



JANNE ROVIO

Kovat kundit eivät tanssi?

[Musikaali on] valtaelokuvan piirissä ainoa genre, jossa miesruumis on häpeilemättä asetettu näytteille.

Steve Neale, *Masculinity as spectacle*.

Minä olen karaten Fred Astaire!

Jean-Claude Van Damme, *Los Angeles Times*, 20.8.1991.

Vaikka lukuisten Hollywoodin martial arts -elokuviin tähti Jean-Claude Van Damme tunnetaan lähinnä kehonrakentajana ja karatekana, hän on myös nuoruudestaan lähtien harjoitellut balettia. Tämä ei käy ilmi pelkästään haastatteluissa ja lehtiartikkeleissa, vaan myös kahdessa tähden varhaisessa elokuvassa, joita tässä tarkastellaan. Elokuvassa Kaksoisisku (1991) Van Dammen roolihaamo työskentelee naisten tanssinopettajana, ja tätä ammatillista statusta pyritään analysoimaan rinnastuksella myös tanssinopettajana toimineeseen Rudolph Valentinoon, jonka aikalaiset tuomitsivat seksuaalisesti epäilyttäväksi "miesperhoseksi". Elokuvasta Kickboxer (1989) on tarkastelun kohteena Van Dammen kerronnallisesti alimotivoitu tanssinäytös, jossa tähden ruumista fetisoidaan ja erotisoidaan perinteisesti naiskehoon liitettyllä tavalla. Artikkelit osoittaa kuinka Van Dammen tähtikuva puhuttelee paitsi patriarkaalisia auktoriteettia vastaan kapinoivia poikia, myös naisihailijoita, joita kiehtovat Van Dammen tähden ritarilliset ja romantiset ominaisuudet.

Hollywoodin martial arts -elokuvaa voidaan pitää toimintaelokuvan alalajina, joka panostaa aasialaisten taistelutaitojen esittelyyn, ja niinpä esiintyvän ruumiin spektaakkeli on näissä tuotoksissa huomattavasti tärkeämpää kuin suuret budjetit tai käsikirjoitukset. Belgialaissyntyinen Jean-Claude Van Damme nousi kulttimaineeseen esikoispääosallaan Bloodsport (*Bloodsport*, USA 1988) jossa Mr. Belgia -bodauskilpailun ja karaten Euroopan mestaruuden voittanut esiintyjä yhdisti taistelutaiteen ja kehonrakennuksen kuvastot, ikään kuin Arnold Schwarzenegger ja Bruce Lee olisi sulatettu yhteen. Huomiota herätti myös varsinkin tähden ilmiömainen notkeus, jota tämä esitteli elokuviansa tavaramerkiksi muodostuneen sivuspagaatin avulla. Van Dam-

men notkeus on peräisin ehkä hiukan yllättäen balettista, jota Van Damme alkoi harjoitella pian karaten aloittamisen jälkeen. Tätä ensi katsomalta erilaisten maailmojen yhteensulatumista Van Damme kommentoi seuraavasti: "Pari vuotta karaten aloittamisen jälkeen aloin harrastaa balettia, sillä rakastin klassista musiikkia ja noiden liikkeiden kauneutta. Sekoitin voiman ja sirouden yhteen luodessani hyvin harvinaisen karaten tyylin – kauneuden tyylin." (Barth 1992, 70)

Van Dammen yleisö tuntee hyvin tähden balettiharrastuksen, jota usein mainostetaan haastatteluissa ja fanilehtiartikkeleissa. Tanssi sinänsä merkitsee uhkaa perinteisille käsityksille maskuliinisuudesta, kuten Burt (1995, 9) toteaa: "Teatte-

ritanssin tarjoamat maskuliinisuuden representaatiot ovat viimeisten 150 vuoden ajan uhanneet (monin tavoin muita kulttuurimuotoja enemmän) särkeä ja horjuttaa maskuliinista identiteettiä.” Tanssi- ja taistelutaitojen yhdistelmä samassa bodatussa ruumiissa tuo esille maskuliinisuuden representaatioiden ristiriitaiset paineet, sillä siinä entisestään korostuu martial arts -elokuvan miesesiintyjän sukupuolisesti kiikkerä asema spektaakkelin valmistajana. Taskerin (1997, 320) mukaan genren sankarihahmot ”sallivat samastumisen mieshahmoon, jota toiset miehet katselevat ja joka nauttii ollessaan ihailevien katseiden kohde”. Tämän aseman ymmärtämiseksi Tasker ehdottaa taistelutaiteen ja tanssin rinnakkain asettamista, sillä molemmat tarjoavat näytteille asetetulle miesruumiille ”mahdollisuuden kokeilla feminiiniä asemaa” (mt.).

Van Damme ei ole koskaan pyrkinyt estämään balettikiinnostuksensa julkiseksi tekemistä. Tanssiminen tunnustetaan paitsi haastatteluissa, myös rohkeasti narratiivisena ja visuaalisena elementtinä kahdessa varhaisessa martial arts -elokuvassa. *Kickboxer* (*Kickboxer*, USA 1989), Thaimaahan sijoittuva taisteluepos sisältää narratiivisesti alimotivoitun ja yllättävällä tavalla koomisen tanssiesityksen. Elokuvan *Kaksoisisku* (*Double Impact*, USA 1991) alussa Van Dammen hahmo esitellään tanssinopettajana. Pyrin tässä artikkelissa analysoimaan Van Dammen esiintymisiä asettamalla hänet rinnakkain kahden muun valkokankaalla esiintyneen tanssijan, Rudolph Valentinin ja Fred Astairen kanssa. Temaattisia yhteyksiä löytyy paitsi Rudolph Valentinin tähtikuvasta, myös tämän elokuvauraa edeltäneestä tanssinopettajan asemasta. Fred Astaireen Van Dammen liittää molempien harjoittama miesruumiin fetissointi ja feminisointi, joita tarkastelen artikkelissa.

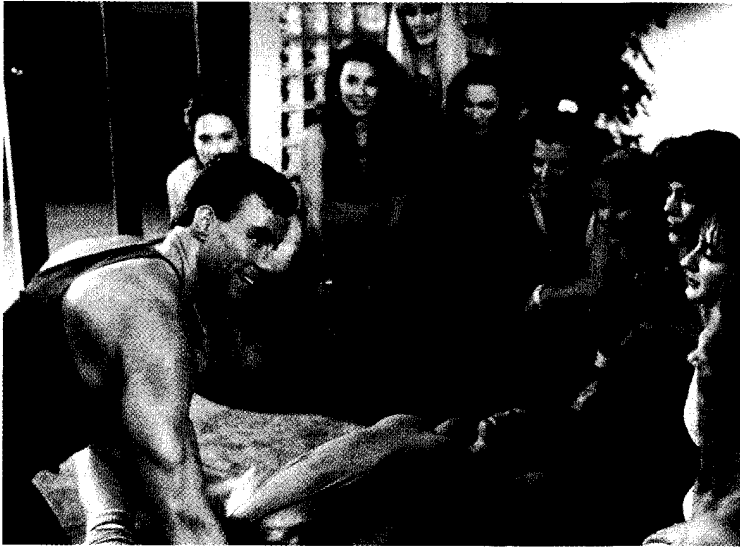
Hollywoodin martial arts -elokuvaa pidetään usein varsinkin kriitikoiden, mutta myös elokuvatuottajien keskuudessa ”hampurilaisversiona” laadukkaammasta emätuotteesta. Huomio kiintyy varsinkin Hong Kongin toimintaeposten sukupuoliseen työnjakoon, jossa naiset esiintyvät tasavertaisina taistelijoina miesten rinnalla. Miessankarien tähdittämän Hollywoodin katsotaan tyypistävän martial arts -elokuvien isäntämaiden ideologista maailmaa ja muuttavan niiden kertomukset sukupuolisesti sovinnaisempaan ja taantumuksellisempaan suuntaan. Hollywood-tulkintoja pidetään kaiken kaikkiaan kyvyttöminä problematisoimaan sukupuolen käsitettä. Kuitenkaan Van Dammen kohdalla tämä ei pidä paikkaansa: väitän, että tähti joutuu käsitteellistämään maskuliinisuutta uudelleen tarjotessaan eroottisen spektaakkelin sekä taistelutaiteen mestarina että tanssijana, omankin lausuntonsa mukaisesti ”karaten Fred Astairena”. Jos Van Dammen elokuvista puuttuvatkin Hong Kong -esikuviansa naistaistelijat, ei tämä puute mer-

kitse kyvyttömyyttä problematisoida ja kirjoittaa uusiksi sukupuolen representatioita pelkän mieständen voimin.

Kaksoisisku: "Naisten valmistama maskuliinisuus"

Kaksoisiskussa Van Damme on Chad, tanssinopettaja enonsa Frankin omistamalla karate- ja fitnessklubilla. Chad esitellään katsojalle ensi kertaa hänen auttaessaan naisoppilasta venyttämään reisiään noin tusinan muun tytön istuskellessa näiden ympärillä. Kameran katse liukuu naisen kasvoista ja keskittyneesti suljetuista silmistä tämän vartaloa pitkin alaspäin lantioille ja miehen käsiin, jotka pidättävät hänen reisiään erilleen. Venytyksen lopuksi kädet tuovat reidet yhteen ja ohimennen hipaisevat pakarointia. Kamera ottaa vastakuvan Chadin hymyilevistä kasvoista hänen onnitellessaan naista hyvästä suorituksesta. "Tiedättekö, venyttely on niin tärkeää", selittää Chad ja kääntää huomionsa ympärillä istuviin

tyttöihin. "Treenaan jalkojani ja karatea –" missä vaiheessa hän nousee seisomaan ja tyttöjen ihastukseksi napauttaa huomattavan helposti potkun oman päänsä korkeudelle – ja splitti sujuu tuosta vain." Nyt Chad palaa lattialle ja näyttää Van Dammen kuuluisan sivuspagaatin tyttöjen ilmaistessa hämmästyksensä "uuh" ja "aah" -äännähdyksillä. Lähikuva näyttää kahden kikattavan tytön hymyilevät kasvot, mikä on merkinä Chadin esityksen tuottamasta nautinnosta. "Ees ja taas,



Kaksoisisku (1997) Stone Group Pictures, USA.

ees ja taas", selittää Chad tytöille, liikutellen lonkkiaan eteen ja taakse spagaattissa. Liikkeen seksuaalinen merkitys ei jääne huomaamatta kikattavilta tytöiltä.

Kohtauksessa katsojalle esitellään ensin, ja hyvin perinteisellä tavalla, vahvasti erotisoitu näkymä venyttelevästä työstä, mutta huomio siirtyy äkisti Chadin ruumiiseen ja sen naisille aiheuttamaan mielihyvään. Vaikka Chad opettaja-asemaansa edustaakin patriarkaalista auktoriteettia, hän kuitenkin toimii myös nautintoa tuottavana naisen katseen kohteena, jolle naisoppilaat oletettavasti maksavat hänen palveluksistaan. Gaylyn Studlar on tutkinut Valentinon elokuvauraa ja sitä edeltänyttä työtä naisoppilaiden palkallisena tanssinopettajana, ja hänen analyysinsä on varsin hyödyllinen pyrittäessä ymmärtämään Van Dammen hahmon samankaltaista ammatillista statusta. Seuraava Studlarin (1993, 27) kuvaus Rudolph Valentinosta valottaa myös Chadin asemaa:

Koska hän oli entinen seurapiirinaisten palkattu tanssipartneri, hänet väheksyen laskettiin "aistillisten ja alhaisten" maahanmuuttajien joukkoon, jotka tienasivat leipänsä käyttämällä hyväkseen naisten nautinnonhalua. Tanssijan tuotteistamisen viskasi hänet "miesperhosten" kategoriaan. Tämä äärimmäinen esimerkki

”naisten valmistamasta” maskuliinisuudesta liittyi erään aikalaiskirjailijan kuvauksen mukaan ”nuoriin, erittäin suuresti silmää miellyttäviin miehiin, joita naiset palkkaavat huvittamaan itseään samoin kuin muinaiset kuninkaat käyttivät narreja.”

Chadin voimakas ja viriili ruumis, kuten hänen seksuaaliset mieltymyksensä, ovat sovinnaisen maskuliinisia. Silti hänen innokkuudellaan asettaa ruumiinsa naisten katseiden alle ja palvella naisten mielihyvää on kulttuurisesti koodattu, ”feminisoiva” vaikutus. Chad, kuten 1910- ja 1920-lukujen tanssipalvelusten tarjoajat, kuuluu ”miesperhosten” kategoriaan. Chadin alleviivatun seksuaalinen leikkisyys hänen oppilaidensa seurassa antaa ymmärtää hänen olevan, kuten Valentinoa kuvattiin aikansa kulttuurisissa diskursseissa tanssijana, ”vampin miesvastine”, joka edustaa ”lihan houkutus” (Studlar 1993, 28). Elokuvesta puuttuu kuitenkin varsinainen tanssiesitys, ja kohtauksen visuaalisessa viestinnässä lihan houkutus liittyy ensisijaisesti Van Dammen suureen lihaksistoon ja näytteillä-oloon kehonrakentajana. Hänen tilansa kohtauksessa tuo mieleen kehonrakennuksen isän ja ensimmäisen suuren popularisoijan, Valentinon aikalaisen Eugen Sandow’n. Hänen ”feminisaatiotaan” naiskatseen alla kuvaa Boscagli (1996, 112) seuraavalla tavalla:

Jokaisen Amerikan kiertueen esityksen jälkeen...naiset, jotka olivat halukkaita lahjoittamaan 300 dollaria hyväntekeväisyyteen, päästettiin esiintymislavan taakse ja koskemaan Sandow’n lihaksia. Tämä näky Sandow’n ympärillä kuhi-sevista naisista, aikansa kuuluisista seurapiirin juhlijoiista, jotka kiinteästi katselivat ja koskettelivat tämän ruumista, oli vastine tuon ajan teattereissa paljon yleisemmälle kohtaukselle, jossa tanssijatar tai näyttelijä-ilotyttö otti vastaan miespuolisia ihailijoitaan.

Yhtäältä Sandow’n naisyleisö määritteli tämän maskuliinisen objektin friikki-sirkuksen näyttelyesineenä, toisaalta eroottisen nautinnon lähteenä. Näitä tulokintoja kompensoi Sandow’n yli-inhimillinen suorituskyky hänen voimiensa esitelyssä: ”Sandow’n fysiikan ”feminisoitu” rooli haihtui nopeasti ja muuttui aktiivisen, miehisen voiman riehuvaksi kuvaksi hänen esiintyessään lavalla” (Boscagli 1996, 114). Samankaltainen kompensaation tarve on tuttu tanssijallekin; Bill T. Jones on tunnustanut kokevansa itsensä tanssilavalla ”hyödykkeeksi” ja liittää tämän aseman eksplisiittisesti naiseuteen sanoessaan: ”Naisista täytyy tuntua varmasti samalta.” Hän kuvailee tilanteesta johtuvia kiukun ja ärtymyksen tunteita maskuliinisten etuoikeuksiensa menettämisestä: ”Katsojat tavallaan itse asiassa käskevät: Esiinny meille. Näytä meille ruumiisi. Se teki minut äärimmäisen aggressiiviseksi, ja ehkä herätti halun hankkia takaisin miehinen hallitsevuuteni.” Tanssiminen sallii Chadin oppilaiden nauttia samanlaisesta kosketuksen suomasta nautinnosta kuin Sandow’n hyväntekeväisyysasiakkaat, ja Chadin täytyy samoin vahvistaa aktiivinen maskuliinisuutensa. Hänen, kuten Sandow’n, täytyy esittää ”raivoavaa, aktiivista maskuliinista voimaa”.

Juuri, kun Chad esittelee spagaattiaan tytöille, hänen Frank-enonsa tulee luokkaan ja komentaa Chadin ottamaan hetkeksi johtoonsa viereisen salin karateharjoitukset. Chad nurisee, mutta jättää kuitenkin Frankin vaatimuksesta naisyleisönsä. Käy ilmi, että karatetuntia häiritsee koulukiusaaja, joka on käynyt liian kovaotteiseksi toista oppilasta kohtaan. Chadin saapuessa saliin balettitrikoissaan ja ilmoittaessa ottavansa harjoituksen vetämisen kontolleen kovich kysyy: ”Mikäs mies sinä olet, baletinopettaja vai?” Tämä herja on suunnattu yhtä paljon Van Dammen valkokankaan ulkopuolista persoonaa kuin Chadia vastaan. Hän vastaa: ”Jeps, tanssinhan minä...mutta treenaan myös vähän karatea” ja pyytää riitapu-

karia näyttämään potkutaitojaan. Yhteenotto jää lyhyeksi, sillä Chad tyrmaa hyökkääjän yhdellä potkulla päähän.

Kickboxer: Jalalla koreasti

Chadin vaihdos tanssin maailmasta tappeluun näyteltiin erilaisissa kehyksissä kaksi vuotta aiemmin elokuvassa Kickboxer. Siinä Van Damme on Kurt Sloane, potkunyrkkeilijä, joka harjoittelee vanhan, viisaan thainyrkkeilyn mestarin Xianin johdolla kostaakseen veljensä halvaantumisen kehässä. Halutessaan testata oppilaansa kehitystä Xian vie Kurtin hämyiseen baariin Bangkokin laitamilla ja juotaa tälle huomattavan määrän alkoholia. Sitten hän kysyy Kurtilta, osaako tämä tanssia. ”Toki, olen hyvä tanssija”, vastaa humaltunut Kurt. Xian pyytää häntä esiintymään ja selittää haluavansa tarkkailla oppilaansa tasapainoa. Kieli poskessa -tyylin kohtauksessa Xian valitsee kappaleen jukeboksista ja Kurt tanssii kahden thai-tytön kanssa, jotka kuitenkin jäävät melko marginaalisiksi kohtauksessa, sillä sen koommin Kurtin kuin kamerankaan katse ei kiinnitä heihin paljoa huomiota. Kurt ei tanssiessaan ota mitään kontaktia tyttöihin, kun hän heiluttaa takapuoltaan, taputtaa käsiään yhteen ja syöksyy useasti jo tässä uransa vaiheessa tavamerkiksi muodostuneeseen sivuspagaattiin, jolloin kamera siirtyy hänen taakseen saadakseen paremman kulman tähden takapuoleen.

Kohtaus voidaan lukea parodisena käännöksenä klassisen Hollywood-elokuvan yökerho- tai saluunakohtauksista, joissa naispuolinen esiintyjä kirjaimellisesti ”pysäytti show’n” (Cohan 1993, 46). Tässä tapauksessa tosin vaikkapa jonkun Marlene Dietrichin ekshibitionistisen esityksen tilalla on Van Dammen esitys, ja nyt myös katsomiseen liittyvät sukupuolikonventiot kääntyvät pääläelleen. Kohtaus muistuttaa musikaalin tanssinumeroa, jotka Cohanin (1993, 46–7) mukaan esittävät haasteen Hollywoodin traditionaaliselle sukupuolten väliselle työnjaolle. Tyypillisestihän naiset huolehtivat speaktaakkelin esittämisestä kankaalla ja miehet edistävät kertomuksen kulkua. Musikaali on kuitenkin eräs niistä harvoista lajityypeistä, joissa speaktaakkelin tarjoilemisesta katsojille huolehtivat melko tasaveroisesti niin miehet kuin naisetkin. Samoin toimii Kickboxer’in tanssikohtaus, joka on pelkkä riemukas, anteeksi pyytelemätön ja kertomuksen ulkopuolelle pakeneva miesruumiin näytteillepano. Kurtin tanssiesitys jää ylimääräiseksi ja epäfunktionaaliseksi visuaaliseksi elementiksi kertomuksen ekonomiassa, aivan niin kuin tanssinumerot viime kädessä aina jäävät.

Kohtauksen visuaalinen logiikka jakaa Kurtin narsismin keskittymällä hänen vartaloonsa, joka selvästi syrjäyttää hänen kerallaan tanssivat tytöt. Kurtin asema on kirjaimellisesti keskiössä (tytöt ovat hänen molemmilla sivuillaan kuvapintalan laitamilla), ja hänen oma katseensa, noudatellen kameran katsetta, on suunnattu hänen omaan ruumiiseensa. Tämä on räikeä poikkeus niistä tavoista, joilla esiintyjien ja katsojien katseet kohdistetaan sukupuolen mukaan esim. klassisessa baletissa. Burtin (1995, 54) mukaan baletti on representaationa aivan elokuvan tavoin aina pyrkinyt etuoikeuttamaan miehen katseen. ”Ballerinan katse on passiivinen, se sallii katsojan tarkastella hänen ruumistaan eroottisena objektina. Naisen partneri katselee häntä, heijastaen yleisön katseen pois itsestään ja suunnaten sen uudelleen kohti naista. Nämä käytännöt varmistavat, että yleisö katselee miehisin silmin.” Elokuvassa Kickboxer Van Damme kuitenkin syrjäyttää naiset ja kääntää pääläelleen tavanomaisen tilanteen käyttäen omaa katsettaan keskittääkseen huomiota itseensä tyttöjen asemesta. Tällä tavoin hän muuntelee katseen sukupuolittuneisuutta: kuten Burt (1995, 57) huomauttaa, perinteisesti miestanssija samastaa itsensä katsomon (heteroseksuaalisiin) miehiin ja etuoi-

keuttaa heidän katseensa tuijottamalla ballerinaa. Sen sijaan Van Damme sallii myös naiskatsojien heteroseksuaalisten tai gay-yleisön mieskatseiden kiinnittyvän esiintyvään ruumiiseensa.

Sukupuolen konventioiden kääntymisen lisäksi Kickboxerin tanssikohtaus on ongelmallinen myös narratiivisen ekonomian puitteissa, sillä ihmisruumista ihailtava jakso keskeyttää tarinan virran. Ranskaksi tanssiesitys onkin "un spectacle", speaktaakkeli, joka elokuvateoriassa on perinteisesti nähty ikään kuin narratiivin vastavoimana (Burt 1995, 50). Kurtin ruumis tuodaan suoraan katsojan eteen vailla tarinamaailman hahmojen katseiden välitystä. Vaikka kohtauksessa onkin joitakin eleellisiä vastakuvia baarin asiakkaista, kameran katse kuvaa Kurtia usein paikoista, joissa kukaan tarinamaailman hahmo ei ole – kuten silloin, kun kamera matalasta kulmasta keskittyy Kurtin pakaroihin. Mulveyn klassisen mallin mukaan tämä tarinamaailmaan kuuluvien katseiden puuttuminen on merkki ihmisruumiin fetissoinnista, ja hänen paradigmassaan se liittyy leimallisesti naisruumiin kuvaukseen. Mulvey (1986, 205–206) kuvaa tätä prosessia käyttäen esimerkkinään Josef Sternbergin ohjaamia Marlene Dietrichin elokuvia:

Kertovalle elokuvalle tyypillinen miessankarin voimakas katse rikotaan, ja sen tilalle astuu suora eroottinen yhteys kuvan ja katsojan välillä. Naisobjektin kauneus ja valkokangas sulautuvat yhdeksi: nainen on... täydellinen esine, jonka lähikuvien tyyllitelmä ja pirstoma ruumis on elokuvan ensisijainen sisältö ja yleisön katseen suora vastaanottaja.

Näin Mulvey kuvailee kameran fetissoivaa katsetta, jonka ehdot täyttyvät Kickboxerissa: Kurtin ruumis on irrotettu tarinamaailman sisäisten katseiden verkosta, kertomus pysähtyy äkisti ja mieskatseet, jotka normaalisti ohjailevat tarinan edistymistä, ovat poissa. Mulveylle (mt.) fetissispektaakkelin tärkein tunto-merkki on nimenomaan tarinamaailman välittävien katseiden katoaminen. Äkkiä fetissoinin hetki päättyy kuten Kaksoisiskussakin ja Kurtin tanssista sukeutuu tappelu, kun baarissa rypänneet thainyrkkeilijät hyökkäävät hänen kimppuunsa. Kurtin tanssissa Xian oli nimittäin kierrellyt pitkin baaria ja väittänyt Kurtin loukanneen vakavasti paikallisten thainyrkkeilijöiden taitoja, miehuutta ja jopa näiden äitejä. Kurt pääsee osoittamaan taistelutaitojensa kehityksen Xianille puolustautumalla useita hyökkääjiä vastaan.

Fallinen miehisuus: uhattu, epäilyksenalainen ja potkien palautettu?

Edellä kuvailtu spektakulaarinen ja erotisoitu asema on mitä ilmeisimmin ongelmallinen maskuliinisen identiteetin kannalta, päätellen sitä seuraavasta lähes paikallisesta väkivallasta kahdessa esimerkkitapauksessamme. Dyer (1992) on tutkinut kirjoittamattomia, kulttuurisia sääntöjä, joiden mukaan katseen kohteeksi joutuminen yhdistetään passiivisuuteen ja naisellisuuteen. Mies voi kuitenkin välttää tämän feminisoinnin korostamalla katsotuksi tullessaan aktiivisuutta ja hallintaa. Baletissa maskuliininen olemus voidaan vahvistaa fyysisen voiman avulla ja kyvyllä hallita naispartneria, kuten myös esittämällä näyttäviä hyppyjä (Burt 1995, 55). Burtin mukaan vielä nykyäänkin taistelukohtaukset auttavat varmistaamaan kovan, heteroseksuaalisen identiteetin miestanssijoille, esimerkiksi Romeossa ja Juliassa tai Troy Gamessa. Taistelukoreografioissa käytettävien liikkeiden laatu "on sopivalla tavalla maskuliininen ja siten ongelmaton miestanssijalle" (Burt 1995, 61). Tämä päätelmä lienee kuitenkin hiukan hätiköity, sillä se nojaa käsitteelliseen dikotomiaan, jossa feminiini tanssiminen ja maskuliininen tais-

telu ovat tiukasti erillään. Jo Burtin omat esimerkit taisteluliikkeitä imitoivista tanssijoista viittaavat pikemminkin jatkumoon, jossa tietynkaltaiset liikkeet voivat olla osa sekä taistelu- että tanssiesitystä.

Kickboxerin tanssikohtauksessa tuntuu olevan tiettyä itsetarkoituksellisuutta. Taistelu päihtyneenä vihaisia miehiä vastaan oli siis osa Kurtin treenausta. Tanssinumeron narratiivinen motivointi ei kuitenkaan selity pelkästään tällä. Tanssi ei ollut tappelun synnä, sillä Xianin pajunköysi olisi kaiketi riittänyt yksinkin. Ja vaikka kahden thaitytön Kurtia kohtaan osoittama ihastus epäilemättä lisäsi nyrkkeilijöiden kiukkua, seksuaalinen lataus olisi paremmin toteutettu poskivalisilla kuin narsistisella puolisoollolla. Itsetietoisien ja camp-henkisen tanssikohtauksen motiivit piilevät muualla. Myös Kaksoisiskussa tyttöjen viihdytystä seuraava lyhyt tappelu dojon puolella tuskin kompensoi täysin tyhjentävästi tanssijan feminisoitua roolia: balettitrikoissaan karatetreenejä vetämään pöllähtävä Chad on lähinnä parodia taistelutaitojen avulla itseään pönkittävästä miehekkyydestä.

Miksi siis elokuvassa ylipäänsä oli häpeilemättömästi alimotivoitu tanssikohtaus? Kuten näimme, tanssin kulttuuriset implikaatiot voivat tulla kompensoiduksi väkivallalla, mutta miksi tehdä tuota kompensatiota ensinkään aiheelliseksi? Jo aiemmissa elokuvissaan (esim. *Bloodsport* [1988], *Cyborg* [1989]) Van Damme pakeni hetkittäin kertomuksen maailmasta fetissispektaakkeli, ja syy-

nä on yleisesti pidetty gay-yleisölle suunnattu- ja markkinointistrategioita (Clarke & Henson 1996). Samoin voidaan tulkita Kickboxerin tanssikohtaus, jossa on useita "butt-shoteja", lähikuvia Van Dammen takamuksista. Selitys siis jakaisi Van Dammen elokuvien kohtaukset erotiisointi- ja taistelukohtauksista koostuviin binomeihin. Ensin esitettäisiin gay- ja naisyleisölle miesruumiin fetissointia ja erotisointia. Koska nämä ovat kuitenkin



Kaksoisisku, Stone Group Pictures.

varsin epäortodoksia tapoja kuvata miesruumista, ne kompensoidaan toisessa vaiheessa tarjoilemalla miesten välistä väkivaltaa, joka poistaa heteromieskatsojien homoerotiikkaan liittyvät pelot. Van Dammen hahmot siis siirtyisivät uhmaamaan yleisön katseen hallintaa osoittamalla, ettei hänen ruumistaan ole helppoa ottaa haltuun. Tähti kompensoisi feminiiniseksi luokiteltavan "katsottavuutensa" ja lausuisi uhmakkaan vaatimuksen perinteisesti maskuliiniseen, toimivaan asemaan käyttämällä taistelutaitojaan. Tämä todistaisi, ettei hänen statuksensa naisyleisön hyödykkeenä ja näiden (ja elokuvan katsojien) katseiden kohteena merkitse alistuvaa suhdetta toisiin miehiin nähden. Tällaisessa luennassa, joka ikään kuin erottaa nautinnot katsojien sukupuolisen suuntautumisen mukaan, on kuitenkin jotain epätydyttävää, varsinkin, kun lähemmässä luennassa Kickboxerin taistelukohtaus ei merkitsekään välttämättä tanssimisen loppua.

Päällisin puolin vaikuttaisi siltä, että tanssin elementti feminisoi miessankarin,

jolloin hänen on pakko pelastaa maskuliinisuutensa väkivallan avulla. Kickboxerin baarikohtaus on kuitenkin koomisesti viritetty, sillä Kurtin tanssi jatkuu myös taistelun keskellä, ja koko speaktaakkele voidaan lukea tyypillisesti vandammemaisena silmäniskuna katsojalle. Siinä, missä Burtin historiallisissa esimerkeissä taisteluliikkeet tuotiin tanssiesitykseen, Van Damme tuo tanssiliikkeet taistelukohtaukseen. Kurt käyttää sivusplittiä tanssiessaan, mutta myös taistellessaan: liukuakseen lyöntien alle tai loikatakseen ilmaan, jossa hän potkaisee kahta vastakkaisilta suunnilta lähestyvää hyökkääjää samanaikaisesti päähän. Taistelukohtausta myös säästää sama keskeytymätön musiikki kuin tanssiesitystäkin. Andersonin (1998) mukaan jokainen taistelukohtauksen esitys onkin kompromissi autenttisen tappelun ja tanssin välillä. Elokuvasa esitettävät taistelukohtaukset eroavat oikeista tappeluista, sillä niiden tehtävä on *viestiä* jotakin, joten taistelun liikkeet on koodattava niin, että tapahtuma tulee ymmärrettäväksi yleisölle. Elokuvasa esiintyvässä taistelijassa on siis aina annos tanssijaa; emme näe "aitoa" taistelua, vaan koreografioidun taistelun performanssin, jonka liikkeillä on viestivä ja esteettinen funktio. Taistelukohtaus on siis representaatiota siinä, missä elokuvan muikin koodisto, ja mitä "koodatummaksi" ja symbolisemmaksi taistelu muuttuu, sitä enemmän se muistuttaa tanssia. Tai täsmällisemmin sanoen: sitä helpompi katsojan on tunnistaa taistelukohtauksen representaatioluonne. Kyseessä on siis eräänlainen realismusspektri. Eri näyttelijät pyrkivät eri tavoin määrittelemään paikkansa tällä taistelun representaation jatkumolla, ja Andersonin analyysistä voidaan erottaa keinoja, joilla taistelurepresentaatiota voidaan haluttuessa siirtää kauemmas tanssimisestä kohti realismuksen vaikutelmaa.

Ensinnäkin lyhyempi ja yksinkertaisempi taisteluliike on "realisempi" kuin näyttävä ja vaikea liike. Esim. aikidomestari Steven Seagalin, joka nousi Hollywood-toimintatähdeksi samaan aikaan kuin Van Damme, elokuvissa taistelukohtaukset ovat lyhyitä ja brutaaleja. Sen sijaan Van Damme käyttää Kickboxerin baarikohtauksessa lähes pelkästään vaivalloisia, spektakulaarisia hyppypotkuja. Toiseksi taisteluliikkeiden vastustajan ruumiille tuottamia vammoja voidaan kuvata yksityiskohtaisesti. Prosteettiset tehosteet sallivat Seagalin jäljitellä niitä epämiellyttäviä vaurioita, joita aikidon nivellukot voisivat aiheuttaa ihmisen raajoille. Van Dammen taistelukohtaus Kickboxerissa taas on täysin veretön, vastustajat vain lakoavat yhdestä osuneesta potkusta siististi kuin keilapallot. Kolmanneksi taistelutaitojaan esittelevä näyttelijä voi haastattelussa korostaa tosielämässään todettua tehokkuutta, jolloin hän tulee korostaneeksi myös elokuviensa taistelukohtausten autenttisuutta. Niinpä Seagal kertookin: "Monet, monet erilaiset haastajat tulivat nöyryyttääkseen minua, potkiakseen persettäni tai tappaakseen minut, eikä se kestänyt ikinä kuin muutaman sekunnin. Enkä se ollut minä, joka satutti itsensä -tai joutui kannetuksi pois" (Richman 1991, 306). Van Damme puolestaan vähättelee taitojensa väkivaltaista puolta ja sanoo karaten Euroopan mestaruudestaan: "En koskaan pitänyt tappelemisesta, pidin vain voitamisesta" (Barth 1992, 70). *Playboyn* haastattelussa Van Damme kieltäytyy toimittajan jankutuksesta huolimatta kommentoimasta kuvitteellisen Mike Tyson vs. Van Damme -ottelun lopputulosta. Tuonnempana pyrin tarjoamaan selityksiä tälle väkivallan elementin vähättelylle Van Dammen tähtikuvassa. Kaiken tämän tuloksena voimme todeta, että Kickboxerin taistelukohtaus on varsin monella tavalla rakennettu muistuttamaan tanssia ja toimimaan eräänlaisena jatkona edeltävän tanssikohtauksen teatraalisuudelle ja representaatioksi rakennetulle luonteelle. Pyrin seuraavaksi löytämään selityksen Van Dammen tähtikuvasta sekä tanssikohtauksen eroottiselle fetisoinnille että taistelun väkivaltaisten elementtien vähättelylle.

Kapinan kaiho ja taistelutaiteet

Tässä kohden on korostettava tanssivan tai taistelevan performanssin tuottajan, ruumiin, keskeisyyttä. Ruumiin tärkeys liittyy Taskerin (1997, 320) mukaan sen potentiaaliin vastarinnan artikuloinnissa: ruumishan on vallantahdon valmis väline erityisesti niille, joilta on estetty pääsy taloudelliseen tai poliittiseen valtaan. Ei liene sattumaa, että juuri tällaiset ihmiset ovat nimenomaan toimintaelokuvien otaksuttu kohderyhmä. Tämä saattaa selittää, miksi näitä elokuvia, kuten niiden katsojiakin, alentuvasti kuvaillaan kritiikeissä ”lapsellisiksi”. Tasker (1997, 320–1) puolustaa martial arts –elokuvia ja niiden yleisöjä ja katsoo molempien osallistuvan symboliseen kapinaan patriarkaalisia valtahierarkioita vastaan:

Selvästikin taantumus ja lapselliset nautinnot ovat toiminnassa samastumisesamme sankariin ihanteellisena hahmona, joka voittaa vaikeudet. Tämä voimaantumisen fantasia puhuttelee niitä, jotka lasten tavoin huomaavat olevansa voimattomuuden asemassa. Varsinkin samastuminen sankarin voiton fyysiseen aspektiin on keskeinen – se tarjoaa täysin toisenlaisia nautintoja kuin älyllinen identifikaatio.

Vaikka Van Damme tuskin on itse taloudellisesti voimaton, hän kuitenkin pyrkii vetoamaan niihin, jotka ovat. Martial arts -elokuvat tarjoavat erinomaisen väylän tähän. Kuten Anderson (1998) on huomauttanut, menneinä aikoina kyvykyys taistelutaidoissa toimi luokkastatuksen ilmaisijana, sillä vain runsas vapaa-aika ja vapautus työnteon välttämättömyyksistä teki mahdolliseksi niiden harjoittelun. Nykyään nuo taidot ovat menettäneet tärkeytensä sosiaaliluokan merkinä, mutta martial arts -elokuviissa kyvykyys taistelutaidoissa nousee jälleen tärkeimpään asemaan, sillä ”kyky pärjätä taisteluissa korotetaan kaikkien *muiden* luokkaerojen yläpuolelle”. Fiktio hahmon sosiaalisella tai taloudellisella statuksella ei ole juuri mitään merkitystä siihen verrattuna, miten hyvin hän taistelee. Anderson kutsuukin taidokkuutta taistelulajeissa ”symbolisen pääoman” merkiksi alan elokuviissa. Tämä pääoma on tarjolla kaikille martial arts -elokuvien yleisön jäsenille heidän ruumiidensa kautta.

Tällainen sosiaalisen todellisuuden hierarkiat ohittava fantasiaratkaisu tuo kuitenkin esille perinteisten maskuliinisuuteen liittyvien ideaalien pimeitä puolia. Sankarin taistelutaitojen koetteleminen ja todistaminen tapahtuvat nimittäin lähes poikkeuksetta väkivallan kautta. Vaikka tämä palvelee kyllä hyvin ruumiilla hankitun ”symbolisen pääoman” merkityksellisyyttä, väkivaltaisuuksien korostaminen tuo esille maskuliinisuuden – ja siten patriarkaatin – pimeitä puolia. Kuten Heywood (1998, 151) huomauttaa, kulttuurimme suorastaan vetää yhtäläisyysmerkit maskuliinisuuden ja väkivallan välille. Tällaisessa ajattelussa väkivallan tekijä nähdään maskuliinisena ja väkivallan uhri feminiinisena. Tällöin Seagal lausuu itsensä maailman maskuliinisimmaksi taistelijaksi kehuskellessaan ettei ole enää löytänyt haastajaa, joka uskaltaisi kohdata hänet (Wallace 1992). Tärkeimmät suhteet perustuvat miesten väliseen hallintaan tai alistumiseen ja naiset on suljettu merkityksellisyyden ulkopuolelle. Seagalin taisteluesityksiä olisi näiden kommenttien valossa vaikea tulkita kapinointina perinteisiä patriarkaatin vallan tunnuksia vastaan, kun tuo kapinointi tuntuu palaavan takaisin patriarkaatin maskuliinisuutta korostaviin ideologioihin ja arvomaailmoihin.

Voimme nyt palata Van Dammen elokuvien erotisoituihin kohtauksiin, joiden nautinto on joissakin analyyseissa palautettu markkinointistrategioihin ja katsojaryhmien seksuaaliseen suuntautumiseen. Välttääksemme kuitenkin tämän reduktion meidän on etsittävä muita tulkintavaihtoehtoja. Mitä muuta siis nämä kohtaukset kertovat? Taistelukohtauksilla on omat merkityksensä, mm.

taloudellisesti alistetussa asemassa oleville ruumiin harjoituksella saavutettava symbolinen pääoma, jotka ovat osittain yhteneviä esim. Seagalin vastaavien kanssa. Mutta entä tanssikohtauksen kaltaiset erotisoivat fetissikohtaukset, jollaisia ei Seagalin tuotannosta löydy? Sen sijaan, että yrittäisimme analysoida Kickboxerin tanssi- ja taistelukohtauksia erillisinä, pitäisi mielestäni taistelua edeltänyt tanssikohtaus liittää osaksi taistelun tulkintakontekstia. Vaikka päältäpäin katsoen Van Damme kompensoi taistellessaan aiempaa feminiiniä positioitaan, hän karsii katsojalle silmää iskien maskuliinisen voimainnäytön tuhoavuutta painottamalla taistelunsa tanssinomaisuutta. Myös fetissoiva tanssikohtaus on ymmärrettävä maskuliinisen perinteen vähentämisenä feminiinin eroottisen pinnan hyväksi.

Cohan (1993, 66) toteaa Fred Astairen populaarisuutta selittäessään Yhdysvaltojen astuneen toisen maailmansodan jälkeen aikakauteen, jota leimasi syvä ahdistus maskuliinista auktoriteettia kohtaan. Vastareaktiona ilmaantui taantumuksellisia, sukupuoliselta ideologialtaan konservatiivisia kulttuurituotteita, selvimminkin *film noirin* genre. Silloin Fred Astairen musikaalien ylitsevuotava ja nautinnollinen kuva miehuudesta tarjosi vaihtoehtoisen maskuliinisuuden, jonka elokuvayleisöt pystyivät hyväksymään. Cohanin (1993, 48) mukaan Astaire ”terästi” tähti-imagoaan avoimesti feminiinisillä elementeillä, korostamalla miehelle perinteisesti sopimattomia narsismin ja ekshibitionismin ominaisuuksia. Samoin hän oli enemmän kuin halukas esittelemään fysiikkaansa ja sulokkaita liikkeitään tanssipareilleen ja muulle yleisölle, etenkin naisen katseelle. Walser päätyy samankaltaiseen tulkintaan tutkimuksessaan heavy metallista, 1980-luvun suosituimmasta musiikkigenrestä (tuona aikanahan myös Van Damme nousi kuuluisuuteen). Walserin (1993, 129) mukaan nykyisen kulttuurimme maskuliiniset vaatimukset pidättyväisyydestä ja kontrollista alistavat teini-ikäisiä poikia ja nuoria miehiä siinä, missä naisiaikin: he ”kyyristelevät patriarkaatin kontrollin alla aivan samoin kuin naiset”. Miehiseen valtaan ja identiteettiin liittyviä ahdistuksia helpotettiin heavy metallissa androgynisyyden visuaalisilla merkeillä.

Walserin mielestä heavy metallin ”keimailevat” esiintyjät ja yleisemmin fanit eivät kasvattaneet hiuksiaan, pukeutuneet naisten vaatteisiin eivätkä meikkaneet kasvojaan pelkästään osoittaakseen eron itsensä ja vanhempiensa välillä – olisivathan he oletettavasti keksineet muita, yhtä tehokkaita eron viestittäjiä. He konstruivat huolellisen sekoituksen maskuliinista kapinallisuutta ja feminiiniä speaktaakkelia. Tämä kumouksellinen tyyli viestii avointa vastustusta niitä auktoriteetteja kohtaan, jotka pyrkivät rajoittamaan pääsyä energisyyden ja viehättävyyden nautintoihin. Walserin (1993, 133) mukaan tällainen androgynisyys tarjosi ”miesesiintyjille (ja sijaisuuden kautta miesfaneille) tilaisuuden leikkiä värikkyydellä, uhkeudella ja koristeilla, mikä saattoi olla valtava helpotus siitä jäykkyydestä, jota heiltä miehinä odotetaan”.

Näin Van Dammen lausunto itsestään karaten Fred Astairena saa monenlaisia ulottuvuuksia. Miesruumiin fetissointi, eroottinen pinnan korostaminen ja taistelukohtausten väkivaltaisuuden vähäisyys liittyvät kaikki yhteen Van Dammen tähtikuvassa. Ja vaikka tanssin ja taistelun kaltaiset speaktaakkelinumerot eivät kiidätäkään eteenpäin elokuvan narratiivia, niillä on silti viestinnällinen funktio: ne puhuvat tuota tähtikuvaa ja näin tavallaan ylittävät yksittäisen elokuvan narratiivin. Van Damme julistaa ruumiinsa leikkauspisteeksi, jossa yhdistyvät taistelutaitteen suoman symbolisen pääoman kautta maskuliininen kontrolli ja feminiiniksi mielletty eroottinen pintakiilto. Lisäksi hän suhtautuu vähemmän vakavasti taistelutaitojensa väkivaltaisiin puoliin, mikä näkyy juuri esim. Kickboxerin tanssinkaltaisessa taistelukohtauksessa.

Kertomansa mukaan Van Damme saa paljon ihailijapostia naiskatsojilta, jotka

kärttävät tähdeltä esiintymisiä muissakin kuin karate-elokuvissa, toivoen romanttisia osia. (Näitä toiveita Van Damme on osin toteuttanutkin melko melodramaattisissa elokuvissa mm. Rosanna Arquetten ja Natasha Henstridgen kanssa.) Viimeiseen asti Van Damme pyrkii haastatteluissaan ottamaan naisyleisönsä huomioon ja muistuttamaan ihailijoitaan ritarillisuudestaan ja romanttisuudesta, silloinkin, kun hänen toimintaelokuviansa joidenkin sisältöjen piirteet tekevät tämän tehtävän varsin epäkiitolliseksi, kuten ilmenee Susan Morganin (sit. Clark & Henderson 1996, 137) haastattelussa:

SM: Toimintaelokuvat ovat kyllä poikien kamaa. Kickboxerin lopussa, kun olet voittanut ottelun, suutelet veljeäsi, sitten koiraa, ja vasta sitten katselet, näkyisikö tyttöystäväsi missään.

VD: Kuulen tästä ensi kertaa.

SM: Voitit ottelun veljesi puolesta ja sitten juoksit koiran luo.

VD: Totta. Velihän oli kidnapattu, koira oli loukkaantunut. Tyttöystävä vain itki.

SM: Mutta tyttöystävä jäi viimeiselle sijalle.

VD: Ei sydämessäni.

Kaksoisiskun ja Kickboxerin tanssiaiheisissa kohtauksissa Van Dammen tähti-persoonaa sulautuu hänen henkilöhistoriansa. Heidän asemansa karatekan ja tanssijan sekamuotona käyttää mallinaan Van Dammen henkilöhistoriaa, jota on kertailtu lukuisissa haastatteluissa ja elämäkerrallisissa artikkeleissa. Narratiivi näyttää tarjoilevan heille vaihdoksen naisten maailmasta, jossa heidän roolinsa on eroottinen spektaakkeli ja tanssija, väkivaltaisempaan (ja siten maskuliiniseen) karaten ja miesten maailmaan, jossa heillä on mahdollisuus esitellä taistelutaitojaan. Van Damme jättää kuitenkin epäselväksi, kumpi näyttämöpersoonaa on "autenttisempi": esiintykö taistelija hetkittäin tanssijana vai päinvastoin? Vaikka tanssimis- ja taistelukohtaukset virittävät yleisön katseet eri tavoin, Van Damme hämärtää niiden välistä rajaa salakuljettamalla tanssia taisteluun, jatkamalla tanssimista taistellesakin. Näin tehdessään Van Damme ei pelkää järkele uudelleen sukupuolta suhteessa tanssimiseen tai taistelutaitoihin, vaan laajemmin jatkaa Fred Astairen projektia ja kuvittelee filmillä vaihtoehtoja vanhoille määritelmille maskuliinisuudesta pidättyväisyytenä ja näkymättömyytenä.

Lähteet

- Anderson, Aaron (1998)
Action in motion – Kinesthesia in the Martial Arts Movies. *Jump Cut*.
- Barth, Jack (1992)
J.C. Superstar. *Premiere* 5:11, 68–72.
- Boscagli, Maurizia (1996)
Eye on the Flesh – Fashions of Masculinity in the Early Twentieth Century. Colorado: Westview.
- Boyce, J & al. (1988)
Movement and Gender: A Roundtable Discussion. *TDR* 32:4, 82–101.
- Burt, Ramsay (1995)
The Male Dancer – Bodies, Spectacle, Sexualities. London: Routledge.
- Clarke, Eric & Mathew Henson (1996)
Hot Damme! Reflections on Gay Publicity. Teoksessa Smith, Paul (ed.) *Boys – Masculinities in Contemporary Culture*. Colorado: Westview, 131–149.
- Cohan, Steven (1993)
Feminizing the Song-and-Dance Man – Fred Astaire and the Spectacle of Masculinity in the Hollywood Musical. Teoksessa Cohan, Steven & Ina Rae Hark (eds.) *Screening the Male – Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge, 46–69.
- Dyer, Richard (1992)
Don't Look Now: The Male Pin-up. Teoksessa *The Sexual Subject – A Screen Reader in Sexuality*. London: Routledge, 265 – 277.
- Mulvey, Laura ([1975] 1986)
Visual Pleasure and Narrative Cinema. Teoksessa Rosen, Philip (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 198–209.
- Richman, Alan (1991)
Black Belt, White Lies. *GQ: Gentlemen's Quarterly*. March 1991, 230-307.
- Studlar, Gaylyn (1993)
Valentino, "Optic intoxication", and Dance Madness. Teoksessa Cohan, Steven & Ina Rae Hark (eds.) *Screening the Male – Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge, 23–45.
- Tasker, Yvonne (1997)
Fists of Fury – Discourses of Race and Masculinity in the Martial Arts Cinema. Teoksessa Stecopoulos, Harry & Michael Uebel (eds.) *Race and The Subject of Masculinities*. Durham: Duke University Press, 315–336.
- Tasker, Yvonne (1993)
Spectacular Bodies – Gender, Genre and the Action Cinema. London: Routledge.
- Wallace, Bill (1992)
Is Steve Seagal the Baddest Dude of All? Not to This Ex-Champion. *Black Belt Magazine*, June 1992
<http://www.blackbeltmag.com/archives/blackbelt/1992/jun92/frontkicks/frontkicks.html> (21.5.2002)
- Walser, Robert (1993)
Running with the Devil – Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music. Hanover: Wesleyan University Press.

Elokuvat

- Kaksoisisku (Double Impact, 1991) USA: Stone Group Pictures.
Kickboxer (Kickboxer, 1989) USA: Pyramid Entertainment Group.