

Mari Pajala

TURHUUDEN MARKKINOILLA?

Pikku naisia ja pukuelokuvan nautinnot

¹ Louisa May Alcottin saman niminen romaani julkaistiin kahdessa osassa 1868-1869. Se on amerikkalaisen lastenkirjallisuuden luetuimpia klassikoita ja sovitettu valkokankaalle ja televisioon useita kertoja.

² Pilip Dodd, "Editorial". *Sight & Sound* Vol 4:2 (1994).

³ Ks. esim. Sue Aspinall, "Sexuality in Costume Melodrama". Teoksessa Sue Aspinall & Robert Murphy (eds.), *Gainsborough Melodrama*. BFI Dossier 18. London: BFI, 1983.

⁴ Claire Monk, "Sexuality and the Heritage". *Sight & Sound*, Vol 5:10 (1995), 33. Ks. myös Cook, *Fashioning the Nation. Costume and Identity in British Cinema*. London: British Film Institute 1996, 7.

Pikku naisia (Little Women, USA 1994) on monella tapaa tyypillinen 1990-luvun pukuelokuva. Kuten useimmat muutaman viime vuosina ilmestyneistä historiallisista elokuvista se sijoittuu viime vuosisadalle ja perustuu kanonisoitun kaunokirjalliseen teokseen, mikä antaa elokuvalle eräänlaisen laatuvaikutteen.¹ Elokuvan on ohjannut australialainen Gillian Armstrong, joka on tullut tunnetuksi naiskeskeisten tarinoiden kertojana. Lehtikritiikissä saivat paljon huomiota huolellinen lavastus, puvustus ja kuvaus sekä näyttelijäntyö. Nimekäs näyttelijäkaarti sisältää asemansa vakiinnuttaneita tähtiä, kuten Winona Ryder, Susan Sarandon ja Gabriel Byrne, sekä Kirstine Dunstin ja Clare Danesin tapaisia nuoria lupauksia. Kokonaisvaikutelma henkii vanhanai-kaista hyvää makua, kuten sopii elokuvalle, jonka Yhdysvaltain ensi-ilta sovitettiin joulupäiväksi. Se menestyi varsin hyvin sekä elokuvateatterien lippuluukuilla että lehtien elokuva-arvostelupalstoilla.

Vuoden 1996 Jane Austen -muoti kertoo osaltaan pukuelokuvien jatkuvasta viehätysvoimasta. Muutaman viime vuoden aikana on puhuttu jopa lajityypin uudesta noususta. Menestyselokuvat kuten *Piano* (The Piano, Australia/Ranska 1993), *Järkeä ja tunteita* (Sense and Sensibility, UK 1995), *Orlando* (Orlando, UK, Venäjä, Italia, Ranska, Hollanti 1993) ja *Viattomuuden aika* (The Age of Innocence, USA 1993) ovat saaneet osakseen myös positiivista kriittistä huomiota. Syitä historiallisten elokuvien arvonnousuun on etsitty mm. modernistisen estetiikan murtumisesta ja populaarien lajityyppien mahdollisuuksien uudelleenarvioinnista sekä feministisen kritiikin vaikutuksesta.² Pukuelokuvien on usein väitetty käsittelevän sukupuoleen, seksuaalisuuteen ja valtaan liittyviä kysymyksiä symbolisella tasolla.³ Monia 1990-luvun historiallisia draamoja yhdistääkin näiden aiheiden avoin tematisoiminen. Claire Monkin mukaan esimerkiksi *Orlandon* tai *Carringtonin* (Carrington, UK/Ranska 1995) kaltaisten pukuelokuvien tekijät ovat tietoi-

sesti pyrkineet pääsemään eroon eskapismista ja konservatiivisuudesta, joista lajityyppejä on perinteisesti kritikoitu, nostamalla esille jollain lailla marginalisoituja sukupuoli- tai seksuaalisia identiteettejä. Samalla elokuvat tarjoavat visuaalisia nautintoja perinteisen pukuelokuvan tavoin.⁴ *Pikku naisia* ei yleensä mainita 1990-luvun sukupuolipoliittisesti tiedostavien pukuelokuvien joukossa, vaikka aihe on esillä jo elokuvan nimessä ja nuorten tyttöjen kasvaminen aikuisiksi naisiksi on sen keskeisin teema. *Pikku naisia* ei selvästikään pidetä tarpeeksi itsetietoisena ja ennen kaikkea aikuisena jotta se olisi kriittisestä näkökulmasta vakavasti otettava elokuva. Nuoruus ja historialliset lavasteet ovat yhdistelmä, jolta odotetaan turvallista ja idyllistä nostalgiaa.

Tässä artikkelissa pohdin *Pikku naisia* -elokuvan kautta, millaisia nautinnon ja mielihyvän lähteitä pukuelokuva tarjoaa. Tarkoitukseni on välttää yhden sanan selityksiä kuten eskapismi ja nostalgia, joihin historiallisten kertomusten suosio usein nopeasti ja ylimalkaisesti tiivistetään. Käsitellen paitsi elokuvan kertomusta myös erityisesti elokuvallisia piirteitä kuten visuaalisuutta ja musiikkia. Pohdin aluksi nostalgian käsitettä, *Pikku naisia* -elokuvan utooppisia piirteitä ja musiikin roolia niiden syntymisessä. Tarkastelen myös visuaalisuuden ja ulkonäön roolia tyttöfiktioissa ja lopuksi elokuvan tarjoamia mahdollisuuksia camp-tulkintaan. Yhtenä juonteena tekstissä kulkee kysymys, mitä muutoksia 1800-luvun opettavaisesta tyttökirjatraditiosta peräisin olevan kertomuksen painotuksissa tapahtuu, kun se siirtyi 1990-luvun historialliseen elokuvaan.⁵

Nostalgiaa

Pikku naisia -elokuva rakentuu monien ajallisten etäisyyksien varaan. Se perustuu romaaniin, joka ilmestyi ensimmäisen kerran yli 125 vuotta sitten. Monilla sen tapahtumista on juurensa täysikasvuisen L. M. Alcottin muistoissa omista lapsuudenkokemuksista. Niin kirja kuin elokuvakin ovat aikuisten valmistamia kuvauksia nuoruudesta ja suunnattu kaiken ikäisille katsojille. Elokuva sijoittuu menneisyyteen, joka on rakennettu 1990-luvun näkökulmasta. Näiden ajallisten välimatkojen vaikutuksesta *Pikku naisista* on luettavissa nostalgiaa sekä nuoruutta että elokuvan kuvaamaa aikakautta kohtaan. Nostalgisuus on määre, joka arkikielessä ja elokuvakritiikissä hyvin mielellään liitetään menneisyydestä kertoviin elokuvaan. Usein luonnehdinta on negatiivisesti sävyttynyt. Miksi näin on? Mitä nostalgia tarkalleen ottaen tarkoittaa?

Sana nostalgia perustuu kreikan kielen sanoihin *nostos*, palata kotiin, ja *algia* surullinen tai tuskallinen tila. Termin kehitti sveitsiläinen lääkäri 1600-luvun lopulla ja alun perin se tarkoitti koti-ikävää vieraalla maalla.⁶ Anne Friedbergin mukaan nostalgia alkoi merkitä menneisyyden ikävöimistä 1800-luvun lopulla, kun historian diskurssit tuottivat menneisyyttä ihannoivan ajattelutavan. Kertaustyylit ja museolaitoksen kasvu rohkaisivat palaamaan ajassa taaksepäin yhteiskunnan modernisoituessa nopeaan tahtiin.⁷ Caryl Flinn huomauttaa, että nostalgia-sanan käyttö yleisty i aikana, jolloin yhteiskunnalliset muutokset kasvattivat eroa julkisen ja yksityisen elämäntilanteen välillä ja yhteisöllisyyden tunne alettiin liittää menneisyyteen.⁸

Pikku naisia -elokuva voisi luonnehtia nostalgiseksi sanan vakiintuneessa ja alkuperäisessä merkityksessä. Koti on elokuvassa keskeinen niin emotio-

⁵ Lajityypeillä on paljon eroja mutta myös yhdistäviä piirteitä. Myös pukuelokuvien oletetaan vetoavan erityisesti naisyleisöön. Niiden päähenkilönä on tavallisimmin nainen, ja ne tarjoavatkin monia muita lajityyppejä enemmän hyviä rooleja naisnäyttelijöille. Hyvä esimerkki tästä on 1990-luvun tunnetuin englantilainen naisnäyttelijä Emma Thompson. Suurimman osan maineestaan ja palkintopatsaistaan Thompson on ansainnut rooleillaan historiallisissa elokuviissa kuten *Talo jalavan varjossa* (Howard's End, UK 1992), *Pitkän päivän ilta* (The Remains of the Day, USA/UK 1993), *Paljon melua tyhjistä* (Much Ado About Nothing, USA/UK 1993) Carrington ja *Järki ja Tunteet*.

⁶ Caryl Flinn, *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia and Hollywood*. Princeton: Princeton University Press 1992, 93; Ulrika Wolf-Knuts, "Drömmen on den gamla goda tiden. Om nostalgi i veckotidningarna". Teoksessa Torunn Selberg (red.), *Nostalgi og Sensasjoner. Folkloristisk perspektiv på mediekulturen*. Turku: NIF 1995 183.

⁷ Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press (1993) 1994, 188.

⁸ Flinn 1992, 93.

⁹ Wolf-Knuts 1995, 209-210.

¹⁰ Lapsuuden jouluisia nostalgian materiaalina ks. *Ibid.*, 200.

¹¹ Friedberg 1994, 188.

¹² Pam Cook 1996, 7, 66; 1930-luvun brittiläisten puku-draamojen yhteydessä ks. Sue Harper, *Picturing the Past. The Rise and Fall of the British Costume Film*. London: British Film Institute 1994, 61-63.

¹³ Ks. Hannu Salmi, *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus Oy, 1993, 215-218.

¹⁴ Cook 1996, 69.

¹⁵ Friedberg 1994, 189; Wolf-Knuts 1995, 216.

¹⁶ Nostalgia on myös liitetty feminiinisyteen ja populaarikulttuuriin yleisemmin. Hyvä esimerkki tästä on Geoff Eley'n *Distant Voices, Still Lives* -elokuva käsittelevä artikkeli. Eley kritikoi ensin varhaisempia brittiläisiä elokuvia nostalgisuudesta "perinteistä", maskuliinista työväenkulttuuria kohtaan mutta päättyy kuitenkin väittämään, että positiivisesti kuvattu äiti-hahmo ja etenkin naisiin liitetty populaarimusiikin käyttö ovat vaarassa tehdä *Distant Voices, Still Lives* -elokuva nostalgisen ja vain elokuvan formalismi ja isän väkivaltaisuus pelastavat sen. Geoff Eley, "The Family is a Dangerous Place: Memory, Gender and the Image of the Working Class" Teoksessa Robert A. Rosenstone (ed.), *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*. Princeton:

naalisena yhteisönä kuin konkreettisenä tapahtumapaikkanakin. Elokuva rakentaa maailman, jossa perhe ja yksityinen elämämpiiri on ensisijaistettu, sota ja muut yhteiskunnalliset tapahtumat ovat kaukana toisaalla ja työtä tehdään (omassa tai toisten) kotona. Yhdellä tasolla sen voi tulkita kertomukseksi siitä, miten Marchin naiset pelastavat miehensä kylmästä ulkomaailmasta perheyhteisön lämpöön. Vaikka *Pikku naisia* sisältää myös tyytymättömyyden ilmauksia ja surua, se vaikuttaa nostalgiselta idylliltä. Bethin sairaus ja kuolema, sota, köyhyys ja yhteiskunnallinen epäoikeudenmukaisuus (joka pysyy toki tiiviisti taka-alalla) eivät tee elokuvan sävystä synkkää. Folkloristi Ulrika Wolf-Knutsin mukaan nostalgia voikin olla positiivista tai negatiivista. Jälkimmäinen korostaa menneisyyden kovia olosuhteita mutta sisältää sekin myönteisen pohjasävyn, sillä köyhyydestä huolimatta ihmisten yhteiselämän ajatellaan olleen onnellista.⁹ Postikorttimaiset lumen peittämät maisemat, joulujuhlat ja huolella rajatut perhekuvat ovat *Pikku naisia* -elokuvan nostalgisen kuvaston perusaiheita.¹⁰

Tyypillinen nostalgiaa vastaan esitetty syyte on, että se kaunistelee todellista historiaa. Anne Friedbergin sanoin "nostalgia vääristelee menneisyyttä muuttaen sen turvalliseksi ja tutuksi paikaksi".¹¹ Pukuelokuvan "epäautenttisuus" onkin ollut yksi syy sen alhaiseen kriittiseen arvostukseen.¹² Elokuva ja historiaa käsitelleet tutkijat ovat esimerkiksi usein pyrkineet erottamaan toisistaan pukuelokuvan ja "oikean" historiallisen elokuvan, ikään kuin selkeä kiinnittyminen tiettyyn historialliseen aikakauteen tai tapahtumaan tekisi fiktiosta automaattisesti autenttisempaa.¹³ Mutta miksi elokuvan yleensä pitäisi pyrkiä kuvaamaan historian kulkua "realistisesti"? Pam Cook kritikoi "kansanvalistuksellista" ajattelutapaa, jonka edustajat etsivät historiallisista elokuvista totuuksia joko niiden esittämästä aikakaudesta tai nykyajasta. Nostalgian pelko, siihen liittyvä tarve kriittiseen etäisyyteen sekä oletus autenttisen, viihdeteollisuuden vaatimuksista erillisen historian olemassaolosta ovat johtaneet epäluottamukseen puvustusta ja lavastusta kohtaan. Kuitenkin juuri nämä tekijät ovat Cookin mukaan erityisen monimielisiä ja asettavat koko totuuksia etsivän projektin kyseenalaiseksi.¹⁴ Pukuelokuvien tuomitseminen epäautenttisen nostalgian vuoksi kertookin sekä virheellisistä genreodotuksista että ylenkatsonnasta elokuvien yleisöä kohtaan.

Millainen voisi olla feministisen tutkimuksen kannalta hedelmällinen tapa suhtautua nostalgiaan? Monet tutkijat ovat huomioineet, että nostalgia sisältää kaksinaisia mahdollisuuksia: Se voi merkitä regressiivistä paluuta vanhanaikaisiin arvoihin tai positiivista menneisyyden uudelleenrakentamista, joka sisältää implisiittistä kritiikkiä nykyhetkeä kohtaan.¹⁵ Erityisen huomionarvoista on mielestäni kuitenkin se, että nostalgia liitetään usein halventavana piirteenä juuri naisille suunnattuun populaarikulttuuriin.¹⁶ Oli pukuelokuvien todellinen yleisö sitten mikä tahansa, niiden ajatellaan vetoavan naiskatsojiin. Esimerkiksi Pam Cook pitääkin yhtenä historiallisten romanssien matalan arvostuksen syynä sitä, että ne feminisoivat historian esittämällä naisen halun tapahtumia motivoivana voimana, tekemällä yksityisestä piiristä keskeisen tapahtumapaikan ja antamalla tärkeän sijan muodille, kampauksille ja sisustukselle.¹⁷ Mielestäni olisikin tärkeää varoa käyttämästä nostalgiaa keinona tuomita tietynlaiset (ja tiettyjen ryhmien kuluttamat) populaarikulttuurin tuotteet ja pyrkiä sen sijaan käsittelemään nostalgisia piirteitä jollain mielekkäämmällä tavalla.



Pikku naisia – nostalginen idylli kodista, perheestä ja rakkaudesta.

Marchin matriarkaalinen utopia

Utopia tarjoaa yhden mahdollisuuden merkityksellistää *Pikku naisia* -elokuvan nostalgisia piirteitä. Kirjallisuuden tutkija Gabrielle Åhmansson antaa utopialle kaksi määritelmää. Ensimmäisen mukaan utopia on maailma tai valtio, jonka lait, hallinto ja sosiaaliset olosuhteet ovat täydelliset. Fiktiivisissä tuotteissa se projisoidaan yleensä tulevaisuuteen tai kaukaiselle seudulle, mikä korostaa utopian epätodellisuutta ja sen toteutumisen epätoimennäköisyyttä. Vaihtoehtoisesti utopia voidaan määritellä miksi tahansa yhteiskunnaksi tai paikaksi, jota pidetään täydellisenä tai ihanteellisena. Åhmanssonin mukaan ensimmäisen määritelmän kaltaiset utopiat ovat yleisempiä miesten ja jälkimmäisen kaltaiset naisten tuottamissa fiktioissa. Siinä missä kaupungilla ja teknologialla on useimmissa miesten utopioissa keskeinen sija, naisten utopioihin kuuluu usein pako saastuttamattomalle maaseudulle ja tasapainoinen suhde luontoon.¹⁸

Åhmanssonin mukaan tyypillinen naisten utopia ei vaadi maantieteellistä eristyneisyyttä vaan ero normaalimaailmasta tarkoittaa pakoa patriarkalisesta yhteiskunnasta. Niinpä utopia voi olla turvapaikka lähiympäristössä tai jopa ihmisen sisällä.¹⁹ *Pikku naisia* -elokuvan aloittava Jon kertojanaani puhuu juuri tästä:

My sisters and I remember that winter as the coldest of our childhood. A temporary poverty had settled upon our family seven years ago. The war had made fuel and lamp oil scarce. But necessity is indeed the mother of invention. Somehow in that dark time our family, the March family, seemed to create its own light.

Jo aloittaa ulkoisten vaikeuksien kuvauksella ja siirtyy puhumaan perheen luomasta valosta samalla kun äiti näkyy kuvassa ensimmäistä kertaa. Hänen mukanaan tullaan elokuvan alun kylmän sinisistä ulkokuvista sisälle perheen kotitaloon. Myös Jon käyttämä äidillinen metafora ("necessity is indeed the

Princeton University Press 1995.

¹⁷ Cook 1996, 77.

¹⁸ Gabrielle Åhmansson, *A Life and Its Mirrors. A Feminist Reading of L. M. Montgomery's Fiction*. Uppsala: Textgruppen i Uppsala AB 1991, 128-130. Åhmansson käsittelee kaunokirjallisia utopioita. On kuitenkin kyseenalaista, sopiiko tällainen sukupuolijaottelu utopiiseen ajatteluun yleisemmin. Esimerkiksi 1800-luvulla urbanisoinnisen vastustajiin kuului sekä miehiä että naisia. Elizabeth Wilson on huomauttanut, että kaupungin ja maaseudun vastakkainasettelu liittyy keskeisesti konservatiiviseen sukupuolijaotteluun, jossa molemmilla sukupuolilla ajatellaan olevan omat, erilliset ja toisiaan täydentävät alueensa. Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. London: Virago Press, 1991, 10, 18, 29-30, 42-44, 66, 101-104. *Pikku naisia* -elokuvassa suurkaupunki ei ole maaseudun kielteinen vastakohta vaan jännittävä, osin epäystävällinen ympäristö, joka tarjoaa jolle uusia mahdollisuuksia ja kokemuksia.

¹⁹ Åhmansson 1991, 129-131.

²⁰ Eve Kornfield & Susan Jackson, "The Female Bildungsroman in Nineteenth-Century

America: Parametres of Vision". *Journal of American Culture* Vol. 10:4 (1987), 71.
Lainaus Åhmansson 1991, 134.

²¹ Alcottin Laurien sopimattomuudesta romanttisen sankarin rooliin ks. Nina Auerbach, *Communities of Women. An Idea in Fiction*. Cambridge & London: Harvard University Press 1978, 61.

²² Alcottin romaanin miesten ja perinteisen maskuliinisuuden yhteensopimattomuudesta ks. Shirley Foster & Judy Simons, *What Katy Read. Feminist Readings of "Classic" Stories for Girls*. London: Macmillan 1995, 103.

²³ Åhmansson 1991, 134.

²⁴ Elaine Showalter, *Sister's Choice. Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford: Clarendon Press 1991, 50-51.

²⁵ Ks. esim. Foster & Simons 1995, xi, 25-31; Åhmansson 1991, 37.

mother of invention") korostaa äidin roolia perheyhteisön hengen luojana. Marchin perheen matriarkaalisessa maailmassa äiti onkin lähes kaikkivoivainen. Hän esimerkiksi onnistuu parantamaan Bethin yhdessä yössä kun Mr Laurencen lääkäri on jo luopunut kaikesta toivosta. (Kirjassa äiti palaa kotiin vasta kun käänne parempaan päin on tapahtunut.) Alcottin romaanissa äiti kertoo joutuvansa jatkuvasti kamppailemaan kiivasta luonnettaan vastaan, mutta elokuvan Marmee on loputtoman lempeä, järkevä ja edistysmielinen. Perheyhteisön itseriittoisuutta korostaa se, että yhteiskunnalliset tapahtumat ovat lähes näkymättömissä ja ympäröivä pikkukaupunki on läsnä vain taulumaisina kuvina, jotka ilmentävät ajallista siirtymää kohtausten välissä. Concord vaikuttaa enemmän kylältä kuin kaupungilta. Åhmanssonin mainitsemat pastoraaliset elementit näkyvät myös tavassa, jolla vuodenaikojen vaihtuminen merkitsee kertomuksen etenemistä. Teknologialla ei ole tässä utopiassa sijaa ja niinpä kirjassa mainitut raitiovaunut eivät esiinny elokuvassa.

Patriarkaalinen auktoriteetti on poistettu Marchin perheestä lähettämällä isä sotaan elokuvan alkupuolen ajaksi. Sodasta palattuankin hän on lähes näkymätön. Kuvaavaa on, ettei isän sanoja koskaan myöhemmin kuulla niin paljon kuin alussa, kun äiti lukee tytöille hänen kirjeensä. Eve Kornfield ja Susan Jackson kirjoittavatkin, ettei 1800-luvun kirjallisuuden naisten maailmoissa ollut sijaa perinteisille maskuliinisille piirteille. Miehet oli joko poistettava kokonaan tai "feminisoitava".²⁰ Tämä on nähtävissä myös *Pikku naisia* -elokuvassa. Laurie on enemmän Jon samastumiskohde kuin perinteinen romanttinen sankari.²¹ "If I were a boy I would like to look just like that", Jo toteaa katsellessaan Laurieta ikkunasta. Tanssiaisissa Jo harmittelee, ettei Laurie osaa tanssia naisen osaa; Jo on tottunut viemään harjoittellessaan kotona Megin kanssa. Samankaltaisuutta lisää se, että kumpikin joutuu luopumaan haaveistaan patriarkaalisten valtarakenteiden takia. Jo ei pääse opiskelemaan ja Laurien täytyy hylätä musiikki kaupallisen uran hyväksi. Jon esteenä on yhteiskunta, Laurien tulevaisuudesta päättää isoisä.

Elokuvan muutkaan miehet eivät loista perinteisillä maskuliinisilla hyveillä. Mr Laurence on rikas ja hänellä on valta päättää Laurien tulevaisuudesta, mutta hän on vanha. Mr Marchista on aiemmista filmatisoinneista poiketen tehty pikemminkin Mr Laurencen kuin vaimonsa ikätoveri. John Brooke on toivottoman jäykkä ja ujo ja Friedrich Bhaer köyhä, ulkomaalainen ja epäkäytännöllinen.²² Kornfieldin ja Jacksonin mukaan 1800-luvun naiskirjailijat eivät kuitenkaan voineet kieltää sitä, että miehillä on yhteiskunnassa taloudellinen valta. Niinpä kirjoissa esiintyy usein miespuolinen hyväntekijä.²³ *Pikku naisia* -romaanissa tämä rooli kuuluu Mr Laurencelle. Perheiden välillä tapahtuu vaihtoa, jossa Marchit tarjoavat Laurenceille perheyhteisön lämpöä ja naisellista huolenpitoa ja saavat "vastalahjaksi" nauttia naapureidensa rikkaudesta. Elokuvassa Mr Laurencen roolia on kuitenkin huomattavasti pienennetty. Esimerkiksi Laurencen talon loistokkuus, jota niin alkuperäisteos kuin varhaisemmat filmatisoinnitkin kuvaavat antaumuksella, on jätetty esittämättä. Sen sijaan korostuu Marchin tädin rooli taloudellisena hyväntekijänä. Tädin ansiosta Amy pääsee Eurooppaan opiskelemaan taidetta ja Jo perii hänen suuren talonsa. Jon suunnitteleman koulun myötä tädin vaikutus ulottuu tulevaisuuteenkin.

Mielenkiintoista kyllä matriarkaalisen utopian piirteet painottuvat siis elokuvassa jopa enemmän kuin alkuperäisteoksessa. Elokuvan voikin rinnastaa feminististen kirjallisuudentutkijoiden uudelleentulkintoihin *Pikku naisia* -romaanista. 1800-luvun tyttökirjallisuus oli luonteeltaan opettavaista

ja, kärjistäen, tarkoitettu kasvattamaan lukijoistaan hyviä vaimoja ja äitejä.²⁴ *Pikku naisia* sisältää runsaasti opettavaisia episodeja, uskonnollista materiaalia ja kuvauksia sisarusten pyrkimyksistä kehittää luonnettaan. Se myös johdattaa päähenkilönsä lopulta turvallisesti avioliiton satamaan. On kuitenkin vaikea kuvitella, että kirja voisi olla niin suosittu kuin *Pikku naisia*, jollei sillä olisi muutakin annettavaa kuin pedagogisuus. Feministisissä analyyseissä onkin etsitty vaihtoehtoisia lukutapoja ja pyritty osoittamaan, etteivät tyttökirjat toista oman aikansa vallitsevaa arvojärjestelmää kriittikötömästi vaan tuovat esille myös sen puutteita naisten ja tyttöjen näkökulmasta.²⁵ *Pikku naisia* -romaanin uudelleentulkinnossa on keskitytty sovinaisen loppuratkaisun sijaan sitä edeltäviin kapinallisuuden ja tyytymättömyyden ilmauksiin.²⁶ Elokuvasa moraalisten ja uskonnollisten aineiden osuutta on vähennetty reilusti eikä romanssin kuvaus ole samalla tavalla viktoriaanisten arvojen säätelemää kuin alkuteoksessa. Esimerkiksi Friedrichistä on tehty vähemmän isällinen, joskin hän pyrkii elokuvassakin ohjailemaan Jon kirjoittamista omien arvostustensa mukaiseksi.

Kirjallisuudentutkijat ovat myös korostaneet, ettei L. M. Alcott omassa elämässään allekirjoittanut arvoja, joita tyttökirjallisuuden odotettiin edistävän. *Pikku naisia* -romaanin perustuu löyhästi Alcottin ja hänen sisarustensa kokemuksiin, ja elokuva hämärtää tarkoituksella rajaa kertomuksen ja Alcottin elämäkerran välillä. Elokuvasa Jon ensimmäinen romaani onkin nimeltään "Little Women". Tarinaan on myös lisätty eksplisiittisesti feministisiä kommentteja, joiden puuttuminen alkuteoksesta on turhauttanut nykykriitikoita.²⁷ Elokuvasa onkin eräänlainen historiallisen kehityksen mahdollistama kuvitelma feministisistä esiäideistä. Nykyaika asettuu vertailukohdaksi (kehityksen päätepisteeksi?), jossa Marchin naisilta puuttuvat oikeudet on saavutettu. Katsojat näkevät enemmän kuin elokuvan henkilöt: he tietävät, että Jon lyhyistä hiuksista todella on tullut muotia.

Kodin ja kunnianhimon sävelmiä

Tähän asti olen puhunut *Pikku naisten* utooppisista piirteistä elokuvan kertomuksen kannalta. Monet tutkijat ovat kuitenkin korostaneet muiden kuin kielellisten tekijöiden merkitystä elokuvan utooppisten ulottuvuuksien synnyssä. Yhden lähtökohdan tarkastelulle tarjoaa Richard Dyerin artikkeli "Entertainment and Utopia". Dyer pitää utooppisuutta viihteen keskeisenä piirteenä. Hänen mukaansa viihde ei kuvaa utopian rakennetta, vaan sitä, miltä utopia tuntuisi. Tähän viihde käyttää sekä "esittäviä" että "ei-esittäviä" merkkejä kuten väri, liike, kameratyö, rytmi ja melodia. 1970-luvulla kirjoitetussa artikkelissaan Dyer huomauttaa, että ei-esittävien elementtien tulkinta on ollut melko kehittymätöntä ja niitä on usein pidetty vain valmiiden merkitysten epäitsenäisiä korostajina.²⁸

Caryl Flinn on pohtinut musiikin, utopian ja nostalgian suhdetta osittain Dyerin ajatusten pohjalta. Flinnin mukaan musiikin perinteisestä merkityksenannosta poikkeavat piirteet – abstraktius, tunteisiin vetoavuus, ei-esittävyys – ovat saaneet hyvinkin erilaiset teoriaperinteet liittämään musiikkiin utooppisen ulottuvuuden.²⁹ Ongelmallisena Flinn pitää sitä, että essentialisoivat käsitykset musiikin esikulttuurisesta luonteesta ovat sulkeneet sen laajemman sosiaalisen ja diskursiivisen kontekstin ulkopuolelle. Näin musiikilta on kielletty kyky muodostaa merkityksiä ja osallistua diskurssiin.

²⁴ Esimerkiksi Catherine Stimpson pitää kapinallista ja itsenäistä jota romaanin viehätysten tärkeimpänä syynä. Kirjan loppupuolen sopeutunut, aikuinen Jo ei ole yhtä rakastettava, minkä vuoksi tekstiä on luettu valikoiden. Shirley Fosterin ja Judy Simonsin mukaan *Pikku naisia* oli ensimmäisiä teoksia, joissa naiseksi kasvaminen on esitetty usein vaikeana oppimisprosessina. Nuoruus merkitsee romaanissa tilapäistä vapauden kautta ennen aikuisen naisroolin rajoituksia. Tasapaino romaanin kapinallisten fantasioiden ja julkilausutun moraalisien sanoman välillä jää Fosterin ja Simonsin mielestä epävakaaksi. Catherine R. Stimpson, "Reading for Love. Canons, Paracanons, and Whistling Jo March". *New Literary History* Vol. 21:4 (1990), 967-969; Foster & Simons 1995, 87, 99.

²⁷ Elokuvasa Marmee ei esimerkiksi kerro tyttäriilleen, että "to be loved and chosen by a good man is the best and sweetest thing which can happen to a woman" vaan valistaa heitä miehisisistä etuoikeuksista ja huokaa: "I so wish I could give my girls a more just world. But I know you'll make it a better place." Louisa May Alcott, *Little Women*. London: Penguin Books 1994, 92.

²⁸ Richard Dyer, *Only Entertainment*. London: Routledge 1992, 18, 22.

²⁹ Flinn 1992, passim.

³⁰ Ibid., 88, 93, 150.

³¹ Foster & Simons 1995, 88, 93.

³² Flinn 1992, 102.

³³ Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minneapolis Press 1991, 17.



Pikku naisia. Kuva: SEA.

Flinnin mukaan musiikin utooppisuuteen liitetyt piirteet ovat kyllä olemassa, mutta ne (kuten musiikki itsekin) ovat aina historiallisesti sidottuja diskurssin tuotteita. Koska utopiaa ei voida suoraan esittää tai kuvitella, musiikki ei-esittävänä merkkijärjestelmänä on väylä, jonka kautta utooppiset piirteet voivat ilmetä. Keskeistä Flinnin näkemyksessä on tulkinnan roolin korostaminen. Utooppinen ajattelu on hänelle strategia, yksi tapa lukea tekstejä.³⁰

Matriarkaalisen perheyhteyden ohella *Pikku naisia* kuvaa nuoren tytön pyrkimystä itsenäisyyteen. Fosterin ja Simonsin mukaan Alcottin romaani jättää perheen ja individualismin ristiriitaiset vaatimukset lopulta ratkaisematta ja juuri se tekee siitä dynaamisen tekstin myös nykylukijalle. Luovuus on keskeinen tekijä romaanin tavassa käsitteellistää naisen autonomiaa.³¹ Toisaalta luovuus liitetään myös voimakkaasti kodin piiriin. Näkyvimmin perheestä irtautuminen ilmenee elokuvassa romanssijuonen kautta. Seuraavaksi mietinkin, miten musiikki ilmentää kertomuksen kahta ristiriitaista utopiaa, yhteisöllisyyttä ja itsenäistymistä.

Musiikkia on usein pidetty keskeisenä tekijänä yhteisöllisyyden muodostumisessa.³² Marchin perhe nähdäänkin usein yhdessä laulamassa. Laurencen talossa musisoinnilla ei sen sijaan ole sijaa. Ero perheiden välillä käy selväksi heti alussa kohtauksessa, jossa yksinäinen Laurie katselee tiellä spontaanisti laulellen kulkevia sisaruksia. Musiikin ja sukupuolen yhteys on tärkeä. Subjektiivisuutensa ja ruumiillisuutensa takia musiikki on monina historiallisina aikakausina liitetty feminiinisuuteen.³³ Mr Laurence käyttääkin auktoriteettiaan juuri kieltääkseen Laurielta musiikin opiskelun. Kuitenkin hän lahjoittaa Bethille pianon ja muistelee lämpimästi edesmennyt pientä tyttärtään, jolle soitin aikoinaan kuului. Mr Laurencen patriarkaalisen logiikan mukaan musisointi siis sopii naisyhteisölle, mutta ei vastuuntuntoiselle nuorelle miehelle, jonka on valmistauduttava ottamaan paikkansa yhteiskunnan yläpäässä. Elokuvan ensimmäisen puoliskon lopussa Laurencen miehet on kuitenkin pehmitetty osaksi laulavaa Marchin perhettä.

Musiikin abstrakti luonne on saanut monet pitämään sitä muita, esittäviä taiteenlajeja korkeampana ja ideaalisempana. Tärkeä tekijä tällaisen ajattelu-

tavan takana on 1800-luvun romantiikka, joka erotti musiikin ja muusikot maallisten realiteettien piiristä.³⁴ Ideologia on nähtävissä myös *Pikku naisia* -elokuvassa. Sisaruksista musikaalisin, Beth, on myös epäitsekkäin, kiltein ja vähiten kiinnostunut maallisista huvituksista. Rakkaus musiikkia kohtaan on osoitus Bethin henkistyneisyydestä, joka täydellistyy hänen varhaisessa kuolemassaan. Bethilla pianoineen oli tärkeä rooli perheyhteisön luomisessa ja perhe onkin hajanaisimmillaan juuri hänen kuolemansa jälkeen. Hänen hahmonsä tuo kuitenkin esille myös tiiviin perheyhteyden vaaroja. Bethin kuolema esitetään suorana seurauksena siitä, ettei hän tahdo irrottautua kodista. "I was never like the rest of you, making plans ... Why does everyone want to go away? I love being home", Beth selittää Jolle kuolinvuoteellaan ja lisää varmasti: "But I don't like being left behind. Now I'm the one to leave." Kotoa on siis lähdeittävä ja kertomuksen varsin julman logiikan mukaan tapoja on vain kaksi: itsenäistyminen ja avioliitto tai kuolema.

Jon tarinassa musiikki osallistuu kodin ja itsenäisyyden välisen suhteen neuvotteluun. Pääteema, joka kuullaan sekä alku- että lopputekstien aikana, liittyy koko elokuvaan mutta etenkin Johon. Rauhallinen, 3/2 -tempossa kulkeva duurimelodia esiintyy elokuvassa lähinnä kolmessa muodossa: tunteikkaana oboesoolona, pehmeästi jousilla soitettuna ja vauhdikkaana, "amerikkalaisena" vaskiversiona. Teema yhdistetään erityisesti Jon kirjallisiin pyrkimyksiin esimerkiksi monissa kohtauksissa, joissa hän kirjoittaa öisellä ullakolla. Elokuvan alkupuolella se soi usein myös tilanteissa, joissa koko perhe on yhdessä. Jon muuttaessa New Yorkiin uudenlainen vaskisovitus ilmentää elämänpäiriin avartumista. Tämä versio rävähtää soimaan myös Jon palattua kotiin, kun hän saa tietää, että hänen romaaninsa julkaistaan. Jon kunnianhimoa ja haaveita kuvastava teema liittyy siis voimakkaasti kodin piiriin, mutta myös sieltä irtautumiseen. Luovuus ei siten kuulu yksinomaan kotiin tai itsenäistymiseen, vaan molempiin.

Elokuvan toinen tärkeä teema on tunteikas, 3/4 -rytmisen mollimelodia, joka kuullaan kahdella oboella tai jousilla soitettuna. Esiintyessään kokonaisuutena se liittyy aina ajalliseen tai tilalliseen siirtymään. Ensimmäisen kerran teema soi kohtauksessa, jossa Jo ja Laurie luistelevat iloisesti joen jäällä. Tästä episodista siirrytään musiikin välityksellä kevääseen, jolloin Megiä valmistellaan hienoihin tanssiaisiiin. Seuraavan kerran sama melodia kuullaan jouluna. Musiikki kantaa montaasijakson yli Megin häihin neljän vuoden kuluttua. Myöhemmin teema palaa kun siirrytään Jon ja Friedrichin ensimmäisestä suudelmasta Ranskaan, jossa Amyn ja Laurien romanssi alkaa kehittyä. Sävelmä yhdistetään siis joka kerta jonkinlaiseen muutokseen ja eteenpäin menemiseen. Kasvaminen ei kuitenkaan elokuvassa ole yksinomaan positiivinen asia vaan siihen liittyy myös menetyksen pelko. Niinpä esimerkiksi onnellisessa joulukohtauksessa hakea musiikki saa ilmentää Jon ristiriitaisia tunteita Megin avioliiton edellä.

Valssiteema tuntuu siis kuvaavan muutoksen väistämättömyyttä etenkin, kun se yhdistetään toistuvasti vuodenaikojen vaihtumisesta kertoviin kuviin. Usein teema johtaa myös romanssiin. Romanttinen rakkaus onkin elokuvassa väistämätön päämäärä, johon pääsemisessä musiikilla on osuutensa. Jon ja Friedrichin suhde muuttuu romanssiksi oopperassa. Friedrich selittää Jolle juonen kulkua, joka vertautuu tapahtumiin katsomossa. "What is going to happen?", Jo kysyy ja Friedrich vastaa: "The inevitable." Niin tietysti käykin. Jon ja Friedrichin suhde on ollut väistämätön siitä lähtien, kun

³⁴ Flinn 1992, 7.

McClary pitää musiikin ideaalisuuden korostamista yhtenä keinona torjua sen yhteys feminiiniseen. McClary 1991, 17.

³⁵ Seksuaalisista metaforista tonaalisessa musiikissa ks. McClary 1991, 12-13.

³⁶ Auerbach 1978, 59-60.

³⁷ Jane Gaines, "Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman's Story". Teoksessa Jane Gaines & Charlotte Herzog (eds.), *Fabrications. Costume and the Female Body*. New York & London: Routledge 1990, 184-186.

³⁸ Martti Lahti, "Vajaat ja ylettömät – maskuliinisuus ja miehen ruumis". *Naistutkimus* 2/1992, 8.

³⁹ Judith Rowbotham, *Good Girls Make Good Wives. Guidance for Girls in Victorian Fiction*. Oxford & New York: Blackwell 1989, 23, 33, 40-41.

jälkimmäinen esiintyi elokuvassa ensimmäisen kerran ja taustalla soi yhtäkkiä aistillinen oboe. Oopperakohtauksessa musiikki ilmentää sanatonta yhteisymmärrystä rakastavaisten välillä. Samalla kun musiikki saavuttaa loppuhuipentumansa, Jo ja Friedrich suutelevat.³⁵

Naiseuden kuvaelmia

Nina Auerbach on kirjoittanut näkyvän esinemaailman merkityksestä Alcottin romaanissa. Marchin tyttöt kuvataan lähes aina tasapainoisina kuvaelmina. Henkilöiden luonteet ovat nähtävissä heidän ulkonäöstään ja suhteistaan tärkeisiin esineisiin (kuten Beth ja hänen pianonsa). Kirja sisältää myös paljon kuvauksia ihmisten pukeutumisesta.³⁶ Samat piirteet toistuvat elokuvassa. Äiti ja tyttäret on usein koottu taulumaisiksi asetelmiksi. Esimerkiksi ensimmäisessä kohtauksessa vaikutelmaa on korostettu kuvaamalla perheyrymä ikkunan läpi, jolloin ikkuna muodostaa kehykset kuvaelmalle. Uusi kohtaus alkaa toistuvasti lähikuvalla jostain esineestä. Usein se liittyy ruuanlaittoon tai muuhun kotona tehtävään työhön.

Marchin perhe on pukeutunut enimmäkseen melko vaatimattomasti Megin ja Aryn yksittäisiä poikkeuksia lukuunottamatta. Elokuvan mainosjulisteessa kaikki neljä sisarusta on kuitenkin kuvattu hienosti pukeutuneina laajoihin hameisiin, pitsiin ja ruusukkeisiin. Ero elokuvaan verrattuna on selvä, joskaan ei silmiinpistävä, sillä molempien väritys suosii harmaan ja vaaleansinisen sävyjä ja mm. Jon kukkaseppele ja tyttöjen iloiset ilmeet antavat julisteen kuvalle luonnollisen ja epämuodollisen sävyn. Elokuvan ja sen mainosjulisteen toisistaan poikkeavat tavat esittää ulkonäköä ja pukeutumista kertovat risti-riidoista 1800-luvun tyttökirjallisuudesta periytyvän kertomuksen ja 1990-luvun elokuvateollisuuden vaatimusten välillä.

Ulkonäkö kertoo paljon henkilön luonteesta niin viime vuosisadan tyttökirjoissa kuin oman aikamme Hollywood-elokuvissakin. Jane Gainesin mukaan ajatus vaatetuksesta ihmisen sisimmän ilmaisijana yleistyivät 1800-luvulla. Tämä periaate vaikutti myös suoraan mykkäkauden näyttelemistyyliin ja käsikirjoituksiin.³⁷ Elokuvassa ruumiin vajavuus on säännönmukaisesti ilmentänyt henkistä vajavuutta.³⁸ Sankarittaren täytyy olla kaunis, ja niinpä *Pikku naisia* -elokuvassa Jon roolin näyttelee Winona Ryder, joka on kaukana Alcottin romaanin kömpelöstä ja arkisen näköisestä nuoresta työstä. 1800-luvun tyttökirjallisuuden ihanteet poikkesivatkin paljon nykyajan Hollywood-elokuvasta. Pelkkää kauneutta pidettiin jopa halveksittavana ja etenkin vuosisadan loppupuolella kirjojen sankarittaret kuvattiin harvoin erityisen viehättäviksi. Tärkeämpiä kuin kauniit piirteet olivat miellyttävästä luonteesta kertova ilme, siisteys ja sosiaalista asemaa vastaava pukeutuminen. Nuoren naisen kuului osoittaa vaatetuksellaan soveliasta vaatimattomuutta. Niinpä huomiotaherättävää tai liian muodikasta pukeutumista pidettiin epähienona ja merkinä luontaisen hienostuneisuuden puutteesta.³⁹ *Pikku naisia* -romaanin noudattaa näitä ohjeita uskollisesti. Elokuvassa ajattelutapa näkyy jaksossa, jossa Meg matkustaa Bostoniin tanssiaisiin. Rikkaat ystävät pukevut hänet hienoksi ja hetken Meg nauttii saamastaan huomiosta, mutta jälkepäin hän häpeää käytöstään. Episodi on samantapainen kuin alkuperäisteoksen luku "Meg joutuu turhuuden markkinoille", mutta varakkaat tyttöt on kuvattu selvästi epämiellyttävämmiksi, ja Marchien kieltäytyminen silkin käytöstä perustellaan orja- ja lapsityövoiman käytön vastustamisella. Kielteinen suh-

tautuminen muodikkaaseen pukeutumiseen vaatii selityksen nykyään, kun vaatimattomuus ei enää ole samanlainen arvo kuin viime vuosisadalla.

Pukuelokuvissa pyritään yleensä vaatetuksen historialliseen autenttisuuteen. Siitä huolimatta elokuvissa näkyvät väistämättä myös sen valmistusajankohdan mieltymykset. Anne Hollanderin mukaan rooliasut ovatkin synnyttäneet kokonaisen kuvitteellisen muodin historian.⁴⁰ Historiallisten pukujen käyttö *Pikku naisia* -elokuvassa muistuttaa Stella Bruzziin määrittelemää liberaalia feminististä metodia, jolle on ominaista vaatteiden hyödyntäminen luomaan poliittisia ja ideologisia samankaltaisuuksia menneisyyden ja nykyajan naisten välille.⁴¹ Elokuva sisältää paljon viittauksia naisten vaatteiden epäkäytännöllisyyteen. Muodikkaat pienet kengät saavat Megin nyrjäyttämään nilkkansa ja hän kompastelee hankalassa tanssiaispuvussaan. Äidin mukaan naisellinen heikkous johtuu rajoittavista korseteista ja ompelutyössä vietetyistä tunteista. Oikean näköiseksi laittautuminen on tärkeä osa myös pikku naisten elämää. Meg huolehtii olevansa liian nukkavierun näköinen, ja Amy yrittää muotoilla nenäänsä puristamalla sen yöksi pyykkipojan väliin. Jo puolestaan uskoo menettäneensä mahdollisuuden matkustaa Eurooppaan, koska on ruma ja kömpelö. Winona Ryderin suusta kuultuna väite ei kuitenkaan kuulosta uskottavalta. Kaikki sisarukset ovatkin epävarmuudestaan huolimatta kauniita nuoria naisia ja puettu vanhanaikaisen viehättäviin vaatteisiin. Huolellinen kuvaus ja tasapainoinen väritys luovat osaltaan kuvaa harmonisen kauniista menneisyydestä. Katsojan silmissä Meg tuskin on tyyliä hienossa tanssiaispuvussaan, vaikka Laurie paheksuu-kin hänen käytöstään ja Meg itse pitää pukua naurettavana.

Puvustus onkin tärkeä osa historiallisten elokuvien viehätystä. Yleensä sen oletetaan vetoavan etenkin naisiin.⁴² Miten naiskatsojan suhdetta edellä kuvatun kaltaisiin naiseuden kuviin sitten voisi käsitteellistää? Voidaan ajatella, että samastuminen historialliseen henkilöhaamoon toimii eskapismina arkisesta nykyajasta. Pam Cook korostaa juuri muodin roolia ajan ja paikan rajojen ylittämässä. Historiallisten ja kansallisten tyylien suosio kertoo hänen mukaansa halusta olla "joku muu jossain muualla".⁴³ Toisaalta Jackie Stacey kritikoi feministisiä katsojateorioita dikotomisesta mallista, jossa samastumista ja halua on pidetty toisensa pois sulkevinä asioina. Hänen mukaansa idealisoitu kuva toisesta voi viehättää naiskatsojaa tavalla, jota ei voi selittää dikotomisen mallin puitteissa. Usein juuri eroavuudet katsojan ja tähden välillä tekevät naiseuden kuvasta haluttavan.⁴⁴ *Pikku naisia* -elokuvan kohdalla saattaa tilanteesta riippuen luonnollisesti olla olemassa useita viehätystä herättäviä välimatkoja – vaikkapa iän tai kansallisuuden suhteen. Yleisemmin viktoriaanisen naiseuden eroavuudet oman aikamme esiintymistavoista voivat saada sen vaikuttamaan hohdokkaalta ja kaivattavalta.

Camp Laurence⁴⁵

Camp-asenne on yksi mahdollinen tapa katsoa *Pikku naisia* -elokuvaa. Sen idyllinen kotielämä, sentimentaalisuus ja ennalta arvattavat romanssit vaikuttavat viattoman vanhanaikaisilta postmoderniin itsetietoisuuteen tottuneen katsojan silmissä. Susan Sontagin mukaan aika onkin tärkeä tekijä camp-vaikutelman synnyssä. Kulttuurituotteen vanhanaikaisuus mahdollistaa tarpeellisen etäisyyden suhteessa siihen, jolloin sen puitteellisina pidetty-

⁴⁰ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*. New York: Penguin Books, 1988 (1975), 294-307.

⁴¹ Stella Bruzzi, "Tempestuous Petticoats: Costume and Desire in The Piano." *Screen* Vol. 36:3 (1995), 257. Esimerkkinä Bruzzi mainitsee *Pikku naisten* ohjaajan Gillian Armstrongin elokuvan *My Brilliant Career* (Australia, 1979). Bruzille toinen feministinen tapa käyttää vaatteita on ns. seksuaalinen malli, jota edustaa *Piano*.

⁴² Ks. esim. Harper 1994, 60.

⁴³ Cook 1996, 45.

⁴⁴ Jackie Stacey, *Stargazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London & New York: Routledge 1994, 28, 110.

⁴⁵ Luvun otsikko *Little Women* -romaanista.

⁴⁶ Susan Sontag, *A Susan Sontag Reader*. Harmondsworth: Penguin Books (1982) 1983, 113.

⁴⁷ *Ibid.*, 110.

⁴⁸ Stimpson 1990.

⁴⁹ "Camp is a tradition the roots of which lie in patriarchy's mockery of institutions it wishes to undermine." Rosemary Auchmuty, *A World of Girls*. London: The Women's Press 1992, 206.

⁵⁰ Ks. Sontag 1983, 108, 118.

⁵¹ Auchmuty 1992, 205.

⁵² Larsson, Lisbet, *En annan historia. Om kvinnors läsning och svenskeckopress*. Stockholm: Symbosium 1989, 236, 257. Viittaus Anu Koivunen, *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sota-ajan suomalainen naistenelokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: SETS 1995, 193.

⁵³ Foster & Simons 1995, 15, 29. Ks. myös Åhmansson 1991, 102.

⁵⁴ Tämä on sinänsä sattuvaa, sillä feministinen kirjallisuudentutkimus on usein metaforanomaisesti pitänyt ullakkoa naisten piilotetun kunnianhimon ja aggressiivisuuden alueena. Ks. Åhmansson 1991, 42-43.

jen piirteiden ei enää tarvitse turhauttaa vastaanottajaa.⁴⁶ Pukuelokuvien camp-mahdollisuuksien huomioiminen onkin mielestäni hyödyllistä. Siten päästään irti realismioletuksesta, joka leimaa *Pikku naisia* -elokuvan kaltaiset tuotteet nostalgisiksi historian ja todellisuuden kaunistelijoiksi. Katsoja saa lisää liikkumatilaa, kun ei oleteta, että sentimentaalinen teksti viettelee vastaanottajan mukaansa ilman vastalauseita. Ei ole mielekästä ajatella, että katsoja hyväksyisi esimerkiksi elokuvan tarjoamat ongelmattomat romanssit sellaisenaan. Loppusuudelman kaltaisten kuluneiden konventioiden noudattaminen asettaa ne ikään kuin lainausmerkkeihin. Camp tarjoaa mahdollisuuden nauttia vanhanaikaisesta kertomuksesta kieli poskessa, ilman omien arvojen kyseenalaistamista.

Susan Sontagin määrittelemä "puhdas camp" on aina tehty vakavissaan.⁴⁷ *Pikku naisia* -elokuva suhtautuu alkuteokseen kunnioittavasti ja välttää tahatonta huumoria siloittelemalla romaanin opettavaisimpia piirteitä. Catherine Stimpson on korostanut rakkauden roolia Sontagin camp-käsityksessä. Camp alkaa aina rakkaudesta johonkin kulttuurituotteeseen. Stimpson kritisoi taiteentutkimusta siitä, että se on pyrkinyt erottamaan tunteen analyysistä. Hän ehdottaa perinteisten kaanonien rinnalle parakaanonin käsitettä. Se ei olisi arvottava, vaan sisältäisi teokset, joita on rakastettu. Esimerkkinä tällaisesta teoksesta Stimpson analysoi juuri *Pikku naisia* -romaanin.⁴⁸ Lapsina luetuilla teoksilla on usein lukijoihin erityisen vahva vaikutus. *Pikku naisia* -elokuvan camp-luenta voikin syntyä myös suhteessa muistoon omista, "vanhanaikaisista" tunteista alkuperäisteosta kohtaan.

Englantilaisia tyttökoulukirjoja tutkineen Rosemary Auchmutyn mielestä muodikas camp-suhtautuminen vanhoihin tyttökirjoihin kertoo halveksunnasta niiden kuvaamaa naiskeskeistä maailmaa, naisten itsenäisyyttä ja kiinteitä keskinäisiä suhteita kohtaan. Auchmutylle camp tarkoittaa pilkkaa, eikä hän näe siinä positiivisia mahdollisuuksia.⁴⁹ Auchmutyn näkemys on kuitenkin varsin yksioikoinen. Huumori ei välttämättä halvenna kohdettaan, eikä fiktiivisten naisten arvojen kyseenalaistaminen tarkoita patriarkaalisesta ajattelutavan hyväksymistä. Auchmutyn ajatukset tuovat kuitenkin hyvin esille yhden campin keskeisistä piirteistä: camp-asenteen vaalimat arvot ja kulttuurituotteet ovat yleensä jollain lailla marginalisoituja.⁵⁰ Auchmuty itse pitää yhtenä syynä tyttökoulukirjojen suosioon sitä, että ne tarjoavat tilapäisen pakopaikan ympäröivän heteroseksuaalisen yhteiskunnan ristiriitaisista vaatimuksista.⁵¹ Vastaavasti Lisbet Larsson puhuu "omasta huoneesta", jonka naistenfiktio kuluttajat rakentavat vastaanotossa ja jonka alueella vahvistetaan ympäristön marginalisoimia arvostuksia.⁵²

Ajatus omasta tilasta on voimakkaasti läsnä myös tyttöfiktioissa itsessään. Monet klassiset tyttökirjat kuvaavat autonomisen alueen, jolla nuoret päähenkilöt voivat nauttia vapaudesta aikuisen yhteiskunnan normien ulkopuolella. Pako voi tapahtua joko fyysisesti tai henkisesti, mielikuvituksen avulla.⁵³ *Pikku naisia* -elokuvassa sisarusten oma tila on kotitalon ullakko.⁵⁴ Se on paikka, jossa tytöt voivat ylittää oman elämänsä rajat, vaihtaa identiteettiä ja hylätä arkipäiväisen realismin vaatimukset. Pickwick-kerho -leikissä sisarukset omaksuvat maskuliiniset roolit ja julkaisevat omaa lehteä. Sovinnainen Meg samastuu rooliinsa erityisen hyvin. Myöhemmin tytöt harjoittelevat Jon kirjoittamaa melodramaattista näytelmää, jossa seikkailee roistoja, kreivejä ja onnettomia neitoja. Jo on pukeutunut huolellisesti mieheksi. Ullakolla tytöt voivat kapinoida naisroolin rajoitteita vastaan. "I don't know if I could ever be good like Marmee. I crave violence", Jo tuskailee, "If only I could go

to war and stand up to the lions of injustice.” Tämä on mahdollista, koska läsnä ei ole aikuisia tai miehiä. Niinpä Meg ja Amy vastustavat aluksi kiivaasti, kun Jo haluaa ottaa Laurien mukaan seurueeseen. Tämä ansaitsee kuitenkin paikkansa osoittamalla, että osaa esiintyä mielikuvitusleikkien vaatimalla tavalla.

Ullakko on myös Jon “oma huone” Virginia Woolfin tarkoittamassa merkityksessä. Sinne hän vetäytyy öisin kirjoittamaan. Kertomustensa parissa Jo voi uppoutua mielikuvituksensa romanttisiin ja melodramaattisiin puoliin. Ullakolla vaalittu tyyli ei kuitenkaan pidemmän päälle sovi ulkomaailman vaatimuksiin ja Jo saakin muokata kirjoittamistaan vastaamaan paremmin auktoriteettien, kustantajansa ja Friedrichin, odotuksia. Sisarusten ullakolle luoman maailman merkitys Jon luovuudelle säilyy silti vahvana. “Oman äänensä” hän löytää vasta romaanissa, johon saa inspiraation vintillä lapsuusmuistojen ympäröimänä.

Loppusuudelmia

Lopuksi haluan pysähtyä hetkeksi aiheeseen, joka on edellä mainittu lyhyesti siellä täällä. Romanssit ovat tärkeä osa pukuelokuvien viehätystä. Feministiselle teorialle heteroseksuaalinen romanssi on kuitenkin osoittautunut ongelmalliseksi tutkimuskohteeksi. Jane Gaines näkee ongelman takana sen, ettei missään feministisessä liikkeessä ole luotu filosofisia perusteita sille, että naiset valitsisivat kumppanikseen miehen.⁵⁵ Niinpä romanttisen viihteen käsittely tavalla, joka tekisi oikeutta sekä teoksille että niiden vastaanottajille, on ollut vaikeaa. Vaikka mielihyvä on ollut esimerkiksi harlekiinikirjallisuuden tutkimuksessa tärkeä käsite, on kyseenalaista miten hyvin feministiset analyysit ovat onnistuneet valaisemaan naislukijoiden motiiveja. Gainesin mukaan feministien poliittinen moralismi epäromantisoi romanssin tuottaakseen romantisoidun feminismiin.⁵⁶ Toisin sanoen tutkijat ihannoivat romanssiviihteestä nauttivan lukijan feministisyyttä, mutta itse romanssit jäävät helposti taka-alalle.

Artikkelini toistaa Gainesin huomioimaa kyvyttömyyttä käsitellä romanssia. Edellä mainitsemani feministiset tyttökirjallisuuden tutkijat ovat pyrkineet pääsemään yli romaanien loppuratkaisuista, jotka esittävät avioliiton ainoana oikeana ja tyydyttävänä ratkaisuna. On totta, että onnellinen loppu vaikuttaa naisille suunnatussa viihteessä usein päälleliimatulta ja epäuskottavan ongelmattomalta verrattuna sitä edeltävään kertomukseen.⁵⁷ Näin ei kuitenkaan ole automaattisesti eikä loppuratkaisua voi pyyhkiä pois merkityksettömänä. Mielestäni myös Gainesin ratkaisu etsiä poliittisesti oikeaoppisia heteroseksuaalisuuden ilmaisuja avantgardistisista videoista on epäilyttävän elitistinen. Suhtautuminen romanssiin jää tällä kertaa aiheeksi, joka kaipaisi lisää pohdintaa.

Pikku naisia -elokuvan rakkaustarinat huipentuvat aina symbolisiin loppusuudelmiin. Romanssin ja perheen välinen suhde on tärkeä. “How did he weasel his way into this family?” tivaa Jo ärsyntyneenä saadessaan kuulla Megin ja Johnin kihlauksesta. Kohtaus, jossa Meg ja John suutelevat kodin ulko-ovella, on kuvattu Jon näkökulmasta ilman romantisoivaa musiikkia tai väritystä ja ilmentää lähinnä Jon epävarmuutta perhesuhteiden muuttuessa. Jon ja Amyn romanssit kehittyvät kaukana kotoa, New Yorkissa ja Euroopassa. Perhe säilyy kuitenkin tärkeänä. Elokuvasa onkin tavallaan

⁵⁵ Jane Gaines, “Feminist Heterosexuality and its Politically Incorrect Pleasures”. *Critical Inquiry*, Vol 21:2 (1995), 395.

⁵⁶ “Our political moralism produces the deromanticization of the romance in favor of a romanticized feminism.” *Ibid.*, 400.

⁵⁷ Esimerkiksi suomalaisen modernin komedian yhteydessä ks. Koivunen 1995, 214-221.

kaksi loppuratkaisua. Ensimmäisessä “perheromanssi” täydellistyy. Amy ja Laurie ovat palanneet Euroopasta avioparina, Marchin ja Laurencen perheet ovat kokoontuneet yhteen ja Jo voi todeta onnellisena: “At last we’re all family as we always should have been.” Elokuvan todellinen loppu kokoaa yhteen Jon itsenäistymiseen liittyvät aiheet: Hän julkaisee ensimmäisen romaaninsa ja korjaa välirikkonsa Friedrichin kanssa. Pariskunnan tulevaisuudessa hämöttää oman koulun perustaminen. Rakastavaiset eivät kuitenkaan eroa täysin lapsuudenkodista. Elokuva päättyy vauhdikkaan vaskimusiikin säestämään loppusuudelmaan. Kamera nousee korkeuksiin ja Marchin perheen kotitalo ilmestyy nuoren parin taustalle.

Kiitos Anu Koivuselle avuliaista kommentteista!