

Veijo Hietala

# NAISPAHOLAINEN PALAA EEDENIIN

## Naisen kosto tv-genrenä



Feminististä elokuvantutkimusta on jo “perinteisesti” kiinnostanut melodraama, joka on koettu lähestulkoon ainoaksi puhtaasti naiselle suunnatuksi valtaelokuvan genreksi. Jonkinlaisena melodraaman vastineena on tv:n puolella pidetty ns. saippuaoopperaa. Kuluneella vuosikymmenellä on amerikkalaiseen sarjafilmiäidakkoon kuitenkin kehittynyt uusi, epäilyksettä naiskatsojaa puhuttelevaan tarkoitettu sarjatyyppejä, jota voisi nimittää “naisen kosto”-genreksi. Sellaiset minisarjat kuin *Rahan valtiatar* ja *Ei ruusuja kerjäläiselle* varioivat periaatteessa samaa juonellista perusstruktuuria: ne esittävät katsojan samastumiskohteeksi naisen, joka sarjan alussa saa kärsiä vääryyttä ja epäoikeudenmukaista kohtelua jonkun yleensä sosiaalisesti tai muuten statukseltaan ylempänä olevan miehen taholta ja joka sen vuoksi päättää kostaa. Sennäkin hän etenee sosiaalisessa hierarkiassa miehen tasaveroiseksi vastustajaksi ja lopulta joko konkreettisesti tai metaforisesti tuhoaa kostonsa kohteen. Merkille pantavaa on, että päähenkilö käyttää yleensä hyväkseen seksuaalisuuttaan pyrkiessään päämääräänsä. *Ei ruusuja kerjäläiselle* -sarjan protagonistilla menee lopulta jopa naimisiin miehensä kuoleman aiheuttajan kanssa voidakseen toteuttaa kostonsa ja viedäkseen vihollisensa omaisuuden.

Näistä taloudelliseen vallankäyttöön naisen koston välineenä panostavista sarjoista on selvästi poikennut kaksi 1980-luvulla Suomessakin nähtyä sarjaa, englantilaisen feministikirjailijan Fay Weldonin romaaniin pohjautuva *Naispaholaisen elämä ja rakkaudet* -aiheesta on sittemmin tehty myös samanniminen pitkä elokuva - sekä australialais-sarja *Paluu Eedeniin*. Molemmista on kysymys naisen “rumuudesta” patriarkaalisten normien valossa sekä mielikuvituksellisesta metamorfoosista koston välineenä: naispaholainen on poikkeuksellisen suuriko-

koinen eikä muutenkaan ulkonäöltään missi-ideologian mukainen, *Eedenin* päähenkilö muuten vain vaatimattoman näköinen. Kummassakin tapauksessa koston edellytykset täytetään (miespuolisen) plastiikkakirurgin veitsellä. Naispaholainen jopa pienennetään missimittoihin kivuliailla luustoleikkauksilla sekä muotoillaan lopulta täsmälleen aviomiehen “hemaisevan” rakastajattaren näköiseksi. *Naispaholainen* -sarjan kerronnallinen ote on kuitenkin - Weldonin teoksen purevan feministisen satiirin innoittamana - huomattavan fantisoiva ja etäännyttävä, *Paluu Eedeniin* sen sijaan mukailee klassisen realistisen tekstin normeja, mutta sen taustalta erottuu monenlaisia myyttisiä rakenteita ja intertekstuaalisuutta. Keskityn seuraavassa tarkastelemaan jälkimmäistä sarjaa.

### Naisen kosto fiktion perinteenä

Vuonna 1983 valmistunut minisarja *Paluu Eedeniin* saavutti nopeasti poikkeuksellisen suosion etenkin Euroopassa - myös joissakin sosialistisissa maissa - ja sai jonkin ajan kuluttua väistämättömiä jatko-osia. Näissä alkuperäisen sarjan myyttinen sykli oli kuitenkin vesitetty perusteellisesti, ja sarja jouduttiin ilmeisesti vähäisen suosion takia lopettamaan parinkymmenen osan jälkeen. Sarjan uudet tekijät eivät selvästikään tajunneet edeltäjän suosion syitä, vaan yrittivät muuntaa sarjaa *Dallasia* ja *Dynastiaa* mukailevaksi liikemaailmaan sijoittuvaksi *prime time* -melodraamaksi. Australialaistuottajilta näytetään puuttuneen myös amerikkalaisten pettämätön tv-melodraaman rytmiikan taju, mikä vei pohjan jatko-osien menestykseltä. Alkuperäisen sarjan käytteenä toimi sen sijaan epäilemättä myyttinen fantasia naisen koston, mikä edellytti koston toteutumista minisarjan sulkeumaan päättyvän muodon

puitteissa.

Genrenä naisen kosta käsittelevät tv-sarjat eivät ole suinkaan syntyneet tyhjästä, vaan tällä tematiikalla on vankka perinne naisille suunnatuissa fiktioissa. Tania Modleski tarkastelee naisten populaarikirjallisuutta käsittelevässä tutkimuksessaan 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun Englannissa ja Yhdysvalloissa suosittua sentimentaalista romaania, jonka tyypillisessä juonessa sankaria sosiaalisesti alempana oleva sankaritar puolustaa urheasti ”hyveellisyyttään” edellisen viettely-yrityksiä vastaan, kunnes mies lopulta nöyrytyy ja pyytää naista vaimokseen.<sup>1</sup> Esikuvana voidaan luonnollisesti nähdä Samuel Richardsonin *Pamela* (1740). Moderneissa fiktioissa naisen ”hyveen” säilyttäminen ei muuttuneiden moraalikoodien vuoksi voi muodostaa yhtä selvää kerronnallista jännitettä, vaikka Harlekiini-sarjan teoksissa, jotka Modleski näkee sentimentaalisen romaenin moderneina vastineina, on niissäkin kyse kosta.

A great deal of our satisfaction in reading these novels comes, I am convinced, from the elements of a revenge fantasy, from our conviction that the woman is bringing the man to his knees and that all the while he is being so hateful, he is internally grovelling —.<sup>2</sup>

*Paluu Eedeniin* -sarjaa ajatellen vielä selvempinä esikuvina näyttäytyvät kaksi muuta 1800-luvun suosittua naiskirjallisuuden genreä, nykyistä saippuaoopperan formulaa ennakoivat ”kotiromaanit” (*domestic novels*) sekä goottilainen romaani. Edelliset kyseenalaistivat vallitsevaa käsitystä porvarillisen avioliiton harmoniasta ja naisille tarjoamasta autuudesta sekä paljastivat ”kätkeytyä kaipausta valtaan ja koston”. Esimerkiksi aviomiehen vammautumisen motiivi oli tavallinen.<sup>3</sup> Vastaavasti ”puhtaan” goottilaisen romaanin tyypillisen juonen Modleski hahmottelee seuraavasti: Sankaritar saapuu salaperäiseen taloon joko vastavihittynä vaimona tai muussa ominaisuudessa ja alkaa pian epäillä miestä jonkinasteisesta rikollisuudesta. Tämä on kenties murhannut edellisen vaimonsa tai suunnittelee jonkun muun, ilmeisimmin juuri sankarittaren, tappamista, ”only the most severe vigilance will enable you to snatch any happiness from the jaws [sic!] of destruction”.<sup>4</sup>

Pintatasolla *Paluu Eedeniin* näyttää mukailevan juuri goottilaisen romaanin formulaa. Sarjan alussa rikas yritysperijätär Stephanie Harper, patriarkaalisten standardien mukaan ”ruma” nuori nainen, avioituu tennistähti Greg Marsdenin kanssa. Vaikka Stephanie ei osaa epäillä mitään, katsojalle käy hetimiten selväksi, että Marsden on tyhjäpäiväinen playboy, joka selvästi tavoittelee vain vaimonsa omaisuutta. Kohta aviomies alkaakin suunnitella vaimonsa murhaamista. Aikeensa hän toteuttaa lopulta rakastajattarensa, Stephanien ”ystävän” Jill Stewartin myötävaikutuksella sysäämällä Step-

nien veneestä alligaattorien ruuaksi tämän maaseutukartanon Eedenin mailla.

Miehen tietämättä Stephanie kuitenkin pelastuu ja ohjautuu lopulta kasvot silpoutuneina ja muistinmenetyksestä kärsivänä plastiikkakirurgi Dan Marshallin saarella sijaitsevalle yksityisklinikalle. Tämä muotoilee hänestä kivuliailla kasvoleikkauksilla poikkeuksellisen kaunottaren - rakastuttuaan kuitenkin jo sitä ennen salaperäiseen potilaaseensa - joka alkaa toteuttaa kostonaan päätyemällä aluksi kansainväliseksi huippumalliksi Tara Wellsiksi. Hän onnistuu kiinnittämään myös aviomiehensä huomion ja lopulta jonkinasteisen eroottisen kiintymyksen, kunnes paljastaa todellisen henkilöllisyytensä tälle Eedenin-vierailullaan. Aviomies yrittää murhaa paremmalla onnella, mutta pahasti alkoholisoitunut ja Marsdenin pahoinpitelemä Jill ampuu häntä, ja mies tuhoutuu yrittäessään pakoon lentokoneellaan. Sarja päättyy Stephanien ja häntä koko ajan uskollisesti palvoneen tri Marshallin loppusudelmaan.

*Eeden* sisältää itse asiassa monia romanttisissa fiktiossa tavattavia elementtejä, identiteettisekaannuksia, aviorikosta, muistinmenetystä, ”uudestisyntymistä” jne.<sup>5</sup> Romanssigenren keskeisenä rakenteellisena tekijänä Janice Radway näkee kuitenkin naisen identiteetin menetyksen sekä sen palauttamisen tai uuden löytymisen kertomuksen lopussa. Radwayn mukaan

[T]he ideal romance begins with its heroine's removal from a familiar, comfortable realm usually associated with her childhood and family. — [I]n each case the move terrifies the heroine because it strips her of her familiar supports and her sense of herself as someone with a particular place and a fixed identity.<sup>6</sup>

Jokainen *Eedenin* jakso alkaa samalla prologilla, jossa kuvataan Stephanien isän kuolema ja tämän henkinen ja materiaallinen testamentti tyttärelleen. Näin sarja kohtalaisen alleiviivatuksi esittää seuraavat tapahtumat oidipaalisena konfliktina sekä uuden, suojelevan isän etsintänä. Dan Marshall täyttääkin erinomaisesti sekä ideaali-isän että ideaalirakastajan ominaisuudet, sillä luomalla kirurgisilla taidoillaan Stephanielle uuden identiteetin hän muuttuu lähes kirjaimellisesti tämän isäksi - samalla kun hänen vahva emotionaalinen responsinsa ja huolenpitonsa korostavat hänen rooliaan ihannepartnerina. *Eeden* heijastaa kuitenkin modernia käsitystä naisen itsenäisyydestä, sillä - alkuasetelmasta poiketen - uuden identiteetin löytänyt Stephanie/Tara tarvitsee lopulta ”ruokkivaa” isähahmoa vain tunnetasolla, fyysistä suojelua hän ei kaipaa.<sup>7</sup>

Muuten sarjassa voi nähdä tyypillisiä elementtejä useistakin edellä tarkastelluista naisfiktion genreistä. Sentimentaalisen romaanin modernina tyyppimuunnelmana Marsdeninsa erottuu siinä esiintyvän ”irstailijan” (*rake*) piirteitä: edeltäjänsä tavoin Marsdenkin joutuu nöyrytymään eroottisesti, rakastuu

tietämättään vaimoonsa ja kieltää rakastajatteransa. Vastaava asetelma nähtiin myös *Naispaholaisen elämä ja rakkaudet* -sarjassa: päähenkilö herätti aviomiehen halun muuttumalla täsmälleen rakastajattensa näköiseksi ja syrjäyttämällä tämän. Toisin sanoen, sentimentaalisen romaanin strategia toteutuu pienellä viiveellä; kylmäkiskoinen aviomies antautuu naisen eroottisen viehätysvoiman edessä vasta avioliiton puitteissa.

Goottilaisen romaanin tapaan myös *Eedenissä* koti, perinteisessä katsannossa "naisen valtakunta", näyttäytyy uhkaavana. Mutta erityisesti goottilaisen fiktion vaikutus näkyy mieskuvan jyrkässä stereotyyppioinnissa. Modleski viittaa kyseisessä genressä usein tavattavaan miehen "kaksinaistamiseen" (*doubling*): joko sankarit on haksahantanut väärään mieheen ja se oikea saapuu pelastamaan hänet konnan kynsistä tai aviomies "muuttuu" - sankarit on erehtynyt miehensä arvioinnissa ja tämä osoittautuu todelliseksi sankariksi.<sup>8</sup> Selvästi edellinen strategia on käytössä *Eedenissä*: Marsden on tyylijuhdas konna, tumma, valehtelija, irstailija, läpeensä paha, kun taas Marshall - huomattakoon nimien samankaltaisuus ja vastakohta *den*, 'luola' vs. *hall*, 'halli' - on vaalea, avoimen rehellinen, moraalinen ja - ennen muuta - tunteellinen.<sup>9</sup>

Kiinnostavia ovat kuitenkin perinteisistä asetelmista poikkevat piirteet, sillä naisen aseman muuttuminen näkyy myös moderneissa naisen kosto - fiktioissa. Enää ei sankarittarelle kuulu välttämättä sankaria alempi sosiaalinen status. Monissa sarjoissa näin on tosin edelleen laita: esimerkiksi *Ei ruusuja kerjäläiselle* esitti asetelmat juuri perinteisinä, ja koston edellytyksenä nähtiin naispäähenkilön kipuminen koston kohteen kanssa sosiaalisesti ja ekonomisesti tasaveroiseen asemaan. *Eedenissä* tilanne on kuitenkin päinvastainen; Stephanie esitetään varakkaana ja sosiaalisesti riippumattomana ja hänen ongelmakseen nouseekin kysymys, voiko kukaan rakastaa häntä hänen itsensä takia - ongelma, jonka on perinteisesti nähty koskevan vain rikkaita miehiä. Ja kuten edellä jo todettiin, "hyvää" miestä ei myöskään enää tarvita pelastamaan sankaritarta roiston kynsistä: *Eedenissä* Stephanie hoitaa koko kostonprojektin itse ja nimenomaisesti kieltäytyy sotkemasta Marshallia mitenkään asiaan. Edes lopuvelvittelyissä prinssi ei ratsasta pelastamaan, vaan Greg Marsdenista hankkiudutaan eroon Stephanien neuvokkuudella ja naisten - ts. Jillin viime tipassa heränneellä - solidaarisuudella. Yhtä kaikki sarjan syvätasolla heijastuvat perinteiset patriarkaaliset myytit ja niiden kommentointi.

## Ole kaunis!

*Eedenillä* on kiinnostavan selviä yhteyksiä 1940-luvun hollywoodilaiseen ns. naiselokuvaan. Mary Ann Doanen havainnon<sup>10</sup> mukaan siinä naisen psyk-

kinen sairaus tai epänormaalius representoitiin usein ulkonäöstä piittaamattomuutena, epäsiisteysnä ja rumuutena. Toisin sanoen sairaus rekisteröity epämiellyttävänä ulkonäkönä - rakenne, jonka Doane kytkee freudilaisittain hysteriaan. Nainen despekularisoitiin eroottisen katseen kohteena, mikä merkitsi hänen alistamistaan vuorostaan kliinisen lääketieteellisen katseen kohteeksi. Mieslääkärin tehtäväksi jäi naisen normalisoiminen respekularisaatiolla, palauttamalla hänen statuksensa eroottisena kohteena.

Näin kerronnan liike etenee kliinisestä katseesta eroottiseen katseeseen - myös narraation tasolla, sillä usein näissäkin elokuvissa lääkäri rakastui potilaaseensa.<sup>11</sup> Siis tyypillinen hoitosuhteessa syntyy transferenssi, johon Freud viittasi psykoanalyttisen terapian kohdalla. Koko tämän naiselokuvan lääketieteellisen diskurssin Doane uskoo heijastaneen patriarkaatin pelkoa arvoituksellista itsenäistyvää naista kohtaan - tunteita, jotka synnyttivät myös mustan elokuvan *femme noiren*. Alistamalla nainen etenkin psykiatrisen läpivalaisun kohteeksi hänet haluttiin tuntee perin pohjin - tuntee ja hallita.<sup>12</sup>

*Naispaholainen* ja *Eedenin* Stephanie eivät vastaa patriarkaalisia naiskauneuden ihanteita; siksi heitä on rangaistava. *Naispaholaisen* katkerassa satiirissa metaforinen muuttuu kirjaimelliseksi: suurikokoinen nainen silvotaan ja puristetaan omasta tahdostaan reaalisesti miesten vaatimiin mittoihin. Ironista kyllä, vasta tämän jälkeen hän muuttuu toden teolla naispaholaiseksi, kykeneväksi kostamaan patriarkaalisen normiston sisältä käsin. Stephanien omat kasvot turmeltuvat lopullisesti alligaattorin hampaissa, ja myös hän kostaa miehisen kulttuurin omilla aseilla, plastiikkakirurgin luomilla uusilla kauniilla kasvoillaan ja eroottisella vetovoimallaan. Kummassakin tapauksessa "ruma" nainen edustaa selvästi epänormaaliutta, tässä tapauksessa epänormaalia seksuaalisuutta. Kulttuurin kauneusihannetta vastaamattomalla naisella ei ole oikeutta eroottis-seksuaaliseen tyydytykseen: Stephanien lähipiiriinkin suhtautuu alun alkaen epäuskoisesti tämän vetovoimaan komean aviomiehen silmissä ja lehdistö nimittää häntä "Tuhkimoksi" otsikoidessaan hänen katoamisestaan.

Voit tietysti kysyä, mitä uhkaa naisen rumuus edustaa. Doanen mukaan miehen skopofiilinen tyydytys naisen kauneudesta juontuu itse asiassa kastroatioahdistuksen torjunnasta: naisen kehoon liitetyt kauneus, viehättävyys ja mielihyvä kompensoivat hänen puutteellisuuttaan.<sup>13</sup> Analogisesti voisi väittää, että naisen rumuus representoi uhkaa paljastamalla hänen puutteellisen tilansa ja siten lietsoo miehen kastroatioahdistusta, minkä seurauksena hänet on joko konkreettisesti tai metaforisesti tuhottava. *Eedenissä* ahdistuksen lähteen, so. Stephanien kasvojen "kastroiminen" alligaattorin hampaissa on ymmärrettävä jonkinlaisena projektiivise-



James Reyne  
(Greg Marsden) ja  
Rebecca Gilling  
(Stephanie Har-  
per) avioliittonsa  
alkutaipaleella.  
Kuva: MTV:n  
kuva-arkisto.

na puolustusmekansimina, mutta pedon kitaan ikään kuin luonnostaan liittyvät *vagina dentata* -assosiaatiot viittaavat siihen, että Marsdenin tai mieskatsojan kastreatiooahdistus tuskin jatkossa vähenee.

Oireellista kyllä, 1940-luvun naiselokuvan ensisijaisesti psykiatrisen kliininen diskurssi on jo 1980-luvulle ehdittäessä muuttunut plastiikkakirurgin diskurssiksi - tosin esimerkiksi George Cukorin ohjaama *Naisen kasvot* (1941) kuvasi jo naisen ulkonäön parantelua kauneusleikkauksella. Aivan samoin kuin 1940-luvun kollegansa myös tohtori Marshall haluaa "tuntea" salaperäisen potilaansa: hän yrittää selvittää tämän henkilöllisyyttä ja ennen ensimmäistä operaatiota hänet nähdään istumassa röntgenhuoneessa taustanaan koko joukko Stephaniin/Taran joka puolelta otettuja kallokuvia. Mieslääkäri kykenee läpivalaisemaan naispotilaansa ruumiin, mutta ei tunkeutumaan tämän mieleen.

Itse operaation "sukupuolidiskurssia" voi pitää lähinnä ambivalenttina. Yhtäältä mies muovaa siinä kirjaimellisesti naisen mieleisekseen: Dan Marshallilla ei ole käsitystä Taran aikaisemmasta turmeltumattomasta ulkonäöstä eikä tämä myöskään - ainaakaan sarjan dialogissa - esitä sen suhteen mitään yksityiskohtaisia toivomuksia. Sen seurauksena Dan saattaa kaikessa rauhassa "luoda" Tarasta ihannensa, miehen katseen eroottisen kohteen. Toisaalta kysymys on kuitenkin Taran tahdosta muuttua: hän ilmoittaa yksiselitteisesti pitävänsä leikkauksen puhtaasti restauroivaa puolta toissijaisena; hän haluaa muuttua kokonaan uudeksi persoonaksi. Kirurginen leikkaus on hänelle pikemminkin omaehtoinen psyykinen tapahtuma.

Itse asiassa sarjan ideologia heijastelee laajemminkin nykykulttuurin taipumusta kytkeä yhä voimallisemmin naisen psyyke ja ulkonäkö toisiinsa.

Esimerkiksi Yhdysvalloissa jotkut plastiikkakirurgit ovat väittäneet, että kauneusleikkauksessa veitsi ulottuu usein pintaa syvemälle. Kirurgi ei muuta ainostaan (nais)potilaan kasvoja, vaan kohentuneen itsetunnon ansiosta myös tämän sisäistä minää. Sarjafilmiä maailmassahan kauneuskirurgista on tullut lähes myyttisiä hahmoja, joiden auktoriteetilla sarjasta poistuneet näyttelijät voidaan "onnettomuuk-sien" kautta korvata saman roolin uusilla, nyt plastiikkakirurgin luona käyneillä esittäjillä. Luultavasti tämä tendenssi on omiaan lietsomaan uskoa kauneusleikkausten ihmeisiin, ja pohjimmitaan arkkityyppiseen tarpeeseen "palata Eedeniin", aloittaa elämä alusta.

## Orfeus, Pygmalion, Adam, Eeva ...

Populaarikulttuurin tuotteiden katsotaan toistavan joitakin yhteisiä perusmyyttejä, mihin niiden suosion uskotaan perustuvankin. *Eedenissä* esiintyy kuitenkin sarjafilmiä poikkeuksellisen runsaasti myyttisiä alluusioita aina sarjan nimestä alkaen ja tekijät näyttävät käyttävän niitä myös epätavallisen tietoisesti. Yleisesti ottaen monet populaarifiktioiden kostonfantasiat - esimerkiksi lännentarinat - näyttävät mukailevan Kristus-myyttiä: alun perin "taval-lista" päähenkilöä kohdellaan väkivaltaisesti, hän käy läpi vertauskuvallisen kuoleman ja manalanmatkan, jonka jälkeen hän "reinkarnoituu" varustetuna uudella identiteetillä ja poikkeuksellisilla kyvyillä, jotka mahdollistavat koston toteuttamisen. Lännenmiehestä on tullut "lännen nopein", Stephanie Harperista puolestaan "maailman kaunein",





James Smillie (Tohtori Dan Marshall)

Kuva: MTV:n kuva-arkisto

Myyttistä yhteyttä sarja alleviivaa eksplisiittisesti: Marshallin saarelle tullaan ja sieltä lähdetään *Orpheus* -nimisellä laivala, ja sama nimi nähdään veneessä, jolla tohtori ja hänen potilaansa ajelevat vapautuneina onnistuneen leikkauksen jälkeen. Myös Marshall näyttää aluksi menettävän Eurydikensä "katsottuaan" tätä liian pitkään - saadakseen tämän sarjan lopussa kuitenkin takaisin Tara Wellsinä kostonprojektin toteuduttua.

Yhtä ilmeisiä ovat liittymät toiseen Ovidiuksen esittelemään metamorfoosiin, Pygmalion-taruun. Siinä Kyproksen kuningas Pygmalion rakastuu itse tekemäänsä naisen patsaaseen ja pyytää Afroditea herättämään sen eloon. Hanke onnistuu ja pari menee naimisiin. Kuten aikaisemmin todettiin, Tara Wells on ulkonaisesti kokonaan Dan Marshallin luomus, mihin seikkaan Tara itsekin viittaa useampaan otteeseen. Selvä Pygmalion-alluusio nähdään kohtauksessa, jossa kirurgi suunnittelee potilaansa uusia kasvoja kipsinaamion avulla. Toisaalta sarja kuitenkin korostaa sitä, että Marshall rakastuu potilaaseensa jo ennen leikkausta: hän rakastaa Stephanien "sisintä", ei tämän valokuvamallin kasvoja. Mies jopa torjuu Stephanien haaveet kokonaan uudesta persoonallisuudesta tunnustaessaan tälle rakkautensa leikkauksen jälkeen: "Sinä olet sama nainen kuin aikaisemminkin." Näin korostetaan Danin ideaalipartnerin ominaisuuksia; Stephanie on vihdoinkin löytänyt miehen, joka rakastui häneen hänen itsensä takia ja joka kykeni näkemään kauneuden jopa muotopuoleksi silpoutuneiden kasvojen takaa.

Sarjan nimestä voidaan päätellä, että juutalaiskristillinen paratiisitaru on sarjan myyttinen keskiö. Eedenin käsitteeseen liitetään länsimaisessa tietoisuudessa monentyppisiä merkityksiä, joiden yhteistä nimittäjää voidaan luonnehtia yhdellä sanalla: seksuaalisuus. Paratiisi edustaa sekä synnitöntä viattomuuden tilaa ennen seksuaalista heräämistä - ja tavallaan sukupuolten välistä puhtaasti henkistä yhteyttä - että lankeemusta, lihallisuutta ja tabun rikkomista. Eedenin taruun voidaan myös palauttaa erilaiset patriarkaaliset myytit naisen epäluotettavuudesta, turhamaisuudesta ja miehen turmioksi koituvasta viettelevyydestä.

Sarjassa *Eeden* näyttää aluksi edustavan Stephanien viattomuutta, hänen sinisilmäisiä käsityksiään avioliiton harmoniasta ja sen tarjoamasta emotionaalis-eroottisesta täyttymyksestä, mitä patriarkaa-

jonkinlainen ylimaallinen kauneuden jumalatar. Hän kostaa niillä ainoilla naisen aseilla, jotka patriarkaalisessa kulttuurissa näyttävät edelleenkin tehoavan, kauneudella ja eroottisella viehätysvoimalla.

Länsimaisissa fiktioissa suosittu muodonmuutosmotiivi on kuitenkin Kristus-myyttiä vanhempaa perua: konkreettisesti se usein palautuu Ovidiuksen *Metamorphoses* -kertomuksiin ja niihin tuntuvat monet alluusiot viittavan myös *Eedenissä*. Erityisesti Ovidiuksen *Orfeus ja Eurydike* sekä *Pygmalion* -tarinoilla on sarjassa keskeinen funktio. Edellisen myytin tunnetuimmassa versiossa kaunis Eurydike kuolee häyryönään käärmeen puremaan. Maagisilla laulajan kyvyillä varustettu Orfeus lähtee etsimään häntä manalasta ja onnistuu taivuttelemaan manalan mahdit luovuttamaan hänet takaisin elävien valtakuntaan - kuitenkin sillä ehdolla, että Orfeus ei katso taakseen ennen kuin ollaan elävien mailla. Laulajasankari kuitenkin rikkoo tabun ja menettää naisen lopullisesti.

Myös Stephanie Harper "kuolee" alligaattorin puremaan pian häiden jälkeen, mutta toisin kuin myytissä hän lähtee itse aktiivisesti paluumatkalle elävien kirjoihin. Miestä kuitenkin tarvitaan henkinherättäjäksi, Orfeus löytyy eristetyltä saarelta.

listen standardien valossa voidaan pitää hänen "syntinään". Tällainen tyydytys kuuluu vain kau-niille ja siten haluttaville naisille. Paratiisin sijoittami-nen Australian maaseudulle, kauas kovasta ja paheellisesta urbaanikulttuurista, tuntuu heijastele-van viktoriaanisia ideoita puhtaasta maaseutuympäristöstä perheidyllin otollisimpana toteuttajana.<sup>14</sup> *Eeden* kuitenkin osoittaa, että monen naisen viktori-aaniset odotukset ydinperheen paratiisista eivät nykykulttuurissa toteudu - lienevätkö toteutuneet milloinkaan? Sarjan naisnäkökulmasta nähtynä käärme on luikerrellut paratiisiin nimenomaan miehen hahmossa: ikään kuin kommenttina Raamatun kertomukselle juuri mies - Marsden - on tässä tapauksessa epäluotettava, narsistinen ja petollinen viettelijä, jonka kiusauksiin lankeaminen johtaa Stephanien "kuolemaan" ja karkotukseen paratiisista. Hän syö tiedon puusta ja "sinä päivänä, jona sinä siitä syöt, pitää sinun kuolemalla kuoleman" kuten ensimmäisessä Mooseksen kirjassa todetaan. Tuo kuolettava tieto, johon Stephanien silmät avautuvat, merkitsee vihkiytymistä patriarkaatin arvomaailmaan, miesten harjoittamaan aggressiiviseen sortoon ja petollisuuteen. Miehisen normijärjestelmän agenttina, miespaholaisena, toimii Greg Marsden, ja alligaattori - jonka ulkonaiset yhteydet vanhoihin representaatioihin paratiisin käärmeestä ovat ilmeiset - on vain hänen työväliseensä.

## Naisen utooppinen fantasia

Kuten edellä on todettu, Tania Modleski ja Janice A. Radway näkevät romanttisen naisviihteen ytime-nä toistuvan kostonfantasian: machosankari kesyyntyy sankarittaren viehätysvoiman edessä ja asettaa naisen hellyyden ja emotionaalisen interaktion arvot miehisten kilpailun ja menestymisen koodien edelle. Vastaavasti myös moderni feministinen ns. vakava fiktio turvautuu usein fantasiaan utooppisessa loppuratkaisussaan - esimerkkinä vaikkapa Alice Walkerin *Häivähähdys purppuraa*. Samantapainen utooppinen fantasia on epäilemättä myös *Eedenin* ytimenä, ja sarjan suunnaton suosio viittaakin siihen, että siinä onnistuttiin koskettelemaan myyttisellä tasolla keskeisiä kysymyksiä naisen identiteetin ambivalenssista 1980-luvun kulttuurissa.<sup>15</sup> Stephanien avioliitto Marsdenin kanssa kuvastanee monen naisen tosiasiallista kokemusta tästä instituutiosta, jossa naisen identiteetti pyritään muuttamaan "kasvot turmelemalla" ja hänen äänensä vaimennetaan - Stephanien äänihuulet vaurioituvat alligaattorin hampaissa. Ideaalipartneri Dan Marshall puolestaan voidaan ymmärtää korjaavana fantasia-ratkaisuna, jonka kautta naisen identiteetti palaute-taan kasvojen restauroinnilla: kauneusleikkaus viittaa epäilemättä metaforisella tasolla "tosirakkau-den" kaunistavaan ja uudestisyntyttävään voimaan.

*Eedenin* representoima nykynainen ei siis niin-

kään tarvitse miehistä turvaa taloudellisessa tai fyysisessä mielessä. Stephanie haluaa ja voi toteuttaa kostonsa omin neuvoin; sen sijaan mies nähdään ensisijaisesti emotionaalisen ja eroottisen ravinnon lähteenä, miehinen ideaalipartneri on kiinnostunut ennen kaikkea rakastettunsa psyykestä ja persoonal-lisuudesta. Hän kykenee kunnioittamaan myös nais-en itsenäisyyttä ja omaa uraa, joiden integrointi perinteiseen kodin hengettären rooliin näyttätty välistä ilmeisen hankalana. Myös tätä puolta Stephanie Harper/Tara Wells -kaksoispersoonallisuus yksityisen ja julkisen dikotomiana selvästi heijas-taa. Silmiinpistävää on edelleen pääparin suhteen aseksuaalisuus: Stephanien ja Gregin rakastelua kuvataan kyllä näiden avioitumisen jälkeen, mutta



Rebecca Gilling (Stephanie Harper)

Kuva: MTV:n kuva-arkisto

Danin kanssa sankaritar jää sarjan diskurssissa vain suutelemisen asteelle. Danin "henkisyttä" ja mo-raalista tasoa Gregin vastakohtana jopa alleviiva-taan sillä, että tämä ei pyri minkäänlaisiin seksuaalisiin lähentelyihin parin suhteen saatua jo selvästi eroottisen luonteen. Ikäänkuin sarja haluaisi painottaa naisen fyysisten tarpeiden tyydyttäjiä olevan tarjolla nykymaailmassa yllin kyllin, mutta emotio-naalista responsia kovin harvoin. Jos *Eeden* ymmärretään Raamatun kertomuksen mukaisesti aseksuaalisena naisen ja miehen henkisen fuusion tyys-sijana, voisi jopa väittää, että sarja heijastelee mo-

dernin naisen kyllästymistä fyysisen seksuaalisuuden ylikorostukseen henkisen eroottisuuden kustannuksella.

Kokonaisuutena *Eedeniä* voi tarkastella myyttisenä tarinana naisen kasvusta lapsuudesta itsenäisyyteen - oidipaalikonfliktista aikuisen naisen identiteetin löytymiseen ideaalisesti ruokkivan parisuhteen kautta. Stephanie palaa *Eedeniin* oikeastaan kolme kertaa: ensimmäisen kerran hyveellisenä ja sinisilmäisenä morsiamena, toisen kerran Tara Wellsinä kostaakseen sekä vihdoin - paratiisin harmonian palauduttua käärmeen kuoleman myötä - yhdessä Dan Marshallin kanssa perustamaan haaveilemansa "oikean" perheen. Tässä katsannossa Stephaniein "rumuus" ja viaton sinisilmäisyys maailman pahuuden edessä voidaan ymmärtää lapsen viattomuutena, ruhjoutuminen alligaattorin hampaisa ja sitä seuraava "kukkaon puhkeaminen" kivuli metaforana murrosikä, jonka aikana nuori nainen yleensä "leikataan" patriarkaalisten kauneusihanteiden mittoihin - ihanteiden, joita sarjassa edustaa sattuvasti *Vogue*-lehti. Tämän tyyppiset lehdet kaikki asettavat monen nuoren naisen ulkonäölliset tavoitteet. Ja kun sarjan päätteeksi palataan lopullisesti *Eedeniin* ihanteellisessa parisuhteessa, toteutetaan vain Chodorowin<sup>16</sup> teorian luonnostelemaa mallia: ideaalisimmillaan tällainen suhde toistaa varhaislapsuuden äiti-tytär -symbioosia.

Tosin useimmiten tämäkin paratiisi jää lyhytaikaiseksi ja edessä on jälleen karkotus Eedenistä - monen kohdalla lopullisesti. Siksi *Paluu Eedeniin* -sarjan tyyppisten fiktioiden suosion ja terapeuttisen funktion voi hyvin ymmärtää: ne jatkavat asianmukaisesti modernisoituna sitä naisen koston projektia, jonka heijastuman sekä Modleski että Radway näkevät naisviihteen suosion taustalla. Naiskatsojan "dissatisfaction, longing and protest"<sup>17</sup> kanavoidaan regressiiviseen ja utooppiseen prosessiin, jonka kautta naiskatsoja protestoi patriarkaalisen arvo maailman vähättelevää ja aggressiivista suhtautumista vastaan. Tällainen formula sekä korostaa naisen asemaa miehisessä systeemissä että kyseenalaistaa sen perinteiset ilmenemistavat: hänen identiteettiään vahvistetaan mutta -metamorfoosin kautta - hänen sallitaan nähdä itsensä myös uudella tavalla.<sup>18</sup>

### Viitteet:

1. Tania Modleski, *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. New York: Methuen 1982, 16 - 17.
2. Ibid., 45.
3. Ibid., 24. Sattumoisin yksi 1800-luvun loppupuolen suosituimmista ja tuotteliimmista "kotiromaanin" kirjoittajista oli Mrs. E.D.E.N Southworth, joten sarjan nimenä *Return to Eden* voidaan nähdä monimielisenä.
4. Ibid., 59 - 61. Viimeinen sitaatti Joanna Russilta.

5. Ks. Janice A. Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1984, 133.

6. Ibid., 134.

7. Nancy Chodorow on selittänyt naisen tarvetta "ruokkivaan" (*nurturing*) isähahmoon tyttölapsen mutkikkaalla oidipaalikonfliktilla. Lyhyesti sanottuna: tytön voimakas samastuminen äitiin sekä tämän esteellisyys eroottisten tunteiden kohteena aiheuttaa ruokkimisvaateen suuntautumisen isään, mikä jatkuu myöhemmin myös eroottisessa kohteenvalinnassa. Ks. Nancy Chodorow: *The Reproduction of Mothering*. Berkeley: University of California Press 1978, esim. s. 124 eteenp. Myös Radway viittaa Chodorowin teoriaan.

8. Radway 1984, 79.

9. "Sensitiivisen miehen" tyyppi palautuu sekin 1700-luvun sentimentaaliseen romaaniin, jossa usein tarkasteltiin tällaisen "naismaisen" miehen vastoinkäymisiä tunteettomassa maailmassa. Ks. Janet Todd, *Sensibility. An Introduction*. London: Methuen 1986, erit. s. 88 eteenp.

10. Mary Ann Doane, *Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana UP 1987, s. 38 eteenp.

11. Ibid., 61.

12. Mary Ann Doane, "The 'Woman's Film'. Possession and Address." Teoksessa Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishing 1987, 290 - 291.

13. Doane, *Desire to Desire*, 141

14. Ks. Lynda Nead, *Myths of Sexuality. Representation of Women in Victorian Britain*. Oxford: Basil Blackwell 1988, s. 39 eteenp. "Discourses on the countryside and on the home and family intersected in the construction of a rural ideal. The family was seen as a 'natural' and stable unit which should ideally be located in a natural, rural setting. This rural ideal was clearly regarded as the apex of human happiness —." (s. 40)

15. Vrt. Radway 1984, 138 - 139. Vrt. myös Richard Dyerin pioneeriartikkelissaan esittämiä näkemyksiä utopian merkityksestä musikaalissa sekä viihteessä yleensäkin. Richard Dyer, "Entertainment and Utopia". Teoksessa Rick Altman (ed.), *Genre: The Musical*. London: Routledge and Kegan Paul 1986 (1981). Artikkelin ilmes-tyi alun perin *Movie*-lehdessä vuonna 1977.

16. Ks. viite 7.

17. Radway 1984, 214 - 215.

18. Vrt. Modleski 1982, s. 35 eteenp.