www.wmagazine.com/story/barbra-streisand-interview-w-magazine-photographed-stein-meisel>>. *W*. Haettu 25.11.2022.
- Howard, Annie 2015: ”Michael Caine of 'Youth' on Aging as an Actor: 'I Don't Get the Girl, I Get the Part Now' – Actor Oscar Roundtable” [verkkoartikkeli]. <<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/michael-caine-youth-aging-as-843114/>>. *The Hollywood Reporter*. Haettu 8.11.2022.
- Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu 1995: *Porvariskodista maailmankylään*. Turku: Turun yliopisto. s. 11–31.
- Kanfer, Stefan 2008: *Somebody: the reckless life and remarkable career of Marlon Brando*. Lontoo, Iso-Britannia: Faber and Faber.

King, Stephen 1981: *Danse Macabre*. New York City, New York, Yhdysvallat: Everest House.

Kolin, Philip C. 5/2021: ”Polish language and history in A Streetcar Named Desire.” *Notes on Contemporary Literature* (41). n:o 3.

Lahti, Martti 1994: ”Tähti/ruumis/kuva: esimerkkinä Cliffhanger.” Teoksessa *Elokuva ja analyysi, katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan* (toim. Kinisjärvi, Raimo; Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka). s. 184–209. Helsinki: Painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto.

Lehtonen, Mikko 1996: *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.

Mann, William J. 2019: *The Contender*. HarperCollins.

Mizruchi, Susan L. 2014: *Brando's Smile*. W. W. Norton & Company.

Monaco [KESKEN]

Nicholson, Jack 2004: ”Remembering Marlon Brando, by Jack Nicholson” [verkkoartikkeli]. <<https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-news/remembering-marlon-brando-by-jack-nicholson-187366/>>. *Rolling Stone*. Haettu 9.11.2022.

Nolfi, Joey 2019: ”Billy Zane on searching for superstar ’contradictions’ (and the right wig) to play Marlon Brando” [verkkoartikkeli]. <<https://ew.com/movies/2019/01/17/billy-zane-marlon-brando-waltzing-with-brando/>>. *Entertainment Weekly*. Haettu 18.10.2022.

Nora, Pierre & Kritzman, Lawrence D. 1996: *Realms of Memory*. New York, Yhdysvallat: Columbia University Press.

Pajala, Mari 2012: ”Televisio kulttuurisen muistin mediana: miten itsenäisyyspäivä alkoi merkitä sotamuistelua?” Teoksessa *Media historiassa* (toim. Railo, Erkka & Oinonen, Paavo). s. 127–150. Turku: Turun historiallinen yhdistys.

Phillips, Lily 2005: ”Blue Jeans, Black Leather Jackets, and a Sneer: The Iconography of the 1950s Biker and its Translation Abroad.” *International Journal of Motorcycle Studies* (1). n:o 1. <https://web.archive.org/web/20180424010408/http://ijms.nova.edu/March2005/IJMS_ArtclPhilips0305.html>.

Pinto, Samantha 2011: ”Masculinity studies: The case of Brando.” *Arts and Humanities in Higher Education* (10). n:o 1. s. 23–30.

Riley, Stevan (ohjaaja ja leikkaaja) 2015: *Listen to Me Marlon*. Tuottajat: Battsek, John; Cutler, R. J. & Chignell, George. T. Passion Pictures & Cutler Productions. Yhdistynyt kuningaskunta. Kesto 95 min. Suom. Pöyry, Sami.

Rojek, Chris 2012: *Fame Attack: The Inflation of Celebrity and its Consequences*. Lontoo, Iso-Britannia: Bloomsbury Academic.

Ryan, Paul 2007: ”Contenders.” *Sight & Sound* (17). n:o 8. s. 36–40.

Russell, Calum 2023: ”Marlon Brando once named the only ’artist’ of his generation” [verkkoartikkeli]. <<https://faroutmagazine.co.uk/marlon-brando-once-named-the-only-artist-of-his-generation/>>. *Far Out*. Haettu 9.12.2023.

S. B. 2005: ”«Je suis en survie...»” [verkkoartikkeli].

<<https://www.dhnet.be/lifestyle/people/2005/08/30/je-suis-en-survie-7P7V2XWRTJB5VC32DZKBENOMBY/>>. *La Dernière Heure*. Haettu 23.11.2022.

Santopietro, Tom 2012: *The Godfather Effect*. Thomas Dunne Books.

Seppälä, Jaakko 2007: ”Katse kohti tähtiä : kotimainen elokuvatahteys ja sen ulkomaiset esikuvat 1920-luvulla.”

Teoksessa *Suomalaisuus valkokankaalla / kotimainen elokuva toisin katsoen* (toim. Bacon, Henry; Lehtisalo, Anneli & Nyysönen, Pasi). s. 19–52. Suomen elokuvatutkimuksen seura.

Shaw-Williams, Hannah 2022: ”Old: The Marlon Brando & Jack Nicholson Movie Obsession Explained”

[verkkoartikkeli]. <<https://screenrant.com/old-movie-marlon-brando-jack-nicholson-missouri-breaks/>>. *Screen Rant*. Haettu 18.10.2022.

Smith, Harrison 2021: ”Yaphet Kotto, who played Bond villain and ’Alien’ crew member, dies at 81”

[verkkoartikkeli].

<https://www.washingtonpost.com/local/obituaries/yaphet-kotto-dead/2021/03/16/63b17f36-8658-11eb-bfdf-4d36dab83a6d_story.html>. *Washington Post*. Haettu 8.11.2022.

Storr, William 2019: *The Science of Storytelling*. William Collins.

Sullivan, Randall 2012: *Untouchable: The Strange Life and Tragic Death of Michael Jackson*. Grove press UK.

Toles, George 2012: ”’Brando Sings!’: The Invincible Star Persona.” Teoksessa *Theorizing Film Acting* (toim. Taylor, Aaron). s. 76–89. Taylor & Francis Group.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2009: *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä: Gummerus.

White, Susan 2010: ”Marlon Brando: Actor, star, liar.” Teoksessa *Larger than life : Movie stars of the 1950s* (toim. Palmer, R. B.). s. 165–183. Rutgers University Press.

Vincendeau, Ginette 2000: *Stars and Stardom in French Cinema*. Lontoo ja New York: Continuum.

Yan, Michelle 2021: ”Revolutionary Queimada and Pre-1959 Cuba: Sites of Imperial Influence and National Agency.” *Foster* (5). n:o 1. s. 1–12.