

Hanna Maria Laakso

ASTA NIELSENEN – Teatterimaailman marginaalista eurooppalaisen elokuvan ensimmäiseksi tähdeksi

Asta Nielsenin (1881–1972) teatteritaustan vaikutus hänen elokuvanäyttelemiseensä on jäänyt hämärän peittoon. Artikkelissani tarkastelen tämän tanskalaisen elokuvan ensimmäisen kultakauden näyttelijän ibseniläistä teatteritaustaa. Artikkelini keskittyy analysoimaan Asta Nielsenin näyttelijäsuoritusta elokuvassa *Afgrunden* (Tanska 1910). Asta Nielsenin näyttelijäsuoritus tässä elokuvassa osallistuu naiseuden määreiden de- ja rekonstruimisprosessiin.

¹ Dalle Vache 2000, 76.

² Gillett 1991, 42.

Asta Nielsenistä tuli eurooppalaisen elokuvan “ensimmäinen oikea elokuvallinen tähti”¹ ja “ensimmäinen ‘moderni’ elokuvanäyttelijä”² tanskalaisen elokuvan ensimmäisellä kultakaudella. Artikkelissani tarkastelen tämän “modernin elokuvanäyttelijän” hämärän peittoon jääneen teatteritaustan vaikutusta hänen elokuvanäyttelemiseensä. Pohdin Asta Nielsenia tanskalaisen elokuvan ensimmäisen kultakauden näyttelijänä, joka sovelsi ibseniläistä teatteritaustaansa, psykologiseen realismiin perustuvaa näyttelemistyyliä, elokuvanäyttelemiseen. Asta Nielsenistä, jonka näyttelijäsuoritukset peräänkuuluttavat näyttelijäsuoritusanalyysia suhteessa historialliseen ja kulttuuriseen kontekstiin, tuli modernin naisellisuuden ruumiillistuma tanskalaisessa varhaiselokuvassa. Keskityn analysoimaan Asta Nielsenin näyttelijäsuoritusta, erityisesti teatraalisen tanssin speaktaakkelin merkitystä osana realistista näyttelemistyyliä, Urban Gadin ohjaamassa elokuvassa *Afgrunden* (Tanska 1910). Vertaan edelleen elokuvaa *Afgrunden* Henrik Ibsenin näytelmään *Nukke koti* (1879) ja analysoin, miten realistisen ja teatraalisen näyttelemistyylin dialogi antoi modernille naisnäyttelijälle mahdollisuuden osallistua naiseuden määreiden de- ja rekonstruimisprosessiin. Ennen Asta

³ Hjort & Bondebjerg 2001, 8.

⁴ von Bagh 1998, 67.

⁵ von Bagh 1998, 67.

⁶ www.dfi.dk

⁷ von Bagh 1998, 67.



Asta Nielsenistä tuli eurooppalaisen elokuvan “ensimmäinen oikea elokuvallinen tähti”.
Kuva: SEA

Nielsenin uran lähempää tarkastelua on kuitenkin syytä määritellä tanskalaisen elokuvan ensimmäisen kultakauden ajankohta ja pohtia, miten tanskalainen elokuva saavutti kultakautensa.

Tanskalaisen elokuvan ensimmäinen kultakausi

Tanskalaiset elokuvantutkijat Mette Hjort ja Ib Bondebjerg nimittävät tanskalaisen elokuvan mykkäelokuvakautta (1906–1930) kultakaudeksi ja ajattelevat sen päättyneen äänielokuvan tuloon ja ensimmäisen maailmansodan aiheuttamiin vahinkoihin³. Toisin kuin Hjort ja Bondebjerg useimmat tutkijat kuitenkin rajoittavat varsinaisen kultakauden lyhyempään ajanjaksoon. Peter von Bagh pitää vuosia 1910–1914 kultakauden “huipentuma[na]”, vaikka toteaaakin sen jatkuneen ensimmäisen maailmansodan kahtena ensimmäisenä vuotena⁴. Vaikka kultakauden ajanjakson määrittely vaihtelee, elokuvantutkijat ovat yhtä mieltä siitä, että kultakausi liitetään tanskalaiseen mykkäelokuvaan ja tuottaja Ole Olseniin, joka perusti tuotantoyhtiön Nordisk Films Kompagnin vuonna 1906. Von Bagh kirjoittaa, miten “legendaariseen maineeseen noussut Nordisk, nerollisen tuottaja Ole Olsenin luomus, oli ylivoimaisen Pathén jälkeen maailman johtava elokuvatuottaja – ei pääomansa vaan markkina-alueensa laajuuden puolesta”⁵. Lisbeth Richter Larsen korostaa Olsenin luoman organisaation vahvuutta. Tuotantoyhtiöllä oli studioita Valbyssä, elokuvatehdas Kööpenhaminan Frihavnissa ja myyntitoimistoja Berliinissä, Wienissä, Lontoossa ja New Yorkissa sekä edustajia ympäri maailmaa⁶. Ei siis ihme, että “Italiasta, Ranskasta, Yhdysvalloista ja Venäjältä löytyy runsas dokumentaatio siitä, miten käsinkosketeltavasti tanskalainen elokuva on vaikuttanut noiden maiden elokuvaperinteiden kehitykseen”⁷. Esimerkiksi Olsenin

montaasikoikeilut elokuvissa *Hunting a Bear in Russia* (Tanska 1906) ja *The Lion Hunt* (Tanska 1908) ovat inspiroineet elokuvatuottajia pohtimaan Olsenin vaikutusta venäläiseen montaasiteoreetikkoon ja elokuvantekijään Lev Kuleshoviin⁸.

Vaikka Olsen osoitti lahjakkuutensa elokuvantekijänä, Hjort ja Bondejerg pitävät häntä ennen kaikkea ”tarkkanäköisenä businessmiehenä”⁹, von Bagh ”nerollisena tuottajana”¹⁰ ja Peter Cowie ”rohkeana showmiehenä”¹¹, joka entisenä työläisenä, huvipuiston koneenkäyttäjänä ja elokuvateatterin omistajana tunsikin elokuvayleisönsä maun. Vuosina 1907–1910 Olsenin tuotantoyhtiöstä valmistui yli 560 elokuvaa, jotka olivat silloisen elokuvayleisön makuun vetoavia komedioita, pukudraamoja, trillereitä ja melodraamoja¹².

Mitä sitten tapahtui vuonna 1910, jota von Bagh pitää kultakauden ”hui-pentuma[n]”¹³ alkuvuotena ja Cowie tanskalaisen elokuvan yleisesti tunnet-tuna syntymävuotena¹⁴? Vuonna 1910 Nordisk, kilpailevan tuotantoyhtiö Fotoraman¹⁵ inspiroimana, alkoi tuottaa useamman filmikelan elokuvia. Pi-demmillä elokuvilla Nordisk houkutteli uusia lupaavia dramaturgeja, näyt-telijöitä ja ohjaajia joukkoonsa. Pidemmät elokuvat, jotka antoivat mahdolli-suuden kehittyneempään lavastukseen, käsikirjoitukseen ja siten vaativampaan näyttelijäsuoritukseen, kohottivat elokuvien taiteellista tasoa. Uusia nimiä oli mm. Eduard Schnedler-Sorensen, Robert Dinesen, Valdemar Psilander, Forest Holger-Madsen, Hjalmar Davidsen ja August Blom, joista viimeiseksi mainittu alkoi toimia Nordiskin taiteellisena johtajana vuodesta 1910. August Blomin myötä Nordisk kävi läpi vielä toisen merkittävän muutoksen: Blom hylkäsi pukudraamat ja peräänkuulutti ”moderneja elokuvia”, jotka heijastelisivat ”modernia elämää”¹⁶.

Tanskalaisen elokuvan tunnetuin historioitsija Ebbe Neergaard korostaa, miten tanskalaisten näyttelijöiden käyttö kultakauden pidemmissä elokuvissa oli ”käänteentekevää”. Neergaard luonnehtii kultakauden näyttelemistyylä ”todelliseksi näyttelemiseksi”. Todellinen näytteleminen perustui hillittyjen eleiden ja ilmeiden hyödyntämiseen, ”olemiseen” ennemmin kuin teatraaliseen ”näyttelemiseen.” Tämä todellinen näytteleminen oli ennen kaikkea ”eloku-vallista näyttelemistä”. Neergaard painottaa, miten juuri uudistunut näyt-telemistyylä oli syy, miksi tanskalainen elokuva pystyi viemään elokuvataiteen pisimmälle kultakauden aikana¹⁷.

Asta Nielsenin näyttelijäsuoritus elokuvassa *Afgrunden* on esimerkki Neergaardin luonnehtimasta uudesta ”elokuvallisesta” näyttelemistyylästä kultakauden elokuvissa. Tämä silloisten standardien mukaan pitkä elokuva (38 min.) osoitti, miten pienille ilmeille ja eleille perustuva näytteleminen oli kultakauden elokuvan menestyksen avain. Kööpenhaminan Vesterbron kau-punginosassa vuonna 1881 syntyneestä Asta Nielsenistä tuli *Afgrundenin* myötä ”ensimmäinen elokuvallinen tähti”¹⁸, ”moderni” elokuvanäyttelijä¹⁹ ja ”elokuviensa todellinen tekijä (auteur)”²⁰.

Vaikka elokuvanäytteleminen kävi läpi merkittävän muodonmuutoksen tanskalaisen elokuvan ensimmäisellä kultakaudella – millä oli maailmanlaa-juinen merkitys, kuten Neergaard muistuttaa – kultakauden näyttelijöistä tiedetään yllättävän vähän. Tutkijat eivät ole pohtineet sitä, miten teatterista elokuvaan siirtyneet tanskalaiset näyttelijät, kuten Clara Pontoppidan, Bodil Ipsen, Olaf Fønss, Poul Reumert Asta Nielsenin lisäksi²¹, pystyivät muok-kaamaan näyttelemistään kameran asettamiin vaatimuksiin: hillitsemään il-meitä ja eleitä, Neergardin termin, ”olemaan” ennemmin kuin ”näyttele-mään”. Sitä, miten teatraalinen ja realistinen näyttelemistyylä kulkevat rin-

⁸ Cowie 1992, 23.

⁹ Hjort & Bondejerg 2001, 8.

¹⁰ von Bagh 1998, 67.

¹¹ Cowie 1992, 23.

¹² Cowie 1992, 23.

¹³ von Bagh 1998, 67.

¹⁴ Cowie 1992, 24.

¹⁵ Huhtikuussa vuonna 1910 Fotorama tuotti yli 30 minuuttia pitkän elokuvan *Den hvide Slavehandel* (Engberg 1993, 65).

¹⁶ Engberg 1993, 64.

¹⁷ Neergaard 1956, 37–38.

¹⁸ Dalle Vache 2000, 76.

¹⁹ Gillett 1991, 42.

²⁰ von Bagh 1998, 68.

²¹ Cowie 1992, 23.

²² Drotner 1998, 198.

²³ Engberg 1993, 63–67.



Asta Nielsen modernisoi elokuvailmaisun. Kuva elokuvasta *Isien synnit* (*Die Sünden der Väter*, Saksa/ Tanska 1913). Kuva: SEA

nakkain elokuvasta teatteriin siirtyneiden näyttelijöiden näyttelijäsuorituksissa kultakauden elokuvissa, ei ole myöskään tutkittu. Yllättävää on myös, miten Asta Nielsenin näyttelijäsuoritukset tanskalaisissa kultakauden elokuvissa (*Afgrunden*, *Den Sorte Drøm*, Tanska 1911; *Balletdanserinden*, Tanska 1911; *Mod lyset*, Tanska 1918) eivät ole kiinnostaneet elokuvatutkijoita siinä määrin kuin hänen näyttelijäsuorituksensa myöhemmissä saksalaisissa elokuvissa, jotka rakensivat hänen kansainvälistä mainettaan “saksalaisen elokuvan kiistämättömänä kuningattarena”²².

Tarkoitukseni on seuraavaksi pohtia, miten tutkijoiden huomiotta jääneet Asta Nielsenin näyttelijäsuoritukset kultakauden elokuvissa ovat merkityksellisiä todisteita tanskalaisen teatterin ja varhaiselokuvan erottamattomasta suhteesta. Tarkastelen ensin, kuinka Asta Nielsenin ura alkoi teatterissa aikana, jolloin Henrik Ibsenin dramaturgiset uudistukset vaikuttivat Tanskassa, ja analysoin tämän teatteritaustan vaikutusta hänen elokuvanäyttelemiseensä. Asta Nielsenin teatteritausta teki yhden kultakauden merkittävimmistä lajityypeistä, “eroottisista melodraamoista”²³, vakavasti otettavan genren ja ylevöitti elokuvien statuksen sensaatiohakuista eroottisista spehtaakkeleista uudeksi taiteenlajiksi. Asta Nielsen oli näyttelijä, joka modernisoi elokuvailmaisun.

Artikkelini keskittyy elokuvan *Afgrunden* analyysiin: tarkastelen sitä “eroottisena melodraamana”. Pohdin *Afgrundenin* suhdetta Ibsenin realistiseen proosadraamaan *Nukkekotiiin* ja sen modernin naiskuvan representaatioon. Tarkastelen sekä Asta Nielsenin Cowboy-tanssia *Afgrundenissa* että *Nukkekodin* Noran Tarantella-tanssia *Nukkekodissa*; analysoin tanssien merkitystä teatraalisina spehtaakkeleina osana realistista näyttelemistyylä. Vastakkaisten näyttelemistyylie rinnastaminen osallistuu naiseuden määreiden de- ja rekonstruoimisprosessiin niin *Afgrundenissa* kuin *Nukkekodissakin*. Pohdin myös mykkäelokuvatutkimuksen sivuuttamaa kysymystä naisruumiin esittämisen, naisnäyttelijöiden ja elokuvanäyttelemisen modernisoitumisen suh-

teesta tarkastelemalla lähikuvan käyttöä Asta Nielsenin eroottisen ruumiin-kielen kontrolloijana.

“Unohduksen marginaalista” moderniksi näyttelijäksi

Asta Nielsen aloitti uransa teatterissa jo varhain: luettuaan kahdeksanvuotiaana Henrik Ibsenin näytelmän *Brand* hän tiesi haluavansa “suureksi tragedienneksi”²⁴. Kaksitoistavuotiaana hän oli mukana Mephistopheles-oopperan kuorossa Tanskan kuninkaallisessa teatterissa, minkä jälkeen hänet hyväksyttiin samaisen instituution teatterikouluun. Vuonna 1899 Asta Nielsen debytoi Dagmar-teatterissa, jossa hän myös työskenteli vuosina 1902–1905. Tämän jälkeen Asta Nielsen kiersi teatteriryhmien kanssa Pohjoismaita. Vuosina 1908–1910 Asta Nielsen tunnettiin Uuden Teatterin “johtavana ladyana”²⁵ Kööpenhaminassa.

Asta Nielsenin ura näyttelijänä sai alkunsa Tanskan kuninkaallisen teatterin teatterikoulussa, jonka William Bloch oli perustanut vuonna 1882. Bloch tunnetaan Tanskassa naturalistisen teatterin ensisijaisena kannattajana, jonka opissa myös Asta Nielsen perehtyi uuteen psykologiseen realismiin perustuvaan näyttelemistyyliin. Blochin vaikutus tanskalaisiin teatterista elokuvaan siirtyneisiin näyttelijöihin on alkanut kiinnostaa myös tanskalaisia elokuvantutkijoita. Väitöskirjassaan teatterin ja varhaisen tanskalaisen elokuvan suhteesta Johannes Riis vertaa Blochia ja Ibseniä Stanislavskiin ja Tšehoviin. Ilman Stanislavskin näyttelijöiden valmennusta Tšehovin dialogin merkitykselliset vivahteet olisivat jääneet venäläiselle yleisölle ymmärtämättömiksi. Samoin Blochin näyttelijäohjaus, joka todensi ibseniläisen psykologiseen realismiin perustuvan näyttelemistyylin periaatteet, loi Ibsenin maineen näyttelemistyylin uudistajana²⁶.

Tanskan kuninkaallinen teatteri oli myös instituutio, jossa Ibsenin *Nukke koti* sai ensi-iltansa joulukuun 21. päivänä vuonna 1879. Betty Henningsin performanssi ensimmäisenä Norana tässä ensi-illassa ja hänen uskottavuutensa uutena modernina naisena merkitsi “uuden näyttelijäkoulukunnan”²⁷ alkua myös Tanskassa. Betty Hennings, Asta Nielsen, Betty Nansen ja Clara Pontoppidan olivat kuninkaallisen teatterin kasvatteja, joiden näytteleminen perustui pienille ilmeille ja eleille, teatraalisten eleiden välttämiseksi ja psykologiselle realismille. Tästä näyttelijäkoulukunnasta, joka siirtyi teatterista elokuvaan tanskalaisen elokuvan ensimmäisen kultakauden aikana, tuli merkityksenkäs tanskalaisen elokuvailmaisun modernisoija. Nämä ensimmäiset modernit valkokankaan tähdet sovelsivat ibseniläistä näyttelemistyyliä elokuvaan. Uusi näyttelemistyyli, joka perustui totuudenmukaisuuteen ja näyttelijän kykyyn eläytyä roolihenkilönsä todellisuuteen, legitimoivat elokuvan uutena taidelajina ja ruumiillisti uuden modernin naiskuvan.

Siinä missä Ibsenin naturalistista teatteria on pidetty “vallankumouksellisenä teatterina”²⁸, joka saa alkunsa ohjaaja/käsikirjoittajan halusta kapinoida sekä senaikaista teatteria että yhteiskunnallisia instituutioita vastaan, naisnäyttelijöiden rooli vallankumouksellisten viestien ruumiillistajana naturalistisessa teatterissa on työnnetty “unohduksen marginaaliin”²⁹. Vallankumouksellisten miesohjaaja/käsikirjoittajien näkökulmasta kirjoitettu naturalistisen teatterin historia on myös keskittynyt tarkastelemaan suuria legitimoituja teattereita. Merkityksellisten naisnäyttelijöiden kuten Asta Nielsenin, Clara Pontoppidanin, Betty Nansenin ja Betty Henningsin taiteellinen ura,

²⁴ Allen 1973, 205.

²⁵ Gillett 1991, 40.

²⁶ Riis 2004, 77–80.

²⁷ Adler 2000, 76.

²⁸ Brustein 1964.

²⁹ Aston 1999, 38.

³⁰ Allen 1973, 205.

³¹ Dalle Vache 2000, 77.

³² Aston 1999, 38.



Asta Nielsenin fyysiset, maskuliiniset ominaisuudet tekivät hänestä epäsovinnaisen suurten teattereiden lavoille. Kuva elokuvasta Hamlet (Hamlet, Saksa 1920)

Kuva: SEA

joka kehittyi teatterimaailman marginaalissa, on siten painettu historian unohduksiin. Tanskalaisten naisnäyttelijöiden historia on siten kertomusta naisten “vallankumouksellisista” performansseista teatterimaailman marginaalissa.

Asta Nielsenin merkittävyys elokuvailmaisun modernisoijana kumpuaa juuri teatterimaailman marginaalista. Vaikka Asta Nielsen saikin maineen eurooppalaisen elokuvan ensimmäisenä tähtenä, hänen uransa ei alkanut vaikeuksista. Asta Nielsen oli näyttelijä, joka kelpasi vain suurten teattereiden sivurooleihin.

Vaikka teatterin vaikutusta Asta Nielsenin elokuvanäyttelemiseen ei olekaan tarkemmin analysoitu, tutkijat ovat kysyneet, miksi Asta Nielsenin teatteriura epäonnistui ennen elokuvaa. Robert C. Allen artikkelissaan “Asta Nielsen. The Silent Muse” viittaa Asta Nielsenin fyysisiin ominaisuuksiin, jotka estivät Asta Nielsenin saamasta päärooleja suurissa teattereissa. Hänen “suunsa oli olematon, nenänsä vino, hänellä ei ollut vartaloa ja hänen äänensä oli enemmän miestenori kuin naisalto”³⁰. Kuten Allen myös Angela Dalle Vache artikkelissaan “Asta Nielsen’s Acting: Motion, Emotion, and the Camera-Eye” viittaa Asta Nielsenin fyysisiin ominaisuuksiin, androgyyniseen ääneen ja tummaan ulkonäköön, jotka työnsivät Asta Nielsenin suurten teattereiden lavoilta vaaleiden primadonnien tieltä³¹. Toisin sanoen, Asta Nielsenin fyysiset, maskuliiniset ominaisuudet tekivät hänestä epäsovinnaisen suurten teattereiden lavoille. Feministiteatteritutkija Elaine Aston terävästi huomioikin, miten näyttelijä tai ohjaaja löytää paikkansa teatterimaailman marginaalista silloin, kun dominoivan kulttuurin ideologiat joutuvat kritiikin kohteeksi³².

Asta Nielsenin ura eteni kuninkaallisen teatterin teatterikoulusta pienten teatterien kautta elokuvaan, joka silloin oli marginaalisessa suhteessa teatteriin. Maskuliinisista ominaisuuksista, jotka työnsivät Asta Nielsenin pois suurten teatterin lavoilta, tuli hänen elokuvanäyttelemisensä vahvuuksia. Juuri ne

rakensivat Asta Nielsenin tähdittämää kuvaa modernista naisesta. Asta Nielsenistä tuli näyttelijä, joka de- ja rekonstruoi näyttelijäsuorituksen ilmaisu-keinoja ja siten myös naiseuden ruumiillistumia. Elokuvasa Asta Nielsenin näyttelijäsuoritus pyrki sekoittamaan feminiinisuuden ja maskuliinisuuden kulttuuristen konstruktioiden rajoja.

Asta Nielsenin ensimmäinen elokuva *Afgrunden* oli merkityksellinen sekä näyttelijälle itselleen että silloiselle tanskalaiselle elokuvakulttuurille. *Afgrunden* sekä loi Asta Nielsenistä eurooppalaisen elokuvan ensimmäisen tähden että kyseenalaisti elokuvan marginaalisen suhteen teatteriin. Syy elokuvan tekoon oli Asta Nielsenin ja Urban Gadin (josta tuli Asta Nielsenin aviomies seuraavana vuonna) pyrkimys herättää kööpenhaminalaisen teatteriliitin huomio: he halusivat näyttää, kuinka teatteritaustaa voitiin hyödyntää elokuvassa. Teatteriohjaajat eivät osallistuneet elokuvan ensi-iltaan Kosmorama-teatterissa syyskuun 21. päivänä vuonna 1910. Asta Nielsen ja Urban Gad onnistuivat kuitenkin tuomaan elokuvan ennennäkemättömän huomion kohteeksi. Asta Nielsen kirjoittaa, miten “käänteentekevä hetki oli saavutettu elokuvahistoriassa. Lehdet, jotka eivät olleet koskaan kirjoittaneet elokuvista, ylistivät elokuvaa ensimmäisenä todisteena elokuvan mahdollisuudesta olla taidemuoto”³³. Ebbe Neergaard kirjoittaa, miten Asta Nielsenin näyttelijäsuorituksen vuoksi kuninkaallisen teatterin aristokraattisten, skeptisten näyttelijöiden täytyi myöntää elokuvan taiteelliset mahdollisuudet³⁴.

Se, että Asta Nielsen sovelsi realistista näyttelemistyyliä elokuvaan, nosti elokuvan uudeksi taiteenlajiksi ja tasavertaiseksi kilpakumppaniksi teatterin rinnalle. Jos teatterin vaikutus varhaisessa tanskalaisessa elokuvassa oli ennen kaikkea ibseniläisen draaman soveltamista elokuvaan³⁵, miten Ibsenin vaikutus näkyi varhaisen elokuvan rakentamassa naiskuvassa? Missä mielessä “eroottiset melodraamat”, kuten *Afgrunden*, ovat Ibsenin realististen proosa-draamojen elokuvallisia versioita? Mitä Ibsenin dramaturgiset uudistukset merkitsivät elokuvanäyttelijälle?

“Eroottinen melodraama” *Afgrunden* uuden modernin naiskuvan rakentajana

Asta Nielsenin tähdittämä *Afgrunden* kertoo tarinan Magdasta (Nielsen), urbaanista kööpenhaminalaisesta nuoresta naisesta, joka tapaa sulhasensa Knudin (Robert Dinesen) raitiovaunussa. Pian Knud vie Magdan maalle tapaamaan vanhempiaan. Maalla Magda kohtaa myös sirkusryhmän ja ryhmään kuuluvan esiintyjän Rudolfin (Poul Reumert), johon Magda rakastuu ensi silmäyksellä. Magda pakenee Rudolfin kanssa takaisin Kööpenhaminaan, taiteilijakerholle, jossa hän alkaa työskennellä pianistina ja tanssijana. Vaikka Rudolfin uskottomuus pian paljastuukin Magdalle, hänen rakkautensa ei heikkene. Eräänä päivänä nähtyään Magdan soittamassa pianoa ulkoilmakahvilassa Knud pyytää tarjoilijaa päästämään hänet Magdan luo. Tarjoilija kertoo juonesta Rudolfille, joka ryntää heidän luokseen. Kolmiodraama päättyy Madgan yhtäkkisiin veitseniskuihin Rudolfin rintaan. Elokuva päättyy, kun poliisi vie Magdan.

Vaikka tanskalaisen “eroottisen melodraaman” merkittävin tutkija Marguerite Engberg pitääkin Fotoraman tuottamaa *Den Hvide Slavehandel* (Tanska 1910) elokuvaa ensimmäisenä pitkänä elokuvana, joka inspiroi Nordiskia tuottamaan useamman filmikelan elokuvia, hänen mielestään

³³ Allen 1973, 206.

³⁴ Neergaard 1956, 42.

³⁵ Mottram 1988, 81.

³⁶ Engberg 1993, 65.

³⁷ Ibid., 66.

³⁸ Ibid., 63.

³⁹ Ibid., 66.

⁴⁰ Ibid., 67.

⁴¹ Ibid., 66.

⁴² Ibid., 63.

⁴³ Templeton 1997, 335.

⁴⁴ Lukacs sit. Templeton 1997, 332.

Kosmoraman tuottama *Afgrunden* oli kuitenkin ensimmäinen taiteellisesti korkeatasoinen pitkä elokuva³⁶. Elokuvan taiteellinen taso perustui suurelta osin Asta Nielsenin psykologiseen realismiin perustuvaan näyttelijäsuoritukseen: hillittyjen eleiden ja ilmeiden käyttöön kameran edessä. Engberg pitää myös *Afgrundenia* ensimmäisenä tanskalaisena ”eroottisena melodraamana”, joista suurin osa tehtiin vuosien 1910 ja 1915 välisenä aikana. Kosmoraman tuottama *Afgrunden* inspiroi Nordiskia, joka vuonna 1911 alkoi tuottaa lähes ainoastaan useamman filmikelan pituisia ”eroottisia melodraamoja”³⁷. ”Eroottiset melodraamat” muodostivat yhden tärkeimmistä tanskalaisen kultakauden genreistä³⁸.

Tanskalaiset ”eroottiset melodraamat” toivat valkokankaalle elokuvahistorian ensimmäiset pitkät suudelmat ja kertoivat rakkaustarinoita, joissa konflikti syntyi päähenkilöiden luokkaeroista tai siitä, miten kaksi miestä taistelee naispäähenkilöstä³⁹. Engbergin mukaan tanskalaiset ”eroottiset melodraamat” olivat suosittuja ympäri maailmaa. Tanskalaisten ”eroottisten melodraamojen” voi nähdä vaikuttaneen Ruotsissa Victor Sjöströmin ja Mauritz Stillerin varhaisiin elokuviin, Saksassa Deutsche Bioscop -tuotantoyhtiön tuottamiin, Asta Nielsenin tähdittämiin elokuviin ja italialaisessa elokuvassa kehittyvään diva-perintöön. Engberg kuitenkin korostaa, miten naispäähenkilön modernius ja itsenäisyys tanskalaisissa ”eroottisissa melodraamoissa” erottaa ne muiden maiden eroottisista melodraamoista⁴⁰. Tanskalaiset ”eroottiset melodraamat” ovat siis ennen kaikkea uuden modernin naiskuvan rakentajia. Engberg kirjoittaa genren rakentamasta naiskuvasta korostaen naisen itsenäisyyttä, joka rinnastuu miehen heikkouteen ja tahdottomuuteen. Eroottisten melodraamojen nainen on ”poikkeuksetta vuorenvarma ja itsenäinen, kun taas mies on heikko, vailla tahdonvoimaa. Mies pelkää usein samaan yhteiskuntaluokkaan kuuluvaa itsenäistä naista ja rakastuu alemman yhteiskuntaluokan naiseen, jonka yläpuolella hän tuntee olevansa. Tämä asenne naiseen heijastelee modernin miehen pelkoa modernia naista kohtaan. Eroottisen melodraaman nainen on lisäksi aktiivinen rakkaustarinassa: hän tekee päätökset ja on seksuaalisesti aktiivinen”⁴¹.

Engberg korostaa, miten ”eroottiset melodraamat” kehittyivät Tanskassa, jossa tasa-arvon puolesta taisteleva Naisliike (Danish Society of Women) perustettiin vuonna 1871⁴² ja neljä vuotta myöhemmin naisopiskelijoita hyväksyttiin yliopistoon. Naiset saivat äänioikeuden kunnallisvaaleissa kaksi vuotta ennen elokuvan *Afgrunden* valmistumista vuonna 1908 ja vuonna 1915 parlamentissa. Hän huomauttaa myös, miten Ibsenin *Nukke koti* sai menestyksekkään ensi-iltansa Kööpenhaminassa, jossa tasa-arvo keskustelu oli kuumimmillaan. Engberg jättää kuitenkin tarkastelematta yhtymäkohtia Ibsenin proosadraamojen ja ”eroottisten melodraamojen” välillä. Tämä on yllättävää, sillä Engberg tarkastelee juuri *Afgrundenia* ensimmäisenä ”eroottisena melodraamana” ja Asta Nielsenä (joka sovelsi ibseniläistä psykologiseen realismiin perustuvaa näyttelemistyylä elokuvaan) merkittävänä eroottisen melodraaman rakentaman modernin naiseuden elokuvallisena ruumiillistumana.

Jos henkilöahmojen ennennäkemätön realismi on syy, miksi Ibsenin proosadraamoja voidaan pitää moderneina, kuten feministi Ibsen-tutkija Joan Templeton⁴³ väittää, eroottiset melodraamat siirsivät ibseniläisen dramaturgian periaatteet elokuvaan painottaessaan realismia niin karakterisoinnissa kuin kerrontakeinojen käytössä. Eroottiset melodraamat Ibsenin realististen proosadraamojen tapaan ovat ”individualismin draamoja”⁴⁴, jotka kuvaavat

ennen kaikkea naisten kapinaan ennalta määrättyjä rooleja vastaan, yhteiskunnan asettaman paikan vastustamista ja sen uudelleenmäärittämistä. Sekä Ibsenin proosadraamojen että eroottisten melodraamojen rakentamia naishenkilöitä voidaan pitää modernismin “täydellisimpinä ruumiillistumina”⁴⁵.

Urban Gad on ensimmäisiä tanskalaisia ohjaajia, jonka elokuvissa näyttäytyy tanskalaiselle elokuvalle tyypillinen ominaispiirre: “katurrealismi”⁴⁶. Jos Ibsenin realismi perustui sekä naishenkilöhahmojen realistiseen kuvaukseen että privaatin tilan – ibseniläisen kamarin – käyttöön draaman tapahtumapaikkana, Urban Gadin realismi pohjautuu elokuvan ainutlaatuisen mahdollisuuden kuvata kamarin ulkopuolella olevaa julkista tilaa. Syy siihen, miksi katurrealismista tuli juuri tanskalaisen elokuvan ominaispiirre, selittyy varhaisella urbanisaatiolla Tanskassa. Vuosien 1870 and 1914 välillä väestö kaksinkertaistui ja 25 prosenttia väestöstä asui Kööpenhaminassa⁴⁷.

Ibsenin realistiset proosadraamat, kuten *Nukkekot*i ja *Hedda Gabler* (1890), tutkivat privaatin ja julkisen tilan sukupuolittunutta jakoa ja naisen klaustrofobiaa privaatisissa tilassa. Urban Gad puolestaan on kiinnostunut tarkastelemaan privaatin ja julkisen tilan uudenlaista suhdetta osana sukupuoliroolien uudelleenmäärittämisprosessia. Jos Noran ja Heddan kapina perustui privaatin tilan rakentamien sukupuoliroolien vastustamiseen, Urban Gad tutkii elokuvassaan, mitä tapahtuu, kun naiset lähtevät kamarista. Mikä odottaa Noraa, kun hän on läimäyttänyt *Nukkekodin* oven kiinni? Urban Gad päästää katsojan seuraamaan Magdan matkaa privaatisesta julkiseen tilaan: elokuvan dynaaminen privaatin ja julkisen tilan vastakkaisasettelu heijastaakin “hierarkkisen” vastinparin “julkinen/maskuliininen ja privaatii/feminiininen”⁴⁸ kyseenalaistumista.

Afgrunden alkaa puolilähikuvalla Magdasta, joka on kuin näyttämöllä, kääntyneenä kameraan päin. Dalle Vache tarkastelee tällaisia “staattisia otoksia”⁴⁹ eräänlaisina teatraalisuuden jäännöksinä elokuvassa. Hän korostaa kuitenkin, että ilmaisukeinojen hienovaraisuus Asta Nielsenin näyttelijäsuo-rituksessa, joka toi esille henkilöhahmon psykologisen syvyyden, kompensoi otoksen teatraalisuutta. Myös Asta Nielsenin eleiden pidättämiselle perustuva näyttelimityyli sekä ympäröivän tilan – kadun – realismi kompensoivat otoksen teatraalisuutta. Magda, joka nähdään raitiovaunussa, esitellään urbaanina modernina cityihmisenä. Raitiovaunusta lähdettyään hän kääntää selkensä kameralle ja häviää ihmisjoukkoon, mikä hävittää otoksen viimeisenkin teatraalisen ulottuvuuden ja tekee hänestä yhden “kasvottomista, anonyymeista liikkuvista kehoista urbaanissa kaupungissa”⁵⁰.

Afgrundenin ensimmäiset otokset esittelevät myös Knudin, jonka kanssa Magda kihlautuu. Constance Balides tutkii naiskuvaa varhaisessa attraktio-elokuvassa ja pohtii yksinäisen naisen läsnäoloa uhkana 1900-luvun alun kaupunkikuvassa⁵¹. Balides luultavasti väittäisi, että Knudin läsnäolo raitiovaunussa torjuu uhan, jonka Magdan yksinäisyys herättää. Kun kysymys on kuitenkin tanskalaisesta eroottisesta melodraamasta, Knudin alemmuus suhteessa Magdan itsenäisyyteen tulee esitellyksi heti elokuvan alussa. Kamera seuraa Knudia, joka puolestaan seuraa Magdaa, puistoon, jossa he menevät ulkoilmakahvilaan. Kohtaus kulminoituu hetkeen, jolloin Magda maksaa oman laskunsa.

Elokuva näyttää edelleen, miten naisten käytös julkisessa tilassa on johtanut muutoksiin privaatisissa tilassa. Puistokohtauksen jälkeen siirrytään privaatiiin ibseniläiseen kamariin. Privaatin tilan mise-en-scene rakentaa kuvaa Magdasta pianonsoitonopettajana. Kohtaus viittaa Tanskan kuninkaallisen musiik-

⁴⁵ Templeton 1997, 335.

⁴⁶ Soila, Söderbergh-Widding & Iversen 1998, 7.

⁴⁷ Soila, Söderbergh-Widding & Iversen 1998, 7.

⁴⁸ Hansen 1991, 114.

⁴⁹ Dalle Vache 2000, 79.

⁵⁰ Ibid., 78.

⁵¹ Balides 1998, 78–80.

⁵² Solomon 1997, 51.

⁵³ Ibid., 51.

⁵⁴ Hansen 1991, 117.

⁵⁵ Ibid., 118.

⁵⁶ Ibid.

kiakatemian radikaalina pidettyyn päätökseen sallia naisopiskelijoita niinkin aikaisin kuin vuonna 1876. Nämä viittaukset yhteiskunnalliseen kontekstiin kertovat, miten eroottinen melodraama, Ibsenin proosadraamojen tapaan, osallistui naisen yhteiskunnallista asemaa koskevaan debattiin. Alisa Solomon muistuttaa, että Ibsenin suosio uudessa näyttelijäkunnassa (jonka Uuden Teatterin liikkeestä löytyneitä kannattajia voitaisiin kutsua naisasia-aktivisteiksi) perustui Ibsenin näkemykseen draamasta yhteiskunnalliseen keskusteluun osallistuvana ja vaikuttavana⁵². Uudet näyttelijät ottivat osaa naisen yhteiskunnallista asemaa koskevaan debattiin ja Bernard Shawn sanoin “olivat kosketuksissa edistysellisen ajattelun kanssa”, erottamattomia yhteiskunnallisesta ja poliittisesta todellisuudesta⁵³. Se, että Asta Nielsen näyttelä elokuvassa itsenäistä, kamarin ulkopuolella työskentelevää naista, tekee hänestä näyttelijän, joka osallistuu debattiin naisen yhteiskunnallisen aseman muutoksista. Vaikka Engberg tarkasteleekin eroottisia melodraamoja suhteessa naisen aseman yhteiskunnallisiin muutoksiin Tanskassa, hän jättää kuitenkin ottamatta huomioon, miten naisen aseman muutos vaikutti myös naisnäyttelijän uudenlaiseen rooliin. Asta Nielsen oli moderni elokuvanäyttelijä, joka rakensi uudelleen naiseuden määreitä niin elokuvassa kuin sen ulkopuolellakin. Hän yhdisti yksinhuoltajaäidin ja näyttelijän rooleja sekä osallistui yhteiskunnalliseen ja elokuvakulttuuriseen debattiin tanskalaisen elokuvalehden Kosmoramaan palstoilla. Sen lisäksi, että Asta Nielsen näytteli 74 elokuvassa 22 vuoden mittaisen uran aikana, hän ehti myös kirjoittaa sekä toimia kriitikkona ja ohjaajana. Vuonna 1920 Asta Nielsen perusti oman tuotantoyhtiön Art Films A.G., jossa hän pystyi edelleen kehittämään elokuvaa itsenäisenä taiteenlajina ja kontrolloimaan sen rakentamia naiskuvia.

Afgrunden keskittyy kuvaamaan Magdaa naistaiteilijana, joka (Asta Nielsenin tavoin) uudelleenrakentaa naiseuden määreitä lavalla ja sen ulkopuolella. Privaatin ja julkisen tilan dynamiikka tulee elokuvassa esille urbaanin tilan kuvaamisessa viihteen, fantasian ja vapauden tyyssijana, joka saa kontrastin sulkeutuneesta, klaustrofobisesta privaatista tilasta. Elokuvassa ibseniläiset kamarit rinnastuvatkin julkisiin viihdenäyttämöihin: vaudeville-teattereihin, sirkusareenoihin ja ulkoilmateatterilavoihin.

Miriam Hansen tutkii varhaiselokuvan naiskatsojuutta suhteessa urbaanisaatioon ja kaupalliseen viihteseen. Hän korostaa, että elokuva julkisena viihteenlajina antoi naisten fantasioille ja haluulle “julkisen ulottuvuuden”⁵⁴. Elokuvaa antoi mahdollisuuden feminiinisuuden ristiriitaisten määreiden, “traditionaalisten seksuaalisen käytöksen standardien” ja “modernin” seksuaalisuuden, “imaginaariseen selvittelyyn”⁵⁵.

Elokuvassa *Afgrunden* Magda nähdään esittelytosten jälkeen maalla, jonne Knud vie hänet tapaamaan vanhempiaan. Maaseutu kuitenkin kyllästyttää urbaania cityihmistä, joka onnekseen pääsee kiertueella olevan sirkusryhmän esitykseen. Elokuvassa Magdan kapina privaatilan määrittämiä traditionaalisia rooleja vastaan rinnastuu naisidentiteetin uudelleenmäärittelyyn julkisessa tilassa, joka nähdään viihteen kehtona. Julkisen tilan korostama “glamourin, mielihyvän ja erotiikan vetovoima” sekoittuu privaatilan korostamiin arvoihin, jotka perustuvat naisen perinteisten roolien ylläpitoon⁵⁶. Tämä ristiriita korostuu kohtauksessa, jossa Magda vaeltelee sirkusesityksen jälkeen levottomasti kamarissaan ikkunasta ulos vilkuillen. Julkinen tila, joka nähdään viihteen, vapauden ja erotiikan tyyssijana, personifioituu Rudolfissa, joka pian kiipeää ikkunasta Magdan huoneeseen pelastaakseen hänet täydelliseltä kyllästymiseltä.

Urban Gad tutkii viihteen julkista aspektia ja sen merkitystä naiseuden rekonstruoimisprosessissa korostaen samalla henkilöihahmon sisäisiä tunnetiloja ja niiden ulkoisia ilmenemismuotoja. Julkisen ja privaatin ristiriita tunnetilojen representaatiossa on erottamaton osa kahden vastakkaisen näyttelemistyylin dialogia. Julkisen ja privaatin ristiriita näyttäytyy psykologisen sisäisen tulkinnan ja ekspressiivisen teatraalisen kehonkielen dialogina.

⁵⁷ Bálázs 1952, 66.

⁵⁸ Ibid., 62.

⁵⁹ Ibid., 66.

⁶⁰ Ibid., 65.



Bela Bálázs korosti Nielsenin näyttelytyylin analyysissä ilmaisukeinojen pidättämistä ja eleiden hienovaraisuutta. Kuva: SEA

Realistisen ja teatraalisen näyttelemistyylin dialogi

Bela Bálázs on yksi varhaisista elokuvateoreetikoista, jotka korostivat elokuvaa itsenäisenä taiteenlajina. Bálázs'n mukaan elokuvan teatraaliset juuret, jotka tulivat esiin melodramaattisessa, teatraalisessa näyttelemistyyliissä, täytyi eliminoida, jotta elokuva saisi statuksen itsenäisenä taiteenlajina. Bálázs'lle elokuvan itsenäisyys omana taiteenlajinaan ruumiillistui modernissa elokuvanäyttelijässä Asta Nielsenissä ja tämän realistisessa näyttelemistyyliissä, "ilmaisukeinojen pidättämisessä"⁵⁷. Korostaessaan eleiden hienovaraisuutta Asta Nielsenin näyttelemisessä Bálázs keskittyy analysoimaan Asta Nielsenin kasvoja, hänen "hiljaisia yksinpuheluitaan"⁵⁸ ja perustaa teoriansa "mikrofysionomiasta"⁵⁹ analyysiinsä lähikuvan tallentamista kasvoniilmeistä. Bálázs'n mukaan lähikuvan näyttämät, ympäristöstään eristetyt kasvoniilmeet mahdollistavat tunkeutumisen "uuteen sielulliseen ulottuvuuteen. Ne paljastavat uuden maailman – mikrofysionomian, jota paljas silmä jokapäiväisessä elämässä ei pysty näkemään"⁶⁰.

Kirjoittaessaan Asta Nielsenin näyttelemisestä Bálázs keskittyy hiljaisiin kasvoihin sielun peilaajana, joka toimii erillään ympäröivästä todellisuudesta. Asta Nielsenin maskuliinisuus, keho ja ääni, jotka alun perin estivät pääsyn

⁶¹ Ibid., 225.

⁶² Asta Nielsen sit. Dalle Vache 2000, 90.

⁶³ Brewster & Jacobs 1997, 102.

⁶⁴ Ibid., 118.

⁶⁵ Ibid., 119.

⁶⁶ Solomon 1997, 55.

suurten legitimoitujen teattereiden lavoille, pyyhkiytyvät pois lähikuvien mikrofysionomiassa. Bálàzs'n käsittelyssä Asta Nielsenistä tulee sukupuoleton. Onko Asta Nielsenin "silmien puhe"⁶¹, jota lähikuva tallentaa, hiljentänyt maskuliinisen äänen, joka työnsi hänet teatterimaailman marginaaliin? Onko lähikuva, joka eristää kasvoit ympäristöstään, elokuvallinen keino kontrolloida androgyynisen Asta Nielsenin eroottista ruumiinkieltä?

Elokuvan *Afgrunden* analysoiminen Bálàzs'n teorioihin lähikuvan tallentamista kasvoista tukeutuen on riittämätön. Dalle Vache huomauttaa, miten alle 20 prosenttia otoksista elokuvassa on vain lähikuvia; suurin osa otoksista tallentaa Asta Nielsenin koko kehonliikkeitä. Asta Nielsen itse viittaa koko kehon ekspressiivisyyteen ja sen tärkeyteen elokuvailmaisussa analysoidessaan, kuinka kädet ja keho voivat olla yhtä ekspressiivisiä kuin kasvonilmeet ja kuinka ne eivät mitätöi kasvonilmeiden tehoa⁶². *Afgrunden* hyödyntää kahta vastakkaista näyttelemistyyliä: Asta Nielsenin koko kehon ekspressiiviset liikkeet kontrastoituvat hillittyihin kasvonilmeisiin. Asta Nielsen "pidättää" yhtä paljon kehon liikkeitä ja kasvon ilmeitä kameran edessä kuin käyttää koko kehon ekspressiivistä kieltä näytelläkseen *kameralle*. Siten realismi ja teatraalisuus kilpailevat Asta Nielsenin näyttelijäsuorituksessa. Realismin ja teatraalisuuden vastakkaisasettelu mahdollistaa naiseuden määreiden de- ja rekonstruoinnin.

Tutkiessaan näyttelemistyyliä ja teatterin vaikutusta varhaiselokuvaan tutkijat ovat alkaneet kritisoida näkemystä, jonka mukaan teatralinen näyttelemistyyli on psykologiseen realismiin perustuvan näyttelemistyylin edeltäjä ja kehittymätön versio. Ben Brewster ja Lea Jacobs analysoivat kirjassaan *Theatre to Cinema* (1997) näyttelemistyylien sekoittumista yksittäisissä näyttelijäsuorituksissa. He tarkastelevat, miten pitkät otokset ja puolilähikuvat eurooppalaisessa elokuvassa antoivat näyttelijöille mahdollisuuden käyttää melodramaattisia eleitä osana hillitympää, realismiin perustuvaa elokuvanäyttelemistä⁶³. Analysoidakseen väitettään tarkemmin he tarkastelevat Asta Nielsenin näyttelijäsuoritusta elokuvissa *Die Arme Jenny* (Saksa 1912), *Engelien* (Tanska 1913) ja *Die Weißen Rosen* (Saksa 1914). He tutkivat Nielsenin eleikieltä ja tarkastelevat vulgaareja liikkeitä, jotka kuvaavat hänen henkilöihahmonsa työläistäustaa. Nämä teatraliset ruumiinliikkeet ovat Nielsenin keino rikkoo "korrektia lady-like-käytöstä"⁶⁴. Tarkastellessaan teatralisen ja realistisen näyttelemistyylin sekoittumista Nielsenin elokuvanäyttelemisessä kirjoittajat viittaavat Nielsenin kouluttautumiseen Tanskan kuninkaallisessa teatterissa, jossa hän tutustui Ibsenin naturalistiseen teatteriin⁶⁵. Sen sijaan, että kirjoittajat analysoisivat tarkemmin Asta Nielsenin näyttelemistä suhteessa ibseniläiseen teatteriperintöön, he tutkivat Asta Nielsenin näyttelijäsuorituksia osana diva-perintöä ja vertaavat häntä Lyda Borelliin.

Kirjoittajat jättävät siis ottamatta huomioon, että Ibsen ei hylännyt teatralisia eleitä vaan korosti niiden merkitystä osana realistista näyttelijäsuoritusta. Hän "sovelsi"⁶⁶ niiden käyttöä realistissa proosadraamoissaan. Teatralisten eleiden käyttö oli erottamaton osa Ibsenin päämäärää de- ja rekonstruoida feminiinisuuden määreitä, mitä Brewsterin ja Jacobsenin mukaan Asta Nielsen tekee Urban Gadin elokuvissa.

Tarkastelen seuraavaksi realismin ja teatraalisuuden dynaamista suhdetta elokuvassa *Afgrunden* ja Ibsenin näytelmässä *Nukke koti*. Keskityn analysoimaan sekä Asta Nielsenin Cowboy-tanssia (jota pidettiin tanskalaisen elokuvan ensimmäisenä eroottisena kohtauksena) että Noran Tarantella-tanssia teatralisina spehtaakkeleina.

Uusi näyttelemistyili uuden modernin naiseuden ruumiillistajana

Mikä rooli on eroottisen tanssin speaktaakkelilla sekä *Nukkekodissa* että *Afgrundenissa*? Mikä on teatraalisen tanssin merkitys osana realistista näyttelemistyyliä? Sekä Ibsenin näytelmässä että Urban Gadin elokuvassa eroottisen tanssin speaktaakkelilla on tärkeä rooli näyttelijäsuoritustyylien ja siten naiseuden ruumiillistumien de- ja rekonstruoimisprosessissa.

Ibsenin “suureksi pukukohtaukseksi”⁶⁷ kutsuma Noran tarantella-tanssi tapahtuu näytelmän toisessa näytöksessä. Tanssillaan Nora estää Torvaldin lukemasta kirjettä, joka paljastaa hänen kavalluksensa. Nora “ottaa tamburiinin rasiasta ja pitkän, kirjavan huivin, johon hän kiireesti verhoutuu.”⁶⁸ Nora “hypähtää sitten permannelle” – näyttämölle – tohtori Rankin ja Torvaldin jäädessä katsomoon. Torvaldille Noran villi tanssi on ”pelkkää hulluutta”⁶⁹.

Urban Gad korostaa Ibsenin tapaan tanssin teatraalisuutta sijoittaessaan Magdan cowboy-tanssin vaudeville-lavalle. Magda tanssii saatuaan tietää Rudolfin uskottomuudesta: tanssi kertoo siten kateuden, vihan ja pettymyksen tunteista. Tanssin eroottisuus teki elokuvasta sensuroinnin kohteen: Norjassa elokuvaa pidettiin moraalittomana, Ruotsissa se leikattiin tai kiellettiin kokonaan, Ranskassa tanssi teki elokuvasta “irstaan” ja kuitenkin juuri huonon maineensa vuoksi sillä oli hyvä myynti⁷⁰. Tanskalaisuudesta tuli termi, jolla viitattiin kaikkiin hyvää makua rikkoviin elokuvaan⁷¹.

Voidaan siis kysyä, herättikö speaktaakkeleiden suurten tunteiden vallassa kamppailevasta naiskehosta “modernin miehen pelon modernista naisesta”⁷², etenkin pelon kontrolloimattomasta naisseksuaalisuudesta? Tuomitseeko maailman miehin katse seksuaalisuutensa julkituovat naiset hulluiksi? Onko kontrolloimaton seksuaalisuus merkki hysteriasta? Onko naisseksuaalisuus kontrolloitavaa, mutta speaktaakkeleiksi kelpaavaa? Juuri *Nukkekodin* valmistumisen aikaan Jean-Martin Charcot, “aikansa tähtilääkäri”⁷³ järjesti nais-hysterikkoja esitteleviä speaktaakkeleita Salpêtrièren sairaalassa Pariisissa. Naishysteria toimi inspiraationlähteenä speaktaakkeleita katsomassa käyville taiteilijoille samanaikaisesti, kun se piti alistaa lääketieteen miehille katseelle⁷⁴. Speaktaakkelehtajat heijastelivat “ajan käsitystä naisesta katsetta toivovana ja haluavana, masokistisena kohteena, jota miehet voivat veljellis-eroottisessa yhteisymmärryksessä omistaa”⁷⁵.

Toisin kuin Charcot Ibsen ja Urban Gad eivät ole kiinnostuneet kuvaamaan speaktaakkeleita näytöksinä, jossa tiedostamattomaan, hysteeriseen tilaan vaipuneen naisen seksuaalisuus alistetaan rationaalille miehille katseelle. *Nukkekodissa* Ibsen dekonstruoivat Tarantella-tanssin alkuperäisen merkityksen, jonka se sai Etelä-Italiassa toimiessaan “hysteerisenä katharsiksena” sallien naisten väliaikaisen pakenemisen avioliiton ja äitiyden kahleista⁷⁶. Ibsenin näytelmässä hysteerisestä katharsiksista tulee tarkoin suunniteltu speaktaakkelehtaja, joka edeltää Noran lopullista pakenemista avioliiton ja äitiyden kahleista. *Afgrundenissa* eroottisesta tanssista tulee myös suunniteltu speaktaakkelehtaja, jossa Magda näyttäytyy itsenäisenä, perinteisiä feminiinisuuden määreitä rikkovana naisena.

Sekä näytelmä että elokuva keskittyy kuvaamaan ristiriitaa, joka syntyy naiskehon erotisoimisen ja eroottisen latautuneisuuden tarkoituksellisen rikkomisen välillä. Vaikka tanssi eroottisena speaktaakkelehtajana erotisoi naiskehon, sekä Nora että Magda pyrkivät rikkomaan eroottisen latautuneisuuden. Tämä ristiriita karakterisoi sekä Noran että Magdan naisena, joka toimii erotisoidun kehonsa speaktaakkelehtajana. *Nukkekodissa* Ibsen keskittyy

⁶⁷ Gad 1962, 175.

⁶⁸ Ibid., 176.

⁶⁹ Ibid., 176.

⁷⁰ Engberg 1993, 67.

⁷¹ Soila, Söderbergh-Widding & Iversen 1998, 9.

⁷² Engberg 1993, 66.

⁷³ Kortelainen 2003, 26.

⁷⁴ Ibid., 70.

⁷⁵ Ibid., 77.

⁷⁶ Finney 1994, 98.

⁷⁷ Ibsen 1962, 187

⁷⁸ Ibid., 187

⁷⁹ Rokem 1997, 230

⁸⁰ Ibid., 230

⁸¹ Ibid., 224

⁸² Ibid., 229

kuvaamaan Noran Tarantella-tanssin valmisteluja. Juhlavan mekon ja silkkisukkien pukeminen sekä hiusten avaaminen kertovat Noran pyrkimyksestä erotisoida keho ja muuttaa se speaktaakkelin kohteeksi. Kun Torvald kuitenkin kertoo Noralle voyeuristisista nautinnoistaan ja eroottisista haluistaan nähtyään tämän “kiitävän viekoittelevana tarantellassa”⁷⁷, Nora keskeyttää hänet: “Mene pois, Torvald. Sinun täytyy mennä luotani. En tahdo mitään tuollaista.”⁷⁸ Tämä repliikki toimii Freddie Rokemin mukaan “lyöntinä”⁷⁹ Torvaldin kasvoihin. Rokemin mukaan se edelleen vertautuu aiempaan kohtaukseen, jossa Nora esittelee silkkisukkiansa tohtori Rankille ja joka päättyy Noran lyöntiin tohtori Rankin kasvoihin, “läpätunkevan katseen lähteeseen”⁸⁰.

Rokem tarkastelee sitä, miten eroottinen latautuneisuus loppuu juuri kun se on saavuttamassa kliimaksinsa⁸¹. Rokem ehdottaa, että Noran lyönnit ovat uhka, joka poistetaan, kun Nora vihdoin lähtee *Nukkekodista* näytelmän viimeisessä kohtauksessa. Sen sijaan, että Rokem tarkastelisi ristiriitaisia “mieltymyksen ja sen kieltämisen eleitä”⁸² naisnäyttelijän näkökulmasta, hän tuomitsee Ibsenin mieskirjoittajana, joka eliminoi uhan poistamalla Noran lavalta. Rokemin mukaan Noran lähtö *Nukkekodista* ei siis ole niinkään tulkittava vapautumisen eleenä, vaan seurauksena Ibsenin poistamasta uhasta. Mutta onko Rokem itse miehinen kirjoittaja, joka poistaa uhan eliminoimalla sen tekstistään? Noran lyönnit, jotka yhtäkkiä rikkovat eroottisen latautuneisuuden, ovat tärkeitä dramaattisia eleitä, joita Ibsen käyttää kuvaillessaan Noraä speaktaakkelinsa kontrolloijana – itsetietoisena teatraalisena näyttelijänä. Lyönnit, jotka lopettavat eroottisen jännitteen tohtori Rankin, Torvaldin ja Noran välillä, ovat yhtä yhtäkkisiä kuin Noran eroottisen Tarantella-tanssin lopetus ja lavalta poislähtö. Ristiriita, joka syntyy seksuaalisen jännitteen ja sen katkaisun välille, on Ibsenin keino karakterisoida Nora naisena, joka ei suostu näyttelemään roolia, jonka miesyleisö on hänelle määrännyt. Nora on itsetietoinen teatraalinen näyttelijä, joka jättää elämänsä teatraalisuuden. Tämä teatraalisuus kulminoituu Tarantella-tanssissa.

Seksuaalisen jännitteen luomisen ja sen rikkomisen ristiriidasta tulee tärkeä osa Magdan karakterisointia *Afgrundenissa*. Ibsenin tavoin Urban Gad kiinnittää huomiota Magdan valmisteluihin ennen cowboy-tanssia. Jo elokuvan alussa maalla Magda rinnastaa itsensä näyttelijöihin ja harjoittelee tanssin askelia kameraan päin kääntyneenä. Taiteilijakerholla Magda nähdään harjoittelemassa askelia pianon säestyksellä; musta asu on vaihtunut valkoiseen mekkoon. Kuten *Nukkekodissa* cowboy-tanssi *Afgrundenissa* toimii performanssina performanssin sisällä: elokuva seuraa Magdan kehon erotisoitumista ja muutettavuutta speaktaakkelin kohteeksi sekä Magdan roolia itsetietoisena teatraalisena näyttelijänä.

Urban Gad korostaa Ibsenin tavoin hetkeä, jolloin Magda ei ole enää eroottisen speaktaakkelin objekti, vaan eroottisen halun subjekti. Tanssi alkaa Magdan harjoitetuilla askelilla, joita Rudolf on hänelle opettanut. Teatraalinen tanssi saa kuitenkin merkittävän käänteen, kun Magda ei suostu tanssimaan tahdissa, kirjaimellisesti Rudolfin jalanjalkia seuraten, vaan heittää teatraalisen asusteen, cowboy-hattunsa, nurkkaan. Tanssi ei ole enää katsomoon suunnattu teatraalinen speaktaakkeleli, vaan Magdan todellisten halujen purkautuma. Magda nostaa kätensä pään päälle ja tanssii kuin transsissa, mikä saa Rudolfin pysähtymään hämmästyksestä. Magda ottaa lasso ja alkaa kietoa sitä Rudolfin ympärille. Hän hieroo itseään Rudolfia vasten ja taivuttaa hänet alas jalkojensa juureen. Kuten Noran lyönnit ja yhtäkkinen tanssin lopetus, Magdan lasso käyttä on ele, joka kertoo Magdan haluttomuudesta olla speaktaakkelin passii-

vinen kohde ja esittää roolia, jonka miesyleisö on hänelle määrännyt. Dalle Vachen mukaan lasso “eksoottisen ristiinpukeutumisen elementtinä” kertoo Magdan “maskuliinisesta roolista seksuaalisesti aggressiivisena viettelijänä”⁸³.

Cowboy-tanssi performanssina performanssin sisällä näyttää, miten teatraaliset harjoitetut eleet korvautuvat realistisella näyttelemistyyllillä. Magda hylkää harjoitetut teatraaliset eleet hetkenä, jolloin hän kuuntelee sisältäpäin tulevaa tunnetta kuin psykologiseen realismiin perustuvassa näyttelemistyyllissä. Ennen kaikkea kohtaaminen kertoo, miten siirtymä melodramaattisesta näyttelemistyyllistä realistiseen osallistuu uusien naisellisuuden määreiden de- ja rekonstruoimisprosessiin. Hyljätessään melodramaattisen näyttelemistyylin, harjoitetut askeleet, eleet ja ilmeet, Magda ilmaisee itsenäisen asemansa sekä lavalla että sen ulkopuolella.

Naispäähenkilöiden kieltäytyminen esittää ennalta määrättyjä rooleja ja heidän halunsa esiintyä oman speaktaakkelinsa kontrolloijina heijastaa Urban Gadin ja Ibsenin kiinnostusta tarkastella käsitystä naisesta “arkkityyppisenä näyttelijättärenä”⁸⁴ ja teatraalisuutta osana naisten elämää. Tämä teatraalisuuden tarkastelu on erottamaton osa keskustelua hysteerikosta teatraalisena näyttelijänä, mikä oli kiivasta *Nukkekodin* valmistumisen aikoihin. “Perinaisen katsottiin elävän jatkuvassa jäljittelyn maailmassa”⁸⁵. Hysteerikko, kuten teatraalinen näyttelijä, tukeutuu naiseuden ei-verbaalisiin ilmaisukeinoihin ja “etsii kanavikseen ne paikat, jotka kulttuuri tarjoaa.” Kuten teatraalinen näyttelijä hysteerikko kierrättää kulttuurisia naiseuden ilmentymiä ruumiillistaakseen mielentilansa⁸⁶. *Nukkekodissa* Ibsen kiinnittääkin huomioita hetkiin, jolloin teatraalisesta näyttelemistyyllistä siirrytään realistiseen näyttelemistyyliin. Milloin Nora ei ole hysteerikko/teatraalinen näyttelijä? Milloin Nora jättää elämän teatraalisuuden ja siirtyy “hysteriasta feminismiin”⁸⁷? Feministi teatteritutkija Alisa Solomon tutkii Ibsenin tapaa käyttää rinnakkain teatraalista ja realistista näyttelemistyyliä. Hän huomauttaa, että Noran käytös, ruumiinkieli, muuttuu sen mukaan, onko hän yksin vai Torvaldin kanssa. Solomon tarkastelee siis naiseutta roolina, naiseuden performatiivista luonnetta. Solomonin mukaan ensimmäiset Ibsen-näyttelijät pitivät tarantellatanssia liian teatraalisena ja vaativat hillitympää elekieltä. Solomon puolustaa Ibseniä ja väittää, että tanssi ei ole jäännös vanhasta teatraalisuudesta vaan teatraalisten eleiden sovellus. Ibsenin feministinen viesti ilmenee teatraalisen ja realistisen näyttelemistyylin rinnastamisessa. Paljastaessaan teatraalisen näyttelemistyylin keinotekoisuuden Ibsen paljastaa myös sen ruumiillistaman naiseuden kulttuurisen konstruktion rajoittuneisuuden⁸⁸.

Solomon korostaa, miten Noran teatraalinen puku, joka on osallistunut naiskehon erotisoimiseen, saa varsinaisen merkityksensä Noran riisuessa sen⁸⁹. Riisuessaan puvun Nora ilmaisee päätöksensä lähteä ja jättää elämänsä tähän asti jatkunut teatraalisuus. “Olen elänyt tehdäkseni temppuja sinulle, Torvald.” “Kotimme ei [...] ole ollut muuta kuin leikkimökki. Olen täällä ollut sinun nukkevaimosi, kuten kotona olin isän nukkelapsi”⁹⁰.

Vastaavasti *Afgrundenissa* cowboy-tanssi performanssina performanssin sisällä näyttää, miten siirtymä teatraalisesta näyttelemistyyllistä realistiseen osallistuu uusien naisellisuuden määreiden de- ja rekonstruoimiseen. Hyljätessään teatraalisen näyttelemistyylin, harjoitetut askeleet, eleet ja ilmeet ja heittäessään teatraalisen asusteen, cowboy-hatun, nurkkaan Magda ilmaisee itsenäisen asemansa sekä lavalla että sen ulkopuolella. Samoin *Nukkekodissa* *Afgrundenissa* teatraalisen speaktaakkelin päätös ilmaisee Magdan valmiutta jättää elämänsä teatraalisuus. Jos Nora jättää äidin ja vaimon roolit lähtemällä

⁸³ Dalle Vache 2000, 89

⁸⁴ Fischer 1989, 74

⁸⁵ Kortelainen 2003, 281

⁸⁶ Aston 1999, 69

⁸⁷ Finney 1994, 100

⁸⁸ Solomon 1997, 54

⁸⁹ Ibid., 56

⁹⁰ Ibsen 1962, 199

⁹¹ Garber 1998, 177

⁹² Drotner 1998, 294

kodistaan, joka on ollut pelkkä “leikkimökki”, Magdan päätös olla mukautumatta Rudolfin määräämiin rooleihin päättyy vielä lassoamista radikaalimmalla eleellä: veitseniskuilla Rudolfin rintaan – tapahtumapaikkana ibseniläinen kamari. Tietämättä jää, oliko tämä elokuvan lopetus Urban Gadin ironinen kommentti naiseuden de- ja rekonstruoimisprosessista, joka jatkuu lavan ulkopuolellakin vai osa Urban Gadin ibseniläistä poetiikkaa.

Lopuksi

Tarkoitukseni on ollut tarkastella Asta Nielsenä varhaiselokuvan näyttelijänä, joka sovelsi teatteritaustaansa elokuvanäyttelemiseen. Samanaikaisesti Asta Nielsenin näyttelijäsuoritukset peräänkuuluttavat näyttelijäsuoritusanalyysia suhteessa historialliseen ja kulttuuriseen kontekstiin. Asta Nielsenin merkitys ensimmäisenä modernina näyttelijänä perustui näyttelijän tarkoitukselliseen ibseniläiseen, psykologiseen realismiin perustuvan näyttelemistyylin soveltamiseen elokuvassa. Siten Asta Nielsenistä tuli modernin naisellisuuden ruumiillistuma, mikä edelleen teki “eroottisista melodraamoista” vakavasti otettavan, naisen aseman muutoksen yhteiskunnalliseen debattiin osallistuvan genren.

Sekä Ibsenin näytelmässä että Urban Gadin elokuvassa teatraalisen tanssin spektaakkelilla on merkittävä rooli osana realistista näyttelemistyyliä. Realistisen ja teatraalisen näyttelemistyylin dialogi antoi modernille näyttelijälle, kuten Asta Nielsenille, mahdollisuuden osallistua naiseuden määreiden de- ja rekonstruoimisprosessiin. Näyttelijän oli mahdollista esittää nainen itsetietoisena näyttelijänä, joka jättää elämänsä teatraalisuuden ja kapinoi siten ennalta määrättyjä rooleja vastaan. Raja-aitojen rikkomisesta maskuliinisuuden ja feminiinisuuden kulttuuristen konstruktoiden välillä tuli Asta Nielsenin elokuvanäyttelemisen tunnuspiirre. Elokuvissa *Das Liebes-ABC* (Saksa 1916) ja *Hamlet* (Saksa 1921) Asta Nielsen hyödynsi edelleen näyttelijäsuorituksen teatraalisia elementtejä osana realistista näyttelijäsuoritustyyliä ja käytti ristiinpukeutumista de- ja rekonstruoidessaan maskuliinisuuden ja feminiinisuuden kulttuurisia konstruktioita. Jos ristiinpukeutujaa voidaan pitää postmodernina rajojen ylittäjänä, sillä rajojen ylittäminen on ristiinpukeutujan aluetta⁹¹, elokuvat kuvaavat Asta Nielsenä “modernina naisena ennen aikaansa”⁹², postmodernina edelläkävijänä, joka sekoittaa sukupuoli-, luokka- ja seksuaalisuuskategorioiden kulttuurisesti määräytyneitä rajoja.

Lähteet:

Allen, Robert C. (1973), Asta Nielsen. The Silent Muse. *Sight and Sound* Vol. XLII: 4, 205–209.

Aston, Elaine (1999). *Feminist Theatre Practice: A Handbook*. London and New York: Routledge.

Von Bagh, Peter (1998), *Elokuvan historia*. Helsinki: Otava. (Kolmas painos)

Bälázs, Bela (1952), *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art*. London: Dennis Dobson, Ltd.

Balides, Constance (1998), Scenarios of Exposure in the Practice of Everyday Life: Women in the Cinema of Attractions. Teoksessa Annette Kuhn and Jackie Stacey (eds.), *Screen Histories. A Screen Reader*. Oxford: Clarendon Press.

- Brewster, Ben and Lea Jacobs (1997), *Theatre to Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Cowie, Peter (1992), *Scandinavian Cinema. A survey of films and film-makers in Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden*. London: The Tantivy Press.
- Dalle Vache, Angela (2000), Asta Nielsen's Acting: Motion, Emotion, and the Camera-Eye. *Framework* Vol. XLIII:1, 76–94.
- Drotner, Kirsten (1998), Asta Nielsen: a modern woman before her time? Teoksessa Drude von der Fehr, Bente Rosenbeck and Anna G. Jónasdóttir (eds.), *Is there a Nordic feminism? Nordic feminist thought on culture and society*. London: UCL Press.
- Engberg, Marguerite (1993), The Erotic melodrama in Danish silent films 1910–1915. *Film History* 5, 63–67.
- Finney, Gail (1994), Ibsen and Feminism. Teoksessa James McFarlane (ed.) *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 89–105.
- Fischer, Lucy (1989), *Shot/Countershot. Film Tradition and Women's Cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Garber, Marjorie (1998), Dress codes, or the Theatricality of Difference. Teoksessa Lizbeth Goodman and Jane de Gay (eds.) *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London and New York: Routledge, 176–181.
- Gillett, John (1991), Asta Nielsen. *Film Dope*. 47, 40–42.
- Hansen, Miriam (1991), *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Hjort, Mette and Ib Bondebjerg (2001). *The Danish Directors. Dialogues on a Contemporary National Cinema*. Bristol, UK; Portland/ USA: Intellect.
- Ibsen, Henrik (1879), *Nukkekotit*. Teoksessa *Valitut draamat IV*, käännös Eino Palola. Porvoo: WSOY, 1962.
- Kortelainen, Anna (2003), *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Tammi.
- Mottram, Ron (1998), *The Danish Cinema Before Dreyer*. Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc.
- Neergaard, Ebbe (1956), *The story of Danish Film*. Copenhagen: Det Danske Selskab.
- Paris, Barry (2000), *Stella Adler on Ibsen, Strindberg and Chekhov*. New York: Vintage Books, A Division of Random House, Inc.
- Richter Larsen, Lisbeth (2004), Valdemar Psilander – a World Star in Danish Film. <http://www.dfi.dk/sitemod/moduler/index.asp?pid=23110> (julkaistu aikaisemmin *Cinegrafie* # 17, 2004. Cineteca del Comune di Bologna).
- Riis, Johannes (2004), *On the Nature of Film Acting: A Realist Approach*.
- Rokem, Freddie (1997), Slapping Women: Ibsen's Nora, Strindberg's Julie, and Freud's Dora. Teoksessa Lori Hope Lefkowitz (ed.) *Textual Bodies: Changing Boundaries of Literary Representation*. State University of New York Press, 221–243.
- Soila, Tytti, Astrid Söderbergh-Widding and Gunnar Iversen (1998), *Nordic National Cinemas*. London: Routledge.
- Solomon, Alisa (1997), *Re-Dressing the Canon. Essays on Theater and Gender*. London and New York: Routledge.
- Stevenson, Jack (2002), *Lars von Trier*. London: Bfi.
- Templeton, Joan (1997), *Ibsen's Women*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.