

**Veijo Hietala**

# **MIES JA MASOKISMI**

## **eli klassinen masokistinen teksti**

- Häpeä tunnustaa, mutta olen katsonut *Dallasia*.  
- Mitä hävettävää siinä on?  
- Tamperelaismiehen ja tutkijan dialogista<sup>1</sup>

Vuonna 1975 Laura Mulvey sukupuolisti katsojan artikkelissaan "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Siihenastisessa elokuvateorian valtalinjassa katsoja oli konstruoitu pikemminkin poliittisin termein ideologisenä subjektina, elokuva-aparaatin riiston kohteena sukupuolestaan riippumatta. Mulvey vakiinnutti käsityksen naiskatsojasta passiivisena masokistisena katseen kohteena, kun taas miehelle katseen kantajana jäi aktiivisen sadistin rooli. Teorian mukaan mieskatsojan subjektiutus siis perustuu aktiivisuudelle, hallinnalle ja kontrollille, ja näille piirteille valtaelokuvan samastumaan houkuttelevat dynaamiset miessankarit tarjoavat vahvistusta. Feministinen elokuvateoria on sittemmin kyseenalaistanut tämän lukkiutuneisuudessaan lohduttoman asetelman monenlaisin argumentein ja Mulveykin tarkensi myöhemmin näkemyksiään.<sup>2</sup> Toki käytännön kokemuksin puhuu Mulveyin klassista teesiä vastaan.

Melodraamaa on totuttu pitämään lähes yksinomaan naisten lajityyppinä niin elokuvassa kuin televisiossakin.<sup>3</sup> Psykoanalyttisesti melodraama yhdistetään tavallisesti masokismiin, kärsimykseen ja tavanomaisesta poikkeavaan ajankäsittelyyn: sii-

nä missä klassista kerrontaa luonnehtii lineaarinen eteneminen alusta keskikohtaan kautta lopun sulkeumaan, melodraamalle on tyypillistä "lopun paluu varhaisempaan tilaan". Tania Modleski puhuu erityisestä melodramaattisesta aikajärjestyksestä, jonka hän kytkee esioidipaaliseen kokemuspäiriin.<sup>4</sup> Nämä näkemykset näyttäisivät siis vahvistavan Mulveyn teesiä naisen masokistisesta subjektiudesta ja toisaalta käsitystä melodraamasta juuri naisten lajityyppinä. Siitä huolimatta monet miehetkin katsovat esimerkiksi tv:n saippuaoppe-oroita, joskin haastattelututkimuksista päätellen ainakin Suomessa usein hieman häpeillen ja kenties omaa miehisyttään epäillen.<sup>5</sup> Jos melodraama on "luonnostaan" naisinen lajityyppi, mikä näissä kärsimysnäytelmissä vetoaa mieheen?

### **Mies ja melodraama**

Jo mykän elokuvan katsojille tulivat tutuiksi mm. D.W. Griffithin, Frank Borzagen ja John Stahlin melodraamojen hyveellisten sankarittarien kärsimykset kovassa maailmassa. Myöhemminkin melodraamaksi kutsuttu häilyvärajainen lajityyppi on nostanut etualalle juuri naisen emotionaaliset ongelmat ja elämänpiirin. Tästä syystä feministiset elokuvantutkijatkin kiinnostuivat siitä, sillä siinä

“feministit löysivät genren, jolle oli tyypillistä naisprotagonistien, kodin piirin ja sosiaalisesti ‘naiselliseksi’ määriteltyjen ongelmien merkittävä osuus”.<sup>6</sup>

Mutta toki myös miehet ovat olleet melodraamoissa edustettuina, eivät ainoastaan naisten sortajina ja kärsimysten aiheuttajina, vaan itsekin kärsivinä subjekteina. Esimerkiksi Douglas Sirkin *Tuuleen kirjoitetusta* (*Written on the Wind*, 1957) muistetaan Robert Stackin impotenssista, alkoholismista ja syyllisyydestä kärsivä läpeensä traaginen hahmo, Nicholas Rayn *Nuori kapinallinen* (*Rebel Without a Cause*, 1955) James Dean on puolestaan raivoonsa ja herkkyyteensä murtuva surullinen anti-sankari. Kuten Thomas Elsaesser huomauttaa, monet 1950-luvun Hollywood-melodraamat esittivät kaikki henkilöhahmonsia uhreina, mikä loi niille laajempaan yhteiskuntakriittistä ulottuvuutta.<sup>7</sup>

Sittemmin television saippuaoopperat (mm. *Kauniit ja rohkeat*) ja ns. prime time -melodraamat (*Dallas*, *Dynastia*) ovat perineet elokuvamelodraaman mandaatin nykyaikaisina kärsimysnäytelminä, ja myös niissä ovat miehet keskeisissä rooleissa. Itse asiassa esimerkiksi *Dallas*, *Dynastia* ja *Kauniit ja rohkeat* ovat samentaneet “naisgenren” ominaisuuksiaan hämärtämällä naisten (koti) ja miesten (työ, ulkomaailma) rajoja ja keskittymällä lähes



yhtäläisesti kummankin sukupuolen ongelmiin.<sup>8</sup> Siitä huolimatta myös tv-melodraamaa pidetään ensisijaisesti naisten lajityyppinä ja siten ilmeisesti oletetaan, että mieshahmotkin nähdään niissä naisten ehdoilla ja näkökulmasta. Erityisen suosituksi ratkaisuksi on osoittautunut miehisen ideaalipartnerin “kaksinaistaminen”, hajauttaminen kahteen toisiaan täydentävään hahmoon.<sup>9</sup>

Tämän strategian tunnetuin esimerkki on elokuvan *Tuulen viemää* (*Gone with the Wind*, 1939) sankarikaksikko Rhett ja Ashley, huonomaineinen naistennaurattaja ja ylevän moraalinen idealisti.



Elokuvan *Tuulen viemää* sankarikaksikosta Rhett (Clark Gable) on huonomaineinen naistennaurattaja ja Ashley (Leslie Howard) ylevän moraalinen idealisti. Kuva: SEA.

Vastaava asetelma toistuu monissa naisten suosimissa fiktioissa. Dallas tarjosi miehen stereotyyppien kaksi ääripäätä, Bobbyn, herkän ja syvästi tuntevan melodramaattisen ideaalipartnerin sekä JR:n, häikäilemättömän irstailijan ja naisten alistajan. Hieman lievempänä versiona sama stereotyyppi esittäytyy saippuaopperassa *Kauniit ja rohkeat* naissankari Ridgen ja moraalisen pikkuveli Thornen hahmoissa. Populaarilehdistön kirjoittelusta päätellen naiskatsojatkin kokevat miehen ”moraalittoman” version kiinnostavana: ilmeisesti tämän ”kesyttämättömyys” edustaa naiselle haastetta, kun taas herkäksi ja kärsiväksi koodattu vastapooli representoi rakkauden muuttavan voiman lopputulosta. Toisin sanoen, kysymys lienee miehen kahdesta olemuspuolesta naisisena fantasiana: miehet pyrkivät esiintymään patriarkaalisen roolinsa mukaisina machoina ja kovanaamoina, vaikka he tosiasiassa ovat myös herkkiä ja kärsiviä.

Osoittihan esimerkiksi JR yksinäisinä hetkinään myös haavoittuvuutensa ja tunteellisuutensa, Rhett Butler murtui totaalisesti pikkutyttärensä menettämiseen ja Ridge sai katua varsin pitkään hääpäivää edeltänyttä syrjähyppyään. Näin naiskatsojalle paljastuu lohdullisesti, että kovapintaisimmankin machokuoren alla piilee herkkyyttä. Tavallaan tällaiset populaarifiktioit siis selittävät naiselle miehen ”ongelmaa”, arvoituksellisuutta.<sup>10</sup> Samalla naiskatsoja voi nauttia oikeutetusta kostosta ja vahingonilosta Ridgen kaivatessa menettämänsä morsianta tai JR:n saatua aina välistä nenilleen juonitteluisaan — epäonnistuneet avioliitot, yhtiön menetyt — ja jouduttua aloittamaan kaiken alusta.<sup>11</sup> Vaikuttaa siis siltä, että biologisen sukupuolen mukaan määrittyviä samastumiskohteita on melodraamoissa ja saippuaopperoissa tarjolla mieskatsojalle

runsaasti.

Jos hyväksymme jossain määrin vakiintuneet psykoanalyttiset käsitykset sadismista miespsyken primaarina määrittäjänä patriarkaalisessa järjestelmässä, on kuitenkin aiheellista kysyä, mitä nautintoa mieskatsojalle tarjoutuu valkokankaan tai tv-ruudun miesten onnettomuudesta? Toisin sanoen, voiko mies samastua mielihyvää tuntien masokistiseen positioon? Mitä mielihyvää mies saattoi saada esimerkiksi Dallasin jatkuvien vastoinkäymisten koettelemasta Bobbysta, ylevän traagisesta sankarista? Syitä pohdittaessa kannattaa ensinnäkin huomata, että tämääntapaisiin sadismi/masokismi -asetelmiin sisältyy jonkinasteinen näköharha. Miehet eivät suinkaan kärsi ainoastaan melodraaman tapaisessa ”naisgenressä”, vaan miehiksi lajityypeiksi tavallisesti laskettavat toimintaelokuvatkin tarjoavat runsaasti piinattujen ja kidutettujen miessankarien representaatioita. Tunnetun esimerkin ottaaksemme, varsinkin varhaisempien James Bond -elokuvien (ja -kirjojen) juonet



*Huuliharppukostaja. Kuva: SEA*

varioivat lähes säännönmukaisesti kaavaa, jossa pääkannan tuhoaminen näytti edellyttävän Bondin joutumista ensin tämän armoille julman kidutuksen kohteeksi. Sankarin nöyryyttävä kärsimys lisäsi tietysti katsojan raivoa ja sai roiston lopullisen eliminoinnin tuntumaan oikeutetulta.

Lännenelokuvissa sankari piestään usein henkivierin ennen kuin hän pääsee tasaamaan tilit vastustajan kanssa. Tällä tavoin motivoidaan etenkin ns. kostowesternit<sup>12</sup>, primaaristi koston teemaan perustuvat elokuvat, tunnettuina esimerkeinä vaikkapa Marlon Brandon ohjaama *Vihan riivaama* (*One-Eyed Jacks*, 1961), Sergio Leonen *Huuliharppukostaja* (*Once Upon a Time in the West*, 1968) ja Clint Eastwoodin *Ruoska* (*High Plains Drifter*, 1973). Paul Willemenin mukaan Anthony Mannin westernissä maskuliininen ruumis aluksi erotisoidaan ja myöhemmin tuhotaan, ts. hakataan tai silvotaan aina murtumispisteen partaalle.<sup>13</sup> Paul Smith lisää tähän skenarioon vielä välttämättömän kolmannen vaiheen, jossa sankari yhtäkaikki toipuu ja selviytyy voittajana elokuvan päättyessä. Smith näkee vastaavan juonikaavan myös analysoimissaan Clint Eastwood -elokuvissa — niin westernissä ja poliisielokuvissa kuin jopa komedioissa — ja väittää, että tällainen mieskehon erotisointi-tuho-ehetyminen -formula ei koske vain Mannin teoksia, vaan westernjä ja toimintaelokuvia ylipäätään.<sup>14</sup>

Steve Neale arvelee koko strategian tarpeellisuuden johtuvan siitä, että mieskehon katsominen on kulttuurinen tabu länsimaissa. Toisin sanoen, miehen ruumiin asettaminen kameran ja katseen kohteeksi tuo mukaan homoeroottisuuden ”uhan” ja aiheuttaa mieskatsojassa ahdistusta. Tämä jorjutaan turmelemalla miehinen spehtaakkeli, ruhjomalla ja siten ”feminisoimalla” mieskeho — homoeroottisuudesta aiheutuva ahdistus vähenee tai poistuu.<sup>15</sup>

Oletuksen taustalla on tietysti edellä mainittu Laura Mulveyn teoria<sup>16</sup> kameran katseesta väistämättä miehisenä ja sadistisena, mikä sallii vain naisen asettamisen katseen kohteeksi. Sen sijaan naiskatsojalle ei tämä teesi suo aktiivista visuaalista mielihyvää. Perustellusti Smith kritisoi tätä yksioikoista kehäpäätelyä ja huomauttaa, että nykyelokuvassa ja -medioissa miehen ruumista erotisoidaan jatkuvasti — mm. urheilussa ja mainoksissa — katseen kohteeksi milloin naiselle, milloin miehelle tai molemmille.<sup>17</sup> Kritiikkiin pitäisi kuitenkin lisätä vielä se, että myös Mulveyn teesi nimenomaisesti edellyttää valkokankaan viriilin miessankarin (mies)katsojan *samastumiskohteeksi*, mikä tarkoittaa väistämättä jonkinlaista fiktion

miesruumiin ”katsomista”. Vaihtoehtona Nealen homoeroottisuushypoteesille voidaan siis yhtä hyvin olettaa, että mieskatsoja samastuu niin sadistiseen ja aktiiviseen kuin runneltuun ja kärsiväänkin miessankariin. Vai voiko mies sittenkään omaksua masokistista positiota?

## Mies masokistina?

Klassisen psykoanalyttisen käsityksen mukaan masokismi palautuu oidipaalitraumaan, jossa lapsi havaitsee isän ylivoimaiseksi kilpailijaksi äidin — lapsen ensimmäisen eroottisen kohteen — suosiosta. Tämän seurauksena isän antama (konkreettinen tai vertauskuvallinen) selkäsauna näyttäytyy ensin rangaistuksena äitiin suunnatusta halusta ja lopulta sen nautintoa tuottavana korvikkeena. Tosin Freudin teoretisointi jäi näiltä osin varsin ambivalentiksi: alun pitäen hän kytki sadismin ja masokismin likeisesti toisiinsa, mutta primaarin sadismin muuntumiselle sekundaariseksi masokismiksi hän esitti vaihtelevia perusteita. Kehittäessään 1920-luvulla teoriaa kuolemanvietistä (thanatoksesta) Freud alkoi kuitenkin puhua myös primaarista masokismista psyyken rakenteen perusosana. Lopulta hän piti sekä sadismia että masokismia saman perustavan kuolemanvietin ilmentyminä: kun ensiksi mainitussa thanatos projisoitui ulkomailmaan, masokismissa se jäi psyykeen, kääntyi sisäänpäin.<sup>18</sup>

Etenkin feministiset teoreetikot ovat suhtautuneet kriittisesti klassisen psykoanalyysin isäkeskeytyksen ja pyrkinet löytämään vaihtoehtoisia selitysmalleja. Ns. masokistista elokuvateoriaa ja — estetiikkaa lähinnä Gilles Deleuzen ajattelun pohjalta kehitellyt Gaylyn Studlar ei tyydy edellä lyhyesti kuvattuun perinteiseen freudilaiseen malliin oidipaaliksiistä masokismin perustana. Sen sijaan hän palauttaa masokismin esioidipaaliseen, esigenitaaliseen vaiheeseen, jossa äiti koetaan kaikivoivana mielihyvän ja mielipahan lähteenä. Studlar yhtyy mm. Deleuzen ja Theodor Reikin näkemyksiin siitä, että masokisti ei suinkaan etsi ensisijaisesti kärsimystä, vaan — kuten aina psykoanalyttisessa katsannossa — subjekti hakee mielihyvää. Nyt siihen vain päädytään kiertotietä: Reikin mukaan masokisti ”alistuu vapaaehtoisesti rangaistukseen, kärsimykseen ja nöyryytykseen ja ostaa näin uhmakkaasti oikeuden nauttia aikaisemmin kielletystä tyydytyksestä”.<sup>19</sup>

Masokistinen skenaarioruutu mukailee yksinkertaisesti kontrolloivan vanhemman ja alistuvan lapsen suhdetta, jossa masokisti omaksuu nyt avuttoman ja





*Kristuksen kärsivä ruumis. Yksityiskohta Luis Moralesin Mater Dolorosasta.*

riippuvaisen lapsen position. Vanhemman rooliin on klassisessa psykoanalyysissä oletettu ikään kuin "luonnostaan" isä, mutta Studlarin masokistinen estetiikka asettaa tämän tilalle äidin. Hänen tunnetun teoriansa<sup>20</sup> mukaan kaikki elokuvankatsominen on perimmältään masokistista toimintaa, ts. katsetilanne aktivoi jokaisessa katsojassa biologisesta sukupuolesta riippumatta masokistisen taantumien prosesseja. Tällöin katsoja palautuu esioidipaalliseen tilaan, jossa sukupuolierolla ei vielä ole merkitystä ja jota kontrolloi kaikkivoiva myyttinen äiti. Siinä tapauksessa kaiken elokuvaväkivallan voisi otaksua vain lisäävän katsojan masokistisia fantasioita ja jokaisen — niin naisen kuin miehenkin — kykenevän asettumaan rangaistun sankarin asemaan.

Kaja Silverman puolestaan näkee miehisen masokismin jossain määrin tietoisena radikaalina eleenä vallitsevaa sosiaalista järjestystä vastaan. Kysymys

on patriarkaalisen auktoriteetin kieltämisestä, oman vajavaisuuden tunnustamisesta ja sen äänekkäästä liioittelusta tavoitteena viivyttää alistumista isävaltaisen järjestelmän kontrolliin.<sup>21</sup> Tällaiset yleisen masokismin teoriat eivät kuitenkaan vaikuta erityisen hedelmällisiltä yksittäisten elokuvien kerrontaa ja vaikutusta analysoitaessa. Ne eivät sellaisenaan selitä toimintaelokuvien sadismi/masokismi-skenarion viehätystä tai melodraaman juonellisten käänteiden vetoavuutta mieskatsojaan. Useimmitenhan masokistinen tendenssi kattaa vain osan elokuvan kerronnasta, "masokistisen hetken" — Paul Smithin sanoin.<sup>22</sup>

Smithin mukaan toimintaelokuvien juonikaava osoittaa miesruumiin haavoittuvuuden mutta lohdullisesti myös sen toipumiskapasiteetin: miessankarin kyvyt vain asetetaan pahoinpitelyn kautta koetteelle, niitä testataan.<sup>23</sup> Samastumalla kärsivään

sankariin katsoja voi samalla testata omaa tuskan-sietokykyään, joskin turvallisesti tietäessään, että kaikki päättyy onnellisesti. Samaa logiikkaa voitaisiin soveltaa myös muihin kielteisiin elokuvallisiin tuntemuksiin: esimerkiksi kauhuelokuvan katsoja testaa pelonsietoaan, melodraaman katsoja henkisen piinan kestämistään. Lähes kaikissa kulttuurissa tällaiset "kuntotestit" liittyvät leimallisesti miesten maailmaan: usein jo poikien initiaatiomenoissa koetellaan kivunsietokykyä ja hyvinvointiyhteiskunnassa miehet testaavat vapaaehtoisesti, usein suorastaan intomielisesti kuntoisuuttaan ulkojohtamiskursseilla, eräretkeilyllä, armeijassa, rasittavissa urheilu- ja voimailulajeissa ja niin edelleen. Niinpä voisi väittää, että melodraaman katsominen on miehelle sekin jonkinlainen henkinen kuntotesti.

## Kärsivän miehen myytti

Kaikki edellä tarkastellut kärsimisen motiivit voidaan tietysti selittää varhaislapsuuden masokististen tunteiden aktivoitumisella. On kuitenkin lievästi hämmästyttävää, että niin paljon kuin naisen masokismista onkin esimerkiksi elokuvateorioissa puhuttu, kulttuurinen peruskonstruktio kärsimyksestä nimenomaan miehen ominaisuutena on jäänyt vähäisemmälle huomiolle. Itse asiassa useat niin läntiset kuin itäisetkin kulttuurit määrittelevät juuri miehen kipua ja tuskaa sietävänä, tarkemmin sanottuna miehisyysaste mitataan juuri asianomaisen kyvyllä sietää kipua. Masokismin näkeminen vain naisena ominaisuutena johtaa väistämättä sellaisiin kapea-alaisiin tulkintoihin kuin edellä mainittu Paul Willemenin teesi miesruumiin silpomisesta homoeroottisuudeksi kieltona.

Jo monet kulttuurista tajuntaamme säätelevät suuret kertomukset, keskeiset mytologiset narratiivit konstruoivat vahvasti masokistisen miehisen skenaarion. Länsimaita hallitseva kristillinen moraali-ideologia kiertyy tunnetusti kärsimykseen ympärille. Vieläpä nimenomaisesti miehisen kärsimykseen ideologiaan, sillä Jeesuksen kärsimystarina on epäilemättä länsimaiden masokistinen perusnarratiivi ja ristiinnaulittu Kristus kärsivän miehen arkkityyppi, silvotun mieskehon ikoni. Itse asiassa näyttää siltä, että aikaisemmin mainittu Smithin oletus toimintaelokuvan peruskaavasta pohjaa olennaisesti Jeesuksen tarinan keskeisiin kohtiin (tai päinvastoin: Kristus-myytti noudattaa tätä kertomuksen perusmallia).

Myös Jeesus on aluksi voittoa sankari sairaita

parantaessaan ja suureen kansansuosioon noustessaan (mm. "Hoosianna-kohtaus"). Masokistinen hetki tarinassa käsittää Kristuksen vangitsemisen, nöyryytyksen, kärsimyksen ristillä ja lopulta kuoleman. Hän "astuu alas tuonelaan", mutta nousee kuolleista kirkastettuna hallitakseen taivaassa Isän oikealla puolella. Miesruumis osoittaa siis toipumiskykynsä aivan Smithin oletuksen mukaisesti. Mutta kristillisen eskatologian mukaan Jeesus saapuu vielä uudelleen maan päälle voittajana ja tuomitsee viimeisellä tuomiolla eläviä ja kuolleita. Vaikka anteeksiantoa korostetaankin, on selvää, että Jeesus saa vihdoinkin kostaa myös ristiinnaulitsijolleen voidessaan tuomita nämä helvetin ikuisen piinaan.

Varsin monet kostowesternit noudattavat täsmälleen vastaavaa ideologista rakennetta, esimerkiksi jo aiemmin mainittu Eastwoodin *Ruoska*, jossa jopa ylikuonnolliset elementit ovat mukana. Eastwoodin esittämä päähenkilö vaikuttaa todella kostajalta haudan takaa: teoksen narratiivi vihjaa vahvasti siihen suuntaan, että hän on Largon kaupunkilaisten kuoliaaksi pahoinpitelemä sheriffi. Myös Sergio Leonen *Huuliharppukostajan* salaperäinen Harmonica saa kerronnassa ylikuonnollisia piirteitä (hän esimerkiksi näyttää esiintyvän useassa paikassa yhtäaikaan<sup>24</sup>), joskin hän on käynyt — kuten lopussa pal-jastuu — kuoleman porteilla jo lapsena. Tv-sarja *Batman* parodioi aikanaan vastaavaa myyttistä rakennetta esittämällä voimakaksikon aina ensimmäisen jakson lopussa "kuolemaan-tuomittuina" ja hoitamalla koston toteutuksen toisen jakson rituaalisessa tappeluohjelmassa. Myös varhaisemmat James Bond -elokuvat mukautuvat helposti kristillis-mytologiseen tulkintaan: "Isä" (M) lähettää "Pojan" maan päälle taistelemaan pahan joukkoja vastaan, poika kärsii pahan voimien kynsissä ja "tuomitsee" lopulta vastustajan joukot kuolemaan. *Pallosalamasta* (1965) lähtien on spektakelisoitua loppukahinassa voinut nähdä Ilmestyskirjan Harmageddonin — myyttisen viimeisen taistelun — hyvän ja pahan lopullisen välienselvittelyn piirteitä.

"Klassinen" mulveylainen käsitys sadismista/aktiivisuudesta miehisenä ja masokismista/passiivisuudesta naisena kulttuurisena konstruktiona ei siis tarkkaan ottaen pidä paikkaansa. Pikemminkin kaikkia ns. korkeakulttuureja (jotka tavalisesti määrittellään suurten maailmanuskontojen mukaan: buddhalainen, hindulainen, kristillinen, islamilainen) voisi väittää primaaristi masokistiseksi — ihmisen subjektius on vallitsevasti masokististista. Itse asiassa suuri osa maailman väestöstä kasvaa

kulttuurissa, jossa masokismi on ideaali ja jossa korostetaan kivun ja kieltäytyksen moraalisuutta. Kristityille on opetettu, että tuska jalostaa, kärsimys palkitaan lopulta moninkertaisella hyvällä — viimeistään tuonpuoleisessa. Moraalisuuden skaalassa hillittömät nautiskelijat asettuvat alimmaksi, lihaansa kurittavat askeetit ja mystikot päätyvät ylimmiksi, pyhimyksiksi.<sup>25</sup>

Vastaavasti useat islamin haarat pitävät varhaisen kristittyjen tapaan marttyyriutta tavoiteltavimpana hyveenä. Buddhistit ja monet hindut pyrkivät halun ja lihan kuolettamisen kautta puhtaaseen henkisyyteen, tai yhteyteen kosmisen jumaluuden kanssa. Jo uskonnollisessa kontekstissa käytetty terminologiakin kuvastaa tätä masokistisen halun hallitsevuutta. Useat ns. maailmanuskonnot asettavat ihanteekseen täydellisen itsekieltäytyksen, omista haluista luopumisen ja tyhjentymisen — kristityt puhuvat esimerkiksi Jeesukselle tai Jumalalle “antautumisesta”. Jeesuksen kärsimykseen pyritään samastumaan, vahvimmin eläytyvät voivat saada tunteistaan arvokkaan todisteen, stigmat. Tässä yhteydessä on syytä panna merkeille, että nämä masokistiset pyhimykset ovat olleet pääosin miehiä — Kristuksen ohella kärsimyksen kirkastama mies on yleisemminkin asetettu eettiseksi ideaaliksi.

Vaikuttaa siis siltä, että kärsimyksen ja masokismin moraalisuus on yleismaailmallista, joten sen heijastumista elokuvissa voi tuskin pitää ihmeenä. Klassinen tragedia ja elokuvan melodraama ovat itse asiassa uskollisimmin noudattaneet tätä hyveellisen kärsimyksen doktriinia ja rakentaneet ja vahvistaneet näin katsojan masokistista subjektiutta. Tragedioissa juuri ylevät (mies)sankarit sortuivat, melodraamoissa taas moraalisimmille yksilöille kasautuu eniten vastoinkäymisiä. Myös uskonnollista masokismia on elokuvissa käsitelty: Jeesuksen elämästä kertovien elokuvien ohella sellaiset pyhimystarinat kuin Liliana Cavanin joogista kertova *Milarepa* (1973/1974) ja *Francesco d'Assisi* (1966) sekä Franco Zeffirellin Franciscus-elokuva *Veli aurinko sisar kuu* (*Brother Sun Sister Moon*, 1973) kuvittavat kukin äärimmäistä nöyryyttä ja (ruumiin) halujen kuolettamista.

Kaja Silverman ei analyysissään Cavanin elokuvista puhu masokismista, mutta kytkee esimerkiksi *Milarepa*-joogin kohtelemukset tämän “naisistumiseen” (effeminization), joogakoulutuksen suorastaan demaskulinisaatioon. Hän pitää tätä miehen fallisen auktoriteetin kieltämistä (symbolista kastroatiota) keskeisenä fantasiana ja feministisenä piirteenä Cavanin tuotannossa.<sup>26</sup> Cavanin omista,

ilmeisen feministisistä tarkoituseristä huolimatta tämänkaltaista näkökantaa on pidettävä liian ka-peana, sillä — kuten edellä on käynyt ilmi — fallisen auktoriteetin (tilapäistä) kieltämistä voisi pitää varsin tavallisena miehenä piirteenä eri kulttuurien suurissa kertomuksissa. Tai kenties taustalla on yleisinhimillinen ja siten sukupuolesta riippumaton tarve kokea “mielihyvää tuskassa”, sillä — mikäli Freudia on uskominen — kaiken takana on kuitenkin lopulta mielihyvä. Toistavatko nämä suuret masokistiset kertomukset siis joitakin lapsuuden kokeuksia?

## Klassinen masokistinen teksti

Jos halutaan edelleen pitäytyä psykoanalyttisiin selityksiin, lähtökohdaksi voidaan ottaa Freudin (myöhempi) käsitys masokismista ja sadismista saman thanatos- eli kuolemanvietin ilmentyminä. Samalla on syytä muistaa edellä siteerattu Theodor Reikin teesi, jonka mukaan masokisti alistumalla vapaaehtoisesti kärsimykseen ostaa itselleen oikeuden nauttia aikaisemmin kielletystä tyydytyksestä. Mihin tämä tyydytys viittaa? Psykoanalyttikko Karen Horney arvelee, että miehen kuolemanvietin takana on “salainen kaipaus tyhjiinraukeamisesta fuusioitumisen aktissa [in the act of reunion] naiseen (äitiin)”.<sup>27</sup> Sama näkemys voidaan ilmaista myös Lacanin termin. Lapsen alkuperäinen ykseys äitiin on ihmisen kadotettu paratiisi, buddhalaista nirvanaa (tai kuolemaa) muistuttava imaginaarinen täyteydentila, jossa halu ei vielä liiku. Tämä torjuttu ja siten alitajuinen muisto piinaa itsensä vajavaiseksi kokevaa subjektiä läpi elämän; tuota imaginaarista fuusiota hän tavoittelee jatkuvasti erilaisten symbolisten korvikeaktiiviteettien kautta. Kenties tämä malli soveltuisi myös kertomusten analyysiin.

Jo rakenteen tasolla koko perinteistä elokuvallista — ja muutakin — kerrontaa voi tarkastella sadismin ja masokismin vuorotteluna, aina siihen mittaan, että voidaan puhua klassisesta masokistisesta tekstistä traditionaalisen kertomusmuodon taustalla.<sup>28</sup> Klassiset narratiivin analyysit palauttavat kertomuksen usein pelkistettyyn kolmijakoon, esimerkiksi Aristoteleen draamateorian alku — keski-kohta — loppu tai Tzvetan Todorovin tasapaino — häiriö — (uusi) tasapaino. Viimeksi mainitun jaottelun arvottavuus vertautuu erinomaisesti elokuvan masokistiseen kuvioon: positiivisesti ladattu termi tasapaino merkitsee täyteydentilaa, häiriöttömyyttä, jossa mikään ei uhkaa sen paremmin elokuvan

fiktiivisiä henkilöitä kuin katsojaakaan. Tilanne muistuttaa varhaista äiti-lapsi -symbioosia. Kerronnan liikkeen mahdollistava häiriö, ts. muutoksen alun tilanteeseen nähden, merkitsee ensimmäistä särkeä, kerronnallista "masokistista hetkeä" elokuvan ja katsojan harmoniassa. Imaginaarinen symbioosi rikkoutuu ja katsojassa syntyy puute, kastroatiohdistus, minkä seurauksena hän lähtee kerronnan myötä tavoittelemaan lopun sulkeumaa, imaginaarista eheyttä, joka merkitsee paluuta äidin yhteyteen. Toimintaelokuvissa sankarin kuritus - skenario vain esittää havainnollisesti tämän kaikkien kerrontaan kuuluvan symbolisen masokismin.

Kestämällä rangaistuksen katsoja (ja sankari) siis uskoo saavuttavansa falloksen, joka häneltä on kastroitu äitiin suuntautuneen halun vuoksi. Toisin sanoen, klassinen kertomus käy läpi oidipaalikriisin vaiheet, myyttisen Isän aiheuttaman symbolisen kastroation eli astumisen symboliseen järjestykseen, joka merkitsee aina puutetta ja kipua, sekä siitä seuraavan fantasian paluusta takaisin imaginaariseen täyteyteen ja mielihyvään. Niinpä subjekti kokeekin alitajuisesti kärsimyksen imaginaariseen palaamisen edellytykseksi — kielletty mielihyvä on "lunastettava" tuskalla aivan Reikin hypoteesin mukaisesti. Sadosmasokistiset koston tarinat esittävät vain sisällön tasolla vertauskuvallisesti saman perusnarratiivin: lapsi astuu symboliseen, kestää Isän asettaman rangaistuksen kielletystä halusta sekä raivaa kaiken lisäksi tieltään tuon kipua aiheuttaneen konnan.

Myös edellä tarkasteltujen kulttuuristen makronarratiivien masokismi voitaisiin selittää vastaavalla psykoanalyttisellä kuviolla. On syytä muistaa, että esimerkiksi länsimaisen kristillisyyden (ja juutalaisuuden) suuri peruskertomus, tarina syntiinlankeemuksesta, konstruoi ihmisen subjektiuden itse asiassa hyvin lacanilaisin painotuksin. Luomisen jälkeinen Paratiisi (luonto, äidin ruumis) on todellinen esioidipaallinen ja imaginaarinen täyteydentila, jossa ei esiinny sen paremmin sukupuoliäroä kuin puutettakaan. Tabun — so. hyvän ja pahan tiedon puuhun kohdistuva kielto, jota on perinteisesti tulkittu seksuaalisin termein ja jota siksi voidaan pitää vertauskuvallisena inestitabuna — ja Jumalan (Isän) Lain rikkomisen seurauksena ensimmäiset ihmiset muuttuvat seksuaalisiksi subjekteiksi, he tiedostavat sukupuoliäron, minkä seurauksena heidät karkoitetaan imaginaarisesta Paratiisista maailmaan, Symboliseen Järjestykseen. Samalla Jumala (Myyttinen Isä) sanelee Aadamille ja Eevalle masokistisen skenaarion heidän elämänsä peruskertomukseksi: Eevan pitää "kivulla synnytt-

tämän lapsia", Aadam joutuu "vaivaa nähden" elättämään itseään ja "otsansa hiessä" syömään leipänsä. (1.Moos.3: 16-19.)

Kristillisen tulkinnan mukaan kuitenkin Jeesus, jota usein nimetään "uudeksi Aadamiksi", sovitti verellään, kärsimyksellään ja kuolemallaan ihmisen ja Jumalan ja mahdollisti näin paluun imaginaariseen Paratiisiin (kuten Taivasta nimitetään) kuoleman jälkeen. Ehtona on tietysti se, että ihminen edelleen noudattaa masokistista skenaarion, alistuu ja nöyrytyy Jumalan tahtoon kieltäen itseltään mahdollisimman pitkälle lihallisen mielihyvän. Kristityn tulee pikemminkin samastua Jeesuksen kärsimykseen, jonka kertomusta oikeastaan koko kirkkokuusi toistaa ja rituaalista.

Kannattaa panna merkille, miten oidipaallinen kuvio toistuu myös kristillisissä eskatologisissa hahmotelmassa. Etenkin monet ns. vapaat suunnat pitävät kristillistä yhteisöä Kristuksen morsiamena (toiset myös Kristuksen ruumiina, johon fuusioitumista mm. ehtoollinen korostaa), jonka "ylkä" saapuu noutamaan aikojen lopussa häihinsä. Samassa yhteydessä Saatana (eron edustaja, Symbolisen Järjestyksen kastroiva, Paha Isä) sidotaan lopullisesti ja heitetään kahleissa tuliseen järveen eli Isälle kostetaan, jotta paluu Paratiisiin olisi mahdollinen. Tässä kuviossa siis kaikki kristityt biologisesta sukupuolestaan riippumatta ottavat asettelmaasta puuttuvan naisen paikan, mitä voisi pitää ilmauksena esioidipaalisesta samastumistarpeesta äitiin, tuohon menetettyyn paratiisiin, johon Karitsan häiden kautta viimeistään taas palataan.

Toisin sanoen koko hääskenario on fuusiota ja jumalayhteyttä korostaessaan perin imaginaarinen, joten sukupuoliäron ilmauksia (Isä, Poika, morsian) voi pitää yrityksenä ilmaista oidipaalisin termein hyvinkin esioidipaalista tilannetta. Kahden masokistisen ruumiin (Kristus, seurakunta) fuusio mahdollistaa lopullisen fuusion imaginaariseen puutteettomuuden tilaan, Paratiisiin. Joka tapauksessa tämä ihmisen taivallusta Imaginaarisesta Symboliseen ja taas takaisin kuvaava narratiivi luonnostelee masokistisen position sekä miehelle että naiselle. Jos siis masokistinen kertomus on kulttuurimme perustekstinä, ei ole ihme, että myyttiset tarinat ja populaarifiktioit toistavat samaa peruskuvia. Palataksemme edellä tarkasteltuihin James Bond -tarinoin, niitä voitaisiin analysoida sensuuntaisesta psykoanalyttisestä näkökulmasta, johon Tony Bennett ja Janet Woollacott viittaavat erinomaisessa Bond-tutkimuksessaan.<sup>29</sup> Kirjoittajien mukaan 'M', Bondin esimies, ja tämän sihteeri Miss Money Penny edustavat Isää ja Äitiä, mitä korostaa Bondin ase-





Bond iskee silmänsä "Bond-tyttöön". Kuva: SEA.

suaalinen suhde viimeksi mainittuun (insestitabu). Kuitenkin, kuten Bennett ja Woollacott huomauttavat, "myös konna viittaa Bondin ja M:n väliseen oidipaalisuhteeseen käänteisesti. Hän on M:n vastakohta isäperiaatteen vaihtoehtoisena ruumiillistumana."<sup>30</sup> Jos M onkin symbolisen järjestyksen (tietoisien tasolla) "hyvä isä", konna edustaa alitajuista kastroivaa — "paha" — Isää, siis juutalaiskristillisen mytologian Saatanaa.

Niinpä Bond lähtee matkaan lunastaakseen paikansa imaginaarisessa, iskee silmänsä Isän naiseen ("Bond-tyttöön"), mistä seuraa tietysti rangaistus (kidutus konnan kynsissä). Lopulta Bond tuhoaa kastroivan pahan Isän ja vie tytön (=äidin) mennessään. Myös yhtäläisyydet edellä hahmoteltuun kristilliseen eskatologiaan ovat ilmeiset: Bond on selvä Kristus-hahmo, joka kidutusta kärsittyään tuhoaa Saatanan ja pelastaa syntiin langenneen Bond-tytön kanssaan Paratiisiin. Näin Bondin masokismi on taannut imaginaarisen palkinnon, äiti-fuusion.



## Kosto ja masokismi

Vaikka kostamista pidetäänkin kulttuurissamme primitiivisenä, erilaiset kostofiktiot nauttivat jatkuvasti laajaa suosiota. Itse asiassa lähes kaikki toimintaelokuvat perustuvat jonkinlaiselle kostolle: sankari rankaisee konnaa yhteiskunnan puolesta tappamalla tämän. Varsin useat kostotarinat liittyvät tavalla tai toisella juuri perheeseen: vaimo (=äiti) tai muu perheenjäsen on surmattu eli jokin symbioosi/eheys on rikottu. Tai sitten sankari on itse "saanut selkään", kuten Clint Eastwoodin elokuvassa *Ruoska*, joka konkretisoi klassisen masokistisen skenaarion sekä yhdistää siihen mukaan myös uskonnollisen tematiikan (eli sankari on haudan-takainen kostaja, joka saattaa syntisen kaupungin katumuksen tilaan).

Tässä — kuten myös aikaisemmissa italowesternneissä — Eastwood esittää esioidipaalista/esisymbolista sankaria, jolla ei ole vielä edes nimeä (Man with No Name). Rosvojoukko (Paha Isä) on piessyt hänet vertauskuvallisesti hengiltä, minkä seurauksena hän roistojen (Isän) lisäksi tuhoaa käytännössä koko kaupungin (kulttuurin, Symbolisen Järjestyksen). Elokuvan loppukuvissa sankarin nähdään kirjaimellisesti fuusioituvan takaisin "äidin ruumiiseen", sulautuvan ja haihtuvan lännen avaraan maisemaan. Kuten mm. Sean Cubitt huomauttaa, suhtautuminen luontoon on oidipaalista: aikaisemmin tiede tähtäsi tuon äidin ruumiin valtaamiseen ja hallintaan, kun taas nykyisessä ekologisessa kulttuurissa tämä "oidipaallinen raiskaus" yritetään hyvittää palauttamalla luonto takaisin esioidipaaliseen eheyden tilaan.<sup>31</sup> Tuntuisi loogiselta nähdä klassiset lännenelokuvat yleensäkin masokistisina perusteksteinä, joissa sankarin ratsastaminen "auringonlaskuun" merkitsee juuri tätä esioidipaalista imaginaarista fuusiota.

Vielä selvemmin tätä oidipaalista kuviota toteuttaa Marlon Brandon ainoa ohjaustyö, lännenelokuva *Vihan riivaama*. Brando itse esittää Rioa, nuorta pankkirosvoa, jonka vanhempi rikoskumppani Dad (sic!) pettää erään ryöstön yhteydessä: viimeksi mainittu vie rahat ja aiheuttaa välillisesti Rion joutumisen viideksi vuodeksi vankilaan. Rion palatessa kostamaan hän havaitsee Dadin yllenneen Montereyn "kaupunginäsäksi", sheriffiksi. Ystä-

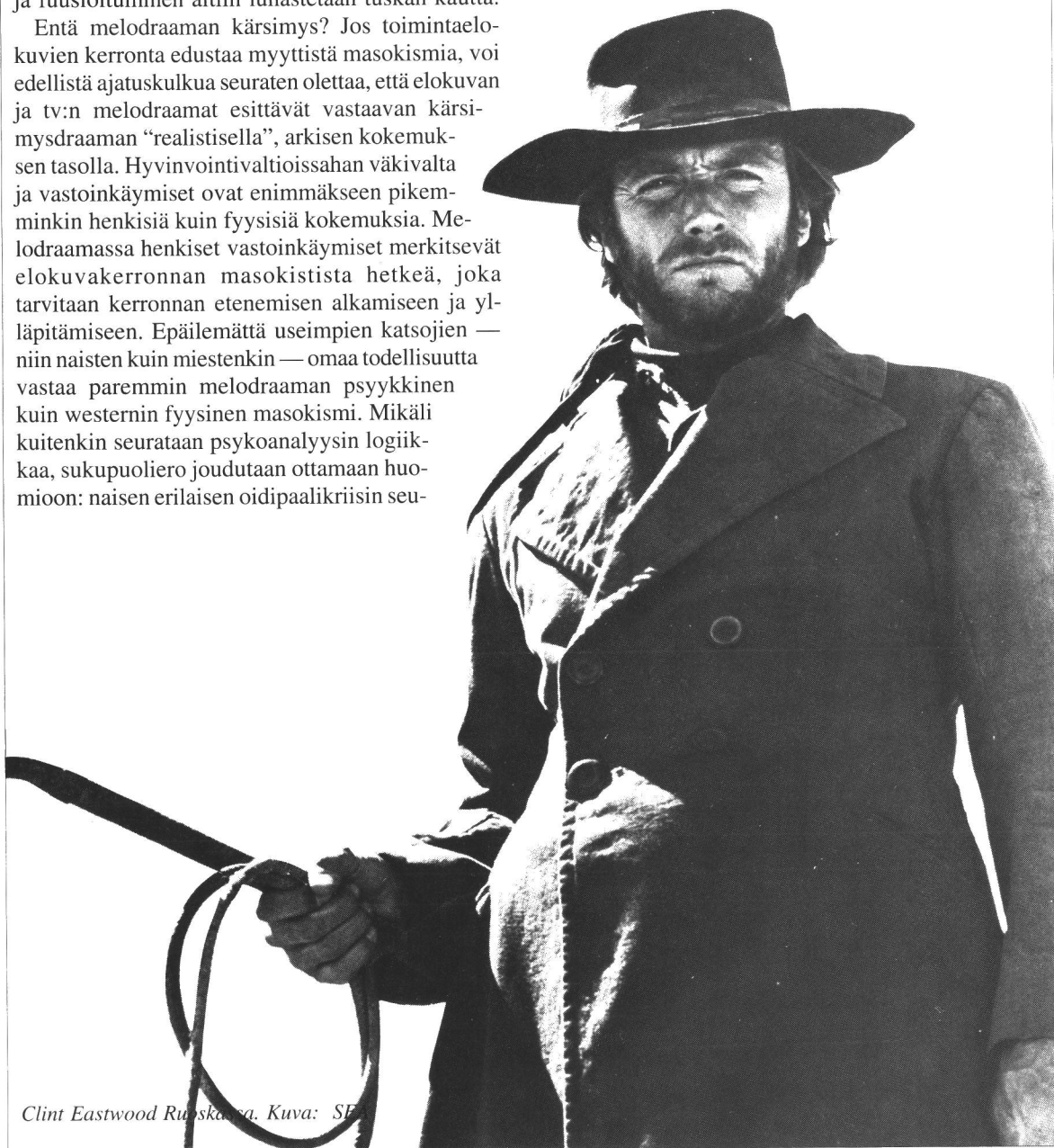
Brando Riona omassa ohjaustyössään *Vihan riivaamat*. Kuva: SEA.



vyyttä teeskennellen Rio soluttautuu Isän perheeseen, viettelee kostoksi tämän tyttären Louisan (rikkoo insestitabun), minkä seurauksena Dad ruoskii hänet julkisesti sekä murskaa tämän ase-käden sormet (kastraatio). Lopulta Rio kuitenkin saa takaisin symbolisen falloksensa käden parannuttua, hän ampuu Dadin ja ratsastaa lännen maisemaan luvaten kuitenkin palata noutamaan hänelle lasta odottavan Louisan. Tässä elokuvassa äidin ja tyttären yhdennäköisyys on niin ilmeinen, että oidipaalis-masokistinen skenaario vaikuttaa vain vai-voin naamioidulta. Nytkin siis imaginaarinen eheys ja fuusioituminen äitiin lunastetaan tuskan kautta.

Entä melodraaman kärsimys? Jos toimintaelo-kuvien kerronta edustaa myyttistä masokismia, voi edellistä ajatuskulkua seuraten olettaa, että elokuvan ja tv:n melodraamat esittävät vastaavan kärsi-mysdraaman "realistisella", arkisen kokemuk-sen tasolla. Hyvinvointivaltioissahan väkivalta ja vastoinkäymiset ovat enimmäkseen pikem-minkin henkisiä kuin fyysisiä kokemuksia. Me-lodraamassa henkiset vastoinkäymiset merkitsevät elokuvakerronnan masokistista hetkeä, joka tarvitaan kerronnan etenemisen alkamiseen ja yl-läpittämiseen. Epäilemättä useimpien katsojien — niin naisten kuin miestenkin — omaa todellisuutta vastaa paremmin melodraaman psyykkinen kuin westernin fyysinen masokismi. Mikäli kuitenkin seurataan psykoanalyysin logiik-kaa, sukupuoli-ero joudutaan ottamaan huo-mioon: naisen erilaisen oidipaalikriisin seu-

rauksena alkuperäinen äitisymbioosi korvautuu ns. naisfiktioissa fuusioitumisella "hyvään" isään (kun-tien tietysti myös miehelle suhde sukupuolikump-paniin tai jokaiselle kristitylle jumalayhteys on äitifusion korvike). Joka tapauksessa klassinen masokistinen teksti viestittää niin naiselle kuin miehellekin, että esioidipaalinen imaginaarinen täy-teys on saavutettavissa — mutta vain ja ainoastaan tuskan, kivun ja kärsimyksen kautta.



Clint Eastwood Ruuskassa. Kuva: SE

## Viitteet:

1. Pertti Alasuutari — Karen Armstrong — Juha Kytömäki: *Reality and Fiction in Finnish Tv Viewing*. Helsinki: Yleisradio 1991, 38.
2. Ks. Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*". *Framework* 6, no. 15-17, 1981. Julkaistu sittemmin useissa kokoomateoksissa, mm. Constance Penleyn toimittamassa artikkelikokoelmassa *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge 1988. Kriittikistä ks. etenkin Teresa de Lauretisin näkemyksiä teoksessa *Alice Doesn't*. Bloomington: Indiana University Press 1984, 60 eteenpäin. Vrt. myös hänen myöhempiä kehitemiään teoksessa *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press 1987, erit. 107 eteenpäin.
3. Melodraamasta lajityyppinä sekä genren kehityksestä ja kulttuurisesta merkityksestä on äskettäin ilmestynyt Sakari Toiviaisen perinpohjainen tutkimus *Suurinta elämässä. Elokuval melodraaman kultia-aika*. Helsinki: VAPK-kustannus-Suomen elokuva-arkisto 1992.
4. Tania Modleski, "Time and Desire in the Woman's Film". *Cinema Journal*. Vol. 23: Spring 1984. S. 24.
5. Ks. esim. Alasuutari et al. 1991.
6. Christine Gledhill, "The Melodramatic Field: An Investigation". Teoksessa Christine Gledhill (ed.), *Home Is Where the Heart Is*. London: BFI Publishing 1987, 10. Ks. myös Toiviainen 1992, passim.
7. Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury". Teoksessa Gledhill 1987, 64.
8. Tosin Sakari Toiviaisen mukaan amerikkalaiset elokuvamelodraamat olivatkin alun perin pääosin miesten tarinoita; naisten tarinat astuivat "kuvaan" vasta 1930-luvulla. Ks. Toiviainen 1992, esim. 163. Taustalla on Toiviaisen lavea joskin hyvin perusteltu melodraamakäsitys.
9. Ks. näistä strategioista lähemmin esimerkiksi Veijo Hietala, "Miksi naiset rakastuvat renttuihin? — Miehinen ideaalipartneri populaarikulttuurissa." Teoksessa Pirjo Ahokas-Martti Lahti-Jukka Sihvonen (toim.), *Mieheyden teillä*. Jyväskylän yliopiston Nykyläytöksen tutkimusyksikön julkaisuja (ilmestyy).
10. Tania Modleski ja Janice Radway näkevät naisille suunnatun romanttisen fiktion ensisijaisesti maskuliinisuuden "tutkimuksena". Naislukija saa vastauksen kysymykseen, miksi mies kohtelee naista välinpitämättömästi, jopa julmasti. Romanseista lukija oppii, että miehen käyttäytyminen saattaa johtua vain emootioiden torjunnasta. Ks. Tania Modleski, *Loving with a Vengeance*. New York; Methuen 1982, 39 eteenpäin ja Janice A. Radway, *Reading the Romance*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1984, 147 eteenpäin.
11. Tämäntyyppisen koston strategian Tania Modleski näkee esimerkiksi Harlekiini-tyyppisten naisfiktioiden taustalla: niissä mies joutuu nöyryttämään naisen eroottisen vetovoiman edessä. Ks. Modleski 1982. Naisen kosto -fantasioista tv- viihteessä ks. artikkeliani "Naispaholainen palaa Eedeniin — Naisen kosto tv-genrenä". *Lähikuva* 4/89-1/90. Raiskauksen kosto -"genreä" tarkastelee puolestaan Peter Lehman, "'Don't Blame This on a Girl'. Female Rape-Revenge films". Teoksessa Steven Cohan and Ina Rae Hark (eds.), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge 1993.
12. Mm. Will Wright pitää kostowesterniä lännenelokuvan selvänä alagenrenä: niin usein kosto esiintyy siinä kantavana teemana. Ks. Will Wright, *Sixguns and Society*. Berkeley: University of California Press 1977, erit. 59 eteenpäin.
13. Paul Willemsen, "Looking at the Male". *Framework* 15/17 (1981).
14. Paul Smith, "Action Movie Hysteria, or Eastwood Bound". *Difference*. Vol. 1: 3 (1989), 92.
15. Steve Neale, "Masculinity as Spectacle". *Screen*. Vol. 24: 6 (1983). Artikkelin suomennos toisaalla tässä numerossa.
16. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975). Julkaistu mm. teoksessa Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods II*. Berkeley: University of California Press 1985.
17. Smith 1989, 94.
18. Freudin vaihtelevia näkemyksiä sadismista ja masokismista tarkastelee tiivistetysti mm. Gaylyn Studlar teoksessaan *In the Realm of Pleasure*. Urbana: University of Illinois Press 1988, 10 eteenpäin.
19. Sit. Studlar 1988, 16.
20. Studlar on esitellyt ajatustaan ensin artikkelissa "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema", julkaistu mm. teoksessa Nichols 1985, sekä sittemmin teoksessa Studlar 1988.
21. Kaja Silverman, "Masochism and Male Subjectivity". *Camera Obscura* 17 (1988).
22. Smith 1989, 100.
23. Smith 1989, 92. Steve Nealen mukaan perinteisessä Hollywood-elokuvassa "women are investigated, men are tested". Neale 1983, 16.
24. Ks. Christopher Frayling, *Spaghetti Westerns*. London: Routledge and Kegan Paul 1981, 202.
25. Samantapainen logiikka voitaisiin nähdä jopa suhtautumisissa taiteen ja viihteen, korkea- ja populaarikulttuurin erotteluihin. Populaarikulttuuria on perinteisesti pidetty tuomittavana sen suoman kivuttoman nautinnon takia. Esimerkiksi elokuvan katsoja ei "saa" olla pelkkä nautiskelija, eikä elokuva liian helppo ja mielihyvää tuottava. Katsojan tulee täyttää moraalinen velvoitteensa, ponnistella ja nähdä vaivaa vaikean elokuvan äärellä. Itse asiassa taiteen kriteerinäkin voisi pitää jonkinasteista masokismia sekä sen tuottamisessa että vastaanotossa.
26. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1988, 218 eteenpäin.
27. Sit. Barbara Creed: "Dark Desires. Male Masochism in the Horror Film". Teoksessa Cohan and Hark 1993, 130.
28. Ks. aikaisemmista psykoanalyttisista kertomuksen tulkinnoista esim. Mulvey 1985 (joka kytkee kertomuksen etenemisen sadismiin ja siten mieheen), de Lauretis 1984, 108 eteenpäin sekä ennen muuta Peter Brooks'n teoksessaan *Reading for the Plot* (New York: Alfred A. Knopf 1984) esittämä ns. masterplot-hypoteesi, joka on vaikuttanut myös tässä artikkelissa hahmoteltuun klassisen masokistisen tekstin teoriaan. Brooks'n freudilaisen tulkinnan mukaan kertomus jäljittelee ihmiselämää: molemmat voidaan nähdä Freudin Nirvana-periaatteen ja siten thanatos-vietin ilmentyminä. Kerronnallisen sulkeuman odotus viestii yksinkertaisesti tarpeesta palata alkutilaan ja liikkumattomuuteen.
29. Ks. Tony Bennett ja Janet Woollacott, *Bond and Beyond. The Political Career of the Popular Hero*. Basingstoke: Macmillan 1987, erit. 127 eteenpäin.
30. Bennett and Woollacott 1987, 135.
31. Sean Cubitt, *Timeshift*. London: Routledge 1991, 170-171.