

Emmi Itäranta

EI ENÄÄ MITÄÄN NÄHTÄVÄÄ?

Melodraama, tunteet ja sukupuoli-ideologia elokuvassa *Dancer in the Dark*

I have seen what I chose and I've seen what I need
And that is enough to want more would be greed
I've seen what I was and I know what I'll be
I've seen it all there is no more to see
– Selma

Kun Cannesin elokuvajuhlilla palkittu elokuva *Dancer in the Dark* (*Dancer in the Dark*, Tanska–Ruotsi–Ranska 2000)¹ sai ensi-iltansa, eräs tuttavani kommentoi: “Nyt se on viimeistään nähty, mitä von Trier ajattelee naisista.” Elokuvan kansainvälinen vastaanotto oli hyvin ristiriitainen. Elokuvan poikkeuksellista intensiivisyyttä tunteisiin vetoavana tragediana ei voitu jättää huomiotta, mutta samanaikaisesti naispäähenkilön uhratuus ja lapsenomaisuus koettiin epäilyttävinä. Lars von Trieriä syytettiin seksismistä, kuten aikaisemmin elokuvan *Breaking the Waves* (*Breaking the Waves*, Tanska–Ruotsi–Ranska–Hollanti–Norja 1996) kohdalla.² Myös Björkin näyttelijäntyö pääroolissa sai aikaan hyvin rajuja reaktiota puolesta ja vastaan. Vihamielisimmissä kritiikeissä elokuvaa kutsuttiin “typeräksi ja pinnalliseksi”³ ja kyseltiin, miten tällainen banaali ja huono elokuva voi liikuttaa ketään.⁴ Näyttää siltä, että *Dancer in the Darkin* katsominen on yleisesti ollut ristiriitainen kokemus eikä elokuvaan ole ollut mahdollista suhtautua varauksettomasti tai neutraalisti. *Dancer in the Darkin* tunnepitoisuus on myös näyttänyt hämmentäneen kriitikoita, sillä elokuvaa on pidetty vastenmielisenä katsojan tunteiden manipulaationa, joka vie päähenkilönsä kärsimykset kohtuuttomiin äärimmäisyyksiin asti ja on ennen kaikkea tarkoitettu pönkittämään von Trierin imagoa.⁵

Myös itselleni elokuva oli äärimmäisen hämmentävä katsomiskokemus. Muistan vain muutamia kertoja nähneeni suuren osan yleisöstä itkevän spontaanisti elokuvan loputtua, mutta *Dancer in the Dark* sai aikaan tuollaisen

¹ *Dancer in the Dark*, (*Dancer in the Dark*, Tanska/Ruotsi/Ranska 2000. Ohjaus ja käsikirjoitus Lars von Trier. Osissa: Björk, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare, Cara Seymour, Joel Grey, Jean-Marc Barr, Udo Kier, Stellan Skarsgård, Vincent Paterson, Vladica Kostic, Siobhan Fallon, Zeljko Ivanek, Jens Albinus jne. Musiikki: Björk. Koreografiat: Vincent Paterson. Kuvaus: Robby Müller. Leikkaus: Francois Gédigier, Molly Marlene Stensgård.

² Martha P. Nochimson, “New York Film Festival 2000”. *Film–Philosophy*, vol. 4:25, (Nov. 2000). <http://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/wa.exe?A2=ind0011&L=film-philosophy&P=R4978>

³ Peter Bradshaw, “Dancer in the Dark: Lars von Trier’s film is silly, shallow and

manipulative”. *The Guardian*, 15.9.2000. http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Guardian_Film_of_the_week/0,4267,368401,00.html

⁴ Philip French, “Praying for a Power Failure”. *The Observer*, 17.9.2000. http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Observer_review/0,4267,369378,00.html

⁵ Paul Willemsen, “Note on *Dancer in the Dark*”. *Framework*, 42 (Summer 2000). <http://www.frameworkonline.com/42pw.htm>

⁶ Heta Reitala ja Timo Heinonen 2001, “Dramatisoitua todellisuutta”. Teoksessa Heta Reitala ja Timo Heinonen (toim.), *Dramaturgioita*. Helsinki: Palmenia-kustannus 2001, 41–42. Myös Ari Hiltunen, *Aristoteles Hollywoodissa – menestystarinan anatomia*. Helsinki: Gaudeamus 1999, 87–131. Lukuisat elokuvien käsikirjoitusoppaat suosittelevat samaista kolmen näytöksen rakennetta, yhtenä tunnettuna esimerkkinä Syd Field, *The Screenwriter’s Workbook*. New York: Dell 1984.

⁷ Steve Neale määrittelee musikaalidraaman piirteiksi tärkeässä osassa olevan juonen ja henkilöt sekä musiikinumeroiden integroinnin osaksi kokonaisuutta mahdollisimman saumattomasti. Neale, *Genre and Hollywood*. London: Routledge 2000, 106–107.

⁸ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen 1985, 70–73.

reaktion. Olin itse yksi itkijöistä, ja reaktioni yllätti minut täysin. Kokemuksen hämmäntävyys ei kuitenkaan johtunut tunnereaktiosta sinänsä. Syy oli toinen, nimittäin se, että koin elokuvan naiskäsitteiden häiritsevällä tavalla kielteisenä ja seksistisenäkin, mutta tämä ei estänyt intensiivisen tunne-elämyksen syntymistä ja siitä nauttimista. Itse asiassa juuri elokuvan naispäähenkilön ominaisuudet vahvistivat osaltaan tunnekokemuksen intensiteettiä.

Tuon katsomiskokemuksen pohjalta syntyi kysymyksiä, joita haluan tarkastella tässä artikkelissa. Miten *Dancer in the Dark* tuottaa tunteita katsojassa? Entä millaista sukupuoli-ideologiaa elokuva rakentaa? Ja ennen kaikkea, miten katsoja pystyy nauttimaan elokuvasta emotionaalisella tasolla, vaikkei pitäisi sen naiskuvaa erityisen mieltäylentävänä? Artikkelini ensimmäisellä puoliskolla keskityn analysoimaan keinoja, joilla elokuvan kertovat strategiat pyrkivät vetoamaan katsojan tunteisiin. Nostan esille elokuvan yhteydet erityisesti melodraaman ja musikaalin lajityyppeihin, ja sidon tämän osuuden kognitivistiin käsitteisiin tunteiden tuottamisesta elokuvallisilla keinoilla. Tämän jälkeen siirryn tarkastelemaan elokuvan tuottamaa sukupuoli-ideologiaa. Lähtökohtani on uudemmassa feministisessä elokuvatutkimuksessa, joka suhtautuu varsin kriittisesti psykoanalyyysiin ja etsii toisenlaisia viitekehyksiä elokuvien ymmärtämiseen feministisestä näkökulmasta. Lopuksi ehdotan, että *Dancer in the Darkin* kaltaisen elokuvan katsomiskokemuksessa voivat yhdistyä kriittinen etäisyys elokuvan sukupuoli-ideologiaan ja intensiivinen tunne-elämyksellisyys. Niiden ei tarvitse olla toisensa poissulkevia elementtejä, vaan ne voivat toimia toisiaan täydentäen.

Tunteiden voima ja katsojan voimattomuus

Dancer in the Darkin juonirakenne noudattaa varsin uskollisesti kolmen näytöksen mallia, joka on tyypillinen valtavirran populaarielokuville ja jonka juuret voidaan nähdä jo Aristoteleen esittämässä klassisen tragedian teoriassa.⁶ Ensimmäisessä näytöksessä elokuvan päähenkilö, sokeutuva yksinhuoltajaäiti Selma (Björk), raataa tehtaassa säästääkseen rahaa poikansa Genen (Vladica Kostic) silmäleikkausta varten. Toisen näytöksen voidaan katsoa alkavan siitä, kun Selma yövuorossa ollessaan unohtuu haavemaailmaansa, jossa kuvittelee itsensä musikaalitähdeksi. Hänen käyttämänsä kone rikkoutuu. Tästä alkaa peruuttamaton käänne onnettomuuteen, oikeastaan onnettomuuksien sarja. Selma erotetaan työstään. Selman naapuri ja vuokraisäntä Bill (David Morse) varastaa Selman säästörahast, ja Selma surmaa Billin saadakseen rahat takaisin. Selma tuomitaan kuolemaan. Kolmannessa näytöksessä Selma odottaa vankilassa teloitusta. Hänen ystävänsä palkkaavat silmäleikkaukseen tarkoitetuilla rahoilla hänelle asianajajan, mutta Selma kieltäytyy tästä pelastuksen mahdollisuudesta, koska hän pitää Genen leikkausta tärkeämpänä. Hänet teloitetaan hirttämällä.

Dancer in the Dark tuotiin markkinoille musikaalielokuvana, ja jos hyväksymme musikaalin määritelmäksi Steve Nealen yleisluontoisen ehdotuksen laulu- ja tanssinumeroiden integroinnista yhteen tarinan kanssa,⁷ sitä se toki onkin. Tunnelogiikaltaan elokuva on kuitenkin ennen kaikkea melodraama. Sisällytän termiin tässä yhteydessä tunnepitoisuutta korostavat kerronnalliset strategiat, joita David Bordwell painottaa,⁸ sekä melodraaman alalajina usein pidetyn ”naisten elokuvan” eräät toistuvat juonelliset ja temaattiset piirteet. Muiden muassa Flo Leibowitz ja Christian Viviani lukevat

näihin sosiaalisesti ulkopuolisen ja uhrautuvaisen naispäähenkilön ympärille rakentuvan juonen, jonka keskeinen problematiikka kytkeytyy perhepiiriin ja äidin rooliin.⁹ Näiden voidaan katsoa olevan riittävän tunnistettavia ja vakiintuneita piirteitä elokuvamelodraamassa, ja molemmilla on kiinteä yhteys tämän artikkelin keskeiseen kiinnostuksen kohteeseen, eli elokuvan katsojassa herättämiin tunteisiin.¹⁰

Torben Grodal ehdottaa kirjassaan *Moving Pictures*, että melodraaman kerronnalliset strategiat tuottavat katsojassa aktiivisten ja passiivisten tunnereaktioiden konfliktin.¹¹ Grodalin ajatus on sikäli kiinnostava, että se sisällyttää itseensä paitsi melodraaman kertovien elementtien erikoislaadun, joka tähtää nimenomaan tunteiden herättämiseen katsojassa, myös tunnereaktioiden laadun voimakkaina, spontaaneina ja – huomionarvoisesti – ristiriitaisina. Grodal löytää näkemykselleen perusteita kognitiivisesta psykologiasta ja neurologiasta, joiden avulla hän sitoo psyykkiset ja fyysiset reaktiot yhdeksi kokonaisuudeksi.

Grodalin ehdotuksen pohjalta tarkastelen lähemmin kolmea keskeistä melodramaattista strategiaa *Dancer in the Darkissa*, nimittäin kertovien elementtien järjestämistä,¹² ristiriitaisten tunteiden tuottamista ja aktiivisuuden/passiivisuuden osuutta katsojan kokemuksessa. Haluan tässä yhteydessä tarkentaa, etten väitä elokuvan pystyvän hallitsemaan ja määräämään reseptiota ja katsojan tunnereaktioita tekstuaalisilla strategioillaan, ”positioimaan” katsojaa mielivaltaisesti. Perustan näkemykseni kognitivistisessä elokuva-tutkimuksessa hallitsevaan käsitykseen katsojasta aktiivisena osallistujana, joka tuo katsomiskokemuksen oman kulttuurisen ja sosiaalisen taustansa sekä kaikki mentaaliset ja emotionaaliset valmiutensa. Lopullinen kokemus muodostuu katsojan henkilökohtaisten ominaisuuksien, elokuvan tekstuaalisten strategioiden ja kulttuurisen kontekstin yhteistuloksena. Lähdän kuitenkin siitä oletuksesta, että elokuvaväylä voidaan katsoa jakavan tiettyjä kulttuurisia käsityksiä ja odotuksia kertovan elokuvan representaatiokeinoista, ja nämä keinot puolestaan pyrkivät aktivoimaan tietynsuuntaisia emotionaalisia reaktioita katsojassa. Reaktiot vaihtelevat yksilöllisissä kokemuksissa, mutta ne perustuvat aina osittain elokuvan tekstuaalisiin ominaisuuksiin.¹³

Dancer in the Darkissa keskeiseksi nousee elokuvan päähenkilön, Selman, fokalisointi elokuvan subjektiksi, jonka reaktiot ja teot määrittävät tarinan puitteissa myös katsojan tunneperäistä suhtautumista. Elokuvan alku vaatii poikkeuksellisen suoralla tavalla katsojaa sitoutumaan juuri Selman



Katsoja kiinnitetään ainutlaatuisella tavalla elokuvan subjektin, Selman, tekoihin ja tunteisiin (*Dancer in the Dark*, kuva SEA).

⁹ Flo Leibowitz, "Apt Feelings, or, Why Women's Films Are Not Trivial". Teoksessa David Bordwell and Noël Carroll (eds.), *Post-Theory*. Madison: University of Wisconsin Press 1996, 220. Myös Christian Viviani, "Who Is Without Sin: The Maternal Melodrama in American Film, 1930–1939". Teoksessa Marcia Landy (ed.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press 1991, 176–178.

¹⁰ Uskon tämän melodraaman määrittelyn riittävän käytännölliseksi tutkimusaineiston puitteissa, mutta täysin kattavana sitä ei voitane pitää. Murray Smith on huomauttanut, että melodraama-termin käyttö on ollut elokuva-tutkimuksessa jossain määrin häilyvää ja ristiriitaista. Murray Smith, *Engaging Characters*. New York and Oxford: Oxford University Press 1995, 166, 205–207.

¹¹ Torben Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Clarendon Press 1997, 253–255.

¹² Tarkoitan kertovilla elementeillä paitsi juonta ja dialogia, myös näyttelijäntyötä, kuvausta, musiikkia jne. Yhdyn David Bordwellin näkemykseen siitä, että kertovassa elokuvassa kaikki elokuvavälineen ominaisuudet liittyvät osaksi kerrontaa. Ks. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 12.

¹³ Tilanpuutteen vuoksi en voi syventyä tarkemmin tähän näkemykseen ja sen perusteluihin. Aiheesta enemmän esim. Henry Bacon, *Audiovisuaalisen*

kerronnan teoria. Tampere: Tammer-Paino 2000, 46–65; Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 29–47; Smith, *Engaging Characters*, 40–69; Grodal, *Moving Pictures*, 39–45.

¹⁴ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 70–73.

¹⁵ Mm. Edward Branigan ja Murray Smith ovat kiinnittäneet huomiota siihen, että näkökulmaotokset eivät ole subjektiiviteetin luomisessa erityisen tehokas strategia, vaan vaikkapa näyttelijän kasvojen ilmeet ovat tärkeämpiä. Ks. Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London and New York: Routledge 1992, 142–144, 157; Smith, *Engaging Characters*, 160–161.

¹⁶ Ien Ang, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen 1985, 73. (Lainauksen käännös kirjoittajan).

näkökulmaan. Useita minutteja kestävän jylhän alkusoiton aikana valkokangas pysyy täysin pimeänä. Sokean, musiikkia rakastavan päähenkilön kokemusta voitaisiin tuskin tuoda pimeässä elokuvateatterissa istuvan yleisön ulottuville enää yhtään konkreettisemmin. Kun tarina lähtee kehittymään, Selma on läsnä käytännöllisesti katsoen joka kohtauksessa, ja katsoja saa jatkuvasti muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta saman informaation tapahtumien kulusta kuin Selmakin. Nämä poikkeukset ovat sikäli ratkaisevia, että ne asettavat katsojan melodramaattiselle tekstille tyypilliseen tilanteeseen, jossa tämä tietää enemmän kuin tarinan henkilöt. David Bordwellin mukaan tällaisessa tilanteessa annettu informaatio virittää katsojan odottamaan henkilön reaktiota tapahtuneeseen, siihen minkä katsoja jo tietää, ja pitää näin yllä kerronnallista ja emotioiden kannalta ratkaisevaa jännitettä.¹⁴

Kun siis katsoja näkee Bill vakoilevan Selmaa saadakseen selville, missä tämä säilyttää rahojaan, katsoja osaa odottaa varkautta, joka tulee Selmalle yllätyksenä. Kertova strategia mahdollistaa onnettomuuden ennakoinnin ja katsojan sympatian kiinnittymisen Selmaan jo ennen, kuin käänne on tapahtunut. Kun Billin vaimo Linda näkee Billin tulevan Selman luota myöhään yöllä, katsoja tietää, että tämä on valmis uskomaan Selmasta pahinta. Jälkimmäisessä tapauksessa tulevan ennakointi ei sitoudu katsojalle annettuun ja henkilöiltä salattuun informaatioon yhtä selkeästi kuin ensinmainitussa, mutta se selittää Lindan käytöstä myöhemmin surmatyön yhteydessä ja vahvistaa hänen antagonistista asemaansa suhteessa Selmaan. Katsoja tietää hänen ymmärtäneen tilanteen väärin, ja myös Selma tietää; katsoja on siis tarinainformaation osalta Selman kanssa tasavertainen ja ikään kuin asettuu tämän puolelle Lindaa vastaan. Molemmissa tapauksissa informaatio on olennaista katsojan tunnereaktioiden kannalta.

Hyvin olennainen kertova strategia *Dancer in the Darkissa* on kuvaus. Näkökulmaotoksia käytetään hyvin vähän, tuskin lainkaan.¹⁵ Sen sijaan lähikuvat ja erikoislähikuvat Selmaa näyttävän Björkin kasvoista ja silmistä, otokset, jotka hellittämättä pysähtyvät Selmaan sellaisinkin hetkinä, kun hän ei tee mitään, kutsuvat katsojan kiinnittämään huomionsa ja emotionaalisen empatiansa häneen. Selma ei juuri puhu ongelmistaan ja ahdingostaan, mutta kuvat puhuvat puolestaan, ne näyttävät kasvojen pienimmätkin ilmeet ja reaktiot. Nämä kuvat täyttävät samankaltaista funktiota kuin saippuaoppeiden lähikuvat Ien Angin mukaan:

Puhuttujen sanojen asema muuttuu suhteelliseksi, kuin olisi aina asioita, joita ei voida tai ole lupa sanoa. Tilanteen perimmäistä olemusta ei ilmaista sanoin, vaan se on ikään kuin piilossa henkilön ilmeen takana, kun hänet kohtauksen lopussa [...] näytetään lähikuvassa, joka keskittyy häneen muutaman sekunnin, ennen kuin seuraava kohtaus alkaa. Tämä melodramaattinen metodi tuottaa traagisen tunnestruktuurin laajentuman: lähikuvat painottavat sitä tosiasiaa, että henkilö ei loppujen lopuksi hallitse omaa elämäänsä, ei niinkään jonkin yli-inhimillisen jumalolennon tekojen vuoksi, vaan niiden ristiriitojen vuoksi, jotka piilevät yhteiskunnassa itsessään.¹⁶

Voidaan sanoa, että elokuvan keinot kiinnittävät katsojan tunneperäisesti nimenomaan Selmaan ja tämän kokemuksiin. Joka kerta, kun Selma joutuu valintatilanteeseen, hän toimii “sydämensä ääntä” kuunnellen, kuten hän itse asian ilmaisee. Kun Selma surmaa Billin, katsojan myötätunto ohjataan hänen puolelleen: hän on menettänyt näkönsä ja työpaikkansa, vuokraisäntä Bill on varastanut hänen kovalla työllä ansaitsemansa rahat. Lisäksi Bill

käytännössä pakottaa hänet surmatyöhön, pitää rahoista kiinni viimeiseen asti ja lavastaa tilanteen näyttämään siltä, että Selma on syyllinen. Selma murhaa itkien ja huutaen, teko on hänelle luonnonvastainen. Murhan jälkeen Selma kuvittelee itsensä musikaalinumeroon, jossa murhattu herää henkiin ja antaa teon anteeksi. Murha perustellaan niin, että Selman puolelta se ei sisällä lainkaan julmuutta, vaan on vahvan ihmisen välttämätön teko. Samaa linjaa seuraavat hänen myöhemmät ratkaisunsa – kaikki tapahtuu vain jaloudesta ja rakkaudesta.

Flo Leibowitz on pannut merkille, että melodraamat ja ”naisten elokuvat” herättävät katsojissa usein ristiriitaisia tunteita. Hän uskoo näiden lajityyppien emotionaalisen tehon ja viehätyksen perustuvan vahvasti juuri tähän. Juonikuvioon monesti kuuluva uhrautuminen, johon liittyy yhtäaikainen menetyksen ja saavuttamisen hetki, aktivoi katsojassa sekä säälin että ihailun tunteita.¹⁷ *Dancer in the Dark*issa erityisesti Selman päätös uhrata henkensä, jotta Gene pääsisi silmäleikkaukseen, tuottaa katsojassa ristiriitaisia tunteita. Katsoja ei voi olla ihailematta Selmaa, joka tekee niin äärimmäisen uhrauksen rakastamansa ihmisen vuoksi, mutta toisaalta hän ei voi olla säälimättä tätä, koska myös menetyks on kohtuuttoman suuri. Samanaikaisesti Selman teko on elokuvan kontekstissa hyvin irrationaalinen. Hän tavallaan sinetöi oman kohtalonsa vaikenemalla oikeudenkäynnissä surmatyön todellisista syistä.¹⁸ Leibowitzin näkemys ristiriitaisista tunteista melodraaman keskiössä rinnastuu Grodalin käsitykseen aktiivisten ja passiivisten tunnereaktioiden konfliktista.

Kiinnostava vertailukohta Grodalin ehdotukselle on myös Steve Nealen ajatus katsojan kokemasta voimattomuuden tunteesta (powerlessness) olennaisena melodraaman aikaansaamassa tunnereaktiossa. Katsoja tietää enemmän kuin tarinan henkilöt ja on selvillä heidän tunnetiloistaan, mutta on voimaton vaikuttamaan tapahtumiin ja toimimaan hallussaan olevan informaation pohjalta. Voimattomuuden tunnetta lisää se, että tarinan henkilöt ovat vielä katsojaakin voimattomampia. Katsoja joutuu odottamaan tapahtumien lopputulosta kerronnallisen ajan puitteissa, jolloin ajan kuluminen kärjistää voimattomuuden tunnetta. Katsojan kokemus purkautuu voimakkaimmillaan spontaanina itkureaktiona.¹⁹

Dancer in the Dark asettaa päähenkilönsä useammalla tavalla asemaan, jossa tämä – aivan kuten katsojakin – on kyvytön vaikuttamaan makrotason tapahtumiin. Selman kohtaloa määrääviä, vääjäämättömiä asioita on useita, ja mahdollisuudet vaikuttaa niiden tilaan asettuvat asteikolle, jolla äärimmäisin ja kaiken inhimillisen vaikutusvallan ulottumattomissa oleva tapahtuma on Selman sokeutuminen, jota on mahdotonta pysäyttää. Seuraavaksi asteikolla sijoittuu Selman konflikti amerikkalaisen materialistisen arvomaailman kanssa: tämä esitetään tilana, joka osaltaan aiheuttaa Selman tragedian ja jonka muuttaminen on mahdotonta, koska kukaan ei ymmärrä tai halua muuttaa sitä. Selman Hollywood-musikaaleihin perustuva unelma Amerikasta ei ole yhtäpitävä todellisuuden kanssa. Hänen kommunikaationsa amerikkalaisen yhteiskunnan kanssa koostuu epätasa-arvoisista kohtaamisista ja tuhoisista väärinkäsityksistä, jotka lopulta johtavat peruuttamattomaan onnettomuuteen. Kolmanneksi asteikolla sijoittuu Genen sokeutuminen, joka sekun on peruuttamaton ja varmuudella etenevä tapahtuma. Siihen sisältyy kuitenkin inhimillisen väliintulon mahdollisuus, ennen pojan kolmattatoista syntymäpäivää tehtävä leikkaus.

Kaksi asteikolla ylempänä olevaa kohtalokasta asiantilaa (Selman sokeutuminen ja hänen arvomaailmansa vastakkaisuus häntä ympäröivän

¹⁷ Leibowitz, ”Apt Feelings”, 222–224.

¹⁸ Selman irrationaalinen toiminta näyttää olevan sidoksissa elokuvan naispresentaatioon, jota käsitellen tarkemmin jäljempänä.

¹⁹ Steve Neale, ”Melodrama and Tears”. *Screen*, vol. 27:6 (1986), 11–12.

²⁰ Dogme 95 on Lars von Trierin ja Thomas Vinterbergin yhdessä perustama "elokuvaiteen uudistusliike", jota on pidetty rohkeana avantgardena tai kyynisenä markkinointistrategiana näkökulmasta riippuen. Dogma-elokuvissa ohjaajat sitoutuvat noudattamaan tiettyjä tuotantotapaa ja estetiikkaa koskevia sääntöjä. Ks. Dogme 95:n manifesti, säännöstö ja "siveysvala" URL-osoitteessa <http://www.dogme95.dk>. von Trierin edellinen elokuva *Idioottit* (*Idioterne*, Tanska 1997) tehtiin dogmasäännöstöä noudattaen.

²¹ On kuitenkin huomattava, että klassiseen kerrontaan tottuneelle katsojalle estetiikalla ja erityisesti kuvauksella saattaa olla myös vieraannuttava vaikutus. Keskustelussa toisen katsojan kanssa kävi ilmi, että tämä oli kokenut kameran jatkuvan heilumisen suorastaan fyysisesti häiritsevänä ja harkinnut vakavasti poistumista elokuva-teatterista päänsäryn ja huonovointisuuden vuoksi.

²² Tietenkin myös kyseisessä videossa voidaan nähdä vaikutteita klassisista musikaaleista.

yhteiskunnan kanssa) kuitenkin aiheuttavat yhdessä sen, että Genen kohtalon muuttamisen mahdollistaa ainoastaan kirjaimellisesti elämää suurempi uhraus Selman puolelta. Tämä kohtaloiden hierarkia määrää myös emotionaalista rakennetta. Mitä lähemmäksi päähenkilö tuodaan mahdollisuutta vaikuttaa asioihin ratkaisevasti aktiivisella toiminnalla, sitä suuremmaksi kasvaa varmuus kohtalosta, jota hän ei voi välttää. Aktiivisen ja passiivisen konflikti toteutuu maksimaalisena, katsojan voimattomuus korostuu, ja tuloksena on voimakas tunnekokemus.

Vain musikaali muiden joukossa?

Myös esteettiset keinot korostavat elokuvan eri osissa nimenomaan tunnejuonen kannalta olennaisia asioita. Elokuvan alussa on vahvimmin käytössä dogma-elokuvien²⁰ estetiikkaa muistuttava, klassista kerrontaa rikkova tyyli. Esimerkiksi kuvaus tapahtuu pääasiassa käsivaralta, keino- tekoista valoa ei ole juurikaan käytetty. Leikkaukset eivät noudata jatkuvuutta, joka piilottaa leikkauksen ja yhdistää eri otokset toisiinsa ikään kuin luonnollisena jatkumona, huomaamatta. Kamera kääntyy henkilöiden mukana, 180 asteen sääntöä rikotaan. Taustamusiikkia ei ole. Estetiikka korostaa Selmaa ympäröivien olosuhteiden ankeutta ja toimii eräänlaisena realismin merkitsijänä: olemme tottuneet tämänkaltaiseen käsivaralta tapahtuvaan, luonnonvaloa käyttävään kuvaukseen dokumenteissa ja reportaaseissa.²¹ Samalla ensimmäisen näytöksen estetiikka luo vahvan kontrastin Selman sosiaalisen todellisuuden ja hänen musikaalikohtauksissa näyttäytyvän sisäisen maailmansa välille. Näin Selman tuhon osittain aiheuttava konflikti hänen ideaaliansa ja ympäröivän todellisuuden materialististen arvojen välillä korostuu, ja osaltaan terävöittää tunnelatausta.

Elokuvan toisessa näytöksessä dogma-tyyli antaa tilaa musikaalikohtauksille, joiden värikylläisyys, mise-en-scène -asetelmat ja valaistus muistuttavat klassisia Hollywood-musikaaleja ja melodraamoja. On kiinnostavaa, että tämä jakso lainaa estetiikkansa kaikkein vahvimmin Hollywood-elokuvan perinteestä. Musikaalijaksoja on koko elokuvassa yhteensä kuusi, ja neljä niistä sijoittuu toiseen näytökseen, jossa tragedian suunta kääntyy peruuttamattomasti kohti onnettomuutta. Selma sanoo ensimmäisessä näytöksessä Billille leikkivänsä leikkejä, jotka auttavat, kun on oikein vaikeaa. Joutuessaan toisessa näytöksessä keskelle onnettomuuksia hän siis leikkii aktiivisemmin – kuvittelee itsensä musikaaleihin, joissa ei koskaan voi tapahtua mitään pahaa ja joissa joku aina ottaa vastaan sen, joka kaatuu tai putoaa. Kun murhatuomio langetetaan, Selma pakenee todellisuutta tekemällä siitä vain musikaalin muiden joukossa: "It's just another musical – and there's always someone to catch me when I fall."

Musikaalijaksot erottuvat selkeästi muusta elokuvasta. Ne ovat saaneet vaikutteita paitsi klassisesta elokuvakerronnasta, myös popvideosta: mieleen tulee etsimättä Spike Jonzen ohjaama Björk-video *It's Oh So Quiet*.²² Estetiikan muutos toimii eräänlaisena vieraannuttamisefektinä. Se muistuttaa, että musikaalikohtaukset tarjoavat viihdettä, visuaalisesti ja musiikillisesti huikaa, kansainvälisen popikonin tähdittämää spektaakkelia, joka on selvästi tehty yleisöä ajatellen ja tarkoitettu ainakin yhdellä tasolla ihastusta herättämään. Kohtausten joukkokoreografioita ei kuitenkaan ole kuvattu klassiseen tapaan suurina asetelmina, esiintyjien yhteyttä ja yhteisöllisyyttä vah-

vistavina kollektiivisina tapahtumina. Kuvaamiseen on käytetty sataa pientä kameraa, jotka sijoitettiin eri puolille niin, että kohtaukset kuvattiin mahdollisimman monesta kulmasta ja ohjaajalla oli vapaus valita materiaalinsa. José Arroyo kiinnittää *Sight and Sound* -lehdessä huomiota siihen, että tämä näkyy lopputuloksessa sirpaleisuutena.²³ Koreografoista nähdään vain pieniä osia, ne korostavat Selman vieraantumista ja eristyneisyyttä, sitä että kyseessä on hänen sisäinen maailmansa, jossa hän on lopulta yksin. Jokaista musikaalikohtausta kehystää tilanne, jossa hän on jollain tavalla ristiriidassa ympäröivän todellisuuden kanssa. Kyse on Selman sisäisen maailman ja ulkoisen todellisuuden yhtentörmäyksestä, ei yhdeksi tulemisesta, kuten perinteisessä musikaalissa. Jane Feuer erottaa klassisesta itserefleksiivisestä musikaalista juonikuvion, jota hän kutsuu integraation myytiksi. Siihen kuuluu keskeisesti yksilön siirtymäriitti ja yhteisön jäseneksi tuleminen.²⁴ *Dancer in the Darkissa* tämä kuvio kääntyy vastakkaiseksi: musikaalikohtaukset eivät tee Selmasta yhteisön jäsentä, vaan korostavat hänen ulkopuolisuuttaan. Samalla ne kuitenkin päästävät katsojan lähemmäksi Selmaa, sillä ne paljastavat jotain hänen subjektiivisesta kokemusmaailmastaan. Pohjimmiltaan on kyse musikaalille tyypillisten kertovien strategioiden kääntymisestä negaatioksi, jolloin niistä tuleekin melodraaman strategioita ja ne vahvistavat nimenomaan tunne-elämyksellisyyttä.

Musikaalikohtauksilla on siis kahtalainen funktio: Selmalle ne ovat yksityisiä, subjektiivisia tunneilmaisuuden hetkiä, joita hän kuitenkin käyttää vieraannuttamaan itseään julmasta todellisuudesta silloin, kun se käy sietämättömäksi (esimerkiksi murhatyön jälkeen tai juuri ennen teloitusta). Katsoja on saman kaksijakoisuuden edessä: hän pääsee osalliseksi Selman tunteista ja sisäisestä todellisuudesta, mutta joutuu samalla tiedostamaan, että katsoo pohjimmiltaan poptähteä muodikkaan ohjaajan uudenaikaisessa musikaalielokuvassa, ei kärsivää yksinhuoltajaäitiä elämänsä vaikeimpien ratkaisujen edessä.

Dancer in the Darkin kolmas näytös on estetiikaltaan lähimpänä amerikkalaista realistista perinnettä, jossa elokuvalliset keinot eivät korostu eivätkä kiinnitä huomiota itseensä. Se tuo mieleen vanhemmat ja uudemmat vankiladraamat kuten Tim Robbinsin ohjaama *Kuolemaantuomittu* (*Dead Man Walking*, USA 1995). Vankila on siisti ja mitäänsanomaton ympäristö, rauhallinen, eristetty. Dogma-temput ovat kadonneet lähes kokonaan, kameran heilahtelu rauhoittunut, cinéma vérité -tyylinen konstruoitu dokumentarismi saanut väistyä. Koska kyse on tunnepitoisimmasta osuudesta, vahvin efekti syntyy suurelle yleisölle tutun realismin viitekehyksessä. Lopun hirttokohtausta edeltää lyhyt musikaaliluku, mutta itse kuolemaantuomion täytännönpano kuvataan raastavan naturalistisesti. Kohtausta pitkitetään ja kasvatetaan hurjiin emotionaalisiin mittoihin, se näyttää käyttävän kaikki keinot katsojan tunteiden ravistelemiseksi, sillä Selma joutuu kitumaan tarpeettoman paljon. Hänelle laitetaan päähän tukahduttava huppu, hänet sidotaan kiinni lautaan kuin eläin, Cathy tuo hänelle Genen silmälasit ja terveiset. Björkin ahdistavan intensiivinen näyttelijäntyö vahvistaa tunnelatausta entisestään. Vaikutus olisi tuskin yhtä voimakas, jos kohtaus käyttäisi fyysisesti rasittavaa dogma-tyyliä tai musikaalikohtausten vieraannutettua estetiikkaa. Äärimäinen naturalismi niin estetiikassa kuin näyttelijäntyössäkin tuo kohtauksen lähemmäs katsojan todellisuuskokemusta ja vaikuttaa tunnereaktioihin vahvemmin.

²³ José Arroyo, "How Do You Solve a Problem like von Trier?": *Sight and Sound*, vol. 10:9 (Sep. 2000), 15–16.

²⁴ Jane Feuer, "The Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment". Teoksessa Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press 1993, 329–342.

²⁵ Cynthia A. Freeland, "Feminist Frameworks for Horror Films". Teoksessa *Post-Theory*, 204–205.

²⁶ *Ibid.*, 204–205.

²⁷ *Ibid.*, 214.

Kaikki minkä sukupuoli sallii

Artikkelissaan "Feminist Frameworks for Horror Films" Cynthia A. Freeland kritisoi – mielestäni aiheellisesti – feministisessä elokuvatutkimuksessa hallitsevaa psykoanalyttistä lähestymistapaa ja ehdottaa vaihtoehtoista viitekehystä elokuvien tarkastelemiseen feministisestä näkökulmasta. Freeland pitää mahdollisena lähtökohtana elokuvan tarkastelemista kulttuurisena tuotteena, joka sisältää tiettyjä struktuureja ja representaatioita. Toisin kuin psykoanalyttisessä tutkimuksessa, elokuvan tekstuaaliset ominaisuudet painottuvat katsojan psykodynamiikan sijasta. Tutkija voi kiinnittää huomionsa esimerkiksi elokuvan juonirakenteeseen ja hahmoihin. Elokuvan kulttuurista roolia taas voidaan tarkastella esimerkiksi sukupuoli-ideologian näkökulmasta. Käytännössä Freelandin strategiana on elokuvan feministinen syväluku, jonka hän uskoo voivan kyseenalaistaa itsestäänselvyyksiltä näyttäviä asioita ja paljastaa patriarkaalisia ajatusmalleja elokuvan pintarakenteiden alta.²⁵

Vaikka Freeland lainaa marxilaisesta feministisestä teoriasta ideologian käsitteen, hän tekee myös selvän eron tähän kenties vanhanaikaisena pidettyyn feministisen tutkimuksen malliin. Hän näkee elokuvan kompleksisena tuotteena, joka sisältää paljon muutakin kuin (nais)hahmon representaation.²⁶ Freeland painottaa myös, että katsojan kyky käsitellä aktiivisesti ja kriittisesti näkemänsä muokkaa katsomiskokemusta. Katsoja ei siis ole passiivinen, ideologisesti aivopestävässä oleva olio, vaan kompetentti osallistuja.²⁷

Freelandin ehdottaman viitekehyksen pohjalta tarkastelen seuraavaksi elokuvaa *Dancer in the Dark* kokonaisuutena, jonka tekstuaaliset strategiat tuottavat tietynlaisen naiskuvan. Keskityn erityisesti kahteen kysymykseen: miten merkittävä osuus naispäähenkilöllä on juonen kuljettamisessa eteenpäin, ja millainen kuva hänen luonteestaan syntyy katsojalle juonen perusteella? Entä miten naisen ruumiillisuus ja ulkoinen olemus kuvataan elokuvassa, ja millaisia vaikutuksia tällä on elokuvan sukupuoli-ideologiaan?

Feministinen tutkimus on ollut jatkuvasti kiinnostunut siitä, ovatko naishahmot kertovassa elokuvassa aktiivisia toimijoita vai marginalisoituja, mahdollisesti passiivisia ja itse tarinan kannalta suhteellisen merkityksettömiä. Tältä kannalta *Dancer in the Dark* näyttäisi ensi katsomalta erottuvan edukseen monista valtavirtaelokuvista, joissa aktiivisena toimijana on edelleen useimmiten miespäähenkilö. Kuten jo edellä kävi ilmi, Selma on elokuvan toiminnan ja tunnereaktioiden keskus sekä tilanteiden subjektiivinen kokija, jonka näkökulmaan katsoja kiinnittyy vahvimmin. Elokuvan ongelmatilanteet ovat hänen valintatilanteitaan, suuret ratkaisut hänen ratkaisujaan, ratkaisevat teot hänen tekojaan. Fiktiivisenä naishahmona hän on siis tahtova ja toimiva subjekti.

Olisi kuitenkin elokuvan kompleksisten ulottuvuuksien laiminlyömistä nojautua pelkästään naispuolisen päähenkilön aktiviteettiin positiivisena itseisarvona ja jättää huomiotta se, että juoni ei ole lainkaan näin yksiselitteisesti Selman puolella. Vaikka hänestä tehdään sympatiat keräävä hahmo, jonka kova kohtalo ravistelee katsojan tunteita, hän on myös ristiriitainen hahmo, sillä hän aiheuttaa itse oman tuhonsa. Hänet voidaan nähdä yksinkertaisena luonnonlapsena, jolta puuttuu kaikki kriittisyys ja kyky kyseenalaistaa. Hän on uppoutunut omaan haavemaailmaansa eikä pysty käsittelemään elämän realiteetteja aikuisen ihmisen tavoin. Amerikkalainen yhteiskunta tuomitsee hänet eikä anna hänelle pelastumisen mahdollisuutta. Toisaalta hänen haave- maailmansa rakentuu juuri tuon samaisen yhteiskunnan perusvihteelle,

elokuvamusikaalien kiiltokuvamaailmalle, josta todellisuuden julmuus puuttuu.

Selman oma joustamattomuus on osasyt hänen tragediaansa. Hän inttää, että Genen leikkaus on tärkeämpi kuin hänen oma elämänsä. Tämä on jopa epäloogista, koska hän ei näytä enää välittävän omasta näkökyvystään (hän luopuu siitä symbolisesti musikaalikohtauksessa "I've Seen It All") – miksi se sitten olisi niin ehdottoman välttämätön pojalle? Selman ja Genen suhdetta ei myöskään juurikaan esitellä eikä kehitetä, heillä on tuskin lainkaan yhteisiä kohtauksia. Vaikuttaa epäuskottavalta, että Selma todella rakastaa poikaansa niin paljon, että on valmis tekemään murhan ja uhraamaan oman elämänsä vain, jotta tämä pääsisi silmäleikkaukseen. Selman käytös on epäloogista silloinkin, kun hän ei suostu oikeudessa kertomaan, miksi teki murhan. Vaakalaudalla on hänen oma elämänsä, joten vaikeneminen teon todellisista motiiveista näyttätyy lapsellisena itsepäisyytenä, jopa tyhmyytenä. Itse asiassa elokuvan juoni näyttätyy monin paikoin realistisen logiikan puitteissa epäuskottavana. Kokonaisuutena ja suhteessa toisiinsa juonenkäänneet kuitenkin toimivat, koska kaikki ratkaisut ovat niin äärimmäisiä. Tarinan sisäisessä todellisuudessa ne ovat hyväksyttäviä ja uskottavia, sillä ne tottelevat melodraaman kärjistettyä, tunneilmaisua korostavaa logiikkaa.

Toinen feministejä erityisesti askarruttanut asia populaarikulttuurisissa representaatioissa on se, miten naisen ruumiillisuus esitetään. Valtavirta-elokuvaa on vahvasti hallinnut naisen asettaminen (miehisen) katseen kohteeksi eroottisena objektina, ja tämä naisen mahdoton yhtälö katsojana/katsottavana on kiinnostanut varsinkin psykoanalyttistä feminististä tutkimusta aina Laura Mulvey'n vaikutusvaltaisesta esseestä "Visual Pleasure and Narrative Cinema" alkaen.²⁸ Muiden psykoanalyysin kriitikoiden muassa Freeland on kuitenkin huomauttanut, että huomiot naisen elokuvallisista representaatioista ovat täysin mahdollisia ilman psykoanalyttistä viitekehystä,²⁹ ja niitä voidaan tarkastella nojautumatta tähän teoreettiseen lähtökohtaan. Samoilla linjoilla on Noël Carroll, joka kritisoi Mulvey'n lähestymistapaa varsin ankarasti, muttei kuitenkaan kiistä naista eroottisesti esineellistävän representaatiokonvention olemassaoloa.³⁰ Olennaista näissä kritiikeissä on se, että naisen representaatioita voidaan kuvaila ja analysoida ilman psykoanalyttistä viitekehystä.

*Dancer in the Dark*issa Selman ulkoista olemusta ei erotisoida katseen kohteena ainakaan missään konventionaalisessa mielessä: hänen sotkuiset hiuksensa, paksut silmälasinsa ja säkkimäiset mekkonsa tekevät hänestä pikemminkin (populaarikulttuuristen standardien mukaan) ruman, arkisen ja epäviehättävän. Tähän löytyy kuitenkin elokuvan kontekstista selitys, joka on itsessään stereotyyppia vahvistava. Selma on riisuttu eroottisesta viehätysvoimasta, koska hänen naiseutensa määrittyy ennen kaikkea äitiyden, populaarikulttuurisissa representaatioissa konventionaalisesti epäseksuaalisen roolin, ja siihen liittyvän pyyteettömän uhrautumisen kautta. Nämä ominaisuudet näyttävät tekevän hänestä haluttavan ja tavoiteltavan elokuvan miespuolisten henkilöiden silmissä. Selman rahat ryöstävä naapuri Bill, ujo kosija Jeff (Peter Stormare), tehtaan musikaaliproduktion koreografi Samuel (Vincent Paterson) osoittavat kaikki lämpöä, kiintymystä ja ihailua Selmaa kohtaan. Selma on riisuttu rationaalisuudesta, älyllisestä kapasiteetista, ulkoisesta viehätysvoimasta ja muista materiaalisista avuista. Hänellä ei ole muuta kuin mielikuvituksensa, lapsenomainen tunneimpulssien varassa toimimisensa ja kykynsä uhrautua pyyteettömästi. Hänen viehätysvoimansa

²⁸ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Teoksessa Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1989, 14–26. Mulvey'n essee ilmestyi ensimmäisen kerran *Screen*-lehdessä vuonna 1975, ja siitä on tullut sittemmin feministisen elokuva-tutkimuksen kenties lainatuin essee. Mulvey'n ajatuksia on kritisoitu, ja Mulvey itsekin on jälkeinpäin halunnut tarkentaa ja muotoilla uudestaan argumenttejaan. Kaikesta huolimatta esseen vaikutusvaltaisuutta erityisesti psykoanalyttisen feministisen tutkimisen alueella ei voida kiistää.

²⁹ Freeland, "Feminist Frameworks", 202.

³⁰ Noël Carroll, "The Image of Women in Film: A Defense of a Paradigm". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48:4 (Aug. 1990).

³¹ Tiina Rosenberg, "Elsa! Hast du mich wohl vernommen? Feministinen analyysi Richard Wagnerin Lohengrinista". Teoksessa *Dramaturgioita*, 134–135.



Selman (Björk) ilmentämää emotionaalista latausta (*Dancer in the Dark*, kuva SEA).

miesten silmissä on siis perustuttava näihin ominaisuuksiin, jotka ovat kaikki varsin stereotyyppisesti naiseuteen liitetyjä. Elokuvan kontekstissa ne palvelevat tunnejuonta ja sitä kautta kokonaisdramaturgiaa, mutta naisen ainoina ja ihailuimpina ominaisuuksina ne näyttävät feministiseltä kannalta varsin epäilyttäviltä.

Voitaisiin toki myös väittää, että elokuvan mieshahmot ovat heikkoja, ja he ihailevat Selmaa siksi, että heiltä itseltään puuttuvat ne vahvuudet, joita tällä on. On kuitenkin huomioitava, että irrationaalisuus, uhrautuvaisuus ja lapsenomaisuus päähenkilön ominaisuuksina toimivat tunteita herättävällä tavalla vain silloin, kun päähenkilö on nainen. On varsin mahdotonta kuvitella, että Selman hahmo olisi miespuolinen. Vaikutelma olisi todennäköisemmin sääliittävä tai naurettava, koska Selman osoittama tunteellisuus ei kuulu mieheyden ja miehisyuden yleiseen kulttuuriseen määritelmään. Vastaava irrationaalisuus ja tunneimpulsiivisuus voitaisiin liittää miespuoliseen henkilöön korkeintaan silloin, jos hänellä olisi joku tällaisen käytöksen oikeuttava ominaisuus – jos hän esimerkiksi olisi teini-ikäinen tai mieleltään tasapainoton.

Naispuolinen päähenkilö siis mahdollistaa *Dancer in the Darkissa* (kuten von Trierin aikaisemmassa elokuvassa *Breaking the Waves*) emotionaalisen latauksen uskottavuuden. Voidaan ajatella, että miehen tekeminä samat uhraukset rikkoisivat liiaksi lajityypillisiä ja kulttuurisia odotuksia vastaan. Niille olisi hyvin ongelmallista löytää vastinetta ja vertailukohtaa miehen ja maskuliinisuuden representaatioista. Naisen tekeminä ne liittyvät kuitenkin varsin mutkattomasti kulttuuristen representaatioiden ketjuun, joka voitaneen draamassa jäljittää aina antiikin tragedioihin asti.³¹ Uhrautuvuus on aikaisempien, kulttuurisesti rakentuneiden odotusten pohjalta helppo lukea merkinä pyhimysmäisestä epäitsekkyudesta ja rohkeudesta.

Vaikka elokuva vetoaa tunteisiin hyvin eksplisiittisillä keinoilla, tunteellisuus ei ole elokuvan sisäisessä todellisuudessa pelkästään positiivinen voima, koska se aiheuttaa tuhoa naiselle itselleen. Osapuoli, joka hyötyy, on naisen miespuolinen perillinen. Tunteellisuuteen liitetään siis negatiivinen

tuhon, irrationaalisuuden ja kontrolloimattomuuden assosiaatio, joka puolestaan liittyy Selman hahmossa oleellisesti naiseuteen. Selman tragedian vahvistaa kaksi tekoa, joissa molemmissa on kyse kieltäytymisestä: hän kieltäytyy oikeudessa paljastamasta surmatyön syytä, ja vankilassa hän kieltäytyy uudesta asianajajasta ja lievemmän tuomion mahdollisuudesta. Molemmat teot sidotaan pohjimmiltaan hänen haluunsa suojella poikaansa, mutta loogisia, rationaalisia perusteita niille ei ole. Ne ovat tunnepohjaisia, irrationaalisia ja lapsellisen itsepäisiä. Selman tragedia on peruuttamaton, ei hänen sosiaaliluokkansa tai kulttuurisen taustansa vuoksi, vaan ennen kaikkea naiseuteen liitettyjen stereotyyppisten piirteidensä vuoksi. Selma kärsii ja kuolee, koska hän on nainen, eikä siinä kaikki: hän valitsee tämän kohtalon itse, astuu siihen vapaaehtoisesti, koska on nainen. Naisena hänen osansa on tyytyä vähempään, luopua, sanoa, että olisi ahneutta haluta enemmän.

Järki, tunteet ja naiseus

Selman representaatiossa voidaan nähdä laajempikin olemassaoleva yhteys vallitseviin kulttuurisiin käsityksiin tunteellisuuden ja rationaalisuuden ristiriidasta sekä näiden ominaisuuksien sidonnaisuudesta sukupuoleen. Morwenna Griffiths kirjoittaa artikkelissaan ”Feminism, Feelings and Philosophy”:

[O]n olemassa yleinen, julkisestikin esitetty näkemys, että ollakseen kokonaisvaltaisesti ihminen jokainen tarvitsee rationaalisen mielen, joka hallitsee voimakasta ruumista. Tunteet ja tuntemukset ovat vaarallisia, koska ne uhkaavat sekä rationaalisuutta että kontrollia. Koska naiset ovat emotionaalisempia, he ovat vähemmän kokonaisia ihmisiä, eivätkä ole täysin rationaalisia tai hallitse ruumistaan täydellisesti. Kaikki eivät yhdy näihin näkemysiin, mutta heidän äänensä jää useimmiten kuulumattomiin.³²

Tällä käsityksellä naiseuden ja tunteiden yhteenkuuluvuudesta ja tunteiden negatiivisessa arvottamisessa sekä niiden asettamisessa vastakkain järjen kanssa on juurensa kaukana länsimaisen kulttuurin historiassa. Carl Plantinga on pannut merkille, että myös elokuvatutkimuksen alueella käsitys naiseuden ja tunteiden yhteydestä on vaikuttanut varsin sitkeästi tunnepitoisten elokuvien, kuten melodraamojen, arvottamiseen ja kritiikkiin. Hän esittää sen kiinnostavan huomion, että itse asiassa psykoanalyttisesti suuntautunut feministinen tutkimus on osaltaan kenties vahvistanut sukupuoleen liittyviä stereotyyppioita, koska koko psykoanalyttinen teoria painottaa sukupuolten välisiä eroja niin vahvasti.³³ Näin elokuvatutkimus itsessään on paradoksaalisesti osaltaan säilyttänyt seksistisiä asenteita, joita vastaan se on halunnut taistella. Plantinga kyseenalaistaa tunteiden arvottamista ja esittää oman käsityksensä, ettei tunteiden ideologinen merkitys ole tunteissa sinänsä vaan niiden seurauksissa katsojan kannalta. Tunteita olisi tarkasteltava elokuvan kertovassa kontekstissa, ei tuomita negatiivisena itseisarvona.³⁴

Käsitys tunnekokemusten ideologisesta vahingollisuudesta katsojalle näyttää perustuvan osittain brechttiläiseen ajatusmalliin, jonka mukaan taiteen reseptiossa tunteiden kokeminen sulkee automaattisesti pois mahdollisuuden suhtautua esitettyyn rationaalisesti ja kriittisesti. Murray Smith on kritisoinut tällaista ajatustapaa ja pyrkinyt osoittamaan, että saman logiikan mukaan myös kriittinen ja tiedostava katsoja olisi yhtä lailla tekstin/esityksen tuote,

³² Morwenna Griffiths, ”Feminism, Feelings, and Philosophy”. Teoksessa Morwenna Griffiths and Margaret Whitford (eds.), *Feminist Perspectives in Philosophy*. Basingstoke: Macmillan 1988, 133. (Lainauksen käänös kirjoittajan).

³³ Carl Plantinga, ”Spectator Emotion and Film Criticism”. Teoksessa Richard Allen and Murray Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press 1997, 384.

³⁴ *Ibid.*, 385–387.

³⁵ Murray Smith, "The Logic and Legacy of Brechtianism". Teoksessa *Post-Theory*, 138.

³⁶ Grodal, *Moving Pictures*, 39–45.

ideologisesti ohjailtavissa oleva ja siis vailla kykyä kriittiseen kyseenalaistukseen.³⁵ Tällainen näkemys katsojasta jättää huomiotta katsomiskokemuksen olennaisesti kuuluvan aktiviteetin, joka ilmenee niin tiedollisten kuin emotionaalistenkin toimintojen tasolla.

Kognitivistisen elokuvatutkimuksen käsitykset ehdottavat, että emotionaaliset ja rationaaliset toiminnot ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Ne tulisi nähdä saman kokonaisuuden osina, jotka vaikuttavat toisiinsa ja ovat toisistaan riippuvaisia. Grodal painottaa tiedollisten ja emotionaalisten prosessien yhteisvaikutusta katsomiskokemuksessa. Vaikka tunteet syntyvät osittain kontrolloimattomina reaktioina, niiden perusta on tiedollisessa kokemuksessa, jossa katsoja aktiivisesti konstruoi merkityksiä havainnoidessaan näkemäänsä. Katsojan kokemat tunnereaktiot puolestaan vaikuttavat hänen tiedollisiin prosesseihinsa, jotka ohjaavat aktiivista toimintaa fyysisessä maailmassa. Elokuvan katsomiskokemuksessa katsoja simuloi tiedollisella ja emotionaalisella tasolla fiktiivisen maailman ulottuvuuksia, kuten henkilöiden oletettavasti kokemia tunteita ja heidän mahdollisia toiminnallisia ratkaisujaan elokuvan narratiivissa. Rationaaliset ja emotionaaliset prosessit ovat siis toisilleen välttämättömiä, ja toimivat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään.³⁶

Tällä perusteella emotionaaliset reaktiot ja kriittinen ajattelu voivat siis hyvinkin kulkea käsi kädessä. Ei ole syytä olettaa, että emotiot alistavat katsojan passiiviseksi, vailla kriittisyyttä olevaksi ideologisesti aivopestäväksi vastaanottajaksi – tai sen paremmin, että kriittinen, rationaalinen suhde nähtyyn sulkee pois mahdollisuuden reagoida siihen tunnetasolla.

Olen edellä analysoinut elokuvaa *Dancer in the Dark* ja todennut, että sen kertovat ja esteettiset ratkaisut ainakin potentiaalisesti aktivoivat voimakkaita emotionaalisia reaktioita katsojassa. Elokuvan naisrepresentaatio vaikuttaa osaltaan tunne-elämyksen syntymiseen, mutta sitä voidaan myös ainakin joltain osin pitää feministisestä näkökulmasta negatiivisena. Ei kuitenkaan näytä olevan mitään perusteltavissa olevaa estettä sille, miksi elokuvan katsoja ei voisi tiedostaa elokuvan molempia ulottuvuuksia. Emotionaalinen intensiteetti ei estä katsojaa suhtautumasta kriittisesti elokuvan naisrepresentaatioon, mutta myöskään tämän representaation ulottuvuudet, vaikka ne näyttäytyisivätkin epäilyttävinä tai vastenmielisinä, eivät estä nauttimasta elokuvan kertovien strategioiden tuottamasta emotionaalisesta kokemuksesta. *Dancer in the Darkin* sukupuoli-ideologiaan varauksella suhtautuva katsoja voi ymmärtää elokuvan vaikkapa vaikuttavana kuolemantuomion vastaisena kommenttina – sikäli kuin hän kulttuurisen ja henkilökohtaisen historiansa perusteella on periaatteessa vastaanottavainen elokuvan tarjoamalle tunnekokemukselle.

Tässä mielessä kriitikoiden vihamielisyys elokuvan "manipuloivia" kertovia strategioita kohtaan on ehkä osunut hiukan harhaan. Elokuvaa voidaan ja on syytäkin kritisoida, mutta tunteiden manipulaatio kielteisen kritiikin perusteena ei välttämättä ole olennaisinta *Dancer in the Darkissa*. Se, mitä yksi katsoja kutsuu "tunteiden manipulaatioksi", saattaa tarkoittaa toiselle katsojalle "voimakkaasti tunteisiin vetoavaa" – mikä ei itsessään ole välttämättä negatiivinen asia, sillä kuten edellä on todettu, tunnekokemus voi olla suuri osa elokuvan viehätystä. Sen sijaan elokuvan naisrepresentaatio, joka sitoo tunteet uhrautuvan, irrationaalisen naisceden stereotypiaan ja näin antaa niille negatiivisen arvolatauksen, vaatii kriittistä tarkastelua.

Lopuksi haluan esittää muutamia varauksia sen suhteen, mitä olen yllä

ehdottanut. Ensinnäkään en väitä, että luonnostelemani elokuvan tunteita tuottavien/kutsuvien strategioiden tarkastelu olisi mitenkään kattava. Olen esimerkiksi jättänyt lähes täysin huomiotta näyttelijäntyön erityisalueena, joka varmasti vaikuttaa suurelta osin yleisön tunnekokemuksiin.³⁷ Elokuvien katsomiseen liittyvä emotionaalinen lataus on vielä suhteellisen vähän tutkittua aluetta, ja olen yllä poiminut analyysini välineiksi ainoastaan muutamia varsin yleisluontoisia tapoja lähestyä tunne-elämyksellisyuden problematiikkaa. On myös selvää, että kaikki yleisön jäsenet eivät koe tunne-elämyksiä samalla intensiteetillä tai edes samansuuntaisesti. Näiden erojen kartoittamiseksi olisi tarkasteltava laajemmin kulttuurisia, sosiaalisia ja yksilöllisiä ulottuvuuksia, jotka vaikuttavat reseptioon.

Toisekseen, sukupuoli-ideologian tarkastelussa käyttämäni Freelandin tarjoama viitekehys on hänen esityksessään tarkoitettu spesifisti kauhuelokuvien analyysiin. Vaikka en itse näekään estettä sen soveltamiselle myös muihin lajityyppeihin, varauksia voitaisiin epäilemättä esittää varsinkin sen suhteen, että kauhuelokuva ja melodraama ovat lajityyppeinä hyvin erilaisia, ja niihin kuuluu vahvasti toisistaan poikkeavia representaation konventioita, joita vasten yksittäisiä representaatioita olisi tarkasteltava. Olen pyrkinyt tiedostamaan tämän ongelman painottaessani melodraaman kontekstia läpi koko artikkelin, mutta syvällisemmässä ja laajemmassa tutkimuksessa Freelandin malli kaipaasi varmasti muotoilua eri lajityyppien kohdalla.

Kolmanneksi, olen täysin tietoisesti jättänyt psykoanalyttisen lähestymistavan tämän artikkelin ulkopuolelle tietoisena myös siitä, että suuri osa melodraamaa ja erityisesti naisen positiota melodramaattisessa struktuurissa käsittelevästä elokuvatutkimuksesta perustuu psykoanalyttiseen feminismiin. Aineistoani voitaisiin siis moittia tietystä suppeudesta. Olen kuitenkin pyrkinyt perustelemaan omaa kriittistä suhtautumistani psykoanalyysiin, ja artikkeli toivottavasti puhuu valintojeni puolesta.

Viimeiseksi haluan kiinnittää huomion asiaan, joka on edellä jäänyt mainitsematta. On syytä muistaa, että vaikka tunnekokemus ei automaattisesti sulje pois kriittistä suhtautumista, se ei myöskään väistämättä tuo sitä mukanaan. Ei ole lainkaan selvää, mikä stimuloi kriittistä suhtautumista katsojassa. Kuten Jennifer Hammett toteaa: keskeinen kysymys (feministisessä) elokuvatutkimuksessa ei enää ole se, pystymmekö pakenemaan (patriarkaalisten) tekstien ideologisia vaikutuksia, vaan miten sen teemme.³⁸ En ole tässä artikkelissa pyrkinyt vastaamaan tähän kysymykseen, vaan pikemminkin nostamaan esille näkökulman, josta sitä voitaisiin tarkastella. von Trier on kenties sanonut viimeisen sanansa naisista, mutta feministiset tutkijat ovat tuskin vielä sanoneet kaikkea sanottavaansa von Trieristä ja hänen elokuvistaan.

³⁷ Tämä siksi, että pidän Björkin näyttelijäntyötä *Dancer in the Dark*issa jo itsessään kokonaisen esseen laajuisena tutkimuskohteena.

³⁸ Jennifer Hammett, "The Ideological Impediment: Epistemology, Feminism, and Film Theory". Teoksessa *Film Theory and Philosophy*, 245.