

Judith Mayne

Naistekijyyttä uudelleenarvioimassa

Tarkastelen tässä artikkelissa millä tavoin naistekijyyttä on teoretisoitu feministisessä elokuvatutkimuksessa. Keskityn erityisesti Dorothy Arzneriin, yhteen harvoista Hollywoodissa menestyneistä naisohjaajista, jonka ura kesti 1920-luvulta 1940-luvulle. Arzner oli feministisen elokuvatutkimuksen varhaisimpia “löytöjä”, ja hän on teoksineen edelleenkin tärkein esimerkki elokuvallisesta naistekijyydestä. Vaikka merkittävimmät tutkimukset Arznerin urasta tehtiin feministisessä elokuvatutkimuksessa 1970-luvun alku- ja keskivaiheilla, ovat monet tärkeät ulottuvuudet hänen asemastaan naistekijänä mielestäni vielä selvittämättä.

Tämänhetkisessä feministisessä kirjallisuustieteessä tutkimusta naistekijyyden luonteesta on muokannut reaktio kahteen melko ilmeiseen olettamukseen: ensinnäkin siihen, että yhteys kirjailijan sosiaalisen sukupuolen, hänen persoonana olemisen tapansa (personhood) ja hänen tekstiensä välillä on olemassa, vaikkakin ohuena, säröisenä tai monimutkaisena. Toiseksi siihen, että on olemassa naiskirjallisuuden traditio, määritelläänpä tämä sitten keskinäisten vaikutusten mallina, yhteisten teemojen kautta, tai yhteisinä etäisyyksinä valtakulttuurista. Tutkimusta tehdään paljolti näiden olettamusten puitteissa. Mutta silloin kun katsotaan itsestään selvänä pidetyn naiseuden kategorian sisältyvän naistekijään, joka erityisessä naistraditiossa määrittäyty implisiittisesti tekstin lähteeksi ja merkitykseksi, nämä näennäisen ilmeiset oletukset tuovat esiin nykyteorian kovasti pelkäämän epiteetin: essentialismiin.

Kymmenisen vuotta sitten eräs ystäväni huomautti sarkastisesti “oidipus-paljastajien” yleisyydestä eräässä Modern Language Associationin kokouksessa: tällä hän tarkoitti tutkijoita, jotka olivat innokkaita nuuskimaan oidiopaalisten skenaarioiden jäänteitä päällisin puolin “edistyksellisistä”, “feministisistä” tai “postoidipaalisista” tutkimuksista. Tämänhetkiselle feministiselle tutkimukselle – ja erityisesti feministiselle elokuvatutkimukselle – ovat

Oma mielenkiintoinen alueensa olisi teatterin ja elokuvan suhde. Miten 10-luvun suomalainen elokuva suhteutui teatterin kehitykseen? Kuten olen osoittanut, elokuva miellettiin teatterimaiseksi esitysmuodoksi ja Kaarle Halmeen tapaisilla teatterintekijöillä oli merkittävä panos autonomian ajan elokuvaan. Seuranäytelmätoiminta oli vielä 10-luvulla erittäin vilkasta, joten on mahdollista, että kotimaiset tekijät tietoisesti tavoittelivat tietynlaista "seuranäyttämömäisyyttä". Kaarle Halmeella oli tällä alueella vankka kokemus: hän oli kirjoittanut kymmeniä huvinäytelmiä ja melodraamoja.⁸⁴

Erkki Kivijärvi kirjoitti vuonna 1918 teoksessaan *Näyttämöltä ja katsomosta*, että ohjaajan osuus "käy uudenaikaisessa näyttämötaiteellisessa työskentelyssä keskeisemmäksi ja tärkeämmäksi kuin ennen".⁸⁵ Ohjaaja saattoi esimerkiksi valita sellaiset värit, jotka hänen mielestään olivat sopusoinnussa teoksen hengen kanssa. Jos teatteriohjaajan asema oli muuttumassa totaalisemmaksi, miksi elokuvaohjaajan rooli ei olisi kokenut samaa muutosta? Ehkä tämäntapaiseen kehitykseen viittaa Finlandia Filmin vuonna 1916 tuottaman *Tuhlaajapojan* aiheuttama polemiikki. Bio-lehdessä alkanut keskustelu laajeni Hufvudstadsbladetin palstoille, jossa nimimerkki V.S.B. kritisoi mm. elokuvan värien käyttöä. *Tuhlaajapojan* henkilöt olivat esiintyneet valkeissa asuissa tummaa taustaan vasten ja loppukohtauksessa päinvastoin.⁸⁶ Kirjoitukseen vastasi Sven Bergvall, joka ilmoituksissa oli todettu Michel Carrén elenäytelmän *L'Enfant prodigue* sovittajaksi.⁸⁷ Vastineessaan Bergvall esittäytyy ohjaajana, joka kantaa teoksesta taiteellisen kokonaisvastuun. Hän toteaa, että mustan ja valkoisen vuorottelu oli "en viss konstnärlig effekt".⁸⁸ Ainakin tämä esimerkki näyttäisi viittaavan siihen, että teatteriohjauksen uudistukset heijastuivat myös elokuvan puolelle. *Tuhlaajapoika* oli korostuneessa "taiteellisuudessaan" kuitenkin poikkeus: vielä vuosina 1913-14 ohjaajan asema elokuvanteossa tuskin saavutti tällaista kokonaisvastuuta.

⁸⁴ Halmeen teoksia olivat mm. *Aamukellot*, *Ennstus*, *Kuningas Teivas*, *Kyöpeli*, *Mestari Garp*, *Murskattuja aitoja*, *Murtuneita*, *Nainen sen tietää*, *Onnen hyrrä*, *Turma* ja *Uhri*. Ks. lähemmin esim. *Kariston näytelmäopas. Selostus sarjoista "Seuranäytelmiä" ja "Huviohjelmien avuksi"*. Kahdestoista painos. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto 1961, 5-6.

⁸⁵ Erkki Kivijärvi, *Näyttämöltä ja katsomosta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Ahjo 1918, 63.

⁸⁶ *Hufvudstadsbladet* 22.5.1916.

⁸⁷ Ks. esim. *Tuhlaajapojan* ilmoitus, *Bio* n:o 17, 1.5.1916, 6.

⁸⁸ "Till märket V.S.B.". *Hufvudstadsbladet* 24.5.1916.



Keskellä työn touhussa. Dorothy (kameran alla) antaa viimeisiä ohjeita Joan Crawfordille ennen tärkeää kohtausa. Kohta kaarilampit alkavat räjähtää ja koneet surisevat, ja silloin tarvitaan varmaa toimintaa.

Kuva 5/13.39

DOROTHY ARZNER

HOLLYWOODIN
AINOA
NAISOHJAAJA



Dorothy Arzner iloisessa keskustelussa Franchot Tonen kanssa työn lomassa.

Oma suku on pahinta, kertoo Dorothy Arzner. Hollywoodin ainoa naisohjaaja, joka on äskettäin kerrunnut uransa alkuunsa monivuotisen sopimuksen Metro-Goldwyn-Mayer-yhtiön kanssa. Vaikka mielletään eivät sulautuneet erityisen optimistisesti alkueisiin, kun ilmoitin suunnittelevani elokuvien ohjaamista, olivat oman sukupolveni edustajat vielä paljon kielteisempiä. En niit tavannut aiostaakaan naista, joka ei mitä voimakkaammin saaisin olisi neuvonut minua laopumaan niin mahdollistamista suunnitelmista, mikäli he eivät suorastaan 'nauraneet ulos' minua.

Dorothy ei suinkaan ole ensimmäinen naispuolinen ohjaaja. Kymmenisen vuotta sitten Pariisissa toimi erittäin menestyksellisesti naisohjaaja Germaine Dulac. Hän ei aiostaan ohjannut Gaumont-yhtiön elokuvia, vaan hän oli lisäksi ensimmäinen maailmassa, joka käytti filminä oppeeran taustana. Eräissä oppeerassa tarvittiin näet voimakasta kuvaa keskellä myrskyävää merta olevasta majakasta. Myös Ameriikassa on esiintynyt pari naisohjaajaa, mutta he ovat kadonneet tuntemattomiin lyhyen toimintakauden perästä. Dorothy Arzner on sen sijaan lujaisti tarttunut työhönsä. Hän on jo aikoa sitten voittanut kaikki alkuvaikeudet, niin että hänen nimensä mainitaan nyt Hollywoodin maineikkaimpien ohjaajien joukossa, ja hän valmistaa elokuvia kuuluisien tähtien kanssa. Niinpä hän nykyään työskentelee Joan Crawfordin kanssa suurfilmissä "Morsian varoo pamaista".

Maailma on ihmeellinen. Saatuaa oikeastaan sanoo, että Dorothy on kaavanut kiinni filminä varsinaisesti kutenkaan tuntematta mainittavaa kutsuunsa siihen suuntaan. Hän on nyt siksi vanha, että on ehtinyt olla mukana jo silloin, kun Hollywood vielä ei ollut elokuvamaailman Mekka. Se oli aikaa, jolloin vielä työskenneltiin onneen luottaen niiden varojen turvin, joita kulloinkin sattui kassassa olemaan, ja jolloin tähtiä joakin päivinä nähti olevan valtava ruokahalu, kun he taas seuraavana kenties tyytyivät kalvikupilliseen ja sämpylään. Pikku Dorothy, jota filmiväki silloin nimitti "Tuhkimoksi", ihmetteli syvästi tätä ihmisten merkittävästi vaihtelevaa ruokahalua. Hän ei lainkaan voinut käsittää, että ruokahalu ei suinkaan vaihdellut, vaan taskussa oleva rahamäärä.

Pikku Dorothy saattoi niin tarkoin seurata elokuvaväen ruokahalua siksi, että useimmat heistä ateriivat hänen

"Hänen nimensä
mainitaan nyt
Hollywoodin
maineikkaimpien
ohjaajien joukossa."
Kuva 5/1939.

tunnusomaisia vastaavanlaiset "essentialismipaljastajat". Sillä käytännössä pelkkä maininta "todellisista naisista" (erityisesti tekijöistä puhuttaessa) tuo esiin nyttemmin tutun selonteon essentialismiin "vaaroista". Näitä ovat miehen ja naisen välisen itsestään selväksi oletetun eron vahvistaminen ja siitä seuraava usko patriarkaatin alistaman naisidentiteetin positiiviseen arvoon, joka löytää todellisen äänensä feminismistä. Essentialismiin liittyvistä vaaroista on ilmeisen paljon sanottavaa, mutta nykyinen essentialismipaljastaminen on välttynyt pohtimasta "naisen" ja "naisten" kategorioiden monimutkaista suhdetta sulkeistamalla "naisten" kategorian kaikkienensa.

Vaikka keskustelut naiselokuvatekijöiden teoksista ovat olleet oleellisia feministisen elokuvatuotkimuksen kehitykselle, ovat teoreettiset pohdinnat naistekijyydestä elokuvakulttuurissa olleet yllättävän harvalukuisia. Kun jokseenkin kaikki feministiset elokuvatuotkimukset ovat yhtä mieltä Germaine Dulacin, Maya Derenin ja Dorothy Arznerin (nimetäkseni useimmin mainitut "historialliset hahmot") tärkeydestä, on huomionarvoista miten vastahakoisesti heitä on käytetty esimerkkeinä teorisoiattaessa naistekijyyttä elokuvakulttuurissa, paitsi silloin kun teoretisoinnilla on pyritty todistamaan

¹ Kts. Margaret Homans, *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*. Chicago: Chicago University Press 1986; Nancy K. Miller, *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. New York: Columbia University Press 1988.

² Doris Lessing, *Kultainen muistikirja*, (alk. *The Golden Notebook* 1962, suom. Eva Siikarla). WSOY: Porvoo, Helsinki 1968, 548.

naisten vaikeaa suhdetta elokuva-apparaattiin. Tämä vastahakoisuus heijastelee nykyistä käsitystä, jossa "teoria" assosioituu "antiessentialismiin". Feministisen kirjallisuudentutkimuksen ja -teorian piirissä antiessentialismi ei kuitenkaan ole johtanut aivan niin laajalle levinneisiin negatio-vaikutuksiin. Esimerkiksi Margaret Homansin ja Nancy K. Millerin kirjoituksissa naistekijyyttä ei ole analysoitu pelkästään suhteessa toimijuuden ja tekijyyden yksioikoisiin kategorioihin, vaan suhteessa kompleksisiin tekstuaalisiin ja kulttuurisiin prosesseihin, jotka dramatisoivat ja asettavat etualalle naisten suhteet kieleen, juoneen ja kirjallisuuden instituutioihin.¹ En tahdo tässä väittää, että feministisillä elokuvatutkijoilla on kirjallisuudentutkijoilta "paljon opittavaa", kuten sanonta kuuluu, vaan pikemminkin että naistekijyyden paradigma kirjallisuudessa voisi tarjota käyttökelpoisen lähtökohdan tutkimuksille naistekijyyden asemasta elokuvakulttuurissa.

Tämän lähtökohdan selventämiseksi nojautun kahteen anekdoottiin, joissa naisen kirjoittamisen ja elokuvan kohtaaminen tulee esille samankaltaisina. Toinen niistä on "kirjallinen" ja toinen "teoreettinen". Ensimmäisen, "kirjallisemman" anekdootin aiheena on kaksi naisen kirjoittamaa nykyromaanin, jotka käsittelevät naisten kirjoittamiseen liittyviä vaikeuksia. Molemmissa romaaneissa elokuvasta tulee vakuuttava metafora vaikeille ja joskus ylittämättömille esteille, joita kirjoittava nainen kohtaa. Doris Lessingin romaani *Kultainen muistikirja* tutkii naisidentiteetin ja taiteellisen tuotannon välistä suhdetta. Se, millaiseksi tuo suhde muotoutuu, representoidaan elokuvan avulla. Katsoja on nainen, kamerankäyttäjä on mies, ja koko katsomisen prosessi on yksi vallan ja dominanssin muoto. Kirjailija Anna Wulf kuvailee näkemystään oman menneisyytensä tapahtumista elokuvina, joita hänelle esittää näkymätön miespuolinen kamerankäyttäjä. Annan mukaan elokuvat representoivat "vaikeaa tehtävää luoda järjestystä kaaokseen, joka elämästäni oli tullut." Anna kuitenkin järkyttyy tästä elokuvallisen järjestyksen luomasta visiosta:

Ne olivat kaikki, huomasin sen nyt, sovinnaisen hyvin tehtyjä filmejä, aivan kuin ne olisi tehty studiossa; sitten näin otsikot: nämä filmit jotka olivat kaikkea sitä mitä eniten inhosin, olivat minun ohjaamiani. Koneenkäyttäjä näytti nämä filmit hyvin nopeasti ja pysähtyi sitten tekijöiden nimien kohdalle, ja kuulin, miten hän nauroi ivallisesti nähdessään *Ohjaus Anna Wulf*. Sitten hän näytti taas muutaman kohtauksen, ja jokainen kohtaus oli täynnä valheellista kiiltoa, vääristynyt ja typerä.²

Lessingin elokuvalliselle metaforalle on keskeistä katsojan ja kuvan sekä kamerankäyttäjän ja valkokankaan välinen suhde, joka on läpikotaisin patriarkaalinen, sillä jakaminen, hierarkia ja valta ovat tässä sukupuolijaon synonyymejä. Elokuvien konventionaalisuutta ja valheellista kiiltoa täydentää Anna Wulfin vieraantuminen valkokankaalla näkyvästä nimestään. Jos elokuvan katsomisen ehdot viittavat Lessingillä patriarkaaliseen dominanssiin, niin silloin tuon metaforan välittömät ehdot ovat naistekijyyden yhtäaikainen esiintuominen ja kieltäminen. Elokuvassa ruumiillistuu etäisyys minästä – tai ainakin *naispuolisesta* minästä. Elokuvassa tuo etäisyys tuotetaan naistekijyyttä ivaavissa lopputeksteissä. Kuten *Kultaisessa muistikirjassa* käy ilmi – yhteydessä jossa pohditaan naiskertojan suhdetta kieleen ja kokemukseen – elokuva toimii erityisesti ja luonteenomaisesti naistekijän nimikirjoituksen negatiivisena modulaationa (inflection).

Christa Wolfin romaanissa *Erään naisen elämä* elokuvasta tulee illusorista

läsnoloa, menneisyyden fantasianomaista hallintaa. Romaanin naiskertoja kuvaa Christan etsimistä, ja sitä myöten muistin mahdollisuutta ylipäätään: “...mainitsen jopa hänen nimensä ja olen nyt hänestä aivan varma. Mutta koko ajan minä tiedän: kelalta purkautuu varjofilmi, jonka kerran valotti kaupunkien, maakuntien, asuinhuoneiden todellinen valo.”³ Elokuva saattaa luoda kuvia menneisyydestä, mutta nuo kuvat ovat reifioituneen muistin sisältöä. Elokuva antaa näin ymmärtää, että menneisyys olisi kategorisoitu, hierarkkinen ja siististi kätkeyty.⁴ Kuten Lessingin Anna Wulf, *Erään naisen elämän* kertoja etsii yhteyksiä naisidentiteetin ja kielen välillä. Vaikka Wolfin metaforan patriarkaaliset hahmotukset eivät ole aivan niin eksplisiittisiä, niin hänenkin metaforassaan elokuva hylkii aktiivisen etsinnän prosessia ylipäätään ja naisten itseilmaisua erityisesti. *Erään naisen elämän* kertoja on, Wolfin sanoin, syventynyt etsimään “kolmannen henkilön salaisuutta, sen, joka on käsin kosketeltava ja joka olosuhteiden suosiessa voi liittää itseensä enemmän kuin ensimmäinen: minä.” Kuten *Kultaisessa muistikirjassa*, elokuva toimii esteenä naisen itseilmaisun kirjoittamiselle, ilmentäen siten “minän” lausumisen vaikeutta”, kuten Wolf asian ilmaisee.⁵

Jos uskomme aivan kirjaimellisesti Lessingin ja Wolfin metaforisiin representaatioihin elokuvasta, niin naiselokuvantekijälle “minän” lausuminen on paljon vaikeampaa kuin naiskirjailijalle. Feministiset pohdinnat elokuvasta ovat tukeneet Lessingin ja Wolfin metaforia, sillä elokuvallisen halun narratiivinen ja visuaalinen esittäminen nojautuu, kuten useimmat teoreettisemmat perustelut asian esittivät, sukupuolieron laajamittaiseen kiistämiseen ja sen seurauksena elokuvallisen representaation yhteenkietoutumiseen mieskeskeisten skenaarioiden kanssa. Tähän voitaisiin tietysti hieman puolustellenkin vastata, että tämänkaltaiset metaforiset tulkinnot elokuvasta viittaavat juuri naiselokuvantekijöiden strategiseen tärkeyteen. Sillä mikäli elokuva on luonteeltaan vieraannuttava (Lessing) tai reifioiva (Wolf), niin tällöin naisohjaajien pyrkimykset määritellä uudelleen, omaksua tai muulla tavoin keksiä uudelleen elokuvaa ovat ratkaisevia osoituksia siitä, että tämän äärimmäisen patriarkaalisen muodon rajat ovat läpäisevämpiä ja avoimempia naisten ja feministien vaikutukselle kuin edellä mainitut elokuvan inspiroimat metaforat antavat ymmärtää. Samalla voidaan kuitenkin väittää, että naiselokuvantekijöiden teoksissa elokuvallista identifikaatiota ja halua muotoillaan uudella tavalla. Näiden uudelleenmuotoilujen elokuvalliset metaforat ovat hyvin erilaisia kuin edellä siteeratut katkelmat Lessingiltä ja Wolfilta. “Minän lausumisen vaikeus” ei toisin sanoen välttämättä tarkoita, että naistekijyys olisi elokuvassa mahdotonta vaan pikemminkin, että se toimii eri tavalla kuin kirjallisuudessa.

Lessingin ja Wolfin muotoilut heijastavat pitkälti feminististä elokuvantutkimusta esittäessään, että elokuva hylkii erityisen voimakkaasti naistekijää, mutta muunlaisiakin esteitä naistekijyyden teoretisoinnille elokuvassa tulee vastaan kun vertailua kirjallisuuteen seurataan toiseen suuntaan. Toinen, selkeämmin “teoreettinen”, anekdoottini kirjallisen ja elokuvallisen naistekijyyden suhteesta löytyy feminististä elokuvantutkimusta sisältävän artikkelikokoelman *Revision* johdannosta. Teoksen toimittajat toteavat, että feministiset elokuvantutkijat “ovat aiheellisesti kateellisia” kirjallisuuden parissa työskenteleville feministisille tutkijoille, “joiden on ollut mahdollista kääntyä suhteellisen mittavan naiskirjallisuuden kaanonin pariin.” Toisin kuin kirjallisuudella, elokuvalla ei ole sellaisia todisteita naistekijyydestä, johon feministitutkijat voisivat nojata naisten elokuvan aineksia tai feminististä

³ Christa Wolf, *Erään naisen tarina* (alk. Nachdenken über Christa T. 1968, suom. Keijo Kylävaara). Kirjayhtymä: Helsinki 1970, 8.

⁴ Esseessään feminismin ja Christa Wolfin teosten suhteesta Myra Love analysoi elokuvan asemaa kuvana “jota käytetään ilmentämään hallinnan, manipulaation, ja kokeellisen köyhtymisen välisiä yhteyksiä”. Kts. “Christa Wolf and Feminism”. *New German Critique* 16 (Winter 1979), 36.

⁵ Christa Wolf, *Erään naisen tarina*, 194.

⁶ Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp & Linda Williams, "Feminist Film Criticism: An Introduction". Teoksessa Doane, Mellencamp, Williams (eds.), *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick, Md.: The American Film Institute/ University Publications of America 1984, 7. Toimittajat vastaavat Elisabeth Abelin määritelmään feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta "naisten tekstien erityispiirteiden" ja "naisia yhdistävien vaikutuslinjojen" tutkimisena "hedelmällisessä ja osittain autonomisessa traditiossa". Abelin kommentit ovat peräisin artikkelista "Editor's Introduction". *Critical Inquiry* 8, no. 2 (Winter 1981), 173.

⁷ Maria LaPlace esittää, että Bette Davis oli itsessään luova voima. Kts. "Producing and Consuming the Woman's Film: Discursive Struggle in *Now, Voyager*". Teoksessa Christine Gledhill (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and Women's Film*. London: British Film Institute 1987, 138-66.

⁸ Erinomainen katsaus merkittävimpiin elokuvan tekijyyttä käsitteleviin teksteihin on John Caughie (ed.), *Theories of Authorship*. London: Routledge and Kegan Paul 1981.

⁹ Käyttökelpoinen katsaus ja analyysi erilaisista merkityksistä, joita *auteurismin* termiin on liitetty, löytyy teoksesta Peter Wollen, *Merkityksen ongelma elokuvassa* (alk. *Signs and Meaning in the Cinema* 1969, suom. Tarmo Malmberg), luku 2.

elokuvaestetiikkaa tarkastellessaan. "Sillä miten", kysyvät teoksen toimittajat," klassisesta elokuvasta voisi löytyä mitään 'autonomisen tradition', 'erityispiirteiden' tai 'vaikutuslinjojen' kaltaista? Ja mikäli voisimme jotenkin pitää Lois Weberiä tai Dorothy Arzneria Hollywoodin Jane Austeninä tai George Eliotina, niin mistä sitten voimme jäljittää heidän vaikutteitaan?"⁶

Siinä missä feministisillä kirjallisuudentutkijoilla on omat erimielisyytensä "naistradition" (ja sen autonomisuuden) ja nais"kaanonin" (ja sen merkittävyyden) käsitteiden paikkaansapitävyydestä, on totta että feministisillä elokuvatutkijoilla ei kerta kaikkiaan ole sellaista todistusaineistoa, jonka avulla voitaisiin sanoa miten ja millä tavoin naisten tekemä elokuva olisi olennaisesti erilaista kuin miesten ohjaama ja luoma elokuva. Tämän todistusaineiston puuttumisesta huolimatta minusta kuitenkin tuntuu, että monien feminististen elokuvatutkijoiden vastahakoisuus puhua "naistraditiosta" feminististen kirjallisuudentutkijoiden lailla, liittyy useisiin eri tekijöihin, lähtien niistä teoreettisista viitekehyksistä, joissa "persoonana olemisen tavan" ("personhood") mainitseminen on epäilyttävää, aina tekijyyden erikoiseen asemaan elokuvassa ylipäättään. Varsinkin mitä tulee klassiseen Hollywood-elokuvaan, voi tekijyyden tavanomainen rinnastaminen ohjaajaan rooliin kieltää tai tukahduttaa monia merkittäviä tapoja, joilla naiset ovat tosi asiassa olleet elokuvissa läsnä. Esimerkiksi usein unohdetun, usein naispuolisen, käsikirjoittajan huomioiminen voisi tuoda esiin naisten jälkiä elokuvateksteistä. Eikä naisnäyttelijänkään rooliin päde aina feministinen viisaus miesohjaajan persoonaan palautuvasta kontrolloivasta katseesta – todisteena tästä käy Bette Davisin tapaus.⁷

Vastahakoisuuteen puhua "naistraditiosta" on ehkä eniten vaikuttanut essentialismien pelko – siis pelko siitä, että "naisteksteistä" puhuminen edellyttää naisrepresentaatioiden ainutlaatuisuutta ja autonomiaa, joka pikemminkin vahvistaa kuin haastaa patriarkaalisen hierarkian dualismia. Nais-tekijyyden käsitteen ja siitä seuraavan naistradition hylkääminen elokuvassa sen vuoksi, että essentialistiset määritelmät naisesta nähdään välttämättä kompromisseina, saattaa kuitenkin olla yhtä lailla dualistista olettaessaan, että yhteys- ja vaikutusmallit ovat ilman muuta essentialistisia. Joskus oletetaan, että mikä tahansa maininta tekijyydestä merkitsee paluuta biografisen tutkimuksen aikakauteen ja tekstiin tekijän elämän läpinäkyvänä ja yksinkertaisena heijastumana. Tämänkaltaisen lähestymistavan rajoitukset ovat ilmeisiä, mutta myös puhtaasti tekstuaalisilla elokuvallisen representaation malleilla on omat rajoituksensa mitä tulee nykyisten naiselokuvien narratiivisiin strategioihin, sillä näihin strategioihin liittyy yleensä tekijyyden kirjaimellinen piirtyminen ohjaajan esiintyessä itse omassa elokuvassaan.

Kaiken keskustelun naistekijyydestä tulisi ottaa huomioon elokuvallisen tekijyyden määritelmien erikoinen historia.⁸ Oikeastaan "auteurismista" tuli elokuvateorian ja -kritiikin vakiokalustoa vasta 1950-luvulla. Ranskalainen termi ei tarkoittanut tuolloin – toisin kuin ranskalaiset termit kahden viime vuosikymmenen aikana – erityisen kompleksista kokonaisuutta. Sillä *auteurismi* viittaa näkemykseen, jonka mukaan elokuvaohjaaja on ainoa lopullisesta elokuvasta vastuussa oleva voima, ja että tietyn *auteurin* elokuvissa on havaittavissa joukko toistuvia teemoja ja aiheita.⁹ Näiden väitteiden itsestäänselvyttä vaikeuttaa kuitenkin se, että auteurististen kritiikoiden tutkimuskohteena oli ensisijaisesti Hollywood-elokuva. "Hitchcock"-, "John Ford"- tai "Nicholas Ray"-elokuvasta puhumisen vastakohtana "MGM"- tai "John Wayne"-elokuvalle oli, jos ei nyt suorastaan radikaalia, niin ainakin

historiallisesti merkittävää, sillä tuo muutos vaikutti siihen millä tavoin elokuvasta ylipäättään puhuttiin. Liberaalihumanistinen malli haastoi yritysteollisen elokuvatuotannon mallin, eikä "Hitchcockilla" ole kannettavanaan samaa kapitalistista, teollista tai yhtiöllistä taakkaa kuin "MGM"-elokuvalla.

Huolimatta teollisuuden ja luovan yksilön välisestä vastakkainasettelusta, josta auteurismikin syntyi, ei mainittujen termien patriarkaalisilla konnotaatioilla ole paljon eroa; "MGM" tai "Hitchcock" saattavat olla eri tavoin patriarkaalisia, mutta niillä on yhteinen tausta. Elokuvan *auteur* identifioidiin transsendentaaliseksi hahmoksi, joka kykeni vastustamaan Hollywoodin teollisuuden tasapäistäviä voimia. Roland Barthesin sanoin *auteur*-teoria vahvisti yksilöllisen tekijän "pelottavaa isyyden valtaa", jota uhkasivat massakulttuurin instituutiot. Elokuvakulttuuri on näistä paradigmaattinen, jopa etuoikeutettu, esimerkki.¹⁰ Täten on helppo havaita, että Alexandre Astrucin kuuluisaa kameran ja kirjailijan kynän rinnastusta, "kamerakynä", elähdyttää samankaltainen kynän ja peniksen metaforinen rinnastus, joka on määritellyt sekä länsimaisen kirjallisuuden traditiota (oireellisesti) että feminististä kirjallisuushistoriaa (kriittisesti).¹¹ Tätä fallista nimittäjää voidaan tulkita eri tavoin, mutta selkeimmillään se kiistää naistoimijuudelta kaikki mahdollisuudet. Käänteisesti voidaan väittää, että naistekijyyden korostamisesta aiheutuu naisille se riski, että tällöin omaksutaan äärimmäisen patriarkaalinen käsitys elokuvan luomisesta. Keskeiseksi nousee se, vaikuttaako naistekijyyden nais-alkuliite itse tekijyyteen riittävän voimakkaasti haastaakseen tai muuttaakseen sanan patriarkaalisia tai omistamiseen viittavia yhteyksiä.

Kysymys siitä onko tekijyys itsessään patriarkaalista ja/tai fallosentristä, nostaa esille "ranskalais-amerikkalaisen irtikytkennän" ("Franco-American Dis-connection", käyttäkseni Domna Stantonin ilmaisuja), joka on aiheuttanut nykyisessä feministisessä teoriassa laajaa kriittistä keskustelua tai hämmennystä, näkökulmasta riippuen.¹² "Amerikkalaiseksi" – ja siten empiiriseksi ja historialliseksi – kuvattu positio pitää naistekijyyttä olennaisena (elokuva)kulttuurin feministiselle haltuunotolle, kun taas "ranskalaiseksi" – teoreettiseksi ja diskursiiviseksi – kuvattu positio näkee "tekijyyden" ja "haltuunottamisen" tasavertaisen syyllisinä koska ne jäljittelevät patriarkaalisia määritelmiä minästä, ilmaisusta ja representaatiosta.¹³ Vaikka nykyisen elokuvatutkimuksen, etenkin sellaisena joksi se on Englannissa muodostunut, otaksutaan olevan käytännössä synonyymi "ranskalaiselle teorialle", ei auteurismin kohtalo, varsinkaan suhteessaan feministiseen elokuvatutkimukseen, ole kulkenut aivan niin helposti kartoitettavaa tai yksisuuntaista polkua. Esimerkiksi Claire Johnston argumentoi vuonna 1973 *auteur*-teorian hylkäämistä vastaan kuuluisassa esseessään. Johnston tiedostaa, että "jotkut kehittyvät *auteur*-teoriasta ovat johtaneet taipumukseen palvoa (mies)ohjaajan persoonallisuutta", mutta hän puolustaa kuitenkin auteurismia feminismille tärkeänä. Hän huomauttaa, että "auteur-teorian kehittäminen on merkinnyt huomattavaa käännettä elokuvakritiikissä: polemiikki haastoi syväanjuurtuneen näkemyksen Hollywoodin monoliittisuudesta, ja jos vältytään sen normatiivisilta puolilta, on elokuvien luokittelu ohjaajien mukaan osoittautunut äärimmäisen antoisaksi tavaksi jäsentää kokemuksiamme elokuvasta."¹⁴

Johnstonin argumentit tuovat mieleen Peter Wollenin kirjoitukset *auteur*-teoriasta, joissa elokuvan auteur ei määriyty niinkään luovana yksilönä kuin

¹⁰ Roland Barthes: *Tekstin hurma* (alk. *Le plaisir du texte* 1973 Suom. Raija Sironen). Tampere: Vastapaino 1993, 39.

¹¹ Alexandre Astruc, "Caméra-stylo, elokuvan uusi avantgarde". Suom. Juhani Koskinen. Teoksessa Peter von Bagh (toim.), *Uuteen elokuvaan*. Porvoo: WSOY 1967. (alk. 1948). Susan Gubar ja Sandra Gilbert aloittavat analyysinsä naiskirjailijoista kysymyksellä kynän (pen) ja peniksen (penis) yhtäläisyydestä. Kts. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press 1979, 3.

¹² Kts. Domna Stanton, "Language and Revolution; The Franco-American Dis-Connection". Teoksessa Hester Eisenstein & Alice Jardine (eds.), *The Future of Difference* 1980. rpt. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press 1985, 73-87.

¹³ Harvinaisen selkeä esitys näistä kahdesta positioista ja ylipäättään näiden positioiden vastakkaisiksi määrittelemisen ongelmista kts. Peggy Kamuf, "Replacing Feminist Criticism" ja Nancy Miller, "The Text's Heroine: A Feminist Critic and Her Fictions". *Diacritics* 12, no. 2 (Summer 1982), 42-53.

¹⁴ Claire Johnston, "Women's Cinema as Counter-cinema". Teoksessa Claire Johnston (ed.), *Notes on Women's Cinema* 1973. rpt. London: British Film Institute 1975, 26

¹⁵ Kts. Wollen, *Merkityksen ongelma elokuvassa*, luku 2.

¹⁶ Johnston, "Women's Cinema as Counter-cinema", 27. Hawksin ja Fordin vertailu tekijöinä on keskeinen myös Wollenin pohdintoille tekijyydestä (*Merkityksen ongelma elokuvassa*, luku 2).

¹⁷ Huomionarvoinen poikkeus on Tania Modleskin tutkimus naisista ja naiskatsojuudesta Alfred Hitchcockin elokuvissa, joskaan kyseessä ei suinkaan ole tavanomainen "auteuristinen" tutkimus. Kts. Tania Modleski, *The Women Who Kew Too Much*. New York: Methuen 1988.

¹⁸ Kts. Raymond Bellour, "Hitchcock the Enunciator". *Camera Obscura* no.2 (Fall 1977), 66-91.

¹⁹ Nancy K. Miller, "Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader". Teoksessa Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press 1986, 104.

hahmona, jonka elokuvaan jättämiä jälkiä voidaan arvioida toistuvista oppositiojärjestelmistä ja aiheiden verkostoista, tiedostamattomat aiheet mukaanlukien.¹⁵ Johnstonin analyysi tulisi ymmärtää suhteessa tiettyyn ajanjaksoon feministisessä kritiikissä, jolloin käsitykset naisten "hyvistä rooleista" (ja siten positiivisista versus negatiivista kuvista) saivat laajaa kannatusta. Johnston kääntää tuon hyväksyttävyyden päällelleen verratessaan Howard Hawksia ja John Fordia. Hän esittää, että Hawksin näennäisesti "positiivisemmat" ja "vapautuneemmat" sankarittaret palvelevatkin vain miehistä halua. John Fordilla naiset toimivat ambivalentimmilla tavoilla. Siinä missä Hawksin elokuvissa nainen on "traumaattinen läsnäolo, joka täytyy kieltää", Fordin elokuvissa nainen "on koodi, johon Ford projisoi pohjimmiltaan ambivalenttia asennettaan sivilisaation ja psykologisen 'ehyden' käsitteitä kohtaan."¹⁶ Tiettyyn ohjaajaan assosioituvaksi narratiiviseksi ja visuaaliseksi järjestelmäksi määriteltynä Johnstonin auteurismi mahdollistaa analyysin, joka ylittää "hyvän" ja "pahan" (kuvan tai roolin) kategoriat ja siirtyy oikeen ja ristiriidan antoisammalle maaperälle.

Vaikka Johnstonin analyysi näyttäisi painottavan yhtä paljon auteurismin ja "symptomaattisen lukutavan" merkitystä, luetaan hänen työtään yleensä jälkimmäisen kontekstissa. Kuten Peter Wollenin tekijyyttä käsittelevissä kirjoituksissa, herää tässäkin aavistus, että auteuristinen osa onkin taustakulissi, jolle heijastetaan tärkeämpiä teoreettisia ja kriittisiä oletuksia – Wollenin kohdalla strukturalismia ja semiotiikkaa ja Johnstonin tapauksessa Althusseriin pohjaavia kriittisiä tulkintoja. Analyysia, jonka puolesta Johnston puhuu – "naisen" position analyysia elokuvan visuaalisissa ja narratiivisissa rakenteissa – on yleensä toteutettu ilman, että *auteur*-teoria tai *auteurit* olisivat juurikaan olleet pohdinnan aiheena.¹⁷ Huolimatta auteurismin suuresta merkityksestä viitottaessa sitä, mitä Johnston kutsuisi edistykseksi elokuvakritiikiksi, sellaisten rakenteiden analyysiä, joihin Johnston Hawksin tai Fordin yhteydessä viittaa, on harjoitettu pikemmin Hollywood-elokuvaan kohdistuvan tekstuaalisen ja ideologisen analyysin kuin tekijyyden viitekehyydessä.

Tekstuaalisen analyysin suosituin muoto on suonut vain vähän sijaa tekijyyden tutkimiselle, koska se on ollut erityisen kiinnostunut tiedostamattomista resonansseista narratiivisissa ja visuaalisissa rakenteissa. Merkittävänä poikkeuksena voidaan pitää Raymond Bellourin analyyseja, jotka käsittelevät Hitchcockia omien elokuviansa "lausujana", mutta jotka kuitenkin määrittelevät tekijyyden kapean ja kirjaimellisen tekstuaalisesti – toisen sanoen: Hitchcockin kuuluisat cameo-esiintymiset tapahtuvat elokuvallisen halun paljastumisen ja/tai purkautumisen merkitsevilla hetkillä.¹⁸ Nykyisessä elokuvatuotinnossa puhutaan "Hawks"- tai "Ford"-elokuvasta yhä useammin samaan tapaan kuin "kauhu"- tai "film noir"-elokuvasta – käyttökelpoisena kategorisointina elokuville, joissa on samanlaisia aiheita tai tyylillisiä ja narratiivisia ominaisuuksia. Tämänkaltainen tekijyyden demystifikaatio saattaa hyvinkin olla edistyksempää kuin Johnstonin tekijyyden puolustus. Kääntäen, tekijyys itse on saattanut ottaa itselleen oireellisen aseman, jolloin se ei ole niinkään demystifioitunut kuin peittyneet ja siirtynyt muihin aiheisiin. Nancy K. Miller on havainnut samankaltaisen prosessin kirjallisuustieteessä, jossa käsitystä tekijyydestä ei ole niinkään tarkistettu kuin tukahdutettu "(uuden), anonyymien tekstuaalisuus-käsityksen monoliittisuuden tieltä."¹⁹

Viime vuosikymmenen elokuvateoriassa ja -kritiikissä auteurismi on ollut harvoin esillä, ja silloinkin se on esitetty lähinnä kuriositeettina,

vaikutusvaltaisena mutta ohimenneenä historiallisena kehitysvaiheena. Kaja Silverman on tässä yhteydessä huomauttanut, että feministisissä puheenvuoroissa naisohjaajien avantgarde-teoksista on havaittavissa outo liukuma: tekstuaalisen analyysin pitkälti sulkeistama tekijyyden käsite on tullut uudelleen esille, vaikkakin tekstuaalisuuden ulkopuolella.

²⁰ Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1988, 209.

Tekijä ilmenee usein... paljolti teoretisoimattomana kategoriana, joka sijoitetaan nimen omaan tekstin "ulkopuolelle", ja jonka oletetaan olevan ääniensä ja kuviensa täsmällinen lähde. Eräänlainen nostalgia ongelmatonta toimijuutta kohtaan läpäisee suuren osan kirjoituksista, joihin tässä viitataan. Ei ole olemassa tapaa, jolla feministinen tekijä voitaisiin, kuten fallinen vastineensa, konstruoida diskurssissa ja diskurssin kautta – jolla hän voisi olla erottamattomissa tekstiensä halusta, joka ei sijoittuisi pelkästään tekstin formaaliseen artikulaatioon, vaan myös niissä toistuviin diegeettisiin elementteihin.²⁰

²¹ *Ibid.*, 212-217.

²² *Ibid.*, 217.

Silverman suosittelee sellaista naistekijyyden teoretisointia, joka huomioisi tekijöiden kirjoittautumisten moninaisuuden, lähtien teemoista ja tietyn henkilön tai ryhmän nimittämisestä tekijän sijaiseksi aina erilaisiin lausumisen strategioihin (niin äänellisiin kuin visuaalisiinkin), joille tekijän läsnäolo antaa leimansa (eksplisiittisesti tai implisiittisesti) sekä kyseessä olevan tekijän teoksia strukturoivaan "fantasmaattiiseen kohtaukseen".²¹

Naistekijyyden käsite elokuvassa voi hyvinkin olla laajassa käytössä kuten genren tai tyylin kategoriat. Mutta onko naistekijyys sittenkään sulautettavissa aivan näin yksinkertaisesti elokuvan olemassaolevaan taksonomiaan? Nykyiset kategoriat ovat epäilemättä käyttökelpoisempia analysoitaessa "naisen" hahmoja valkokankaalla kuin yritettäessä päästä selvyteen siitä millä tavoin naisohjaajat moduloivat elokuvallisia käytäntöjä uusilla ja haastavilla tavoilla. Naistekijyyden analyysi herättää erilaisia kysymyksiä kuin miestekijyyden analyysi, eikä ainoastaan siksi että naisilla on ollut erilainen suhde elokuvainstituutioon, vaan myös siksi että naistekijyyden artikuloiminen saattaa häiritä "naisten" poispyyhkimistä, mikä taas on keskeistä "naisen" artikuloimiselle elokuvassa. Käytännössä kaikki feministiset kriitikot jotka puolustavat naistekijyyttä tarpeellisenä kategoriana olettavat, että tämä on poliittisesti välttämätöntä. Kaja Silverman esittääkin, että tekstin libidinaalisen halun sukupuolitettujen positioiden tulisi tulkita "suhteessa biografisen tekijän biologiseen sukupuoleen, sillä on sekä poliittisessa että sosiaalisessa mielessä eri asia, että nainen puhuu naisen äänellä kuin että mies puhuu naisen äänellä, ja toisinpäin."²² Käsitys naistekijyydestä ei ole ainoastaan käyttökelpoinen strategia, vaan se on myös olennaista sille tavalle, jolla naiselokuvantekijät ja feministiset katsojat pyrkivät uudelleenkeksimään elokuvaa.

Yksi feministisen teorian antoisimmista ironioista lienee se, että vaikka "nainen" ja "naiset" eivät ole yhteismitallisia (lainatakseni Teresa de Lauretiksien muotoilua), ne ovat kuitenkin säröisellä ja kompleksisella tavalla yhteydessä toisiinsa. Feministisessä elokuvateoriassa on usein tavallista tulkita, että "subjektin" suhde "objektiin" merkitsee samaa kuin "miehen" suhde "naiseen". Kun kyseessä on "nainen" ja "naiset", voisi kuitenkin olla antoisampaa lähestyä naistekijyyttä niin, että pohdittaisiin naisten välisiä subjekti-objekti -suhteita. Visiot valkokankaalla näkyvästä "naisesta" saattavat pitkälti olla patriarkaalisten fantasioiden projektioita, ja "naisilla" jotka tekevät ja näkevät elokuvia voi olla vähintäänkin problemaattiset suhteet noihin visioihin. Vaikka olisi houkuttelevaa nähdä de Lauretiksien

²³ de Lauretis itse ehdottaa tätä: "naisten välisiä eroja voidaan ehkä ymmärtää paremmin naisten sisäisinä eroina." Kts. "Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts". Teoksessa de Lauretis, *Feminist Studies/Critical Studies*, 14.

²⁴ Kaja Silverman viittaa tällaiseen prosessiin traditionaalisen tekstin "uudelleentekijytenä" feministisin termein. Kts. *Acoustic Mirror*, 211.

²⁵ Tarkkanäköistä keskustelua auteurististen kriitikoiden ideologiasta Ranskassa löytyy John Hessin artikkeleista "La Politique des auteurs: Part One: World View as Aesthetic". *Jump Cut*, no. 1 (1974), 19-22 ja "La Politique des auteurs: Part Two: Truffaut's Manifesto". *Jump Cut*, no.2 (1974), 20-22.

luoma erottelu oppositiona "naisen" perinteisten elokuvallisten representaatioiden ja näitä haastavien ja uudelleenmuokkaavien elokuvantekijä "naisten" välillä, niin tuota kuilua, tuota yhteensopimattomuutta, on parempi määritellä tutkimalla sekä "naisen" että "naisten" sisälle kytkeytyviä jännitteitä.²³

Yksi tällainen strategia on ollut perinteisten elokuvallisten naisrepresentaatioiden "vastakarvaan lukeminen". Se on osoittanut miten niitä voidaan lukea tavoilla, jotka kiistävät tai problematisoivat niiden funktioita mieskeskeisessä diskurssissa.²⁴ Naisohjaajan toiminta ja asema ovat kuitenkin jääneet yllättävän vähälle huomiolle. Keskeistä naistekijyyden teoretisoimiselle elokuvassa olisi sellainen laajennettu käsitys tekstuaalisuudesta, joka huomioisi "naisen" ja "naisten" välisten leikkauskohtien, etäisyyksien ja vastustusten monimutkaisia verkostoja. Naiselokuvatekijyyden haaste feministiselle teorialle on osoittaa *miten* jaottelut, päällekkäisyydet ja etäisyydet "naisen" ja "naisten" välillä ovat yhteydessä elokuvan ristiriitaiseen asemaan kaikkivoivan kontrollin ja yksilöllisen fantasian ruumillistumana.

Dorothy Arznerin uudelleenlöytäminen feministien toimesta 1970-luvulla on edelleen merkittävin yritys teoretisoida naistekijyyttä elokuvassa. Arzner ei ehkä ole feministisen elokuvateorian vastaus George Eliotille, mutta hänen huomattavan määrän teoksia (joissa alkeellisimpienkin tekijyysmääritelmien mukaan on useita toistuvia, omintakeisia aiheita) sisältävä uransa naisohjaajana Hollywoodissa on asettanut feministiselle teorialle naistekijyydestä aivan keskeisiä kysymyksiä. Arzner on ollut harvinainen ja merkittävä esimerkki Hollywoodissa menestyneestä naisohjaajasta, joka onnistui jossakin määrin tekemään Hollywood-narratiivin konventioita häiritseviä elokuvia.

Pääasiassa Claire Johnstonin ja Pam Cookin esiin tuoman argumentin, jonka mukaan Arzner on määritelty Hollywood-elokuvaan "kriittisesti" suhtautuvana ohjaajana, merkitys pitäisi nähdä siinä kontekstissa, jossa käsitys elokuvan tekijästä on kehittynyt. Arzner ei varmastikaan kuulu niihin ohjaajiin, joita auteurismin kukoistuaikana vaalittiin. Sillä huolimatta läpi hänen tuotantonsa nähtävistä ydinteemoista ja aiheista Arzner ei kuitenkaan täytä elokuvallisen tekijyyden tarkkoja vaatimuksia siten kuin niitä Atlantin kummallakin puolella esitettiin. Hänen teoksistaan ei esimerkiksi löydy sellaista *mise-en-scène*n kukoistusta, jota auteuristit löysivät suosimiltaan ohjaajilta, eivätkä hänen elokuviensa aiheet, joista voisi tunnistaa erityisen nimikirjoituksen, heijasta elämän ja kuoleman tai sivilisaation ja villeyden välistä taistelua, joiden yleensä katsottiin määrittelevän "oikeanlaisia" auteuristisia teemoja.²⁵

Koska feministinen analyysi elokuvakulttuurista on nojautunut niin voimakkaasti vallitsevan ja vaihtoehtoisen elokuvan väliseen erotteluun, väitteet joita voidaan esittää vallitsevan elokuvakulttuurin sisällä ja rinnalla elävän vaihtoehtoisen näkemyksen puolesta, ovat oleellisia kun arvioidaan naisohjaajien kaksijakoista suhdetta "naisten elokuvaan". Yhtäällä ovat representaatiot, jotka ikuistavat patriarkaalisia käsityksiä naisellisuudesta, toisaalla representaatiot, jotka haastavat niitä ja tarjoavat toisenlaisia identifikaation ja mielihyvän muotoja. Arznerin teosten aiheuttamista reaktioista on luettavissa laajempiakin oletuksia Hollywood-elokuvasta. Yhdessä ääripäässä on Andrew Brittonin arviointi Arznerista tutkimuksessa, joka käsittelee Katherine Hepburnia *Christopher Strongin* (1933) *auteurina*. Hepburn esittää elokuvassa lentäjätärtä joka rakastuu vanhempaan, naimisissa olevaan mieheen.

Se, että *Christopher Strong* "kritisoi sitä, miten patriarkaaliset, heteroseksuaaliset suhteet vaikuttavat naisten välisiin suhteisiin" antaa ymmärtää, että klassinen elokuva soveltuisi vaivattomasti heterogeenisyyteen ja keskenään ristiriitaisiin ideologisiin kytkentöihin, olipa tuo "kritiikki" sitten naisohjaajan tai naistähden vaikutusta.²⁶ Toisessa ääripäässä on Jacquelyn Suterin analyysi *Christopher Strongista*, joka lähtee liikkeelle oletuksesta, että vaikka elokuvassa olisikin löydettävissä "naisdiskurssi", se sisällytetään patriarkaaliseen monogamiadiskurssiin ja neutralisoidaan.²⁷ Siinä missä Brittonin kuvaama klassinen elokuva näyttäisi olevan huomattavan avoin kritiikille ja subversiolle, on Suterin kuvaama klassinen elokuva yhtä huomattavan suljettu kaikilta muilta paitsi patriarkaalista merkityksiltä. Tästä seuraa oletus, että naistekijäyys joko pelkää vahvistaa toimijuutta tai että se on mahdottomuus ainakin Hollywood-elokuvassa.

Claire Johnstonin analyysit Arznerista sitä vastoin tuovat mieleen Roland Barthesin kuvauksen Balzacista "rajallisen moninaisuuden" edustajana klassisessa diskurssissa,²⁸ sillä Johnstonin mukaan Arznerin elokuvat mahdollistavat rajoitetun kritiikin Hollywoodin elokuvakulttuuria kohtaan. Johnstonin väitteet tekijyydestä Arznerin elokuvissa nojautuvat käsityksiin etäännyttämisestä ja siirtymistä (dislocation), ja erityisesti Jean-Louis Comollin ja Jean Narbonin elokuvatutkimuksessa popularisoimaan oletukseen, että klassisesta Hollywood-elokuvasta voidaan löytää sellainen elokuvien kategoria, joissa kritisoidaan realismin konventioita sisältä päin, eli luodaan eräänlaista sisäistä kritiikkiä. Näitä väitteitä "edistyksellisistä" teksteistä on esitetty erilaisista näkökulmista, joista useimmat ovat kiinnostuneita ideologisesta arvosta. Ne etsivät sellaisen Hollywood-elokuvan mahdollisuutta, joka kritisoi juuri niitä arvoja joita se näyttäisi kannattavan, *Young Mr. Lincolnissa* "paljastuvasta" porvarillisen ideologian synkstä kääntöpuolesta aina *Mildred Piercen* kuvaamaan naisten perhesuhteiden mahdottomuuteen.²⁹ Johnstonille naisen halu on ollut se *auteuristinen* lähtökohta, joka tuottaa patriarkaalisen ideologian kritiikkiä Arznerin elokuvissa.

Johnstonin analyysi Arznerista näyttäisi ensi silmäyksellä nojautuvan sellaiseen määritelmään klassisesta elokuvasta, joka sallii enemmän heterogeenisyyttä ja ristiriidan ilmaisemista kuin ne analyysit, jotka näkevät klassisen elokuvan ja sen vaihtoehtojen välisen rajan jyrkkänä. Arznerin elokuvat voidaan kuitenkin nähdä "edistyksellisinä" vain suhteessa normiin joka ei salli minkäänlaisia poikkeamia puhtaasta, klassisesta elokuvanteosta. Ja nykyisessä kontekstissa vielä ongelmallisempaa on se, että tämänkaltaisessa analyysissä mikään ei kerro miten nämä kritiikin ja siirtymien merkit liittyvät naistekijäyteen. Monia "naisten elokuvia" motivoi naisen halun representaatio, ja feministiset kritiikot ovat osoittaneet, että näitä elokuvia voidaan tulkita myös pitäen tätä sisäistä, joskin usein tiedostamatonta, kritiikkiä niiden liikkeelle panevana voimana.³⁰ Toisin sanoen ei ole selvää missä määrin naistekijäyys antaa tunnusmerkillisen modulaation naisen halun representaatiolle.

"Poliittiset" syyt tekijän sosiaalisen sukupuolen relevanttina pitämiseen eivät ole riittäviä ja itsestään- tai itessäänselviä, sillä ne saattavat helposti jähmettyä idealisoiduiksi abstraktioiksi. "Dorothy Arznerin" nimestä voisikin näin tulla vain yksi nimikirjoitus lisättäväksi Hollywoodin elokuvakulttuurin konventioita sisältäpäin kritisovien (mies)ohjaajien pantheoniin. Vaikka Arznerin nimikirjoituksen merkitys tekstin ulkopuolella on kiistämätön, tuon merkityksen painottamisen ei pitäisi syrjäyttää naistekijäyden

²⁶ Andrew Britton, Katherine Hepburn: *The Thirties and After*. Newcastle upon Tyne: Tyneside Cinema 1984, 74.

²⁷ Jacquelyn Suter, "Feminine Discourse in *Christopher Strong*". *Camera Obscura*, no. 3-4 (Summer 1979), 135-150.

²⁸ Roland Barthes, *S/Z* (Trans. Richard Miller). New York: Hill and Wang 1974, 8.

²⁹ Kts. *Cahiers du cinéma*n kollektiivinen teksti "John Ford's *Young Mr. Lincoln*". *Screen 13* (Autumn 1972), 5-44; *Mildred Pierce*stä Kts. Joyce Nelson, "Mildred Pierce Reconsidered". *Film Reader*, no.2 (1977), 65-70; Pam Cook, "Duplicity in *Mildred Pierce*". Teoksessa E. Ann Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*. London: British Film Institute 1978, 68-82; Janet Walker, "Feminist Critical Practice; Female Discourse in *Mildred Pierce*". *Film Reader*, no. 5 (1982), 164-172; Judith Mayne, *Private Novels, Public Films*, Athens: University of Georgia Press 1988, 145-54; Linda Williams, "Feminist Film Theory: *Mildred Pierce* and the Second World War". Teoksessa Deidre Pribram (ed.), *Female Spectators: Looking at Film and Television*. London and New York: Verso 1988, 12-30.

³⁰ Yksi parhaista esimerkistä tämänkaltaisesta analyysista on Lea Jacobsin "Now, Voyager: Some Problems of Enunciation and Sexual Difference". *Camera Obscura*, no. 7, 1981, 89-109.

³¹ En väitä tässä, kuten Janet Bergstrom Johnston-kriitikissään, että ongelmana olisi Hollywood-koneiston kyky mitätöidä lopulta kaikenlaiset erot. Viitaten erityisesti Stephen Heathin tutkimuksiin ja yleisemmällä tasolla Raymond Bellourin ja Thierry Kuntzelin kaltaisten tutkijoiden tekstuaalisiin analyysiin, Bergstrom kritisoi Johnstonia proto-feministisestä vetoamisesta sellaisiin elementteihin, jotka Bergstromin mukaan sulautuvat melko vavattomasti klassiseen kertovaan elokuvaan. Bergstrom katsoo, että "klassinen kertova elokuva kykenee näennäisen rajattomasti luomaan kuiluja, säröjä ja katkoksia – mikä perustuu ennen kaikkea sen vaikeuksiin halita sukupuolieroa – vain voidakseen lopulta kuroa ne umpeen ja pyyhkiä olemattomiin tämän heterogeenisyyden muistot tai ainakin siihen johtaneet reitit. Juuri tällaisia repeämiä pidetään klassiselle tekstille ominaisina ja vieläpä suurelta osin sen mielihyvän lähteenä." Katson kyllä Bergstromin tavoin Johnstonin antavan liikaa painoa sellaisille elementeille, jotka saatetaan hyvinkin lopulta sisällyttää yksittäisen elokuvan kerronnalliseen ja visuaaliseen voimaan. Mutta ne tutkijat, joihin Bergstrom vetoaa, eivät kuitenkaan näe Hollywood-elokuvaa ja sen tapaa artikuloida oidiopaali-skenaarioria ja miehen heteroseksuaalista halua yhtään vähempää monoliittisena. Ja mikäli heterogeenisyys pyyhitään pois, ei tietenkään jää tilaa puhua naistekijyydestä. Kts. Janet Bergstrom, "Rereading the Work of Claire Johnston". *Camera Obscura*, no. 3-4 (1979), 27.

tekstuaalisten seurausten tutkimista. Johnstonin suhtautumista noihin tekstuaalisiin seurauksiin Arznerin teoksissa näyttäisi kuitenkin vaivaavan kaksijakoisuus: yhtäältä hän ymmärtää naistekijyyden ("poliittiseksi") toimijuudeksi ja minän representaatioksi, toisaalta hän näkee sen klassisen elokuvan normien negatiivisena modulaationa.³¹ Tämä ambivalenssi - jota voidaan tulkita suhteessa niinsanottujen amerikkalaisten ja ranskalaisten positioiden keskenään ristiriitaisiin väitteisiin – ei ole kovinkaan antoisa. Tällä tavoin vahvistettu tekijyys liukenee nimittäin negatiiviseksi ja naisposition mahdottomuudeksi, joka tuo mieleen Julia Kristevan äärimmäisen rajallisen hypoteesin siitä, että "naisen toiminta voi olla vain negatiivista, ja oppositiosta olemassaolevaan; sen sanomista että 'tämä ei ole sitä' tai 'tämä ei ole vielä'".³²

Arvioidessaan naisen diskurssin vaikutusta patriarkaaliseen merkityksenantoon Johnston panee merkille, että Arznerin teosten rakenteellinen koherenssi muodostuu naisen diskurssista ja nojautuu etäännyttämisen käsitteeseen, joka on peräisin venäläisten formalistien käsitteestä *priem ostranenie*, "oudoksi tekeminen": "naisdiskurssin vaikutus on siinä, että se tekee narratiivin oudoksi, subvertoi ja siirtää sitä merkityksen tasolla."³³ Tässä yhteydessä Johnston pohtii Arznerin elokuvien kaikkein kuuluisinta yksittäistä kohtausta, jossa vaudeville-esiintyjä Bubblesin (Lucille Ball) koomista paria elokuvassa *Dance, Girl, Dance* (1940) esittänyt Judy (Maureen O'Hara) kohtaa yleisönsä ja kertoo kuinka hän näkee *heidät*. Johnston esittää, että tämä on Arznerin teoksissa ainoa särö vallitsevan diskurssin ja naisen diskurssin välillä, ja tämäkin särö korjaantuu elokuvassa nopeasti, sillä Judy saa yleisöltä suosiosoitukset, minkä jälkeen hänet lähetetään Bubblesin kanssa näyttämön keskelle, jossa he yleisön ihastukseksi ryhtyvät tappelemaan. Hetki, jolloin Judy kohtaa yleisönsä *Dance, Girl, Dance* -elokuvassa, on feministiselle elokuvateorialle erityisen merkityksellinen asettaessaan etusijalle katseen seksuaalisen hierarkian. Katseen palauttamisena määritelty naistoimijuus "haastaa" näin naisen objektivoiminnan.³⁴

Tämän yksittäisen kohtausten kuuluisuutta täytyy arvioida 1970-luvun puolivälin feministisen elokuvateorian kontekstissa. Joutuessaan vastakkain vakuuttavan, psykoanalyysiin pohjaavan teoreettisen mallin kanssa, jonka mukaan nainen ei ollut eikä voinut olla olemassa valkokankaalla, Arznerin, ja erityisesti Judyn "palauttaman katseen", löytäminen antoi historiallisen toivonpilkahduksen nais-intervention mahdollisuudesta elokuvakulttuurissa. Tämän intervention puitteet ovat eittämättä rajalliset, sillä kuten Johnston itsekin painottaa, Judyn radikaali teko korjaantuu elokuvassa nopeasti yleisön noustessa taputtamaan hänelle ja hänen ja Bubblesin alkaessa tapella näyttämöllä. Mutta tarve tarkistaa Johnstonin mallia tekijyydestä on selkein juuri tämän korjaamistulkinnan yhteydessä, sillä se perustuu oletukseen, että tuollainen "katko" voi olla ainoastaan lyhyt purkaus, ja että se on mahdollinen klassisessa elokuvassa vain jos se sisällytetään välittömästi miehistä katsoamisen halun lakeihin.

Vain yhdenlainen katse (kun Judy palauttaa katseen yleisölle) ja vain yhdenlainen spektaakkeli (jossa miehet ovat katseen toimijoita ja naiset sen objekteja) ovat saaneet osakseen huomiota *Dance, Girl, Dance* -elokuvassa. Arznerin elokuville keskeinen naisen halun häiritsevä voima olisi siis olemassa ensisijaisesti maskuliinisuuden ja femininiinisuuden symmetriassa.³⁵ Esitän kuitenkin, että naistekijyys saa Arznerin teoksissa merkittävimmän hahmoksensa naisten välisten suhteiden kautta. Naisen katse määrittää jo

elokuvan alkupuolella keskeiseksi naisten yhteisössä muotoutuvilla naisten pyrkimyksille. Judyn ja Bubblesin tanssiseuruetta johtava vanhempi nainen, Madame Basilova, nähdään katselemassa Judya porraskaiteen takaa tämän harjoittellessa balettia. Judyn oma katse on puolestaan eristetty, kun hän katselee kaipaavasti balettiteatterin harjoituksia, joissa hän haluaisi olla mukana. Jopa Judyn kuuluisa pauhaaminen yleisölle identifioiduiksi ensisijaisesti kommunikaatioksi esiintyjän ja yleisön joukossa olevan naisen välillä, joka nousee ylös taputtamaan hänelle (Judyn tulevan ihastuksen kohteen, Steve Adamsin, sihteeri), eikä niinkään naisesiintyjän ja miesyleisön välillä (yleisö ei koostu ainoastaan miehistä).³⁶ Myöskään Judyn ja Bubblesin välille kehkeytyvä tappelu ei ole niinkään korjaava ele – siis Judyn vasta-reaktioon liittyvän potentiaalisen uhan muuntaminen vielä kiehtovammaksi speaktaakkeliksi – kuin näyttämön haltuunotto, ja näyttämö on pikemminkin jatkoa heidän ristiriitaiselle ystävyydelleen kuin esiintymisen vieraannutettu tila.

Elokuvan miehet – jotka yhtä hyvin kannustavat kuin katsovat – nauttivat eittämättä innostuneesti Judyn ja Bubblesin tappeluspektaakkelista. Mutta nähdäkseni tämä reaktio ei ole niinkään pelkkä merkki palaamisesta mieskeskeiseen katseiden ja speaktaakkeleiden järjestelmään kuin tapa dramatisoida esiintymisen ja itseilmaisun välistä jännitettä, jota elokuva yrittää purkaa. Vaikkakin Johnston on enemmän kiinnostunut niistä keinoista, jotka antavat Arznerin teoksille rakenteellista koherenssia, on houkuttelevaa päätellä hänen analyysistaan, että Judy toimii naiselokuvantekijän metaforisena tulkkina ja luo näin jonkinlaisen vastaavuuden Arznerin ja Judyn asemien välille.³⁷ Näyttämö on siis *sekä* naisen ruumiin objektivoinnin *että* naisten välisen ystävyyden teatralisoinnin paikka. Tämä “sekä/että” – näyttämö (ja metaforisen implikaation kautta myös itse elokuvakulttuuri) on yhtäaikaan sekä patriarkaalisesta riiston että naisen itseilmaisun areena – on ristiriidassa Johnstonin kirjoitusten rajoittuneemman “ei/eikä” -logiikan kanssa. Sen mukaan patriarkaalinen diskurssi, sen enempää kuin “naisen diskurssikaan”, ei suo naisille sellaista asemaa, josta käsin he voisivat puhua, representoida tai kuvitella itsensä.

Arznerin elokuvien tulkitsemisesta “sekä/että” -logiikalla seuraa paljon kauaskantoisempaa ironiaa kuin se, mikä Johnston kuvailee. Johnstonin tulkinta Arznerista tuo mieleen Shoshana Felmanin määritelmän ironiasta “auktoriteetin raahaamisena sellaisenaan näyttämölle, jota se ei pysty hallitsemaan, josta se *ei ole tietoinen*, ja joka sen tähden on sen oman itsetuhon näyttämö...”³⁸ *Dance, Girl, Dance* -elokuvan ironia ei ainoastaan osoita millä tavoin patriarkaalinen elokuvadiskurssi syrji naisia, vaan se myös näyttää elokuvan toimivan kahdella radikaalisti toisistaan poikeavalla tavalla, joista molemmat ovat omalla tavallaan “totta” ja samalla kuitenkin täysin yhteismitattomia. Lainaan tässä Donna Harawayn määritelmää ironiasta: “Ironia koostuu ristiriidoista, jotka eivät selity laajempina kokonaisuuksina edes dialektisesti; jännitteestä joka syntyy kun täysin yhteismitattomia asioita asetetaan yhteen, koska molemmat tai kaikki ovat välttämättömiä ja tosia.”³⁹ Kahden yhtä lailla kiehtovan ja yhteismitattoman totuuden korostuminen luo sellaisen ironian muodon, joka on paljon monisyisempi kuin Johnstonin analyysi etäännyttämisestä.

Johnstonin näkemys Arznerin ironiasta lähtee oletuksesta, että patriarkaalisesta representaation muodolla voi olla aukkonsa ja heikot kohtansa, mutta että se yhtä kaikki säilyttää hallitsevuutensa sanan jokaisessa

³² “Interview-1974: Julia Kristeva and Psychoanalyse et politique” (trans. Claire Pajaczkowska). *m/f*, no. 5-6, 1981, 166.

³³ Claire Johnston, “Dorothy Arzner: Critical Strategies”. Teoksessa Claire Johnston (ed.), *The Work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema*. London: British Film Institute 1975, 6.

³⁴ Lucy Fischer tulkitsee *Dance, Girl, Dance* -elokuvaa suhteessa “fetisismien vastustamiseen”. Kts. *Shot/Countershot*. Princeton: Princeton University Press 1989, 148-54.

³⁵ Karyn Kayn ja Gerald Pearyn tulkinta elokuvasta keskittyy kuitenkin paljon enemmän naisten ystävyyksiin ja initiaatio-riiteihin. Kts. “Dorothy Arzner’s *Dance, Girl, Dance*”. Teoksessa Karyn Kay ja Gerald Peary (eds.), *Women and the Cinema: A Critical Anthology*. New York: Dutton 1977, 9-25.

³⁶ Barbara Koenig Quart painottaa Judyn ja sihteerin välisen suhteen merkitystä tulkinnassaan tästä kohtauksesta. Kts. *Women Directors; The Emergence of a New Cinema*. New York and Westport, Conn.: Praeger 1988, 25.

³⁷ Barbara Quart (ibid.) esittää, että Arznerin uran ja *Dance, Girl, Dance* -elokuvassa kuvatun show-busineksen välillä on yhteys: “Arzner on selvästi ambivalentti Bubblesin, Lucille Ballin esittämän kabareetanssijattaren, vitaalaisen ja loisteliaan vulgaariuden suhteen. Mutta elokuvassa implisiittisesti näkyvä ylenkatse Hollywoodia kohtaan sekä sitä kohtaan, että selviytyäkseen Hollywoodissa piti olla lihankaupittelija, oli epäilemättä jotain sellaista, mitä Arzner itsekin tunsi tehdessään tätä toiseksi viimeistä eloku-

vaansa juuri ennen vetäytymistään”.

³⁸ Shoshana Felman, “To Open the Question”. *Yale French Studies*, no. 55-56 (1980), 8.

³⁹ Donna Haraway, “Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980’s”. *Socialist Review*, no.80 (1985), 65.

⁴⁰ Johnston, “Dorothy Arzner: Critical Strategies”, 7.

⁴¹ Naisten välistä halua Arznerin elokuvissa käsitellään laajemmin Arznerin käsittelevässä kirjassani (Indiana University Press). Arznerin elokuvien miessivuroolien analyysistä Kts. Melissa Sue Kort, “‘Spectacular Spinelessness’: Men in Dorothy Arzner’s Films”. Teoksessa Janet Todd (ed.), *Men by Women, Women and Literature*. (New Series), vol.2 (1982), 189-205.

merkityksessä. Johnstonille Arznerin ironia voi olla vain negatiivisuuden ironiaa, reikien puhkomista patriarkaalisiin käsityksiin. Väittäisin, että tällainen näkemys ironiasta ei kytkeydy niinkään Arznerin uran rajoituksiin (esimerkiksi naisohjaajana, joka työskentelee Hollywoodin järjestelmän väistämättömien rajoitusten keskellä) kuin siihen elokuvateoriaan, josta se versoo. Jos elokuvakulttuuri ymmärretään miessubjektien ja naisobjektien yksiulotteiseksi järjestelmäksi, niin ei ole vaikea käsittää missä mielessä Arznerin elokuvien ironia on rajoittunutta tai miten se voidaan tulkita rajoituneeksi. Vaikka sukupuolieron jyrkät hierarkiat ovat vallitsevalle elokuvalle tyypillisiä, ne eivät ole absoluuttisia. Arznerin elokuvat representoivatkin toisenlaista elokuvallista mielihyvää ja halua.

Kun arvioidaan Arznerin merkitystä naistekijyyden viitekehityksessä, täytyy huomioida se tapa, jolla Arzner problematisoi meidän tuntemamme elokuvainstituution mielihyvää – esimerkiksi suhteessa voyerismiin ja fetisismiin, jotka toimivat miehisen katseen vallan ja naisruumiin objektivoinnin kautta. Yhtä lailla on kuitenkin huomioitava myös se, että tuo mielihyvä identifioituu hänen elokuvissaan tavoilla, joita ei voi palauttaa pelkkiin teoreettisiin kliseisiin miehen katseen kaikkivoipuudesta. *Dance, Girl, Dance* -elokuvan ironia syntyy esiintymisen ja minän representaion välisistä keskenään ristiriitaisista vaateista, jotka vuorostaan kytkeytyvät heteroseksuaaliseen romanssiin ja naisten väliseen ystävyyteen. Naisten ystävyys saa vastustavan funktion siinä mielessä, että se luo paineita heteroseksuaalisen romanssin oletetulle “luonnon” laille. Naisten välisillä suhteilla ja naisyhteisöillä on korostunut asema Arznerin elokuvissa. Arznerin elokuvista löytyy varmasti juonia – eritoten mitä tulee loppuratkaisuihin – jotka sopivat klassisen Hollywood-elokuvan romanttisiin odotuksiin; naisyhteisöt voivat olla keskeisiä, mutta tuo “poika saa yhä tyttönsä”.

Claire Johnston väittää, että *Dance, Girl, Dance* -elokuvan loppuratkaisua, jossa Stevan Adams syleilee Judyä, leimaa Judyn häviö. Minusta tämä vaikuttaa pikemminkin toiveikkaalta feministiseltä ajattelulta kuin vakuuttavalta tulkinnalta elokuvan loppuratkaisusta, joka “toimii” Hollywood-romanssin konventioiden mukaisesti. Johnston kiinnittää huomionsa Judyn viimeiseen kommenttiin Stevenin syleilyssä – “minua naurattaa, kun vain ajattelenkin kuinka helposti asiat olisivat voineet sujua” – ja sanoo, että “tämä ironia merkitsee hänen häviötään ja lopullista hautautumistaan, mutta samalla se on ratkaiseva merkki miehisen diskurssin subversiosta.”⁴⁰ Mikäli “miehinen diskurssi” tosiaan subvertoituu *Dance, Girl, Dance* -elokuvassa, niin tämä liittyy vähemmän elokuvan loppuratkaisuun ja enemmän heteroseksuaalisen initiaation prosessiin, jota elokuvassa hahmotellaan. Naisten korvikkeet ja naisten keskinäinen kilpailu muovaavat Judyn ihastuksia miehiin – Steven Adams on ammatillinen ohjaaja, joka korvaa Basilovan, ja Jimmie Harris on lapsellinen mies, joka on haluttava pääasiassa sen vuoksi, että myös Bubbles haluaa häntä.⁴¹ Näin heteroseksuaalinen romanssi antaa elokuvalla loppuratkaisun, mutta vasta sen jälkeen kun naisten väliset suhteet ovat sitä muovanneet.

Lesbouden ja naisten keskinäisen ystävyyden välinen suhde sellaisissa Arznerin teosten kaltaisissa fiktiivisissä maailmoissa, joissa naisten yhteisöt ovat keskeisiä innoituksen aiheita, on ollut kiistelty alue feministisessä teoriassa ja kritiikissä. Barbara Smithin väite siitä, että Toni Morrisonin *Sula*-romaanin voidaan tulkita lesboramaaniksi, on osoittautunut vähintäänkin provokatiiviseksi, sillä Toni Morrison itse on vakuuttanut, että “*Sulassa* ei

ole homoseksuaalisuutta”.⁴² Arznerin tapaus on kuitenkin erilainen. Se, mitä Arznerista tiedetään, viittaisi siihen että hän itse oli lesbo.⁴³ Mutta tämä väite herättää yhtä monta kysymystä kuin mihin se näyttäisi vastaavan, kun ottaa huomioon sekä tutkijan vastuun seksuaalisen suuntautumisensa mahdollisesti salassa pitänyttä henkilöä kohtaan että sen pakkomielteen, että lesbous välttämättä kaipaasi todisteita.⁴⁴ Bonnie Zimmerman esittää, että “jos teksti itsessään antaa ainekset lesbotulkintaan, ei sen vahvistamiseksi tarvita biografisia ‘todisteita’.”⁴⁵ Arznerin tapauksessa ohjaajan, hänen elokuviansa ja niiden vastaanoton välillä vaikuttaa kuitenkin toinenkin “teksti”, sillä käytännössä Arznerin teoksia ei enää lueta hänen persoonastaan riippumattomina – seikka, johon palaan vielä hetkellisesti. Jos naisten keskinäisillä suhteilla kaikesta huolimatta on Arznerin teoksissa enemmän narratiivista ja visuaalista voimaa kuin naisten ja miesten välisillä suhteilla, voidaan kysyä mistä näkökulmasta asia on näin.

Niin paljon kuin Arznerin tuotanto onkin saanut huomiota, on yksi merkittävä piirre hänen persoonassaan – ja teoksissaan – jäänyt paljolti vaille huomiota. Vaikka feministisiä analyysejä ovat täydentäneet Arznerin valokuvat, joissa näkyy lesboidentiteettiä konnotoivaa tyyliä suosiva nainen, eivät pohdinnat Arznerin töistä juurikaan tunnista, että seksuaalinen identiteetti voisi jotenkin liittyä siihen miten hänen elokuvansa toimivat, erityisesti mitä tulee “naisdiskurssiin” ja naisyhteisöihin tai siihen että hänen elokuvissaan hahmottuva naistekijä voitaisiin määritellä suhteessa lesbouteen. Tämä marginalisointi on sitäkin huomattavampaa kun otetaan huomioon kuinka *näkyvä* Arznerin hahmo on ollut feministisessä elokuvateoriassa. Maya Dereniä mahdollisesti lukuunottamatta Arzner on useammin visuaalisesti representoitu kuin yksikään toinen nykyiselle feministiselle elokuvakeskustelulle tärkeä naisohjaaja. Ja toisin kuin Deren, joka esiintyi tiuhaan omista elokuvissaan, Arznerin maineeseen ei liity se, että hän olisi erityisen näkyvästi tuonut itseään julki, tai ollut “ulospäin” (sanan kaikissa merkityksissä) suuntautunut naisohjaaja.

Sarah Halprin on esittänyt, että yksi syy tähän poisjättämiseen olisi epäily, joka on kohdistunut kaikkeen biografiseen informaatioon naistekijyyttä analysoitaessa:

useimmat pohdinnat Arznerin elokuvista, erityisesti mitä tulee englantilaiseen koulukuntaan, varovat mainitsemasta Arznerin ulkoisen olemuksen suhteesta hänen elokuviansa kuviin. Pitkälliset analyysit *Dance, Girl, Dance* -elokuvasta eivät ota ollenkaan huomioon sitä tosiasiaa, että vaikka “päänhenkilöt” Judy ja Bubbles osoitetaan elokuvan kontekstissa toistuvasti epäkypsiksi, on elokuvassa kaksi “sivuhahmoa”, jotka sekä näyttävät että pukeutuvat kuin Arzner itse (siis “miesmäisesti” ja hyvin istuviin vaatteisiin kuten Radclyffe Hall ja muut tuolloin kuuluisat lesbotapaan). Heidät esitetään kypsinä, itsenäisinä naisiksi, jotka ovat nuoren Judyn uran etenemisen kannalta oleellisen tärkeitä ja jotka voidaan selvästi nähdä halveksimansa sosiaalisen stereotyyppittelyn alistamina. Tällainen tulkinta tarjoaa kokonaan uudenlaisen tavan suhtautua tähän ja muihin Arznerin elokuviin, ja haastaa pohtimaan miten eri elokuvat ovat esittäneet lesbouden stereotyyppiä ja lesbojen ja heteronaisten välisiä suhteita ja miten eri aikojen eri yleisöt ovat näitä vastaanottaneet.⁴⁶

Yksi Arznerin teosten kriittisimmistä aspekteista on tosiaan kaksiselitteiseksi oletettu heteroseksuaalisuus, kuitenkin niin että monia Hollywoodin konventioita ei välttämättä rikota.

Homoseksuaalisuutta ja elokuvaa käsittelevässä kirjassaan Vito Russo

⁴² Barbara Smith, “Toward Black Feminist Criticism”. *Conditions*, no. 2 (October 1977), 25-44; “Interview with Toni Morrison”. Teoksessa Claudia Tate (ed.), *Black Women Writers at Work*. New York: Continuum 1983, 118.

⁴³ Kts. esimerkiksi Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in Movies*. New York: Harper and Row 1981, 50.

⁴⁴ Sharon O'Brien kääntyy näiden kysymysten puoleen tutkimuksessaan Willa Catherista. Viitaten siihen, että “lesbon” ja “lesbokirjailijan” määritelmät ovat olleet tärkeitä viimeaikaisessa feministisessä tutkimuksessa hän sanoo, että “genitaalinen seksuaalinen kokemus naisten kesken on hyvästä syystä ollut vähiten käytetty kriteeri. Kuten useat tutkijat ovat havainneet, tuollaisen määritelmän omaksuminen vaatisi sellaisten “todisteiden” esiin kaivamista, joita ei pidetä tarvittavina, kun kirjailijoita määritellään heteroseksuaaleiksi. Tällaista todistuaaineistoa ei sitä paitsi juurikaan ole saatavilla...”. Kts. *Willa Cather: The Emerging Voice*. New York and Oxford: Oxford University Press 1987, 127.

⁴⁵ Bonnie Zimmerman, “What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism”. *Feminist Studies* 7. no. 3 (Fall 1981), 457.

⁴⁶ Sarah Halprin, “Writing in the Margins (Review of E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*)”. *Jump Cut* no. 29 (1984), 32.

⁴⁷ Russo, *The Celluloid Closet*, 50.

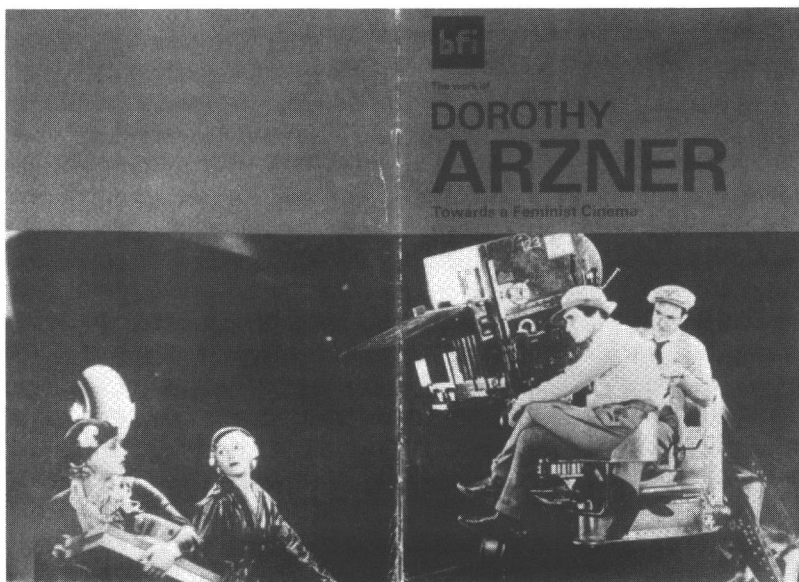
⁴⁸ Karyn Kay ja Gerald Peary, "Interview with Dorothy Arzner". Teoksessa *The Work of Dorothy Arzner*, 25-26.



Arzner elokuvakoneiston ja "feminiinisen" naisen ympäröimänä elokuvan *Nana* (1934) kuvauksissa. Kuva: SEA.

siteeraa erästä toista Hollywood-ohjaajaa ja tämän kommenttia Arznerista: "niinkin ilmeinen lesbo-ohjaaja kuin Dorothy Arzner saattoi elää omanlaistaan elämää, koska hän oli virallisesti kaapissa ja koska tämä teki hänestä 'yhden pojista.'" ⁴⁷ Karyn Kayn ja Gerald Pearyn tekemä haastattelu Arznerista antaa joitakin todisteita hänen asemastaan "yhtenä pojista", ainakin mitä tulee samastumiseen, sillä puhuessaan *Christopher Strong* ja *Craig's Wife* -elokuvista Arzner väittää, että hänen sympatiansa ovat mieshahmojen puolella. ⁴⁸ Pelkkä vilkaisu Arznerin teoksia käsittelevien artikkelien täydentäviin valokuviin riittää kuitenkin osoittamaan, että tämä ohjaaja ei sulaudu kovinkaan helposti Hollywoodin herrainkerhoon. Arzner suosi asua joka, kuten Halprin sanoo, oli Radclyffe Hallin tyyliä. Kaksi vallitsevaa trooppia jäsentää Arznerin valokuvien mise-en-scèneä. Hänet on joko kuvattu suuria Hollywoodin elokuvakojeita vasten, tai sitten hän on muiden naisten, yleensä näyttelijöiden, seurassa. Nämä ovat yleensä korostetun "feminiinisiä", ja näin syntynyt kontrasti on todella valtaisa.

Molemmat troopit ovat esillä Claire Johnstonin toimittaman artikkelikoelman *The Work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema* kannen



Teoksen *The Work of Dorothy Arzner. Towards a Feminist Cinema* (1975) kansi.

valokuvassa. Näemme Arznerin profiilin hänen istuessaan rennosti tähtystyspaikalla suurikokoisen kameran vierellä; hänen rinnallaan istuu mies. Molemmat näyttäisivät katsovan kuvan ulkopuolelle. Pamfletin avatessaan huomaa kuitenkin, että valokuva jatkuu takakannelle: kaksi nuorta naista, joista toisella on käsissään paketteja, katsovat toisiaan ja heidän asentoinsa heijastavat symmetrisesti Arznerin ja tämän miesseuralaisen asentoja. Kahden naisen kesken tapahtuvan kohtauksen tarkkaa sävyä on vaikea tulkita (se on elokuvasta *Working Girl* [1930]): ehkä vähän vihamielisyyttä tai epätoivoa. Kamera on läsnä valokuvan keskellä; suurena, hämmöttävänä – ja ennustettavan fallisena. Miehen kasvojen ilme tuo mieleen kliseet miehisestä katseesta, jotka ovat olleet olennaisia feministiselle elokuvateorialle: hänen perspektiivistään naiset ovat voyeuristisen nautinnon objekteja. Arznerin katseella on kuitenkin aivan erilainen funktio, joka on saanut osakseen hyvin vähän huomiota: miehen katseen hajauttaminen ja naisten kesken vaihdetun katseen erotisoiminen.⁴⁹

Vaikka yksikään Arznerin teoksia analyysoineista tutkijoista ei ole oikeastaan puhunut lesboudesta, kirjoituksia “täydentävän kuvituksen” käyttö viittaa kiinnostavaan syndroomaan. Claire Johnstonin toimittaman pamfletin kansivalokuva kertoo varsin kirjaimellisesti ja kiusoitellen siitä, mistä kirjoitettu teksti vaikenee. Johnstonin ja Cookin artikkelit on julkaistu hiljattain uudelleen feministisen elokuvateorian kokoelmassa, jossa ei kuitenkaan käsitellä naisten välisiä eroottisia yhteyksiä.⁵⁰ Kirjan kannessa on siitä huolimatta kuva, jossa Arzner ja Rosalind Russell vaihtavat merkitsevän katseen, jossa on enemmän kuin aavistus naishomoerotiikkaa. Voidaankin alkaa epäillä, onko naisten välisten eroottisten suhteiden yhtaikainen esiintuominen ja kieltäminen Arznerin teoksissa feminististä elokuvateoriaa jäsentävä poissaolo. Kuten oireilla on usein tapana, se vetää huomion itseensä lähes pakkomielleisesti. Arznerin lesbopersoonaa ei ehkä ole teoretisoitu suhteessa hänen elokuviinsa, mutta hänen näkyvyytensä feministisessä elokuvakritiikissä antaa aihetta ajatella, että yksi niistä mekanismeista,

⁴⁹ Jackie Stacey pohtii naisten seksuaalista kiehtovuutta samastumisen periaatteena *All About Eve* ja *Desperately Seeking Susan* -elokuviissa. Kts. “Desperately Seeking Difference”. *Screen*, no. 1 (Winter 1987), 48-61.

⁵⁰ Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. New York and London, Routledge 1988; Mary Ann Doanen artikkelissa “Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence” siteerataan Julia Kristevaa naishomoseksuaalisuudesta (199). Tällä pyritään kuitenkin osoittamaan nais- ja mieskatsojuuden välistä radikaalia eroa.

⁵¹ Erinomaisena pohdiskeluna feministisen fetisismien mahdollisuudesta ylipäättään kts. Jane Marcus, "The Asylums of Anteus. Women, War, and Madness: Is There a Feminist Fetishism?". Teoksessa Elisabeth Meese and Alice Parker (eds.), *The Difference Within: Feminism and Critical Theory*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Co 1989, 49-83. Marcus tutkii miten feministit suffragettiliikkeessä olivat kahden vaiheilla "siitä, pitisikö raiskauksen kieltää vai tunnustaa olevan naisen kokemuksen yhteinen nimitäjä" (76). Naomi Schor on tutkinut naisfetisismien mahdollisuutta George Sandin teksteissä. Kts. "Female Fetishism: The Case of George Sand". Teoksessa Susan Suleiman (ed.), *The Female Body in Western Culture*. Cambridge: Harvard University Press 1986, 363-372.

⁵² Kts. Christian Metz, *The Imaginary Signifier* (trans. Ben Brewster). Bloomington: Indiana University Press 1982, 69-80. Octave Mannonin teoksessa *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène* (Paris: Editions du Seuil 1969) on kappale, jonka nimi on "Je sais bien, mais quand même..." ("I know very well, but all the same...").



RKO RADIO PICTURES



Maailmanmaineen saavuttanut lentäjätär uhraa henkensä rakkautensa tähden

Katharine
Hepburn

hervainaisen omalaatuinen, yksimielisen tunnustuksen saanut tähti salaperäisen kiehtovana

elokuvassa



**SUUREN MIEHEN
RAKASTAJATAR**



Yksinoikeus Suomessa **BIO-KUVA O.Y.** Keskuskatu 1. Puh. 24 930.



Sporttisesti pukeutunut Katharine Hepburn elokuvassa Christopher Strong. Suomen Kinolehti 3/1935.

joiden useimmiten katsotaan olevan keskeisiä miehisen katsojan halulle, vaikuttaa myös feministisessä elokuvateoriassa. Tarkoitan tässä tietysti fetisismiä.

Yhtäläisyys fetisismien kaltaisen klassisen, mieskeskeisen toiminta-alueen ja feministisen teorian dynamiikan välillä voidaan tietysti tehdä vain tietyin varauksin.⁵¹ Mutta Octave Mannonin esittämän kieltämisen kaava ("tiedän hyvin, mutta kuitenkin..."), jonka Christian Metz on omaksunut elokuvallisen fetisismien analyysiinsä, sopii kuitenkin paljonpuhuvasti Arznerin lesbopersonaan johdonmukaiseen ja simultaaniseen esilletuomiseen ja kieltämiseen.⁵² Arznerin teoksista käytyä keskustelua on muokannut heteroseksuaalinen koodi kaikkine tapoineen yhdistellä "maskuliinisuutta" – miehisestä katseesta Arznerin vaatetukseen – ja "femiinisyttä" – naisruumiin konventionaalista objektivoinnista Arznerin katseen naisobjekteihin. Hänen elokuviensa narratiivisia ja visuaalisia rakenteita on kiitelty "kriittistä" Hollywood-järjestelmää kohtaan, mutta kritiikki on nähty niin lievä, että se on oikeas-

taan vain vahvistanut kohteensa hallitsevaa asemaa.

Valokuvat Arznerista eivät ole pelkästään biografisessa mielessä kiinnostavia, kuten Sarah Halprin esittää, vaan ne ovat myös tekstuaalisesti mielenkiintoisia. Yksi merkittävimmistä tavoista joilla Arzner on tekijänä elokuviissaan läsnä liittyy nimittäin naisyyteistöjen korostuneeseen rooliin, mutta myös eroottiseen lataukseen noiden yhteistöjen sisällä. Jos heteroseksuaalinen initiaatio on Arznerin elokuvissa keskeistä, niin marginaalisuus on läsnä ennen muuta siirtymäriittinä (pikemminkin kuin luonnollisena kohtalona). Tekijän läsnäolossa on siis sekä lesbo- että naistekijyyttä. Ajatellaanpa esimerkiksi *Christopher Strongia*. Katharine Hepburn ilmaantuu elokuvaan aluksi kummajaisena, joka voittaa tunkionpenkomisseuraleikin voidessaan väittää olevansa yli kahdenkymmenen vuoden eikä hänellä ole koskaan ollut rakkaussuhdetta. Christopher Strong, mies jonka kanssa hän lopulta ajautuu yhteen, on tämän voittoisan kummajaisen miehinen versio, sillä hän on ollut naimisissa yli viisi vuotta ja on aina ollut vaimolleen uskollinen. Hepburn Cynthia Darringtonina on ehdottoman epänaissellisesti pukeutunut ja hän kävelee rehvakkaasti tavalla joka näyttää, näkökulmasta riippuen, joko maskuliiniselta tai atleettiselta. Hepburnin ratsastushousut ja saappaat saattavat olla, kuten Beverly Houston asian ilmaisee, “ylempien luokkien asu naiselle, joka harjoittaa miehisä askareita”,⁵³ mutta tällainen vaatetus myös denotoi vahvasti lesboidentiteettiä ja viittaa tapaan, jolla Arzner itse ja muut tuon ajan lesbot pukeutuivat, painottaakseni jälleen Sarah Halprinin näkökulmaa.

Cynthian “neitsyydestä” tulee kaikenkattava eufemismi niille useille erilaisille marginaalisuuksille joihin hän paikantuu, niin naisena joka on omistautunut uralleen kuin naisena jolla ei ole seksuaalista identiteettiä. Elokuva jäljittää heteroseksuaalisen identiteetin saavuttamista, ja matkan varrella nähdään outojakin representaatioita naiseudesta, esimerkiksi Hepburn pukeutuneena yöperhoseksi. En väitä, että *Christopher Strong* olisi kuin uni joka näyttää sanovan yhtä, mutta “todellisuudessa” tarkoittaa peilin kääntöpuolta, ja joka voitaisiin dekodata koherentiksi “lesboelokuvaksi”, tai että elokuvan todellinen aihe olisi homo- ja heteroidentiteettien välinen jännite. Kriittinen asenne heteroseksuaalisuuteen muodostuu modulaatioista, pienistä sävyistä, eleistä ja painotuksista, jotka saavat heteroseksuaalisen käyttäytymisen konventiot horjumaan ja jossain määrin vapautumaan yhteyksistään patriarkaalisen status quon kanssa.

Ehkäpä merkityksellisintä tässä on se, että Cynthia Darringtonille heteroseksuaalisuuden saavuttamisen merkitsee romahdusta. Suterin kuvauksessa *Christopher Strongista* keskeisesti monogamiaa ilmaiseva patriarkaalinen diskurssi peittää alleen naisellisen diskurssin, jota elokuvan monet erilaiset naishahmot representoivat. Tämän väitteen puolesta esitetyt todisteet ovat vakuuttavia yhdellä tasolla, kuten usein tekstuaalisissa analyysissä, mutta epävarmoja toisella, sillä tällaiset todisteet alkavat ja päättyvät oletukseen hallitsevasta, patriarkaalisesta koodista. Jopa Suterin kuvaama “feminiininen diskurssi”, jonka radikaalein ilmenemismuoto on yksiavioisuuden vastaisuus, on vain kalpea heijastus tuosta hallitsevasta koodista. Mahdollisuus, että *Christopher Strongin* “feminiininen diskurssi” saattaisi jopa ylittää heteroseksuaaliset rajat, ei tule lainkaan esille.⁵⁴ Kuten tähän mennessä lienee käynyt selväksi, esitän että Arznerin nimikirjoitus piirtyy hänen elokuviinsa juuri tässä heteroseksuaalisten normien ironisessa modulaatiossa, oli kyse sitten peilaavasta eleestä, joka muistuttaa Arznerin omasta heijas-

⁵³ Beverle Houston, “Missing in Action: Notes on Dorothy Arzner”. *Wide Angle* 6, no.3 (1984), 27.

⁵⁴ Kts. Suter, “Feminine Discourse in *Christopher Strong*”.

⁵⁵ Sanonta "lesbo-jatkumo" on peräisin Adrienne Richin artikkelista "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". *Signs* 5, no. 4 (Summer 1980), 631-660.

⁵⁶ Julia Lesage, "The Hegemonic Female Fantasy in *An Unmarried Woman and Craig's Wife*". *Film Reader*, no. 5 (1982), 9. Karyn Kayn ja Gerald Pearyn haastattelussa Arzner vahvistaa, että Kelley oli vihainen painotuksessa tapahtuneiden muutosten johdosta.

tuksesta, tai naisyhteisön määrittelemisestä pikemminkin heteroseksuaalisten suhteiden vastustajana kuin niiden liittolaisena.

Nämä kaksi Arznerin teosten naistekijyydelle keskeistä komponenttia – naisyhteisöt ja Arznerin itsensä peilaaminen – eivät ole keskenään täysin identtisiä. Ensin mainittu painottaa naisyhteisöjen ja naisten välisen ystävy-yden merkitystä ja saattaa toimia paineena heteroseksuaalisen initiaation rituaaleja vastaan, olematta kuitenkaan välttämättä oppositiossa niiden kanssa. Tämä naisten välisten suhteiden asettaminen etualalle häiritsee naisten välisen ystävy-yden ja heteroseksuaalisten suhteiden välistä sopusointua, mutta tuo sopusointu, tuo mahdollisuus täsmävyyteen Hollywoodin konventioiden kanssa, on kuitenkin edelleen olemassa. Lesbokoodien representaatio, kuten Arznerin ja muiden lesbojen vaatetuksen peilaaminen, muodostaa toisenlaisen strategian, joka on marginaalisempi eikä integroidu kerronnalliseen virtaan. Nämä kaksi tekijyyden piirtymistä – naisyhteisöjen korostuminen ja marginaalisten lesboleiden siteeraaminen – eivät paikannu "jatkumoon", tuohon naisten välisen ystävy-yden ja eksplisiittisen lesbouden muodostaman jatkuvuuden malliin, joka on ollut niin suosittu nykyisessä lesbofeministisessä kirjoittelussa.⁵⁵ Näiden kahden strategian välinen suhde on pikemminkin jännitteinen, ja se tuo Arznerin teoksiin vielä yhden ironian tason. Naisyhteisöt ovat sopusoinnussa klassisen Hollywood-narratiivin kanssa, mitä lesboleet eivät ole; ne eivät kytkeydy helposti Arznerin elokuvan narratiiviseen jatkuvuuteen.

Dance, Girl, Dance -elokuvassa Arzner ei siis painota pelkästään naisen halua siten kuin se ruumiillistuu Judyssa ja hänen suhteessaan muihin naisiin, vaan myös toissijaisissa naishahmoissa, jotka eivät saa keskeistä asemaa, mutta jotka eivät myöskään haudaudu marginaaliin – kuten sihteeri (joka johtaa suosionosoituksia Judyn "katseenpalauttamis"-numeron aikana) ja Basilova (tanssinopettaja ja seurueen johtaja). Se, että nämä hahmot eivät "katoa" noin vain, kertoo vielä voimakkaammin heidän mahdollisista suhteistaan Hollywood-juoneen, suhteesta joka Judyille taas on mahdollinen. *Craig's Wife* -elokuvassa marginaalisuuden ja naisyhteisöjen välinen suhde on kuitenkin välittömämpi, vaikkakaan tässä tapauksessa marginaalisuudella ei ole vaatetuksen ja eleiden suhteen niin selvää lesbomodulaatiota. Julia Lesage on huomauttanut, että *Craig's Wife* -elokuvassa Arzner uudelleentulkitsi elokuvan lähdeä, George Kelleyn näytelmää, niin että toissijaiset naishahmot saavat paljon täysipainoisemman kohtelun kuin näytelmässä.⁵⁶

Craig's Wife, jonka aiheena on pikemminkin heteroseksuaalisuudesta luopuminen kuin siihen initioituminen, esittää meille naisen, joka on niin pakkomielteisen kiinnostunut talostaan ettei välitä mistään muusta. Harriet Craig (Rosalind Russell) meni naimisiin, koska "...se oli väylä emansipaatioon... Menin naimisiin ollakseni itsenäinen." Jos avioliitto on liikesopimus, niin Harriet Craigin pääoma on hänen talonsa. Harriet harjoittaa näkemyksiään taloudenhoidosta kostonhimoisesti, ja elokuvan miehet ovat hänen pakkomielteensä uhreja, eksplisiittisesti tai ei. Harrietin aviomies on se, joka elokuvassa on mennyt naimisiin rakkaudesta, eikä rahasta. Lisäksi elokuvan sivujuoni kertoo Walter Craigin ystävästä, joka suhtautuu vaimonsa uskottomuuteen niin pakkomielteisesti, että tappaa ensin tämän ja sitten itsensä.

Elokuvan lopussa lähes kaikki ovat häipyneet Harrietin talosta. Hänen veljentyttärensä on lähtenyt sulhasineen, hänen palvelijansa ovat joko itse ottaneet lopputilin tai heidät on erotettu, ja Walterkin on lopulta pakannut tavaransa ja lähtenyt inhon vallassa. Harriet vaikuttaa pateettisen neurootti-

selta ja yksinäiseltä. Naapurissa asuva leski (Billie Burke) tuo Harrietille ruusuja. Kelleyn näytelmässä Harrietista on tullut naapurinsa peilikuva, sillä molemmat on kuvattu sääliittäviksi, yksinäisiksi naisiksi. Mutta Arznerin elokuvassa naapuri edustaa Harrietin viimeistä mahdollisuutta yhteyteen toisten ihmisten kanssa. Näin tämä Kelleyn näytelmässä pelkkänä Harrietin kalpeana varjona näyttyytyvä hahmo viittaa elokuvassa uuteen identiteettiin ja naisten välisen yhteisyyden mahdollisuuteen. Arznerin *Craig's Wife* -elokuvan loppuratkaisussa ei lopulta ole niinkään kysymys aviomiehen menetyksestä kuin Harrietin kammottavalla tavalla todeksi tulleen fantasian paikantumisesta toisen naisen kanssa saavutetun yhteyden rinnalle. Ja vaikkakaan Billie Burke ei juuri tuo mieleen lesboa (kuten Basilova *Dance, Girl, Dance* -elokuvassa), hänen ja Rosalind Russellin välillä syntyy samantapainen kontrastien leikki kuin valokuvissa, joissa Arzner esiintyy "naiseliseimpien" naisten kanssa.⁵⁷

Arznerin tekijyys laajenee varmastikin yleisellä tasolla ironiseksi näkökulmaksi patriarkaalisiin instituutioihin. Tässä mielessä hänen elokuvansa eivät vaadi tai oleta lesboileisöä, sikäli kuin se on tai olisi ollut Hollywoodin elokuvainstituutioissa mahdollistakaan. Vaikka Arznerin elokuvien ironia vetoaa monenlaisiin naiskokemuksiin ja on tulkittavissa laajan spektrin läpi aina lesbokokemuksesta heteroseksuaaliseen ja naisesta feministiseen, eivät naistekijyyden merkit hänen teoksissaan kuitenkaan muodosta universaalia naistekijyyden kategorioita. Arznerin teosten naisnimikirjoitukselle on tunnusomaista tuo samaan aikaan kiehtovien ja yhteismitattomien diskurssien ironia, johon jo aiemmin viittasin, ja lesbomodulaatio artikuloi jakoa niihin naisyhteisöihin, jotka toimivat heteroseksuaalisessa universumissa ja niihin lesbomarginaalisuuden purkautumisiin, jotka eivät toimi siinä. Tämä lesboironia näpäyttää keskenään erilaisia ja kilpailevia näkemyksiä nykyisessä feministisessä ja lesboteoriassa. Lesboutta on määritelty yhtäältä kaikkein intensiivisimmäksi nais- ja feministisen liittoutumisen (bonding) muodoksi ja toisaalta erityislaatuiseksi oppositioksi suhteessa (joko miesten tai naisten harjoittamaan) heteroseksuaalisuuteen. Arznerin omana aikana näitä kilpailevia määritelmiä tulkittiin konfliktina 1800-luvulta peräisin olevan deseksualisoidun, romanttisen ystävyysidean ja "miesmäisen lesbouden" (josta esimerkki oli Radclyffe Hall) välillä, jonka tämä itse ja hänen kriitikonsa määrittivät seksuaaliseksi olennoksi.⁵⁸ Arznerin jatkuva "näkyvyys" antaa olettaa, että jännite ei ole lähimainkaan purkautunut, ja että kiistat lesboidentiteetistä vaikuttavat myös (ja erityisesti!) tiedostamattomasti niiden feministien ajatteluun, jotka eivät identifioitu lesboiksi.

Dorothy Arzner käy siis nähdäkseni useammassakin mielessä esimerkiksi naistekijyydestä elokuvassa. Naisyhteisöihin ja heteroseksuaaliseen initiaatioon liittyvät aiheet ovat näkyvissä ja tulkittavissa vain jos kiinnitämme huomionme sellaiseen elokuvan traditionaalisesti ja historiallisesti suomaan mielihyvään, joka ei ole viime vuosina saanut osakseen kriittistä ja teoreettista kiinnostusta. Naisen katse on riittämätön metafora naistekijyydelle, sillä se palauttaa miehisen katseen näennäisen keskeiseen ja kaikkivoipaan voimaan. Naisen katseen toisenlaiset muodot – kuten naisten kesken vaihdetut katseet – avaavat uudenlaisia mahdollisuuksia elokuvalliselle merkistykseksi, mielihyvälle ja identifikaatiolle. Lisäksi naisen nimikirjoitus voi olla muutakin kuin katse – se voi olla asuja tai eleitä sekä Arznerin tapauksessa "marginaalisuuden" tulkittamisen strategioita. Tekstuaalisessa mielessä Arznerin elokuvien leimallisin merkki naistekijyydestä on ironia, jota voidaan

⁵⁷ Myös Melissa Sue Kort pohtii Arznerin tulkintaa Kelleyn näytelmästä ja huomaa, että "muutos näytelmästä elokuvaksi muuttaa Harrietin pahantekijästä uhriksi". Kts. hänen pohdintaansa elokuvasta artikkelissa "Spectacular Spinelessness", 196-200.

⁵⁸ Kts. Esther Newton, "The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman". *Signs* 9. no. 4 (Summer 1984). Kts. myös Lilian Faderman, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*. New York: William Morrow and Co 1981, erityisesti osat II ja III.

⁵⁹ Nancy K. Millerin huomio ironiasta on seuraavanlainen: "Siinä määrin kun feminismin eetos (hahmo tai dispositio) on historiallisesti kieltäytynyt kaksinaisuudesta, 'sanomasta yhtä asiaa kun tarkoituksena on tehdä jotakin toista' (naisellisuuden klassinen merkki, voitaisiin sanoa), voi olla että ironinen feministinen diskurssi löytää itsensä epäsoinnusta niin itsensä (sen identiteetti itselleen) kuin niiden odotusten kanssa, joita yleisöllä on sen asemasta. Mikäli tämä on totta, niin ironialla on viime kädessä rajoittuneen vaikutusvallan merkki. Toisaalta jos epäironinen, vakava ja kehottava feminismi on osoittautumassa tehottomaksi, voi tämänlaisen kaksinaisuuden riskin ottaminen hyvinkin kannattaa." Kts. "Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader". Teoksessa de Lauretis, *Feminist Studies/Critical Studies*, 119, n 18.

⁶⁰ Kts. Camera Obscura Collective, "An Interrogation of the Cinematic Sign: Woman as Sexual Signifier in Jackie Raynal's *Deux Fois*". *Camera Obscura*, no. 1 (Fall 1976), 11-26.

parhaiten kuvata kahden yhtäaikaan kiehtovan ja yhteismitattoman diskurssin kohtaamisena.

Esitänkin siis, että lesboironia muodostaa yhden Arznerin elokuvien mielihyvistä ja että ironia on toivottava pyrkimys naisten elokuvassa. Ironia voi kuitenkin epäonnistua.⁵⁹ On esimerkiksi väitetty, että Jackie Raynalin elokuvassa *Deux Fois* se, että ironian kohteena on nainen speaktaakkelin objektina, muodostuu ratkaisevan problemaattiseksi, koska vain tarjoamalla itsensä speaktaakkelin objektiksi naiset voivat kritisoida kategoriaa, jossa nainen on speaktaakkelin objektina. Kritiikki on siis mahdollista vain vahvistamalla patriarkaalisen representaation paikkaanspitävyyttä.⁶⁰ Minulle tulee mieleen toisenkinlainen epäonnistuminen, jossa patriarkaalisten konventioiden ironinen tulkinta törmää toisenlaisten koodattujen representaation muotojen kanssa, jotka voivat toimia, melko häiritsevästi, tuon ironian tukena.

Esimerkiksi *Dance, Girl, Dance* -elokuvassa rodulliset stereotyypit ilmaantuvat elokuvan kerrontaan kolmessa ratkaisevassa kohdassa. Avauskohtauksissa Ohion Akronissa sijaitsevassa yökerhossa kamera liikkuu yleisön päiden yli lähestyessään näyttämöä, jolla naistanssijoiden ryhmä esiintyy. Väliin leikataan kuva orkesterin mustista jäsenistä, jotka hymyilevät asiaankuuluvasti onnellisten muusikkojen lailla. Vaikka tässä luodaan jonkinlainen vastaavuus naisten ja mustien välille speaktaakkelin objekteina, en näe katetta tämän rasistisen stereotyypin "kriittiselle" käytölle. Myöhemmin elokuvan aikana, Judyn katsoessa kaihoten balettiseurueen harjoituksia, ilmantuu toinen stereotyyppi. Näytösnumerossa kuvataan baletin ja toisten tanssimuotojen ja ruumiinkielten kohtaamista suurkaupungin kontekstissa. Yhdessä kohdassa musiikki siirtyy yhtäkkiä jäljittelemään jazz-melodiaa, ja valkoinen, mustaksi naamioitunut pari tepastelee pönäkästi näyttämön poikki. Yksi elokuvan viimeisistä kohtauksista, jossa Judy ja Bubbles selvittelevät ystävyystään oikeuden edessä, saa näennäisen "huvittavan" ratkaisun kun virkailija ilmoittaa, että paikalle saapuu musta pariskunta joiden nimet ovat "Abraham Lincoln Johnson" ja "Martha Washington Johnson".

Vaikka nämä stereotyypit ovat jokseenkin irrallisia, ne kuitenkin ilmaantuvat kohdissa, joissa ironialla ja esiintymisellä on keskeinen osa. Kussakin tapauksessa rasistinen stereotyyppi ilmaantuu silloin kun katseen seksuaalisesta hierarkiasta poiketaan tai sitä kyseenalaistetaan muilla tavoin. Elokuvan alussa mustat esiintyjät määrittellään turvallisesti objektivoinnin puitteissa juuri silloin kun on selvää, että eräs yleisön jäsenistä, Jimmie Harris, ei Bubblesin harmiksi seuraa lainkaan näyttämöllä tapahtuvaa speaktaakkelia. Mustissa naamioissa oleva valkoinen pari ilmaantuu juuri kun Judyn halun keskeisyys, josta kertoo hänen haikaileva katseensa esityksessä, vahvistetaan. Oikeussalikohtauksessa Judy olettaa aggressiivisen innokkaasti, että oikeussali on hän näyttämönsä, ja "Mr. ja Mrs. Johnsonin" rasistiset stereotyypit ilmaantuvat juuri kun naisten välinen kilpailu on ratkeamaisillaan.

Kummassakin tapauksessa stereotyyppi vahvistaa valkoisen ja mustan subjektin eroavaisuutta samalla, kun eroavaisuus nais- ja miessubjektin välillä kysynalaistetaan. Vaikka *Dance, Girl, Dance* -elokuvassa ei ole mitään yhtäjaksoisen rotudiskurssin tapaistakaan, nämä lyhyet vihjaukset rasistisiin stereotyyppeihin ovat kuitenkin purkauksia, joita ei voi jättää huomiotta pelkkänä taustana tai vallitsevan elokuvan rasistisen käytännön tiedostamattomana heijastamana. Tekijyyden merkkeihin *Dance, Girl, Dance* -elokuvassa kuuluvat yhtä hyvin nämä rasistiset kliseet kuin heteroseksuaalisen sopimuksen ironinen modulaatio. Haluan painottaa, että naisironia ei ole vain

seksuaalisen hierarkian funktio, vaan että kaikki narratiivisen ja visuaalisen opposition muodot ovat potentiaalisesti merkityksellisiä. Jos Arznerin tapauksessa jätetään huomiotta esiintymisen seksuaalisten ja rodullisten koodien yhteenkietoutuminen, niin tullaan väittäneeksi että naistekijyys on valkoisten yksityisomaisuutta. Rassistiset stereotyypit, jotka toimivat erityisen toiseuden ankkureina *Dance, Girl, Dance*-elokuvassa, kertovat yleisemmästä ongelmasta naistekijyydessä. Vaikka Arznerin teokset viittaavat sellaisiin elokuvallisen mielihyvän muotoihin, joita elokuvatutkimuksessa ei ole juurikaan teoretisoitu, ei noita muotoja voida olettaa yksinkertaisesti “vaihtoehtoiksi”. Uskon, että on virheellistä olettaa rassististen kliseiden olevan kompromisseista seuraavia oireita, jotka väistämättä seuraavat jokaista yritystä luoda erilaisia visioita klassisen Hollywood-elokuvan sisällä. Tuollaiset kliseet ovat mahdollisia jokseenkin minkä tahansa elokuvakäytännön piirissä.

Dorothy Arzner on feministisessä elokuvateoriassa alkanut edustaa sekä tekstuaalista käytäntöä (tietoisesti) että kuvaa (vähemmän tietoisesti). Kuvan ja tekstuaalisen käytännön välinen suhde viekin toiselle kiehtovalle alueelle. Feministisen elokuvateorian suosima termi “seksuaalinen ero” voi liukua maskuliinisen ja feminiinisuuden välisestä jännitteestä karkeaan determinismiin, jonka mukaan ei ole representaatiota ilman heteroseksuaalisuutta. Tuon implisiittisen homofobian haastamisessa olisi tarpeeksi syytä lesboteckijyyden merkkien tulkitsemiseen Arznerin teoksista. Lesboteckijyyden osoittaminen kristallisoi kaksi muutakin asiaa erityisen merkittäville tavoilla. Ensinnäkin, naistekijyys ei voi olla käyttökelpoinen käsite mikäli se problematisoimatta ikuistaa käsitystä monoliittisesta, essentiaalisesta identiteetistä, vaikka sillä olisikin feministinen modulaatio. Feministit ovat sanoneet riittävän usein, että silloin kun “ihmissubjektin” käsitettä ei kyseenalaisteta, se väistämättä viittaa subjektiin, joka on valkoinen, miespuolinen ja heteroseksuaalinen.

Vastaavasti, tutkimatta jäänyt naissubjekti ei ehkä ole miespuolinen, mutta yleensä oletetaan että tämä kuitenkin on valkoinen ja heteroseksuaalinen. Arznerin elokuvissa on varmastikin paljon “naisten liittolaisuutta” – käyttäakseni fraasia, jolla lesboutta usein tukahdutetaan – mutta naisten liittolaisuus saa monenlaisia muotoja. Yksi näistä muodoista on lesbo liittolaisuus, ja juuri tässä lesbomodulaatiossa Arznerin nimikirjoitus on ilmeisimmillään. Toiseksi, lesbous herättää tärkeitä kysymyksiä elokuvan identifikaatiosta ja halusta, ja nämä kysymykset ovat erityisen relevantteja naiselokuvateckijyydelle. Elokuva samanaikaisesti vahvistaa ja purkaa binaarisia oppositioita, joiden varaan meidän perustavimmat käsityksemme minästä ja toisesta nojaavat. Yksi feministisen elokuvateorian perustavanlaatuisimmista oletuksista on ollut se, että ainakin klassisessa elokuvassa on olemassa sopusointu yhtäältä maskuliinisen ja feminiinisen, ja toisaalta aktiivisuuden ja passiivisuuden hierarkioiden välillä. Mikäli tuon sopusoinnun häiritsemisen ja sekoittamisen katsotaan olevan elokuvantekijöiden ja teoreetikoiden suuri tehtävä, näyttäisi lesboudella olevan strategisesti merkittävä funktio. Sillä yksi niistä “ongelmista”, joita lesbous tuo esiin suhteessa representaatioon, on juuri tuo sopusointu seksuaalisuuden ja toimijuuden paradigmojen välillä, eli maskuliinisuuden kytkeytyminen aktiivisuuteen ja feminiinisen kytkeytyminen passiivisuuteen.

Ei liene “sattumaa”, että yksi niistä diskursseista, joissa lesbouden “ongelma” ilmenee juuri tällä tavoin, on psykoanalyysi. Sekä historiallisista että teoreettisista syistä johtuen kaikkein vakuuttavimmat ja myös ristiriitai-

⁶¹ David Rodowick, "The Difficulty of Diference". *Wide Angle* 5, no 1 (1982), 4-15; de Lauretis, *Alice Doesn't*, kappale 5; Miriam Hansen, "Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship". *Cinema Journal* 25, no.4 (Summer 1986), 6-32; Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. Urbana: University of Illinois Press 1988. Mulvey on itse osallistunut keskusteluun. Kts. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*: (1946)". Teoksessa *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press 1989, 29-38.

⁶² David Bordwell teoksessa David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York, Columbia University Press 1989, 29-38.

⁶³ Monique Wittig, "The Straight Mind". *Feminist Issues* 1, no.1 (Summer 1980), 107.

⁶⁴ Luce Irigaray, "Women on the Market". Teoksessa *This Sex Which Is Not One*, 194.

simmat kuvaukset elokuvallisesta identifikaatiosta ja halusta ovat olleet kytköksissä psykoanalyysiin. Laura Mulveyn klassinen kuvaus seksuaalisesta hierarkiasta narratiivisessa elokuvassa loi nyttemmin tutun litanian siitä, että klassisen elokuvan ideaalikatsoja on biologisesta tai kulttuurisesta sukupuolestaan riippumatta mies. Useat tutkijat ovat haastaneet tai laajentaneet Mulveyn kuvauksen johtopäätöksiä väittäen useimmin, että naisten (ja joskus myös miesten) elokuvallinen samastuminen tapahtuu vähintäänkin yli sosiaalisen sukupuolen rajojen, joko transvestiittisesti tai biseksuaalisesti.⁶¹ Vaikka nämä kuvaukset saattavat olla hyvinkin kompleksisia, ne kuitenkin jättävät tutkimatta erään toisen oletuksen, joka löytyy sekä Mulveyn kuvauksesta että nykyisistä psykoanalyttisistä identifikaatiokuvauksista. Sen, että elokuvallinen identifikaatio paitsi toimii vahvistaakseen heteroseksuaalisia normeja myös löytää perustavimman ehtonsa maailmankaikkeuden heteroseksuaalisessa jaossa.

Vaikka feministinen elokuvateoria on omistanut laajaa huomiota miehen katseen funktiolle elokuvassa, niin tästä seuraava heteroseksuaalinen skenaario ei ole saanut osakseen paljoakaan huomiota, lukuun ottamatta ajoittaisia päänyökökkyksiä, jotka tuntuisivat ilmaisevan, että ilmiö kuuluu itsestäänselvyyden pikemminkin kuin tutkittavan tai kyseenalaistettavan piiriin. Jopa David Bordwellin, Kirstin Thompsonin ja Janet Staigerin *The Classical Hollywood Cinema*, joka on malliesimerkki historiallisesta ja formaalisesta tarkkuudesta, luonnehtii heteroseksuaalista rakkautta teimana, joka kytkee elokuvan hyvin yksinkertaisella tavalla muihin historiallisiin muotoihin. Yksi klassisen Hollywood-elokuvan keskeisistä toimintalinjoista "liittyy lähes poikkeuksetta heteroseksuaaliseen romanttiseen rakkauteen. Tämä ei tietysti ole mikään suuri uutinen", kirjoittaa David Bordwell. Hän täsmentää, että tutkimuksessa käytetyssä 100 elokuvasta "95 sisälsi romantiikkaa ainakin yhdessä toimintalinjassa, ja 85:ssä romanssi oli pääasiallinen toimintalinja."

Näin Bordwell tekee sen johtopäätöksen, että "tässä heteroseksuaalisen rakkauden korostamisessa Hollywood jatkaa traditiota, joka alkaa ritariromanssista, porvarillisesta romaanista ja amerikkalaisesta melodraamasta."⁶² Rikkumaton narratiivi, joka kytkee yhteen ritariromanssin ja Hollywoodjuonet, antaa – melkoisen uskottavasti tietenkin – ymmärtää, että heteroseksuaalinen rakkaus on molemmille muodoille yhteistä. Mutta tämä on hieman kuin sanoisi, että *Ilias* ja *Citizen Kane* ovat samanlaisia, koska molemmat tutkivat yksilön ja yhteiskunnan välistä suhdetta – mikä on ehkä totta, mutta mahdollisimman historiattomalla tavalla. Kun feministit kritisoivat heteroseksuaalisia skenaarioita tai "heteroseksuaalista sopimusta" käyttäkseni Monique Wittigin ilmaisua, on tarkastelun kohteena harvoin heteroseksuaalisuus ymmärrettyinä "viehtymykseksi vastakkaiseen sukupuoleen". Pikemminkin kohde on yhdenlainen, normina nähty heteroseksuaalisuus jota vasten erot nähdään "perversioina", ja kulttuurisen merkityksen absoluuttinen täsmävyys. Tai kuten Wittig asian ilmaisee, heteroseksuaalinen sopimus "tuottaa sukupuolten välistä eroa poliittisena ja filosofisena dogmana."⁶³

Vaikuttava määrä feminististä kirjoittelua on omistettu – Luce Irigarayn hengessä – sen tutkimiseen miten heteroseksuaalisuus toimii eräänlaisena syöttinä tai naamiona, joka peittää alleen miesten väliset homososiaaliset ja homoseksuaaliset siteet. "Kaikkiällä hallitsevana vaikka käytännössä kiellettyinä", kirjoittaa Irigaray, "hom(m)oseksuaalisuutta toteutetaan naisten materiaalien ruumiiden tai niiden merkkien kautta, ja heteroseksuaalisuus on tähän asti ollut vain alibi miehen sulaville suhteille itsensä kanssa."⁶⁴ Verrattain

vähälle huomiolle on jäänyt se tapa, jolla heteroseksuaalinen ekonomia varmistaa kaiken naisten välisen kanssakäymisen pysyvän varmasti kätkeytynä tuon "ho(m)oseksuaalisen" ekonomian sisällä. Nais- ja mieshomoseksuaalisuuksien asema on hyvin erilainen, ja kun ottaa huomioon maskuliinisen "samuuden" logiikan, joka dominoi patriarkaalista järjestystä, ei naishomoseksuaalisuudelle voida antaa samoja tehtäviä kuin mieshomoseksuaalisuudelle. Molemmilla homoseksuaalisuuksilla on kuitenkin mahdollisuus häiritä "hom(m)oseksuaalisuuden" ylivaltaa, vaikkakin eri tavoin. Irigaray puhuu "murtumasta, säröstä ja huonosta käytöksestä sekä haasteesta, jonka naishomoseksuaalisuus tuo mukanaan." Nimittäin lesbous uhkaa vaarantaa maskuliinisuuden ja aktiivisuuden sekä feminiinisuuden ja passiivisuuden välisen sopusoinnun. Näin ollen, kirjoittaa Irigaray, "ongelma voidaan minimoida mikäli naishomoseksuaalisuus katsotaan vain miehisen käyttäytymisen jäljittelyksi".⁶⁵

Irigarayn pohdinta naishomoseksuaalisuuden häiritsevistä potentiaalista palautuu hänen symptomaattiseen uudelleentulkintaansa Freudista. Siinä Freudin kirjoituksessa, josta Irigarayn huomiot naishomoseksuaalisuuden ongelmasta psykoanalyysissa ovat peräisin,⁶⁶ esitetään kysymyksiä narraatiosta ja identifikaatiosta, maskuliinisuudesta ja feminiinisuudesta sekä valitsevasta ja vaihtoehtoisesta toiminnasta tavoilla, jotka ovat elokuvalliselle lesbotekijyydelle erityisen relevantteja. Jacqueline Rose on sanonut tästä potilaskertomuksesta, että Freud on siinä "tavallaan kaikkein radikaaleimmillaan hylätessään parantumisen käsitteen, pitäessään kiinni siitä, että psykoanalyysi voi vain palauttaa potilaan alkuperäisen biseksuaalisen mielenlaadun, ja määritellesään homoseksuaalisuuden epäneuroottiseksi".⁶⁷

Freud kuvaa tässä potilaskertomuksessa nuoren naisen lyhyttä analyysia. Naisen vanhemmat olivat tuoneet hänet Freudin luokse hänen yritettyään itsemurhaa. Tämä "kaunis ja nokkela kahdeksantoistavuotias" tavoitteli innokkaasti itseään kymmenen vuotta vanhemman naisen huomiota, ja hänen vanhempiaan (erityisesti hänen isäänsä) huoletti hänen yhtaikainen röyhkeytensä ("hän ei arkaillut kulkea ystävänsä seurassa edes kaikkein vilkkaimmilla kaduilla") ja vilppinsä ("hän ei ylenkatsonut minkäänlaista huijausta, tekosyytä tai valhetta joka mahdollistaisi tapaamiset ja niiden peittelyn").⁶⁸ Itsemurhayritys sattui kun nämä kaksi vanhempia huolettavaa tekijää tapahtuivat yhtaikaa isän silmien alla. Kun nuoren naisen ja tämän naisseuralaisen tiet osuivat eräänä päivänä vastakkain isän kanssa (kuten Freud huomauttaa, kohtauksen mise-en-scène vaikutti kaiken kaikkiaan siltä kuin nuori nainen olisi suunnitellut sen etukäteen), ja kun he saivat tältä äärimmäistä mielipahaa tihkuvan vastaanoton, heittäytyi nuori nainen epätoivoisena rautatiesillan yli.

Itsemurhayrityksen ilmeisestä vakavuudesta huolimatta Freud näki hyvin vähän toivoa menestykselliselle analyysille, sillä nainen – vaikkakaan hän ei suhtautunut suoranaisen vihamielisesti analyysiin kuten Dora, johon tätä potilasta on useimmiten verrattu – ei ollut saapunut analyysiin omasta tahdostaan.⁶⁹ Tämän lisäksi Freud ei oikeastaan nähnyt naisessa varsinaisen sairauden merkkejä, ei ainakaan tämän seksuaalisuudessa; Freudia ei pyydetty ratkaisemaan neuroottista konfliktia, vaan auttamaan "yhdenlaisen seksuaalisuuden muunnoksen genitaalisen järjestyksen muuttamisessa toiseksi" (p.137). Kun Freud jatkaa nuoren naisen lesbokiintymyksen erilaisten säikeiden selvittämistä, piiryy esiin hämmäntävä ja usein ristiriitainen muotokuva homoseksuaalisuudesta.⁷⁰

⁶⁵ Irigaray, "Commodities among Themselves". Teoksessa *This Sex Which is Not One*, 194.

⁶⁶ Sigmund Freud, "The Psychogenesis of a case of Homosexuality in a Woman". Teoksessa *Sexuality and Love*, ed. Philip Rieff. New York: Collier Books 1963. (alk. 1920)

⁶⁷ Jacqueline Rose, "Dora: Fragment of An Analysis". Teoksessa Charles Bernheimer and Claire Kahane (eds.), *In Dora's Case*. New York, Columbia Press, 1985, 135.

⁶⁸ Freud, "The Psychogenesis of a Case of Homosexuality on a Woman", 134. Myöhemmät sivunumerot löytyvät sulkeista tekstistä.

⁶⁹ Kts. Rose, "Dora: Fragment of an Analysis"; Suzanne Gearhart, "The Scene of Psychoanalysis: The Unanswered Questions of Dora". Teoksessa *In Dora's Case*, 105-127.

⁷⁰ Mandy Merck pohtii sairaskertomuksen erikoista kuvaa homoseksuaalisuudesta ja huomauttaa, että Freud kuvaa nuoren naisen hetero- ja homoseksuaaliset menneisyydet siten, että niiden välillä on jyrkkä ero. Tämä viittaa siihen, että huolimatta siitä mitä Rose kuvaa homoseksuaalisuuden "epäneuroottiseksi" määritelmäksi, jää jäljelle kuitenkin halu tulkita heteroseksuaalisuus kaiken halun etuoikeutetuksi lähteeksi. Kts. "The Train of Thought in Freud's 'Case of Homosexuality in a Woman'". *mlf*, nos. 11-12 (1986), 37,39.

Naisen seksuaalisuutta tulkitaan erilaisten oppositioiden läpi, jotka muodostavat psykoanalyysin maaperän – mieli ja ruumis (“molempien sukupuolien *fyysinen hermafroditismi on pitkälti riippumaton psyykkisestä hermafroditismista*”[140]), maskuliininen ja feminiininen halu (“Hän ei ollut ainoastaan valinnut naisellista rakkausobjektia, vaan hän oli myös kehittänyt maskuliinisen asenteen tätä objektia kohtaan”[141]), maternaalinen ja paternaalinen identifikaatio (vaikka tämä potilaskertomus on kirjoitettu ennen kuin Freud teki laajemman hypoteesin naisen esiodipaalisin vaiheen tärkeydestä, niin tässä kuitenkin tunnustetaan, että maternaalinen objekti on naisen identiteetille tärkeä tekijä. Vaikkakaan se ei ole samalla tasolla kuin oidipaalinen skenaario, sillä on kuitenkin tärkeä asema naisen seksuaalisen identiteetin muotoutumisessa). Tämä potilaskertomus on kirjoitettu näihin vastakkaisiin termeihin nojautuen, mutta oppositioiden murtumisesta on nähtävissä varjoja ja tästä seuraavaa oppositioiden riippuvuutta toisistaan. Näin ollen Freud spekuloi, että nainen johon analysoitava oli niin intensiivisen ihastunut, toi esiin kaksi rakkausobjektia, hänen äitinsä ja hänen veljensä.

Hänen viimeisin valintansa vastasi näin ollen hänen feminiinistä mutta myös maskuliinista ihannettaan; siinä yhdistyi homoseksuaalisen ja heteroseksuaalisen taipumuksen aiheuttama mielihyvä. On hyvin tiedossa, että mieshomoseksuaalien analyysi on useissa tapauksissa paljastanut samanlaisen yhdistelmän, minkä pitäisi varoittaa meitä muodostamasta liian yksinkertaista käsitystä inversion luonteesta ja syntymisestä, sekä unohtamasta ihmiskunnan biseksuaalisuuden laajaa vaikutusvaltaa.(143)

Tämä potilaskertomus tuo tosiaankin julki Freudin tunnetuimpia käsityksiä biseksuaalisuuden merkityksestä. Arvellessaan isään kohdistuneen kiukun saaneen nuoren naisen hylkämään miehet kokonaan Freud huomauttaa, että “libido horjuu normaalisti meissä kaikissa nais- ja miesobjektien välillä läpi elämän; sulhanen luopuu miesystävistään kun hän menee naimisiin ja palaa klubielämään kun avioelämä alkaa menettää makuaan” (144).

Mutta potilaskertomuksessa esiin tuotu “ihmiskunnan biseksuaalisuus” saa kaksi toisistaan selvästikin poikkeavaa muotoa. Yhtäältä se esitetään eräänlaisena liikkeellepanevana voimana, joka on biologisesti määrittynyt ja jonka eri tekijät – toisinaan Freud antaa etuoikeuden taipumukselle, toisinaan taas ympäristölle – determinoivat seksuaalisen päämäärän ja seksuaalisen kohteen valinnan. Toisaalta, biseksuaalisuus ilmenee paljon haastavampana ja häiritsevämpänä kilpailevien voimien väkivaltaisena leikkinä, kuten varsinkin nuoren naisen itsemurhayritys osoittaa. Sillä epätoivoinen hyppy rautatiekaiteen yli ei ole häilyvää horjumista, ja se on hyvin kaukana poikamiehistä, avioliitosta ja klubielämästä, siitä jaksottaisesta biseksuaalisuudesta, johon äsken mainitussa sitaatissa viitattiin. Itsemurhayrityksessä maternaalisten ja paternaalisten objektien taistelu saa kriisin mittasuhteet, mikä saa aikaan vastaavanlaisen kriisin representaatioissa. Potilaskertomuksessa on kaksi toisistaan poikkeavaa käsitystä biseksuaalisuudesta – yksi, joka varmistaa että nuori nainen on joko miehenkaltainen (roolivalinnassaan) tai heteroseksuaali (rakkauden kohteen valinnassaan), ja toinen, joka viittaa syvempään jännitteeseen kahden halun välillä; halun tulla isän näkemäksi ja halun muodostaa kokonaan vaihtoehtoinen halun skenaario.

Huolimatta maineestaan onnistuneempaan tarkasteluna Doran potilaskertomuksessa esiin nousseista kysymyksistä, ei tässä käsiteltävä Freudin tutkimus kuitenkaan itsessään vaikuta kovinkaan vakuuttavalta narratiivilta.

Potilaskertomuksen “ongelma” keskittyy naisen minän representaatioon, hänen haluunsa, joka ei kohdistu ainoastaan rakastettuun objektiin vaan myös tuon halun tietynlaiseen näytteillepanoon. Itsemurhayrityksestä ei voida varmuudella sanoa oliko kyseessä tiedostamaton yritys panna piste vanhempien – ja erityisesti isän – paheksunnalle kirjaimellisen itsetuhon kautta, vai yhtä lailla tiedostamaton yritys dramatisoida ristiriitaisia mieltymyksiä luomalla kohtaus, jossa nuori nainen on yhtäaikaan sekä aktiivinen subjekti että passiivinen objekti (Freud huomauttaa toistuvasti, että nuoren naisen rakkauden tunteet saivat “maskuliinisen” muodon). Itsemurhayritys saa parhaan kuvauksensa kun nämä molemmat ymmärretään simultaanisina tapahtumina – yhtäällä on halu ratkaisuun ja toisaalla halu kokonaan uudenlaiseen kieleen, jolla voi representoida ristiriitaisia haluja.⁷¹ Toisin sanoen itsemurhayritys kristallisoi “naisen homoseksuaalisuuden” aseman narraation ja representaation ongelmaksi.

Freud pohtii nuoren naisen tapausta tavalla, joka ilmentää selkeästi lesbouden aiheuttamaa painetta selittämisen ja representaation järjestelmälle. Läpi koko potilaskertomuksen nuoren naisen “maskuliinisuus” on kyseenalaistamaton viitekehys. Maskuliinisuus saa useita erilaisia määritelmiä esseeseen edetessä. Aika ajoin se yhdistetään miesten biologisiin ominaisuuksiin (nuori nainen muistutti ulkonäöltään isäänsä), toisinaan taas yksinkertaisesti aktiivisuuteen ja toimijuuteen (hän oli mieluummin “rakastaja kuin rakastettu” [141]). Mutta “maskuliinisuutta” ei koskaan oikeastaan “käytetä” selityksenä, sillä läpi koko potilaskertomuksen juuri nainen on ristiriidassa olevien halujen ruumiillistuma. Itsemurhayrityksestä tulee jotain sellaista, joka elokuvassa on muodostunut klassiseksi kuvaukseksi halun aktivoitumisesta, narratiiviksi muuttunut spektaakkeli. Tavallisemmassa kertomuksessa nainen kuitenkin kytkeytyy enemmän spektaakkeliin, kun mies taas määritellään aktiiviseksi toimijaksi. Tässä tapauksessa naisen halu kertoa ja halu tulla nähdyksi törmäävät yhteen, mikä saa hänet tekemään itsestään melkoisen numeron, mutta ilman omaa narratiivia, jolla hän voisi kontekstualisoida tuon spektaakkelin. Nuoren naisen kertomuksen mukaan hänen isänsä halveksuva katse sai hänet kertomaan naisseuralaiselleen tämän halveksunnasta, jolloin hänen seuralaisensa omaksui isän mielipiteen ja sanoi ettei heidän enää pitäisi tavata toisiaan. Yhtäkin romahdus, identiteetti isän ja rakastajan välissä ja jännitteen purkautuminen, näyttävät kiirehtivän naisen kirjaimellista luhistumista. Naisen halu itsetuhoon ilmenee toisin sanoen juuri silloin kun hänen halustaan tulee täysin esitettävää konventionaalisin termein.

Esitänkin siis, että lesboskenaarion esitettävyyden ehdot kytkeytyvät tässä potilaskertomuksessa samanaikaisesti *sekä* jännitteeseen, ristiriitaan (joka on “luettavissa” muutenkin kuin suhteessa homoseksuaalisuuteen) *että* niihin paineisiin, jotka kohdistuvat psykoanalyysin kielen ylenpalttisen heteroseksuaalisia oletuksia vastaan eli haluun *toisenlaiseen* halun representaatioon. Tai kuten Wittig asian esittää: “Homoseksuaalisuus on halua omaan sukupuoleen. Mutta se on myös halua johonkin muuhun jota ei ole konnotoitu. Tämä halu on normin vastustustamasta.”⁷² Irigarayn ajatusta laajentaen de Lauretis kirjoittaa: “Lesborepresentaatio, tai paremminkin sen mahdollisuuden ehto, riippuu kahden keskenään ristiriitaisen pohjavirran erottamisesta, jotka muodostavat seksuaalisen (epä)eron [(in)difference] paradoksin, homoseksuaalisuuden ja hommo-seksuaalisuuden kahden merkityksen eristämisestä mutta silti säilyttämisestä.”⁷³ Arznerin nimikirjoituksen ironia viittaa siihen jaotteluun naisyhteisöjen representaation

⁷¹ Uskoakseni tässä kuvailemani halu toisenlaiseen halun representaatioon on melko lähellä Mandy Merckin pohdintaa nuoren naisen “maskuliinisen identifiikaation” konfliktista. Kts. “The Train of Thought”, 40.

⁷² Monique Wittig, “Paradigm”. Teoksessa George Stambolian and Elaine Marks, eds., *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts*. Ithaca: Cornell University Press 1979, 114.

⁷³ Teresa de Lauretis, “Sexual Indifference and Lesbian Representation”: *Theatre Journal* 40, no.2 (May 1988), 159.

ja marginaalisuuksien kirjoittautumisen välillä, josta de Lauretis puhuu. Tämä ironia on (ironisessa) ristiriidassa feministisen elokuvateorian jaottelun kanssa, jossa Arzner on jaettu tekstuaaliseksi hommo-seksuaaliksi (kirjoitettussa tekstissä) ja näkyväksi homoseksuaaliksi (kuvilla).

Kun otetaan huomioon Arznerin ura Hollywoodissa ja hänen elokuviensa realistiset juonet, hänen vaikutuksensa näyttäisi olevan ilmeisimmillään niiden elokuvantekijöiden parissa, jotka ovat omaksuneet Hollywood-elokuvan muotoja feministisiin tai jopa lesbotarkoituksiin – tällaisia ovat Susan Seidelman (*Desperately Seeking Susan*) ja Donna Deitch (*Desert Hearts*). Huomattavampi yhteys löytyy kuitenkin niihin nykyaikaisiin naiselokuvantekijöihin, jotka samanaikaisesti laajentavat lesboironian mahdollisuuksia, revisioivat klassisen elokuvan osasia ja keksivät uusia elokuvan muotoja.

Suom. Silja Laine

Julkaistu alunperin Judith Maynen teoksen *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema* (Bloomington: Indiana University Press 1990) lukuna "Female Authorship Reconsidered". Käännetty ja uudelleenjulkaistu kirjoittajan luvalla.