
Elissa Määttänen

KUOLEMAN KOREOGRAFIAT

Naisen passiivinen valta Marguerite Durasin elokuvassa *India Song*

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto, toukokuu 2008

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
MÄÄTTÄNEN, Elissa:
Kuoleman koreografiat
Naisen passiivinen valta Marguerite Durasin elokuvassa *India Song*.

Pro gradu -tutkielma, 83 s. + 1 liite.
Teatterin ja draaman tutkimus
Toukokuu 2008

Tutkielmassa analysoidaan Marguerite Durasin elokuvaa *India Song* (1975) ja tarkastellaan naisen passiivisen vallan ilmenemistä sen kuvissa ja tarinassa. Tutkielman teoreettinen viitekehys on feministisessä elokuvateoriassa ja sen sisältämässä naiskuva-analyysissä. Teoreettinen lähtökohta täydentyy Judith Butlerin sukupuolen performatiivisuuden teorialla ja Michel Foucault'n teorialla vallasta ja seksuaalisuudesta. Psykoanalyttinen teoria nousee tutkielmassani pinnalle feministisen elokuvateorian myötä sukupuolta ja seksuaalisuutta käsitellessä. Teoreettisen välineistön avulla tarkastelen sukupuolen, seksuaalisuuden ja vallan käsitteitä sekä niiden punoutumista yhteen länsimaaisessa kulttuurissa. Tämän jälkeen tutkin ja analysoin niiden näkymistä tutkimuskohteenani olevassa elokuvassa ja rakennan väittämäni naisen passiivisesta vallasta.

Tutkimukseni keskittyy nimenomaan passiivisen vallan näkymiseen elokuvassa ja elokuvan naishahmon toiminnassa, eikä sitä ole tarkoitus soveltaa todellisuuteen sellaisenaan. Tutkimuksessa *India Songin* luoma naiskuva peilautuu valtavirtaa edustavan klassisen Hollywood-elokuvan naiskuvaan. *India Song* näyttäytyy tässä valossa vasta elokuvana edeltävän ja oman aikakautensa Hollywood-elokuville.

Passiivinen valta on Marguerite Durasin elokuvassa naisen tietoisesti valitsema vallankäytön väline, jota hän käyttää vastastrategiana tukahduttavassa, jähmeää kaksinapaista sukupuolijärjestelmää toteuttavassa kulttuurissa. Passiivinen valta näkyy kuvissa naisen ja miesten muodostamina asetelmina, heidän liikkeissään ja kuvakentässä tapahtuvina hitaina muutoksina. Vallan syntytarinaa tukevat kuvien sisältämä symboliikka ja kuvista erillisenä etenevä ääninauha.

Asiasanat: feministinen elokuvateoria, naiskuva-analyysi, sukupuolen performatiivisuus, valta, seksuaalisuus, kuolema.

Sisältö

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | Johdanto | 1 |
| 1.1 | Välineitä elokuva-analyysia varten | 4 |
| 1.1.1 | Rajaus sekä kuvakenttä ja sen sisä- ja ulkopuolinen | 5 |
| 1.1.2 | Otos ja kohtaus | 6 |
| 1.1.3 | Kuvakoko | 7 |
| 1.1.4 | Huomiopiste, valo ja varjot | 8 |
| 1.2 | Feministinen elokuvateoria | 9 |
| 2 | Sukupuoli, seksuaalisuus ja valta | 13 |
| 2.1 | Sukupuoli länsimaisen kulttuurin kontekstissa | 14 |
| 2.1.1 | Sukupuoli psykoanalyttisen teorian näkökulmasta | 16 |
| 2.2 | Valta | 20 |
| 2.3 | Vallan ja seksuaalisuuden yhteen kietoutuminen | 22 |
| 3 | <i>India Songin taustaa</i> | 27 |
| 3.1 | Marguerite Duras | 27 |
| 3.2 | <i>Intian-sykli</i> | 30 |
| 3.3 | Hiljaisuuden politiikka | 31 |
| 3.4 | Kuolema ja seksuaalisuus | 34 |
| 3.5 | <i>India Song</i> kerronnallisesta näkökulmasta | 36 |
| 3.5.1 | <i>India Song</i> taide-elokuvana | 39 |
| 4 | <i>India Songin fabula</i> | 44 |
| 4.1 | Kuvanauha, ääninauha ja ”Varakonsuli” | 44 |
| 4.2 | Kuoleman merkit | 47 |
| 4.2.1 | Tanssi | 50 |
| 4.2.2 | Musiikki | 52 |
| 5 | Henkilöhahmot | 55 |
| 5.1 | Heikko mies ja vahva mies | 55 |
| 5.2 | Nainen | 59 |
| 5.3 | Kolmikko | 61 |
| 6 | Passiivinen valta | 63 |
| 7 | Naisen ja miehen muodostamat asetelmat | 68 |
| 7.1 | Eroottiset asetelmat | 68 |
| 7.2 | Pysähtyneet kuvat | 72 |
| 7.3 | Saattue | 74 |
| 8 | Lopuksi | 76 |
| | Lähteet | 81 |
| | Liite 1: Kohtausluettelo | 84 |

1 Johdanto

Marguerite Durasin tuotanto alkoi askarruttaa mieltäni ensimmäisten opiskeluvuosieni aikana. Minut sai koukkuun Durasin ainutlaatuinen tyyli: jännittävien juonenkäänteiden tai yksityiskohtaisen henkilökuvan luomisen sijaan kerronta on pysähtynyttä ja katkonaista. Tämä katkonaisuus pitää lukijan tai katsojan uteliaisuutta hereillä vielä pitkään teoksen lukemisen tai katsomisen jälkeen. Hänen teostensa rakkaustarinat ovat epätavallisia. Ne ovat epätoivoisia, mahdottomia ja onnettomia sekä usein sidoksissa johonkin suurempaan yhteiskunnalliseen ongelmaan. Ensimmäisen kerran otin hänen tuotantonsa analyttisempaan käsittelyyn naistutkimuksen perusopintojen seminaarikurssilla. Tein lyhyen tutkielman Durasin tavasta kuvata naisen ja miehen välistä suhdetta hänen kirjallisessa teoksessaan *LaivaNuit* (1994). Luettuani myöhemmin *India Songin* käsikirjoituksen, aloin jo miettiä oman oppiaineeni seminaarityötä. Elokuvaa oli vaikea saada käsiinsä, sillä sitä ei ollut kaupallisessa levityksessä ja se pyöri elokuva-arkistoissa harvakseltaan. Puolen vuoden jälkeen etsintäni palkittiin ja elokuva näytettiin viimein televisiossa 8.4.2004. Pari vuotta myöhemmin sain nähdä teoksen myös elokuva-arkiston valkokankaalta kahteen otteeseen. Syksyllä 2004 kirjoittamani seminaarityö naisen ja miehen muodostamista asetelmista *India Songissa* on nyt kasvanut, paisunut ja syventynyt pro gradu -tutkielmaksi.

Marguerite Durasin tuotanto on ollut aktiivisen tutkimuksen kohteena. Tutkielmassani käyttämieni lähdeteosten kirjoittajista E. Ann Kaplan, Trista Selous, Julia Kristeva, Sakari Toiviainen ja Sirkka Knuutila ovat tutkineet Durasin teoksia ja teoskokonaisuuksia. Suoraan ja ainoastaan *India Songia* käsitteleviä tutkimuksia ei ole tullut vastaan. E. Ann Kaplanin teoksessa *Women and Film. Both Sides of the Camera*. (1983) on omistettu oma lunksa analyysille Durasin elokuvasta *Nathalie Granger* (1972). Trista Selous on ottanut suurennuslinssinsä alle Durasin koko tuotannon naiset mittavassa teoksessaan *The Other Woman. Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*. (1988). Julia Kristeva tarkastelee Durasin tuotantoa yksilön tuskan ja yhteiskunnan tuhovimman näkökulmasta artikkelissaan *Tuskan*

tauti: Marguerite Duras. (1993). Kaikki kolme käsittelevät Durasin tuotannon tematiikkaa feministisestä näkökulmasta ja liittävät psykoanalyttisen näkökulman hänen teoksiinsa. Sakari Toiviaisen teoksessa *Elokuvan hengenveto. Ranskan uusi aalto ja sen perintö.* (1995) ote Durasin *Intian-sykliin* on elokuvahistoriallinen. Sirkka Knuuttila on tutkinut laaja-alaisesti *Intian-sykliä* ja artikkelissaan *Valkoinen merkitsee. Puhtauden ja vaaran ongelma Marguerite Durasin Varakonsulissa.* (2003) hän keskittyy romaanin ”Varakonsuli” samannimiseen henkilöhaamoon. Hänen yhtenä teoreettisena lähtökohtanaan on Mary Douglasin kuvaama puhtausrituaali teoksessaan *Puhtaus ja vaara. Rituaalisten rajanvedon analyysi.* (2000). Marguerite Durasin tuotannon laajuus ja tematiikan monitasoisuus luo tutkimuksellisesti hedelmällisen maaperän, jonka aineisto on ehtymätön. Hänen teoksensa ovat voimakkaasti sidoksissa länsimaisen kulttuurin historiaan sekä yhteiskunnallisella että yksilöllisellä tasolla. Duras pystyy rakentamaan syvällisen ja todentuntuisen kuvan ihmisten kohtaamisesta ja kohtaamattomuudesta muutamalla luonnoksenomaisella lauseella. Tarkastellessa Durasin tarkkanäköisiä hahmotelmia pääsee syvälle länsimaisen kulttuurin kerrostumiin ja tutustumaan sen tajuntaan. Oma tutkielmani sijoittuu tässä kentässä feministisen kulttuurintutkimuksen puolelle ja selventää sukupuolen tekemisen mahdollisuuksia draaman avulla.

Analysoin pro gradu -tutkielmassani naisen passiivisen vallan näkymistä Marguerite Durasin elokuvassa *India Song* (1975). Tutkielmassani Marguerite Durasin elokuva asettuu naistutkimuksen 1970—1980-lukujen aallonglaiseksi, ja sen viitekehyksessä tutkin, miten kriittisyys vallitsevan klassisen elokuvakerronnan tapaan esittää nainen näkyä *India Songissa*. Väittämäni mukaan *India Songin* kuvissa ja fabulassa näyttäytyy tietoisesti passiivisen roolin ottanut nainen. Passiivinen valta on *India Songin* päähenkilön, Anne-Marie Stretterin, valitsema aktiivinen vallankäytön väline.

India Song on osa Marguerite Durasin laajempaa, useamman teoksen sisältävää kokonaisuutta, *Intian-sykliä*. Elokuva koostuu erillisistä ääninauhasta ja kuvanauhasta. Ne kertovat samaa tarinaa mutta toimivat toisiinsa nähden

viitteellisinä. Niiden erillisyys tekee *India Songista* kiehtovan elokuvan; ääninauha koostuu lähinnä ulkopuolisten keskusteluista, kun taas hahmot kuvanauhalla liikkuvat vaiti omassa maailmassaan antautuen tirkisteltäviksi. Keskityn opinnäytetyössäni kuvanauhaan, mutta käytän ääninauhaa apuna huomioissani ja elokuvallisen kokonaisuuden hahmottamisessa myös fabulatasolla.

Tutkielmani alkaa kerää tutkimuskysymystään auki määrittelemällä elokuvan analyysiin liittyviä välineitä luvussa 1.1. Käsitteiden määrittelyssä olen käyttänyt pohjana Kari Pirilän ja Erkki Kiven teosta *Otos. Elävä kuva — elävä ääni. Ensimmäinen osa.* (2005) ja ranskalaisten elokuvateoreetikoiden Jacques Aumontin, Alain Bergalan, Michel Marien ja Marc Venetin kirjoittamaa teosta *Elokuvan estetiikka* (1996). Luvussa 1.2 *Feministinen elokuvateoria* teen katsauksen feministisen elokuvateorian lähtökohtiin ja Laura Mulvey'n artikkeliin *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1989/[1975]). Passiivisen vallan käsitteen tueksi tutkin luvussa 2. *Sukupuoli, seksuaalisuus ja valta* sukupuolen ja vallan käsitteistöä pääasiassa Judith Butlerin teoksen *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous.* (2006) ja Michel Foucault'n *Seksuaalisuuden historian* (1998/[1984]) avulla, unohtamatta Sigmund Freudin artikkeleita *Minä ja "se"* (1993/[1923]) sekä *Murhe ja Melankolia* (2005b/[1917/1925]). Luvussa 3. käyn läpi *India Songin* taustaa muun muassa Sakari Toiviaisen teoksen *Elokuvan hengenveto* (1995) avulla. Elokuvan kerronnan rakennetta ja muotoa hahmottelen luvuissa 3.6 ja 3.6.1 pääasiassa Henry Baconin *Audiovisuaalisen kerronnan teorian* (2004) ja David Bordwellin teoksen *Narration in the Fiction Film* (1985) avulla. Nostan *India Songista* etualalle passiivisen vallan kanssa yhteen kietoutuvaa kuolemaa ja seksuaalisuutta korostavaa symboliikkaa. Luvussa 4.2 *Kuoleman merkit* tutkin, miten symboliikka näkyy elokuvassa ja sen käsikirjoituksessa. Luvussa 5. *Henkilöhahmot* elokuvan roolihenkilöitä analysoidessani tukeudun jo edellä mainittuihin Julia Kristevan artikkeliin *Tuskan tauti: Marguerite Duras* (1993) ja Trista Selousin teokseen *The Other Woman* (1988). Väittämäni naisen passiivisesta vallasta käsittelen luvussa 6. *Passiivinen valta.* Luvussa 7. *Naisen ja miehen muodostamat asetelmat* tarkastelen kolmen esi-

merkkikohtauksen avulla elokuvan päähenkilön Anne-Marie Stretterin suhdetta häntä ympäröiviin miehiin ja miesten suhdetta häneen heidän yhdessä muodostamissaan asetelmissaan. Asetelmien lisäksi otan huomioon puitteet: valaistuksen, lavastuksen ja rekvisiitan sekä niiden vaihtelun. Muissa luvuissa tarkastelen elokuvaa kokonaisuutena, käsitellen myös muita *India Songin* kohtauksia. Pro gradu -tutkielmani liitteenä on elokuvan kuvanauhan pohjalta litteroimani kohtausluettelo, joka esittelee elokuvan otos otokselta.

Analysoimani versio *India Songista* on television kuvasuhteen 1,33: 1 mukainen. Kuvasuhde ei suuresti eroa elokuvan alkuperäisestä kuvasuhteesta 1,37: 1. Jotta käsittelemäni *Intian-syklän* teokset eivät menisi sekaisin, olen merkinnyt elokuvan *India Song* kursiiivilla, ”India Song” -käsikirjoituksen lainausmerkkeihin ja romaanin ”Varakonsuli” niin ikään lainausmerkkeihin. Samoin sekaannusten välttämiseksi käytän sukupuolten käsitteiden kohdalla kursiiivia. Kirjoittaessani naisesta ja miehestä elokuvan kontekstissa, on hyvä ymmärtää, että kuvailemani *nainen* tai *mies* eivät ole missään määrin universaaleja eikä arkeen verrattavissa olevia ihmisiä. En yritä määritellä tavallista tai stereotyyppistä ihmistä, sillä sellaista ei ole. Tutkin sukupuolta nimenomaan kulttuurisena käsitteenä.

1.1 Välineitä elokuva-analyysia varten

Käytän tutkielmassani joitain elokuva-analyysiin liittyviä käsitteitä, kuten *rajaus*, *kuvakenttä*, *otos*, *kohtaus* ja *kuvakoko*. Selitän seuraavissa alaluvuissa, mitä näillä käsitteillä tarkoitan ja miten käytän niitä tässä tutkielmassani. Lisäksi avaan kuvan tunnelman analysointia tukevia käsitteitä, jotka helpottavat analyysiosioni ymmärtämistä. Kerrontaan ja *India Songin* elokuvalliseen muotoon perehdyn luvuissa *3.5 India Song kerronnallisesta näkökulmasta* ja *3.5.1 India Song taide-elokuvana*.

Valitsemani käsitteet ovat osittain kuvausteknisiä, eli niitä käytetään elokuvan produktiovaiheessa käsikirjoitettaessa ja suunniteltaessa elokuvan kuvia ja kohtauksia. Ne ovat edelleen tarpeellisia analysoitaessa elokuvia tutkimuskohteina, sillä niiden avulla pystytään erittelemään ja kuvailemaan filmin tapahtumia ja filmillä tapahtuvia muutoksia.

1.1.1 Rajaus sekä kuvakenttä ja sen sisä- ja ulkopuolinen

Käyttämällä rajausta eli rajaamalla kuva jätetään jotakin kuvan ulkopuolelle ja asetetaan jotakin huolellisesti sen sisäpuolelle. Rajaamalla kuva sille on ikään kuin annettu raamit. Raameilla katsojan huomio keskitetään kehysten sisäpuoliseen maailmaan. (Aumont ym., 1996, 22—23.)

Rajauksen sisäpuolella näkyvää aluetta kutsutaan *kuvakentäksi*. Näin ollen kaikki, mikä tapahtuu rajauksen sisällä, kuvakentässä, on *kuvakentän sisäpuolista* tapahtumaa. (Mt., 26—27.) Kuvakentän sisäpuolella nähdään kuvan sisäinen sommittelu sekä kuvakulma ja kuvakoko. Otoksen rajaamisella ja sommittelulla on dramaturginen merkityksensä. Rajauksen sommittelua ohjaa kuvauksen kohteen (näyttelijä ja/tai esine) ja sen ympäristön muodostama keskinäinen jännite, joka on samalla vuorovaikutuksessa rajauksen ulkopuolella olevan maailman kanssa. (Pirilä & Kivi 2005, 101—103.)

Rajauksen ulkopuolella oleva maailma on *kuvakentän ulkopuolinen* alue. Kuvakentän ulkopuolella elokuvan maailma jatkuu imaginaarisella tasolla eli katsojan mielessä. Ulkopuolelle voidaan kuvitella esimerkiksi esine tai ihminen, jota kuvakentän sisäpuolella oleva henkilö tarkastelee. (Aumont ym., 1996, 26—27.)

1.1.2 Otos ja kohta

Otos on yhtäjaksoisesti kuvattua filminauhaa, joka alkaa edellisen otoksen loputtua ja päättyy leikkaamiseen seuraavaan otokseen. Otos on siis kahden otoksen välissä oleva elokuvan jakso. (Aumont ym., 1996, 23, 38—43.) Elokuvan *jaksot, kohtaukset ja siirtymät* muodostuvat useista otoksista (Pirilä & Kivi 2005, 57).

Kari Pirilä ja Erkki Kivi jakavat elokuvan kuvatilaa eli otostilan neljään ulottuvuuteen: 1) korkeus, 2) leveys, 3) syvyys, 4) aika. Otokset sommitellaan suhteessa keston ja edellä mainittuihin ulottuvuuksiin. Otostilan visuaalinen yksikkö on kuva, joka muodostaa otoksen staattiset elementit: kuvakoko, rajaus, aika ja tila pysyvät samoina. Pelkästään yksi kuva riittää joko otokseksi. Samoin, mikäli kuvaustekniikassa ja kohteessa ei tapahdu muutoksia, kamera-ajo liikkuvasta näyttelijästä on sekä kuva että otos. (Pirilä & Kivi 2005, 57—59, 67—70.) Pirilä ja Kivi (2005, 67—70) käyttävät otoksesta, joka muodostuu yhdestä yhtäjaksoisesta kuvasta, käsitettä *staattinen otos*. Itse olen mieltynyt enemmän Aumontin (ym., 1996, 38—43) samaa tarkoittavaan käsitteeseen *kiinteä otos*, jota tulen jatkossa käyttämään elokuvaa analysoidessani.

Otoksen dynaamisia ja rytmittäviä elementtejä ovat sen sisällä tapahtuvat siirtymät, niin kutsutut *pienet siirtymät*. Pienet siirtymät rikkovat kuvan toiseksi kuvaksi muuttamalla kuvatilaa sisältöä. Ne ovat otoksen sisällä tapahtuvia ilmaisullisia muutoksia, jotka vievät kuvia ja tarinaa kerronnallisesti eteenpäin. Aina kameran ja näyttelijän liikkeessä tai valaisun, värin ja ympäristön muuttuessa tapahtuu pieni siirtymä. (Pirilä & Kivi 2005, 70—74.)

Kohta tarkoittaa kuvakentässä tapahtuvaa otoksen tai otosten muodostamaa tapahtumajaksoa, joka pysyy samassa tilassa koko ajan. Miljöö ja/tai henkilöiden vaihtuessa yleensä myös kohta vaihtuu. Tämä on tulkintakysymys, joka on riippuvainen kohtauksesta ja tulkitsijasta. Kohta voi koostua

useammasta otoksesta, mutta otos voi olla myös kokonaisen kohtauksen mit-
tainen. (Aumont ym., 1996, 23, 38—43.)

1.1.3 Kuvakoko

Kuvakoko kertoo rajauksen laajuuden ja kuvausetäisyyden. Kuvakokojen mit-
tasuhteet on määritelty suuntaa antavasti, ja niiden tarkoituksena on lähinnä
varmistaa kuvausryhmän välinen yhteisymmärrys. (Pirilä & Kivi 2005, 113.)

Pirilän ja Kiven teoksessa (2005, 112) kuvakoot on jaoteltu kahdeksaan ku-
vaan:

YK Yleiskuva, suurin kuvakoko, esittelee laajana tapahtumapaikan.
Ympäristön merkitys on suuri, kohteet pieniä ja toisarvoisia.

KK Kokokuvassa kohteiden asemat ja liikkeet tulevat esille, myös ym-
päristöllä on edelleen merkitystä. Kohde näkyy kokonaan.

PK Puolikuvaan voidaan sommitella vielä useampia henkilöitä. Ym-
päristö ei enää ole merkitsevässä asemassa. Ilmeet alkavat hahmottua

LK Lähikuvan välityksellä katsojan samaistuminen voimistuu. Lähi-
kuva on elokuvan tehokkaimpia ja suorituskykyisimpiä kuvakokoja.

LKK Laaja kokokuva. Esittelee miljöön laajasti. Varsinkin liikkuvilla
kohteilla alkaa olla merkitystä.

LPK Laaja puolikuva. Henkilöt rajataan suunnilleen reiden tienoil-
ta. Ympäristö, kohteet ja niiden liikkeet sekä eleet ovat tasavertaisia.

PLK Puolilähikuvaan voidaan vielä sommitella kaksi henkilöä. Ym-
päristöä voidaan vielä jonkin verran hahmottaa. Ilmeet havaitaan jo
selvemmin.

ELK Erikoislähikuva korostaa toisarvoistakin yksityiskohtaa ja sen
merkitystä. Voi vaikuttaa painajaisunelta ja rikkoa illuusion. On oi-
kein käytettynä erittäin tehokas.

1.1.4 Huomiopiste, valo ja varjot

Rajatun kuvan sommittelulla on mahdollista ohjailla katsojan huomiota. Kohtaa, johon katsojan huomio kuvassa kiinnittyy, kutsutaan *huomiopisteeksi*. Huomiopisteenä tai katseen johdattelijana huomiopisteeseen voivat toimia liike, liikkeen suunta tai liikerata, ääni, valot, värit tai tilan muodot. Lisäksi kasvojen ilmeet, silmät ja katseen suunta herättävät kiinnostuksen. Kuvakentän ulkopuolinen maailma saattaa herätä eloon liikkeen johdatellessa huomiopistettä rajauksen toiselle puolen. (Pirilä & Kivi 2005, 125—127.)

Valaistuksessa käytetään *heittovarjoja*, *puolivarjoja* ja *kokovarjoja*. Puolivarjot ja kokovarjot ovat varjoja, jotka muodostuvat kohteeseen itseensä. Heittovarjot tarkoittavat varjoja, jotka syntyvät valaistusta kohteesta ja heittäytyvät erikokoisina ja -muotoisina kohteen taustalle. Heittovarjot kiinnittävät kohteensa rajattuun tilaan ja luovat syvyysvaikutelman. Erisävysten varjojen rinnalla valaistuun muodostuu myös erisävyyisiä valoalueita. Kirkkainta valoaluetta kutsutaan *huippuvaloksi* ja tummintaa varjoaluetta *täysvarjoksi*. (Pirilä & Kivi 2005, 136—137.)

Valaistuksella muotoillaan ja dramatisoidaan otoksia. Valo muokkaa ja hallitsee kuvassa näkyvää tilaa tai oikeammin illuusiota tilasta muotoineen ja hahmoineen. Sillä on tärkeä dramaturginen tehtävä. Valaistus on sommittelullaan dialogisessa yhteydessä muuhun kerrontaan. Se tukee otosten toimintaa ja tapahtumia käyttäen ilmaisunaan valojen ja varjojen vaihtelua. Kohteen ja rajatun kuvan luonnetta rakennetaan valoilla ja valon suunnalla. Niillä voidaan luoda kohteelle tai ympäristölle omanlaisensa karma. (Mt., 131—136.)

1.2 Feministinen elokuvateoria

Feministisen elokuvatutkimuksen pontimena on elokuvan rooli merkitysten tuottajana kulttuurissa. Teresa de Lauretiksen (2004, 103—104) mukaan elokuva ei historiallisena ilmiönä ole välttynyt ideologioiden vaikutuksilta tai tuottamiselta. Elokuva puhuttelee yksilöitä — niin miehiä kuin naisiakin. Juuri sen puhuttelutavoissa piileekin vaikeasti välteltävä ansa:

Valtaelokuva spesifioi ”naisen” tietyn sosiaalisen ja luonnollisen järjestyksen suhteen: asettaa hänet tiettyihin merkitysasemiin, jähmettää tiettyyn identifikaatioon. ”Nainen” nähdään valtaelokuvan representaatioissa negatiiviseksi termiksi seksuaalisuuteen perustuvassa erotelussa, spektaakkelinomaiseksi fetissiksi tai heijastavaksi kuvajaiseksi, mutta yhtä kaikki säädyttömäksi. Hänet konstituoidaan representaation perustaksi ja vakaudeksi, miehen edessä pideltäväksi peiliksi. (de Lauretis 2004, 104.)

Feministinen elokuvatutkimus on eri vuosikymmeninä painottunut elokuvakulttuurin eri osa-alueisiin. 1970—1980-lukujen tutkimus pohti elokuvan tapaa uusintaa, tuottaa ja markkinoida sukupuolta ja sukupuolijärjestelmää, ja lanseerasi käsitteet *naiskatsojuus* ja *naiskuva*. (Koivunen 1995, 24—25.) Tätä tutkimusta edelsi 1960- ja 1970-lukujen feministinen, kulttuuria kriittisesti uudelleenlukeva toiminta, jonka myötä käsitys sukupuolesta sukupuolierona nousi merkittäväksi kysymykseksi. (de Lauretis 2004, 35.)

Tutkimuksen näkökulman ollessa naiskatsojuudessa pohditaan, miten elokuvat puhuttelevat naista ja miten naiset katsovat elokuvia ja luovat niille omia merkityksiään. Naiskuva-analyysissa huomio kiinnittyy valkokankaan naisten ja todellisen arjen naisten väliseen kuiluun. Feministinen naiskuva-analyysi on tietoinen representaatioiden poliittisuudesta. Se kyseenalaistaa ja kritisoi kulttuurissa olevia stereotyyppioita, jotka uusintavat ja ylläpitävät naisia alistavaa ja väheksyvää sukupuoli-ideologiaa. Naiskuva-analyysissa on tavoitteena irtautua kaavamaisuuksista ja saada epärealististen kuvien tilalle monipuolisia ja tietoisuutta kasvattavia kuvia. (Koivunen 1995, 24—25.)

Ongelmana myönteiseksi tai kielteiseksi luokittelevassa naiskuvatutkimuksessa on se, että naista, jota käytetään kuvien mittarina, ei ole olemassa (mt., 25—26). Sukupuolta on mahdotonta latistaa yhdeksi tietyt luonteenpiirteet ja käyttäytymismallit sisältäväksi universaaliksi hahmoksi. Naiskuvatutkimus kääntyy itseään vastaan silloin, kun se unohtaa sukupuolen sisäiset eroavuudet ja tekee valinnan jonkin toisen stereotypian hyväksi. Tuomalla esiin eroavaisuudet hyväksyttävien kuvien piiri laajentuu. Samalla pinnallisten naiskuvien syveneminen mahdollistuu. Anu Koivunen (1995, 32—33) huomauttaa myös, että naiskuvan representaatiot ovat aina kulttuurikohtaisia.

Laura Mulveyn *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1989, 14—26) kuuluu katsomista ja katsojuutta koskevan feministisen tutkimuksen klassikoihin. Alun perin *Screen*-lehdessä vuonna 1975¹ julkaistussa artikkelissaan hän esittää elokuvan muodon ja patriarkaalisesta yhteiskunnan välisen tiedostamattoman yhteyden käyttäen poliittisena aseenaan psykoanalyttista teoriaa.

Artikkelin mukaan patriarkaalisessa yhteiskunnassa miehellä on elokuvan avulla mahdollisuus elää fantasiassa, jossa toiseutta edustava nainen näyttäytyy vaarattomana. Toisin sanoen valkokankaalla nähtävä representaatio naisesta ei vaikuta uhkaavalta tai miehen maskuliinisuutta horjuttavalta. Kuvan nainen on passiivinen tarkoituksensa kantaja — ei aktiivinen toimija. Mulvey pohtii, kuinka taistella tätä ajatusmallia vastaan. Taistelun tekee vaikeaksi elokuvan muoto. Elokuva rajaa ja kohdistaa katsojan katsetta ja leikkii tirkistelyn halulla. Illuusio voyeristisesta eristäytyneisyydestä syntyy tilan — elokuvavälillä — pimeydestä suhteessa valkokankaaseen valoineen ja väreineen. (Mulvey 1989, 14—17.)

Katsominen muuttuu ongelmalliseksi, kun katsomisen tapa on skopofiliininen eli toiset ihmiset seksiobjekteiksi nostava. Klassisessa elokuvakerronnassa

¹Mulvey kirjoitti *Visual Pleasure and Narrative Cinema*n pari vuotta aiemmin, vuonna 1973.

naisen näytteillääolo on toiminut kahdella tavalla: eroottisena kohteena sekä elokuvan hahmoille että katsojille salissa. Valkokankaan mies on puolestaan parempi versio mieskatsojasta. Mies toimii katseen haltijana ja nainen speaktaakkelin kohteena. (Mt., 18—25.)

Visual Pleasure and Narrative Cinema oli ajassaan provosoiva keskustelunavaus, joka sai hyväksynnän lisäksi kritiikkiä osakseen. Sitä on pidetty liian yksipuolisena ja monet ihmisryhmät unohtavana. Artikkelissa ei oteta huomioon esimerkiksi naisia tai homoseksuaaleja katsojina. Kritisoijilleen Laura Mulvey korosti tekstinsä olevan ennemminkin manifesti kuin kaiken kattava tutkimus. Katson artikkelin olleen tarvittu alkusoitto feministisen elokuvatutkimuksen kentän laajentamiseksi. Mulvey työsti ajatuksiaan elokuvasta ja katsojuudesta eteenpäin myöhemmin muun muassa artikkelissaan *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1981).

Elokuvan ja yhteiskunnan välinen suhde on sukupuolen näkökulmasta hankala. Richard Dyerin (2002, 208) mukaan valkoiset naiset on valkokankaalla konstruoitu ”haluttavuuden jumalattariksi, kaikeksi, mitä mies voi tahtoa”. Tästä huolimatta ”heitä ei voi saada, eivätkä he ole mitään, mitä nainen voi olla” (mp.). Käsitys valkoisesta jumalattaresta universaalina halun kohteena on syntynyt 1900-luvun imperialistisesta ja populaarikulttuurin tuottamista kuvastoista. Näiden kuvastojen mukaan valkoinen nainen on valkoisen miehen kaikkein arvokkain omaisuus, josta muut rodut tuntevat kateutta. (Dyer 2002, 145.)

Valkoinen nainen liittyy myös seksuaalisuuden symbolismiin. Dyer katsoo kristinuskon metaforien, jotka liittävät synnin pimeyteen ja seksuaalisuuteen ja hyveen valoon ja siveyteen, johtaneen naisen seksuaalisuuden kieltämiseen 1800—1900-lukujen taitteessa. (Mt., 145—146.) Hän tuo teoksessaan hieman myöhemmin esiin psykoanalyttisen teorian innoittamien elokuvien (muun muassa Alfred Hitchcockin) näkökulman naisen seksuaalisuuteen: niiden mukaan naisen seksuaalisuus on reaktio miehen seksuaalisuuteen. Tällöin naisen seksuaalisuus saa täyttymyksensä ainoastaan heteroseksuaalisen yh-

dynnän kautta. Naisen haluttavuus on myös kiinni hänen suhtautumisestaan miehiin: seksuaalisen kiinnostuksensa aktiivisesti esiin tuovat naiset saavat negatiivisen leiman. (Dyer 2002, 154—156.) Dyerin tarkastelemat valkoisen, heteronormatiivisen kulttuurin ilmiöt ovat tiukasti yhteydessä toisiinsa. Niissä on pohjimmiltaan kyse halusta kontrolloida naisen omavaltaista seksuaalisuutta.

2 Sukupuoli, seksuaalisuus ja valta

Tässä luvussa käsittelen sukupuolta ja seksuaalisuutta länsimaisessa kulttuurissa. Pohjana tälle kokonaisuudelle ovat Judith Butlerin *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. (2006), Michel Foucault'n *Seksuaalisuuden historia* (1998/[1984]) sekä Sigmund Freudin artikkelit *Murhe ja melankolia* (2005b/[1917/1925]) ja *Minä ja "se"* (1993/[1923]). Lisäksi sivuan Mary Douglasin teosta *Puhtaus ja vaara. Rituaalisen rajanvedon analyysi*. (2000) sekä Stuart Hallin teosta *Identiteetti* (1999).

Judith Butler avaa länsimaiselle kulttuurille ominaista tapaa ymmärtää sukupuolta. Butler tutkii kaksinapaisen sukupuolijärjestelmän taustaa ja sen ongelmia etsien uusia toimintamalleja ja tapoja ymmärtää sukupuolten rakennetta. Butlerin omat teoreettiset juuret ovat poststrukturalistisessa filosofiassa ja psykoanalyttisessä teoriassa. Hän on teoksellaan onnistuneesti yhdistänyt psykoanalyttisen teorian käytännön ajatteluun sekä tuulettanut sukupuolen ja seksuaalisuuden rakentumista koskevia kehitysmalleja. Michel Foucault puolestaan erittelee sukupuolen ja sukupuolisuuden diskurssien kehittymistä länsimaisessa kulttuurissa antiikista 1900-luvun loppupuolelle liittäen mukaan vallan käsitteen. Sigmund Freud valottaa varhaisen psykoanalyttisen teorian näkemyksiä sukupuolen ja seksuaalisuuden rakentumisesta, jonka vaikutukset ulottuvat vielä nykyiseen länsimaiseen kulttuuriin.

Mary Douglas käsittelee teoksessaan kulttuurisia rakenteita ja niiden järjestyntymistä odottamattoman ja vieraan edessä. Douglasin ajatusten lähtökohdaksi on hänen tunnetuin teesinsä ”lika on ainetta väärässä paikassa”. Hänen mukaansa ”[m]issä on likaa, siellä on järjestelmä” (Douglas 2004, 86). Stuart Hall taas purkaa auki käsityksiä identiteetistä, kansalaisuudesta, seksuaalisuudesta ja etnisyydestä.

2.1 Sukupuoli länsimaisen kulttuurin kontekstissa

Sukupuoli on toistuvaa kehon tyylittelyä, joukko toistettavia toimia äärimmäisen jäykästi säännellyssä kehyksessä, joka jähmettyy ajan mittaan ja tuottaa vaikutelman substanssista, luonnollisenkaltaisesta olemisesta. (Butler 2006, 91.)

Sukupuolen rakentuminen on yleisesti jaettu kahteen määrittelevään teki- jään: sosiaaliseen sukupuoleen ja biologiseen sukupuoleen. Butler käsitte- lee näiden kahtiajaon ongelmaa ja katsoo sosiaalisen sukupuolen määrää- vän myös biologista. Hänen mukaansa sosiaalisen sukupuolen avulla biologi- nen sukupuoli vakiinnutetaan *esidiskursiiviselle* tasolle. Biologinen sukupuoli tulkitaan *luonnolliseksi* ja valmiina annetuksi pohjaksi — tyhjäksi tauluksi. (Butler 2006, 56.) Butlerin mukaan kieli rajaa kuviteltavissa olevaa suku- puolta. Kulttuurin määrittelemät diskurssin rajat ovat esteenä erilaisten so- siaalisten sukupuolien mittaamattomille mahdollisuuksille ja niiden esiintu- lolle. Jotta halun heteroseksualisointi olisi mahdollista, se on käsitteellistettä- vä ja jaettava *feminiiniseksi* ja *maskuliiniseksi*. Ominaisuudet ovat toisilleen vastakkaisia, ja ne ymmärretään kaksinapaisesti *naispuolisille* ja *miespuo- lisille* jakaantuviksi. Kaksinapaisen sukupuolijärjestelmän ehdoilla toimiva kulttuuri luonnollistaa ihmisen sukupuolijärjestelmän universaaliksi dikoto- miaksi. Tällainen kulttuurin kehys on sokea eriäville muodoille, joissa sosi- aalinen sukupuoli eroaa biologisesta sukupuolesta ja joissa halun käytännöt eivät vastaa sen enempää biologista kuin sosiaalistakaan sukupuolta. (Mt., 58, 69—70.)

Sukupuoli nähdään kaksinapaisessa sukupuolijärjestelmässä identiteettinä, jota tulee toteuttaa tietyin säännöin. Nämä säännöt nähdään *luonnollisina*, ei rakennettuina. Stuart Hall (1999, 205) käsittää identiteetit pisteinä, ”joissa kiinnitymme tilapäisesti niihin subjektiasemiin, joita diskursiiviset käytän- teet meille rakentavat”. Se, minkä ihmiset kokevat identiteetiksi, on kulttuu- rin ja historian diskurssien muotoilemaa. Kulttuuriset identiteetit tuottavat

ihmisissä muun muassa tunteen perustaltaan horjumattomasta, historiallisesti jaetusta yhtenäisyydestä. Hallin mukaan yhtenäisiä ja pysyviä identiteettejä ei kuitenkaan ole, vaan ne ovat pirstoutuneita. (Mt. 224—229, 249—250.) Judith Butler tekee sukupuolen identiteetille saman kuin Stuart Hall kulttuuriselle ja kansalliselle identiteetille. Butler romuttaa institutionaalisen sukupuolen perustan toteamalla sen rakenteen performatiiviseksi. Sukupuolella ei ole omaa, ennalta määrättyä identiteettiä. Se muodostuu performatiivisesti, juuri niiden ominaisuuksien toistona, jotka jähmeässä kehityksessä tulkitaan *luonnollisena* seurauksena sukupuolesta. (Butler 2006, 80.)

Institutionaalinen heteroseksuaalisuus rajoittaa sosiaalisen sukupuolen mahdollisuuksia edellyttämällä ja tuottamalla yksiselitteisyyden molemmille sukupuolitetuista puolista. Institutionalisoitu sukupuoli joutuu kyseenalaistetuksi, kun poikkeavat ominaisuudet eivät kuljekaakaan odotetun kaavan mukaan. Kaksinapaisen sukupuolijärjestelmän keinotekoisuus paljastuu kaavaan sopimattomien ominaisuuksien ilmaantuessa. (Butler 2006, 76, 79.)

Mary Douglasin mukaan järjestelmän kohdatessa sen oletuksiin sopimattomia ja epämiellyttäviä ilmiöitä eli *anomaliaita* se muokkaa niitä ja sovittaa ne totuttuun kokonaisuuteen niin, etteivät ne häiritse jo vakiintuneita konventionioita. Kielteisiksi koetut poikkeamat jätetään huomioimatta tai sitten niitä vääristellään ja paheksutaan. (Douglas 2004, 87—88, 90.) Kaksinapainen sukupuolijärjestelmä käsittelee poikkeamiksi kokemiaan kohtaamisia juuri tähän tapaan. Se joko sulkee silmänsä tai nimittää ne toiseudeksi, itselleen paremmin istuvaksi elementiksi, antaen niille paikan omalta reuna-alueeltaan. Marginaalissa näitä kategoriaan sopimattomia anomaliaita on helpompi ja turvallisempi tarkastella ja määritellä niitä vallitsevan kategorian näkökulmasta paremmin päin.

Ajatus anomalioiden käsittelemisestä kaksinapaisessa sukupuolijärjestelmässä niveltyy myös Michel Foucault'n näkemykseen länsimaisen yhteiskunnan sukupuolidiskurssista. Foucault'n mukaan keskustelu sukupuolisuudesta on kasvanut 1700-luvulta lähtien. Käydyssä keskustelussa on korostunut hieno-

tunteisuus, ilmaisujen siveellisyys ja keskittyminen sukupuolisuuden eri haaraumiin. (1998, 19—22.) Foucault ei näe keskustelua sukupuolesta kielen avulla kahlittuna ja hiljennettynä — päinvastoin:

Tyypillistä moderneille yhteiskunnille ei suinkaan ole se, että ne olisivat pakottaneet seksuaalisuuden pysymään salassa, vaan se, että ne pakottavat puhumaan siitä koko ajan sillä perusteella, että juuri se on salaisin sala (Foucault 1998, 32).

Yhteiskunta pyrkii kielen avulla erottelemaan poikkeamat normista ja tarkastelemaan niitä turvallisen mikroskooppinsa alla. Linssin alta paljastuu poikkeamien moninaisuus, ja mahdollisuus luokitteluun ja hallintaan.

Michel Foucault'n mielestä 1800-luvun loppupuolen porvariston seksuaalikäyttäytyminen on syynä väärinymmärrykseen, jonka mukaan sukupuolesta ja seksuaalisuudesta puhumiseen on vuosisatojen ajan liittynyt kieltäminen ja vaientaminen. 1700—1800-luvun vaihde oli synnyttänyt uuden sukupuoliteknologian. Kasvatus-, lääke- ja taloustieteen kehityksen myötä yksilöstä oli tullut tarkkailun alainen yhteiskunnallinen ruumis. Uudessa roolissaan ruumis muuttui hengen palvelijasta myös maallisen palvelijaksi. Porvariston harrastama oman ruumiin suojeleminen kääntyi pian sukupuolisuutta vastaan. Tämä näkyi seksuaalisen ruumiin käyttötapaan kohdistuvien kieltojen ja ehtojen ankaruudessa, joka vähitellen läpäisi koko seksuaalikoneiston. (Foucault 1998, 85—93.)

2.1.1 Sukupuoli psykoanalyttisen teorian näkökulmasta

Tarkastellakseen sukupuolen karttaa tarkemmin Butler ottaa kompassikseen lacanilaisen psykoanalyttisen teorian. Lacanilla sukupuoliero ei ole yksinkertainen kaksijako. Lacanilaisittain inestien kieltävä laki on tuottanut fiktiivisen maskuliinisen subjektin. Tämä laki pitää heteroseksuaalisen halun

kiinni katkeamattomassa ketjussa. Toisin kuin maskuliininen, feminiininen ei voi olla subjektin merkki tai sukupuolen ominaisuus; feminiininen on yhtä kuin puute. Se kuuluu Symbolisen maailmaan, joka kielellisin säännöin tuottaa sukupuolieron. Nainen on järjestelmässä ulkopuolelle suljettu. Lacanin fallogosentrismi eli maskuliininen kieltäminen antaa mahdollisuuden kaksinaapaisen sukupuolijärjestelmän horjuttamiseen. (Butler 2006, 83—84.)

Butler tarttuu strukturalistiseen diskurssiin ja sen käsitykseen sukupuolen rakentumisesta. Diskurssissa tukeudutaan Claude Lévi-Straussin *universaalien vaihdon* käsitteeseen ja sen sisältämään yksikkömuotoiseen lakiin. Universaalien vaihdon mukaan *nainen* on *miesten* välinen vaihdon väline, joka vahvistaa patrilineaarisen suvun kollektiivista identiteettiä. (Lévi-Strauss, Claude 1969: *The Elementary Structures of Kinship*. Boston: Beacon Press., 496, sit. Butler 2006, 98.) Judith Butlerin mukaan *naisella* ei tässä kuviossa ole identiteettiä. Sen sijaan *nainen* heijastaa tällä puutteellisuudellaan miehistä identiteettiä. Avioliiton kautta suvun miespuolinen identiteetti ja patrilineaarisuus vahvistuu. Samalla *nainen* saa aikaan sukujen *miesten* välisen symbolisen yhdyntän. (Butler 2006, 98.)

Lacanalainen sovellus universaalista vaihdosta tutkii inestien kieltoa ja ekso-gaamisuu-den sääntöä. Sovelluksessa sukulaisuuden rakenteiden alkuna toimii äidin ja pojan inestisen suhteen kieltävä laki. Rakenteen ketjussa kulkevat äidin ja pojan väliset libidinaaliset siirtymät tapahtuvat kielen välityksellä. Kieli ei tuota täydellistä tyydytystä, sillä aikaansaannoksena se on vaihtoehtoinen. Se on syntynyt tyydyttämättömästä halusta ja ilmaisee juuri sitä. Kielen rakentajina ovat isän laki ja sen eriyttämismekanismit. (Butler 2006, 103—104.)

Fallos on Lain auktorisoima merkki, ja Lain edellytyksenä on sukupuoliero. Falloksena *oleminen* eli naisen asema ja sen *omistaminen* eli miehen asema ovat kielessä olevia erilaisia seksuaalisia asemia ja ei-asemia. Falloksena *oleminen* on olemista objektina. Sen tarkoituksena on olla Toinen maskuliiniselle halulle heijastaen sen halua ja voimaa. *Ollessaan* Fallos nainen on

Falloksen ruumiillistaja. Kyseessä on Symbolinen järjestys, jossa kulttuuria jäsennetään kahden toisensa poissulkevan aseman avulla. Pyrkimykset identiteetin vakiinnuttamiseen tässä järjestyksessä päätyvät *puutteeseen* tai *menetykseen*. (Butler 2006, 104—105.)

Lacanin asettama ehto subjektiksi tulemiselle on äitiin yhdistettyjen inestisten nautintojen varhaisen lapsuuden aikainen tukahduttaminen. Torjunta ja sen piilottaminen on yhtä aikaa maskuliinisen subjektin perusta ja mahdollisuus sen pettämiseen. Prosessi vaatii, että naiset todella toteuttavat Falloksena *olemisen* ja pitävät yllä illuusiota miespuolisen subjektin autonomiasta. Vastakohtina naiset muodostavat miesten tehtävän Symbolisessa järjestyksessä. Falloksena *oleminen* on epätydyttävä tehtävä, sillä lain heijastaminen täydellisesti on mahdotonta. Butler huomauttaakin, että lacanilaisessa mielessä molemmat asemat on lopulta ymmärrettävä koomisiksi epäonnistumisiksi. (Butler 2006, 106—107.)

Butler avaa Lacanin Symboliseen järjestykseen liittyvää *naamioitumisen* käsitettä. Feminiiniseen asemaan kuuluu olennaisena osana *melankolia*. Melankolia aiheuttaa naisen naamioitumisen, jonka avulla tämä näyttää olevansa Fallos. Naamioituminen on väistämätöntä Falloksena *olemisen* asemassa. (Lacan, Jacques 1985: The Meaning of the Phallus. Kääntänyt Jacqueline Rose. Teoksessa Mitchell, Juliet ja Jacqueline Rose (toim.): *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*. New York: Norton., 83?85, sit. Butler 2006, 108—109.) Judith Butler huomioi naamioitumisen käsitteen viittaavan siihen, että naamioitumista edeltäisi jokin muunlainen *oleminen*. Kenties naamion takana on feminiininen halu tai vaatimus, joka paljastuessaan saattaisi romuttaa fallogosentrisen merkitsemisen talouden. Naamioituminen voidaan käsittää myös performatiivisesti tuotetuksi seksuaalisuuden olemukseksi tai naisellisen halun kielloksi, joka on sulkenut sisälleen ontologisen naisellisuuden. (Butler 2006, 108—109.)

Butler jatkaa Lacanin naamion riisumista. Lacanilainen naamio ”hallitsee” ja ”ratkaisee” rakkauden torjumisia. Se voidaan nähdä keinona, jonka avul-

la torjutaan torjutuksi tuleminen. Naamiolla on melankolian kaksoistehtävä; samalla kun naamio piilottaa menetyksen, se myös säilyttää sen. Naamioituminen tapahtuu sisäistämisen prosessissa, jossa tunne kaiverretaan sisään. Naamioituja samastuu melankoliaan ja kantaa sen merkkiä sekä kehon sisäettä ulkopinnalla. Hän merkitsee kehonsa torjutun Toisen hahmoon. Toisen hahmon ottamisen hallitessa jokainen torjunta epäonnistuu, sillä torjuttu ottaa torjujan osaksi omaa identiteettiään. (Lacan 1985, 85, sit. Butler 2006, 111—112.)

Butler seuraa lacanilaisen naamioitumisen rinnalla myös freudilaista melankolikkaa. Teoksessa *Minä ja "se"* (1993) Sigmund Freud käsittelee yksilöä tiedostamattomana ja tuntemattomana, psyykkisenä *idinä*, jonka pinnalla on idin havaintojärjestelmästä muodostunut *minä*. Nämä kaksi, id ja minä, ovat yhteydessä toisiinsa minän alemman osan kautta. Idin avulla *torjuttu* ja minä kommunikoivat keskenään. Freud olettaa minässä sijaitsevan myös toisen tason, jota hän kutsuu *minäihanteeksi* tai *yliminäksi*. Freudin mukaan yksilön jouduttua luopumaan seksuaalikohteesta minä sisäistää menetetyin kohteen itseensä. Kohteen sisäistäminen auttaa luopumisessa kohteesta tai mahdollistaa sen. (Freud 1993, 134—135, 138—139.)

Artikkelissaan *Murhe ja melankolia* (2005b) Freud vertailee ja käy tarkemmin läpi melankolian tunnusmerkkejä ja anatomiaa. Melankolian valtaama ei pysty rakastamaan, hänen itsetuntonsa on madaltunut ja hän rypee itsesytyksissä. Muu maailma on menettänyt merkityksensä. Freud katsoo melankolian olevan reaktiota menetetyistä rakkaudesta. Kaikissa tapauksissa menetyksen olemus ei ole täysin selvää edes melankolikolle itselleen. Menetys on tällöin ideallisempi. Melankolikon itsesytykset kohdistuvat menetettyyn rakkauden kohteeseen, jonka melankolikko on ottanut sisäänsä, koska ei ole pystynyt luopumaan tästä. Melankolikko on siis kääntynyt itseään vastaan ja kiduttaa itseään sadistisesti. (Freud 2005b, 159—160, 163, 167.)

Naamioitujan ja melankolikon käsitteet avaavat *India Songissa* näkyvää sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvausta. Yhdistettynä Judith Butlerin suku-

puolen performatiivisuuden käsitteeseen sekä Stuart Hallin identiteetin käsitteeseen ne tarjoavat uuden näkökulman: vastastrategian kaksinapaiselle sukupuolijärjestelmälle.

2.2 Valta

Michel Foucault'n (1998, 61—69) mukaan yleiset valtakäsitykset ovat hengeltään juridisia eli edustavat lähinnä ylhäältä päin tulevaa valtion ja lain käyttämää valtaa. Hän laajentaa vallan käsitettä institutionaalisen järjestelmän ulkopuolelle. (Foucault 1998, 69—75.)

Foucault väittää, että valta kulkee monilla eri hierarkian tasoilla ja sitä käytetään monista eri pisteistä käsin. Valtaa ei voi omistaa, eikä sitä voi hankkia. Valtasuhteet ovat sisällä muissa suhteissa, kuten taloudellisissa prosesseissa tai sukupuolisuhteissa. Valta syntyy epätasapainosta muiden suhteiden sisällä. Valta kulkee alhaalta ylöspäin. Se ei ole jakaantunut hallitseviin ja hallittuihin. Valtasuhteet ovat yhtä aikaa sekä tavoitteellisia että subjektista riippumattomia. Yhteiskunta pyörii monella eri tasolla, eikä valtion koneistoja pyörittävä ryhmä johda kokonaisuutta. Kun päämäärien alullepanijaa ryhdytään jäljittämään, saadaan tulokseksi tietämättömyyttä tai löydetään vilpitön vastuuhenkilö. Vastarinta kuuluu valtaan ja on sen sisäistä. Se on valtasuhteen toinen puoli. Lisäksi vastarinta ei ole yksi suuri barrikadi; vastarinnat esiintyvät monissa eri muodoissa, eri tavoin ja eri syistä. (Foucault 1998, 70—72.)

Väittämiensä pohjalta Michel Foucault laatii neljä alustavaa sääntöä keskusteluun vallasta ja sukupuolesta (Foucault 1998, 73). Ensimmäinen näistä on *immanenttisuussääntö*. Sääntö lähtee siitä, että tieto ja valta ovat sidoksissa toisiinsa suhteessa seksuaalisuuteen. Vaikka niillä on diskurssissa omat roolinsa, ne eivät ole toisistaan erillisiä. Valtasuhteet ovat tehneet seksuaali-

suudesta mahdollisen tutkimuskohteen. Samoin seksuaalisuuden tutkiminen ja tiedonkeruu ovat altistaneet sen vallan silmätikuksi. Foucault'n mielestä on lähdettävä liikkeelle eri vastaparien kesken solmituista suhteista, joiden välillä tietämys ja tavat alistaa liikkuvat edestakaisin. (Foucault 1998, 73—74.)

Toinen sääntö on *jatkuvien muunnelmien sääntö*. Sen mukaan tieto-valtasuhteet ovat jatkuvaa muutosta ja liikettä. Vallan ja tiedon omiminen ovat hetkelisiä muutoksia seksuaalisuuden järjestyksen tasapainossa. Valtaa ei omisteta eikä riistetä, eikä tietoa piiloteta väkisin. (Foucault 1998, 74.) Jatkuvien muunnelmien sääntöä avaa ymmärrettävämmäksi mielikuva kontakti-improvisaatiosta tai tanssista, jossa liike ja kosketus ovat eteenpäin kuljettavia, tietoa välittäviä elementtejä, joiden voimasta painopisteet muuttuvat.

Kolmas Foucault'n alustavista säännöistä on *kaksoisehdollistumisen sääntö*. Jotta kokonaisuus ja sen osat voivat toimia, niiden on tukeuduttava toisiinsa. Osien on lopulta mentävä mukaan kokonaisuuteen ja kokonaisuuden nähtävä sen osat tukipisteinä ja ankkureina, ei sovelluskohteina. Foucault kuvaa sääntöä perheen ja yhteiskunnan avulla. Näiden kahden välillä ei vallitse suhdetta, jossa toinen kulkisi mikrotasolla ja toinen makrotasolla. Perhettä ja yhteiskuntaa ei voi myöskään asettaa rinnakkain toistensa peileiksi. Perhejärjestelmää on kuitenkin käytetty institutionaalisten toimien tukena, esimerkiksi syntyvyydensäännöstelyyn ja sukupuolisuuden lääketieteellistämiseen. (Foucault 1998, 74—75.)

Joukon neljäs ja viimeinen on *diskurssin taktisen moniarvon sääntö*. Keskustelussa sukupuolesta valta ja tieto jäsenyvät keskenään, jolloin myös sanotun merkitykset moninaistuvat ja muuttuvat. Sääntö esittää diskurssin vallan yhtäaikaisena vahvistajana ja heikentäjänä. Diskurssi toimii sekä vallan välineenä että sen tulppana vastakkaisen strategian hyväksi. (Foucault 1998, 75.)

2.3 Vallan ja seksuaalisuuden yhteen kietoutuminen

Foucault'n mukaan lääketieteellisen ja psykiatrisen tutkimuksen sekä perhekontrollin kahtena kimmokkeena toimivat nautinto ja valta. Seksuaalisuuden hallitseminen on mahdollistunut lääketieteen avulla. Sukupuolta on pystytty tutkimaan vammaana, vajaatoimintana tai oireena siitä lähtien, kun se on pystytty lääketieteellistämään. Kyse on vallasta, jonka avulla määritellään sukupuoli ja seksuaalisuus, etsitään ja tuodaan esille poikkeamat. Valta on aistillistunut ja nautinnollistunut. Nautinto syntyy vallan mahdollisuudesta valvoa, ottaa selville ja tuoda asioita päivänvaloon, ja toisaalta pyrkimyksensä pyristellä irti auktoriteetin otteesta puijaamalla sitä tai naamioitumalla siltä. Vangitseminen ja pakeneminen vahvistavat toisiaan ja toistensa nautintoa. Ruumiiden ja sukupuolisuuksien ympärille järjestäytyneitä statussten välistä väistelyn ja houkuttelun peliä, jota on pelattu 1800-luvulta asti, Foucault nimittää vallan ja nautinnon *ikuisiksi spiraaleiksi*. Nämä spiraalit vetävät puoleensa seksuaalisuuden eri muunnelmia. (Foucault 1998, 38—39.)

Foucault ottaa esille väitteen modernin yhteiskunnan pyrkimyksestä palauttaa seksuaalisuus heteroseksuaaliseen parisuhteeseen ja huomauttaa, että sama yhteiskunta on myös lisännyt ja ryhmittänyt erilaisia seksuaalisuuksia ja nautintoja. Samalla se on valvonut ja rajoittanut niiden olemassaoloa. Tästä näkökulmasta hän näkee 1800-luvun porvarillisen yhteiskunnan ja myös pitkälti meidän yhteiskuntamme perversioiden yhteiskuntana. Foucault havainnollistaa ajatustaan 1800-luvun kotitaloudella, joka sisälsi perheen lisäksi mahdollisesti myös palvelusväkeä. Hän näkee sen yksiavioisuuden ja aviollisuuden tyyssijan sijaan vielä voimakkaammin vallan ja nautinnon verkostona, jossa olivat valloillaan erilaiset valvontamenettelyt ja säännöt, jotka koskivat jokaista kotitalouden jäsentä yhdessä ja erikseen. Kodin piirin rinnalla aistillista valtaa harjoittivat koululaitos ja psykiatriset instituutiot. Ruumiiseen ja seksuaalisuuteen kohdistuva valta ilmeni lain ja kieltojen sijaan sen rakentamisen sukupuolisen mosaiikin laajenemisena. (Foucault 1998, 39—40).

Michel Foucault näkee seksuaalisuuden valtasuhteiden ahtaana kulkureittinä, jonka läpi pelin jokainen osapuoli joutuu kulkemaan. Vallankäytön välineistä seksuaalisuus on yksi tehokkaimpia ja monipuolisimpia; sen on mahdollista taipua erilaisten valtastrategioiden käytettäväksi. Yksi strategia on *naisen ruumiin hysterisointi*. Se ottaa naisen ruumiin analysoitavakseen ja tarkastelee sitä seksuaalisuuden kyllästäjänä, asettaen naisen lopulta omalle kartalleen yhteiskunnassa, joko hyväksyen tai sulkemalla pois. Hyväksytty muoto on nainen, joka turvaa yhteiskunnan jatkuvuuden — äiti, joka on toimiva ja aktiivinen osa perhettä ja synnyttää lapsia kasvattaen heidät hyviksi kansalaisiksi yhteiskunnan silmissä. Pois suljettua, vääränlaista seksuaalisuutta edustaa ”hermostunut nainen”. (Foucault 1998, 76—77.) Toisena strategiana on *perverssin nautinnon psykiatrisointi*, jonka tehtävänä on analysoida mahdolliset sukupuolisesta normista erottuvat poikkeumat. Pyrkimyksenä on seksuaalisen suuntautumisen korjaaminen ja saattaminen vaaditun normin piiriin. (Foucault 1998, 76—77.) Molempien strategioiden, naisen hysterisoinnin ja perverssin nautinnon psykiatrisoinnin, juuret ovat 1700-luvulla, mutta ne ovat puhjenneet kukkaan 1800-luvun lääketieteen mullasta. Erilaisissa strategioissa, jotka ulottuvat myös lapsiin ja avioliittojen sisälle, ei Foucault’n mukaan ole kyse taistelusta seksuaalisuutta vastaan tai pyrkimyksestä saada se hallintaan. Strategioilla pyritään tuottamaan seksuaalisuutta. Se on suuri verkosto, jossa yhdistyvät ruumis, nautinto, keskustelu, hallinta ja vastarinta. Verkkoa pitävät hallussaan tiedon ja vallan strategiat. (Foucault 1998, 78.)

1700-luvun myötä avioliittojärjestelmän rinnalle ja sen päälle on hivuttautunut uudenlainen dispositiivi, *seksuaalidispositiivi*. Seksuaalidispositiivi perustuu vallan alati muuttuviin tapoihin toimia ja synnyttää koko ajan erilaisia hallitsemisen muotoja. Sen kontrolloimaan alueeseen kuuluvat ruumin tunteukset ja nautintojen sisältö. Se on sidoksissa talouteen keskipisteenä olevan tuottavan ja kuluttavan ruumiin kautta. Seksuaalidispositiivin tarkoituksena on ruumiin tuottaminen, läpäiseminen ja uudistaminen kokonaisvaltaisesti. Samalla sen päämääränä on globaali väestön kontrolloiminen. (Foucault 1998, 78.)

Vallan kehyksessä on mahdollista toimia hyväksymättä hallintasuhteiden kriittikitöntä toistamista. Tarjolla on mahdollisuus toistaa lakia niin, että sitä pystytään siirtämään pois sijoiltaan. Butler toivoo, että *mieheen* keskittyneestä seksuaalisuuden rakentamisesta siirryttäisiin käsittelemään seksuaalisuuksia, jotka fallisen vallan kasvuympäristössä toistaisivat ja jakaisivat fallisuuden puolia eri tavoin. Jähmeään sukupuolijärjestelmään ahdettujen hetero-, homo-, ja biseksuaalisuuksien moniulotteisuus sekoittaa, paljastaa ja muokkaa kaksijakoa. Paljastusten keskellä valtajärjestelmät pyrkivät pelastautumaan ja vahvistamaan asemiaan toistamalla vanhoja, luonnollistamiaan kaavojaan. (Butler 2006, 87—89.)

Sigmund Freudin psykoanalyttinen teoria ihmisen seksuaalisuuden kehitymisestä on syntynyt Michel Foucault'n kuvaileman modernin yhteiskunnan seksuaalisen kontrollin aikakautena, 1800—1900-lukujen vaihteessa. Freudilaisen psykoanalyttisen teorian aallot ulottuvat edelleen nykyiseen yhteiskuntaamme asti. Psykoanalyttinen teoria on vahvistanut kuvaa naisen passiivisuudesta suhteessa miehen aktiivisuuteen kaksinapaisessa sukupuolijärjestelmässä. Artikkelissaan *Vietit ja viettikohtalot* (2005a, 103) Sigmund Freud leimaa edellä mainitun dikotomian olevan pitkälti, vaikkakaan ei kattavasti, biologinen tosio.

Freudin konstruoiman sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden pohjana on *oidipuskompleksi*. Oidipuskompleksin taustalla on lapsen ja vanhempien suhteen kehittyminen. Pojalla on pyrkimys samastua isäänsä. Samalla poikalapsi kehittää äitiinsä kohdelatauksen, toisin sanoen kohdistaa häneen seksuaalisia toiveitaan. Oidipuskompleksi syntyy, kun poika huomaa isänsä olevan toiveidensa tiellä. Poika luopuu kohdelatauksestaan ja joko samastuu äitiinsä tai vahvistaa identifioitumista isäänsä. Oidipuskompleksin purkautumisen tulokseksi odotetaan pojan miehisyuden kiinteytymistä, tytön osalta puolestaan toivotaan äiti-identifikaation vahvistumista ja naisellisen luonteen kiinteytymistä. (Freud 1993, 141—142.)

Freudin (1993, 142—143) mukaan identifikaatioiden lopputulos riippuu molempien sukupuolien maskuliinisten ja feminiinisten taipumusten voimakkuudesta. Hän toteaa biseksuaalisuudella olevan näppinsä pelissä oidipuskompleksin ratkeamisessa, mutta myöntää, että kompleksi on monimutkaisempi prosessi kuin edellä annettu yksinkertainen kuvaus. Syvemmälle pureutuessaan Freud näkee oidipuskompleksin suurimmaksi osaksi kaksinkertaisena, sekä negatiivisena että positiivisena. Tässä *täydellisemmässä* oidipuskompleksissa poika on edelleen suunnannut kohdelatauksensa äitiinsä ja samastumisen pyrkimyksestään huolimatta kokee isänsä esteenä toiveilleen. Erona yksinkertaiseen oidipuskompleksiin on se, että pojalla on myös hellä asenne suhteessa isäänsä ja mustasukkainen asenne äitiinsä. Freud ilmaisee tämän sanoin ”käyttäytyy kuin tyttö”. Freud katsoo vanhempiin kohdistuvan kahtalaisen asenteen johtuvan mahdollisesti täysin lapsen alkuperäisestä biseksuaalisuudesta eikä sittenkään kilpailuasenteesta syntyvästä identifikaatioista. (Mp.)

Butler (2006, 130) pohtii sukupuolisuutta Freudin ajatusmallien pohjalta. Maskuliinisen ja feminiinisen samastumisen säätelijänä toimii pakotteista ja tabuista koostunut ihanneminä. Menetyksen seurauksena objektisuhteet ovat korvautuneet samastumisella. Melankolisessa sukupuolisamastumisessa kielletty sukupuoli sisäistetään esteenä, joka säätelee heteroseksuaalisen halun lakeja ja erillisiä sukupuolisia identiteettejä. Oidipuskompleksin ratkaisu vaikuttaa sukupuolisamastumiseen inestitabun lisäksi homoseksuaalisuuden kieltävällä tabulla. Ratkaisemattomilla kohdesuhteilla säilytetään melankoliasta aiheutuvat samastumiset. Samaan sukupuoleen samastuttaessa on kyse homoseksuaalisesta identifikaatiosta. Sukupuolipiirteistön tiukkuus ja vakaus on suhteessa sukupuolirajojen jäykkyyteen. Jäykkien sukupuolirajojen taakse on mahdollisuus piilottaa alkuperäisen rakkauden menetys. Tunnustamattomana ongelma mahdoton ratkaista. (Mp.)

Inestitabuun sisältyy myös homoseksuaalisuuden tabu. Tabu on tukahduttamispäätös, joka olettaa alkuperäisen halun olemassaolon. Alkuperäinen homoseksuaalinen halu tukahdutettuna tuottaa siirtymisen heteroseksuaaliseen

haluun. Lapsen kehitykseen liittyvässä metanarratiivissa seksuaalisen suuntautumisen tavoitteen ja merkityksen nähdään olevan olemassa jo ennen astumista kielen ja kulttuurin piiriin, siis diskurssia edeltävänä. Kulttuuri saa halun poikkeamaan alkuperäisestä. Butler toteaa heteroseksuaalisuuden olevan tukahduttavan lain tuote. (Butler 2006, 133.)

Psykoanalyttisella teoriolla on tarjottavanaan samastumiseen myös vaihtoehtoinen näkökulma. Moninkertaiset ja samanaikaiset samastumiset tuottavat sukupuolen muodostelmissa uutta luovia poikkeamia. Moninkertainen samastuminen haastaa Lain ja antaa ymmärtää Lain olevan muutettavissa ja vaihdettavissa, horjuttaen sen yksinvaltiutta ja asettaen sen kyseenalaiseksi. (Mt., 135.)

Melankolisen heteroseksuaalisuuden pohjalla on kielletty homoseksuaalisuus. Se nousee pinnalle myös biologista sukupuolta käsiteltäessä silloin, kun biologisen sukupuolen anatomiaa pidetään itsestään selvänä. Tässä yhteydessä viitataan *luonnolliseen identiteettiin* ja *luonnolliseen haluun*. Anatomian kirjaimellistaminen rajaa nautinnon maskuliinisen identiteetin merkkinä puolustettuun ruumiinosaan. Penikseen keskittyvän halun tehtävänä on jatkuva kieltäminen. Merkkinä naisen tehtävänä on pitää yllä heteroseksuaalisuuden jatkumoa. Tuohon tehtävään kuuluu esiheteroseksuaalisen historian syrjäyttäminen ja peittäminen. Pakollisen heteroseksuaalisuuden järjestelmillä on mahdollisuus muuttua — ja ne muuttuvatkin. Butlerin mukaan näyttää selvältä, että jäänteinä naisten vaihto ei välttämättä määrää heteroseksuaalista vaihtoa. (Mt., 140—141, 145—146.)

3 *India Songin taustaa*

Tässä luvussa selvitän Marguerite Durasin taustaa ja lähtökohtia, hänen tuotantonsa tematiikkaa sekä sitä, miten *India Song* on osa tuota tuotannon kaanonia. Lisäksi käsittelen *India Songia* kerronnallisesta näkökulmasta sekä teoksen muotoa elokuvana.

3.1 Marguerite Duras

Marguerite Duras syntyi Marguerite Germaine Donnadieu -nimisenä 4. huhtikuuta 1914 Gia Denhissä, Saigonin lähellä. Hänen vanhempansa olivat Henri Donnadieu ja Marie Legrand, molemmat opettajia. Hänellä oli kaksi vanhempaa veljeä, Pierre ja Paul. Isä-Henrin kuoltua 1921 äiti-Marie jäi yksin vastaamaan kolmesta lapsestaan. Perhe oli todellinen ääripäiden perhe. Isoveljistä nuorempi, ”Paulo”, oli hyvin läheinen Margueritelle, ja heidän suhteensa oli lämmin ja intiimi. He viettivät lapsina paljon aikaa yhdessä. Tästä syystä Margueriten oli tavallista vaikeampi vastaanottaa viesti Paulin yllättävästä kuolemasta vuonna 1942. Vanhempi isovelji, Pierre, jäi etäisemmäksi. Hän oli väkivaltainen ja aggressiivinen pikkusiskoaan kohtaan ja asui välillä pidempiä aikoja Ranskassa muun perheen elellessä Indokiinassa. Marie Donnadieun Tyynenmeren rannalta ostama tontti osoittautui viljelyskelvottomaksi ja suisti jo ennalta huonosti toimeentulevan perheen vararikkoon ja epätoivoon. Tulvien raiskaama viljelystila oli hallitseva tekijä heidän elämässään. Marguerite Donnadieu vietti lapsuutensa ja nuoruutensa Indokiinassa, kunnes vuonna 1933 muutti äitinsä ja Paulin kanssa Ranskaan, jossa aloitti opiskelunsa. (Adler 2001, 10—21, 27, 35—48, 65—75, 104—105.) Hän oli poliittisesti hyvin aktiivinen. Hän liittyi vuonna 1943 François Mitterrandin johtamaan vastarintaliikkeeseen ja oli mukana kommunistisen puolueen toiminnassa vuosina 1944—1950. Hänen kotinsa Pariisin rue Saint-Benoît’lla oli kirjallisen, filosofisen, poliittisen ja kulinaristisen keskustelun kiintopiste.

(Mt., 94—95, 109—111, 152, 156—158.) Vuonna 1943, ensimmäisen romaaninsa ”Les impudants” julkaisun yhteydessä, Marguerite Donnadien vaihtoi sukunimekseen ”Duras” alueen mukaan, jolla hänen edesmenneen isänsä talo sijaitsi. (Adler 2001, 30—31, 107—108.) Marguerite Durasin elämäntyylillä oli hyvin persoonallinen, ja hänen elämänsä oli erittäin vaiheikas (mt., 3—388). Hän kuoli 3. maaliskuuta 1996 rue Saint-Benoît’n kodissaan (Andréa 2001, 76). Jälkeensä hän jätti mittavan kulttuurisen perinnön kaunokirjallisuuden, näytelmien ja elokuvien muodossa.

Monet Marguerite Durasin teoksista ovat ilmestyneet useampina versioina. Hän saattoi julkaista saman aiheen tai tekstin pohjalta romaanin, elokuvan ja näytelmän ellei useammankin. Tästä syystä Duras kutsui teoskokonaisuuksiinsa määreellä *teksti-teatteri-filmi*. Hän käytti kirjallisista töistään enemmän nimitystä *teksti* tai *kirjoitus* kuin romaani tai näytelmä. Erilaiset ilmaisumuodot, niiden väliset jännitteet ja halu tarkastella tarinankerronnan muotoja olivat syynä Durasin tapaan käänellä aiheitaan eri asentoihin saman teeman kaleidoskoopissa. Hänen tuotannossaan näkyy pakkomielle tarinan kertomiseen. (Toiviainen 1995, 81—82.)

Elokuvan avulla Duras on tuonut estetiikkansa silmien ja korvien aistittaviksi. Hän pystyy elokuvallisin keinoin tuomaan esille näkymättömän. Sen hän tekee kirjallisten teostensa tapaan epäsuoraan ja näkymättömästi, vihjailevin sanoin ja äänin. Kristeva luottaa Durasin kohdalla elokuvan etäännyttävään voimaan; hänen mukaansa näkymättömän sairauden kyllästävät henkilöhdmot eivät sairastuta katsojaansa filmillä samalla tavalla kuin romaania lukiessa, sillä elokuvassa sairaus on näytelty ja vaikuttaa siten vieraalta. (Kristeva 1993, 266.) Vaikka valkokankaan näkymät ovatkin vain värjätyn valon pilkahtelua ja teeskentelyn heijastusta, katsoisin, ettei se välttämättä onnistu etäännyttämään ja estämään tartuntaa. Elokuva on väline, jolla Duras pystyy kertomaan sanomansa kirjoittamista minimalistisemmin, silti näyttäen enemmän. *India Songin* kohdalla kuvat ja sanat kertovat laajemman tarinan kuin molemmat erikseen. Durasin elokuva jättää tilaa mielikuvitukselle täyttää aukkoja ja sanomatonta. Durasin elokuvallinen estetiikka on feminis-

tisen elokuvateorian ja naiskuva-analyysin näkökulmasta uusintava. Hänen luomansa kuvat sukupuolesta ja ihmisyydestä ovat monipuolisia ja monita-
hoisia. Niissä on useita kerroksia, ja ne ovat kaikkea muuta kuin kaavamaisia. Kerrontatavan ansiosta kuvat ovat ajatuksia herättäviä, sillä ne eivät ole al-
leviivaavan stereotyyppisiä. Samalla ne vaikuttavat katsojuuteen ja katsojan
asemaan. Ne pakottavat katsojan pohtimaan hahmojen vaikuttimia ja toi-
mintaa, ja sitä kautta miettimään myös omaa tapaansa katsoa elokuvia ja
maailmaa.

Marguerite Durasin elokuvat kertovat naiseudesta, ihmisyydestä ja yhteis-
kunnasta. Hän kirjoittaa yksilön psyykkisestä ahdingosta, jonka alkupistee-
nä ovat menneen vuosisadan järjettömyydet. Yksilön ahdinkoon vaikuttavat
myös biologia, perhe ja toiset ihmiset. Julia Kristeva näkee Durasin kirjoituk-
sen sekä *avuttomuuden estetiikkana* että *ei-katarttisena kirjallisuutena*. Hä-
nen kirjoituksensa ei pyri analyysiin vaan yksilöä ympäröivän kauhun koh-
taamiseen. Kauhun purkautuu avuttomuutena, joka on yhtä kuin *ei-mitään*.
(Kristeva 1993, 264.) Durasin teokset eivät tarjoa pelastusta. Ne näyttävät
kulttuurimme ristiriitaisuuden. Teosten puitteiltaan näennäisen kepeä maa-
ilma on synkkä, tuskan ja kuolemantaudin täyttämä ja vailla toivoa. Teos-
ten äärellä niiden kokijat pannaan katsomaan toteutuvaa kärsimystä sivusta,
vailla mahdollisuutta saavuttaa katarsista. (Mt., 267.)

Marguerite Duras oli oman tuotantonsa hallitsija: hän käsikirjoitti ja oh-
jasi elokuvia omista lähtökohdistaan ja omalla tavallaan. Hänellä oli vahva
taiteellinen näkemys, jota hän myös määrätietoisesti toteutti. Elokuvanteki-
jänä ja elokuvallisten ambitoidensa toteuttajana Durasin kohdalla voidaan
käyttää termiä *auteur* — edellä mainituista syistä. Duras oli elokuvanteki-
jänä monipuolinen ja kameleonttimainen: teokset eivät pönkitä hänen sta-
tustaan *duras-auteurina*; hänen teoksensa muuttuvat eräänlaiseksi kollektiiv-
in omaisuudeksi. Niissä on voimakas Durasin leima, mutta jokaisen eloku-
van toteutumiseen johtava osa-alue on nostettu esille, kuten *India Songin*
kohdalla esimerkiksi Bruno Nyuttenin kuvaus ja Carlos d'Alession musiikki.
Lisäksi olen havainnut Marguerite Durasin elokuvissa olevan sellaista taian-

omaisuutta, että se saa vastaanottavaisen katsojan huumaantumaan ja sekoamaan sanomattomalla tavalla. Keskustellessani *India Songista* toisen asiaan perehtyneen kanssa huomaan vastapuolenkin uppoutuneen ja menneen syvälle sisään Durasin maailmaan pyörittelemään omia tulkintojaan. Täysin samanlaista tilannetta tapahtu muiden elokuvantekijöiden teoksia katsoessa.

3.2 *Intian-sykli*

India Song on osa Marguerite Durasin *Intian-sykliksi* kutsuttua teossarjaa, joka sisältää kuusi samaa tarinaa eri puolilta tarkastelevaa teosta: kolme romaania ja kolme elokuvaa. Sarjan aloitti romaani ”Lol. V. Steinin elämä” (1964). Tätä seurasivat romaanit ”Varakonsuli” (1966) ja ”Rakkaus” (1971). ”Varakonsuli” oli pohjana elokuvalle *India Song*, ja ”Rakkaus” puolestaan elokuvalle *La femme du Gange* (1972). Kolmas elokuva, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), jakaa saman ääninauhan *India Songin* kanssa. Tässäkin elokuvassa kuvanauha ja ääninauha toimivat toisistaan erillisinä. (Toiviainen 1995, 88.)

Vaikka elokuva sijoittuu tapahtumallisesti Intiaan, sen kuvauspaikkana oli Ranska. *India Song* on kuvattu vanhassa Rothschildin suvun huvilassa Boulognen metsässä. Toisen maailmansodan aikana huvilaa olivat asuttaneet saksalaiset, Durasin mukaan myös itse Goebbels. Sodan jälkeen huvilan oli annettu rappeutua hiljalleen yksinäisyydessä. Kenties rakennuksen menneisyyden vuoksi Duras ei uskaltanut mennä kunnolla sisälle taloon, siksi kohtaukset on kuvattu lähinnä talon edustalla, sen rappusilla ja puistossa. Saman ääninauhan jakava elokuva *Son nom de Venise dans Calcutta désert* on kuvattu myöhemmin saman rakennuksen kellarissa, jonne Duras astui pelkoaan uhmaten taskulampun ja kuvaaajan kanssa. (Haataja 1999, 7.)

Teosten välinen intertekstuaalisuus on Marguerite Durasin tuotannon omi-

naispiirre. Hänen luomansa henkilöhahmot seuraavat häntä teoksesta toiseen myös *Intian-syklissä* luoden teksteistä kaleidoskooppimaisen kokonaisuuden, jota pyöräyttämällä saa uuden näkökulman tarinoihin. Durasin luomat hahmot ovat tietynlaisia, omia arkkityyppejään. Ne eivät rajoitu pelkästään tietyn kokonaisuuden muodostamiin teoksiin; eri kokonaisuuksissa seikkailevat toistensa kaltaiset hahmot, vaikkakin eri nimillä.

3.3 Hiljaisuuden politiikka

Marguerite Durasin tuotantoon liittyy vahvasti poliittisuus. Myös *India Song* on voimakkaan poliittinen ja yhteiskunnallinen elokuva. Se kertoo siirtomaavallan aikaisesta kurjuudesta, tietoisuudesta sodan lähenemisestä ja ihmisten hädästä. Nämä asiat näytetään vastakohtien avulla: samassa maailmassa elävän mutta todellisuudesta eristäytyneen valkoisen seurapiirin kautta. (Toiviainen, 95—96.) Elokuvasa näkyy Durasin maailmankuva taustoineen ja lähtökohtineen, hänen lapsuutensa ja nuoruutensa ranskalaisen siirtomaavallan alaisessa Aasiassa sekä hänen siellä näkemänsä yhteiskunnalliset epäkohdat. Hän eli suuren osan elämästään ristiriitaisessa yhteiskunnassa, kahden erilaisen kulttuurin välillä, joista toinen on hallinnollisesti alistainen toiselle mitenkään siitä hyötymättä.

Julia Kristeva (1993, 261—294) käsittelee Marguerite Durasin tuotantoa nimenomaan yhteiskuntamme tuhoamisvimman peilaaajana. Kristevan mukaan aikamme ja kulttuurimme on päästänyt kuolemanhimon valloilleen tavalla, jolle ei löydy vastinetta lähivuosisadoilta tai joka on jopa ainutlaatuinen maailmanhistoriassa. Toimintamme vie kohti vääjäämätöntä tuhoa. Aikakauden merkeiksi Kristeva nostaa Auschwitzin ja Hiroshiman. (Mt., 261.) Kaiketi jokainen vuosisata on julmuuden merkitsemä ja jokaisen vuosisadan aikalaisilla omat kauheuden kokemuksensa, jotka on luokiteltu ennen kokemattomiksi ja ylittämättömiksi. Toisaalta Kristeva myös tunnustaa hädän ikuiseksi ja ih-

misolemukseen kuuluvaksi mutta katsoo modernin maailman päästäneen sen irralleen ja ruokkineen sitä (mt., 291). Yhtä kaikki Durasin teokset kuvaavat aikakautta, yhteiskuntaa ja kulttuuripiiriä, jossa hän on elänyt ja jonka vaikutus on edelleen tässä ja nyt.

Länsimaisen kulttuurin tuhoamisvimman lisäksi Durasin elokuvan vahvana teemana on mielestäni naisten ja miesten roolien kyseenalaistaminen ja niiden purkaminen auki yhteiskunnassamme. *India Song* on tulkinnoissa liian usein latistettu heteroseksuaaliseksi draamaksi, josta se on itse asiassa hyvin kaukana laaja-alaisena seksuaalisuuden kuvaajana. *India Song* ei ole pelkästään elokuva rakkaudesta. Elokuvalla on sanoma, joka halutaan välittää; eroottisuudessaankin se on voimakkaan yhteiskunnallinen ja päinvastoin. Duras asettaa vastakkain muun muassa länsimaat ja siirtomaat, poliittisuuden ja seksuaalisuuden sekä sukupuoliiset konventiot.

Marguerite Durasin tapa kertoa on täynnä aukkoja ja hiljaisuuksia, eikä henkilöhahmojen toimintaa selitetä. Aukot ovat hänen teoksissaan hiljaisia hetkiä, jotka sisältävät kertomattoman. Duras käyttää sirpaleista, aukoilta tilan antavaa tyyliään *India Songin* kerronnassa ulottaen sen puhutusta ja kirjoitetusta myös kuvalliseen ilmaisuun saakka.

Marguerite Durasin tapa kertoa samaa tarinaa eri kertojien suulla tuottaa monta totuutta. Vaikka tarinat kerrotaan *Intian-syklissä* monesta eri näkökulmasta ja eri välinein, koko totuus ei tule koskaan esiin. Jotain jää aina kertomatta: syy tapahtumille, ydin, jota koko ajan kierretään. Kertomatta jätetyt asiat ovat Durasin teksteissä niitä aukkoja, joiden tuntematon sisältö kiehtoo. Aukkoja voi nimittää myös tyhjyydeksi tai valkeudeksi. Näissä aukoissa on viimein tila naisen omalle äänelle: luovuudelle, hulluudelle ja ilmaisulle, jota on patriarkaalisessa yhteiskunnassa tukahdutettu ja peitelty. Näissä aukoissa ääntä käyttävät Durasin tuotannon naiset. (Toiviainen 1995, 82–83; Selous 1988, 13–19.) Aukot ovat tila, jonka täyttää Durasin naisten läpikäymä tuska, ja juuri näissä tuskan täyttämässä aukoissa Durasin naiset samaan aikaan syntyvät.

Teoksessaan *Women and Film. Both sides of the camera*. (1983, 95) E. Ann Kaplan tarkastelee Marguerite Durasin elokuvaa *Nathalie Granger* (1972) hiljaisuuden politiikkana, joka on naisten strategia, kun he vastustavat tuhoavaa miehistä halua artikuloida, analysoida ja tarkastella. Kaplan mainitsee elokuvan yhteydessä myös *India Songin* viitaten näiden kahden elokuvan kerrontatavan yhtäläisyyksiin (Kaplan 1983, 238). *Nathalie Grangeriin* verrattuna *India Songin* tematiikan käsittely ja symboliikka on vahvistunut ja edennyt pidemmälle, seuraavalle asteelle. Palaan tähän aiheeseen vielä hetkeksi luvussa *4.2.2 Musiikki*.

Julia Kristevan mukaan hiljaisuus ja sanomattomuus syntyy nimettömän tunteen kohtaamisesta. Hän näkee Durasin naiset *tuskan taudin* kyllästäminä. Tuskan tautia ei voi purkaa sanoiksi, vaan se purkautuu teoksissa vajaksi jäävinä keskusteluina ja tapahtumattomuuden tilana, joka on yhtä kuin *ei-mitään*. (Kristeva 1993, 291.) Tämä tapahtumattomuus ja toive jonkin tapahtumisesta pitää *India Songin* valkoisen seurapiirin juorumyllyn käynnissä.

Tuska on tehty näkyväksi näkymättömyyden avulla. Sitä ei tuoda esiin, vaan se on näkyvissä hiljaisuudessa ja sanojen välisessä tilassa. Samaan tilaan liittyy ylittämätön kokemus välinpitämättömyydestä, jota Kristeva kutsuu *pitkästyksen tyhjyydeksi*. Hiljaisuudesta ja sanattomuudesta huolimatta tuska ei jää ilmaisemattomaksi. Se käyttää kielenään *kahdentumista*, joka muuttaa näkyväksi sen, mistä *naisen* on mahdotonta puhua ääneen. Kristevan tulkinnan mukaan kahdentuminen tarkoittaa peilikuvaa, toista hahmoa, joka kärsii samasta tuskasta. Tämä kaksoisolento antaa hetkellisen mahdollisuuden samastumiseen mutta ei pelasta lopullisesti. Kaksoisolento heijastaa peilin tavoin takaisin saman kärsimyksen ja tuskan. (Kristeva 1993, 279—281.) *India Songissa* kahdentuminen laajenee *kolmentumiseksi*, jonka muodostavat Anne-Marie Stretter, varakonsuli ja kerjäläisnainen.

Ongelmien eksistentiaalinen ulottuvuus ilmenee *India Songissa* Anne-Marie Stretterin määrittelemättömässä hulluudessa. Anne-Marie Stretter sairastaa

sydämen spitaalia. Tulkintoja sairauden syistä on monia. Ehkä sydämen spitaali johtuu epätoivoisesta rakkaudesta, tukahduttavasta ilmapiiristä valkoisen seurapiiri-Intian keskellä, joka juoruaa pikkukaupungin tavoin, ja turhautumisesta omiin ongelmiin, samalla kun valkoista kolonialistista Intiaa ympäröi todellinen, kurjuuksien Intia. Sydämen spitaali asettaa elokuvassa vaakalaudalle elämän todellisen merkityksen ja arvot, joita on pidetty itsestään selvinä ja joiden mukaan on totuttu elämään. Nyt arvot ovat muuttuneet.

Kristeva lukee *naisen* tuskan mahdottoman mielihyvän merkinä. Tuska pitää sisällään toteutumattomaa intohimoa ja vangitsee saavuttamattomasta rakkaudesta aiheutuvan surun. Surua ei ole surtu loppuun, eikä sille ole annettu mahdollisuutta purkautua. Suru on sisäänpäin kääntynyttä ja erottamaton osa itseä. Tila johtaa frigiditeettiä. Tuskan tunne on seurausta hylätyksi tulosta, jota nainen ei suostu hyväksymään. Täyttymättömän rakkauden aiheuttama tunne kohtalonomaisesta hylätyksi tulosta on Kristevan mukaan sidoksissa äitihahmoon, vaikka tätä ei Durasin teksteissä tuoda määritellysti esiin. (Kristeva 1993, 276–278.) Kristeva viitanee jälleen psykoanalyttiseen teoriaan; Freud (1993, 167) vertaa melankolikon itsemurhaan johtavaa tilaa ”suojaavasta äidistä eroamisen ahdistukseen”. Katson, että tuskaan sisältyy näiden ohella kokemus tuhoavan kulttuurin luomasta ahdistuksen tunteesta; se ei ole pelkkää menetetyn rakkauden aiheuttamaa melankoliaa.

3.4 Kuolema ja seksuaalisuus

India Song on useasti tulkittu heteroseksuaaliseksi draamaksi. Muun muassa Julia Kristeva käsittelee Marguerite Durasin tuotantoa heteroseksuaalisen sukupuolijärjestelmän näkökulmasta perustaen analyysinsä psykoanalyttiseen teoriaan. Kristevan tulkinnan mukaan Duras kertoo vaille tarpeellista huomiota jääneestä heteroseksuaalisista tunteista edeltävästä ”psykkisestä pohjakerroksesta”, joka on syynä naisten ja miesten vaikeille kohtaamisille.

Kristeva kirjoittaa tuhoavasta naisten yhteisöstä, joka luo kuvitellun yhteenkuuluvaisuuden tunteen epävakaista ja mahdottomista sidoksista, jotka ovat luonteeltaan eroottisia. Yhteisön jäsenet kärsivät kaikki samasta narsistisesta, itseensä päin kääntyneestä tuskasta, jolloin sen henki on vääjäämättömästi surumielinen. (Kristeva 1993, 290.) Heteroseksuaalisuutta edeltävillä ”psykkisillä pohjakerroksilla” Kristeva viitanee psykoanalyysissa pyöriteltyyn ristiriitaiseen ajatukseen yksilön homoseksuaalisuudesta, joka muuntuu heteroseksuaalisuudeksi tietystä ikävaiheesta (ks. Freud 1993, 142—143; Butler 2005, 140—141.) Voi olla, että Duras itse pyrki juuri tällaiseen esiheteroseksuaalisuudesta johtuvien ongelmien esille tuomiseen, sillä hän oli kiinnostunut psykoanalyysistä, mutta näen kuvissa ja tarinoissa enemmän. Lisäksi Duras marssittaa kankaalle hahmoja, jotka antaisivat materiaalia vahvempaankin queer-analyysiin *India Songista* kuin omani, joka pystyy vain hieman sivuamaan sitä heiluttelemalla heteronormatiivia alas tutkimuksen puusta.

Kristeva tarkentaa, ettei Durasin hahmottelema *nainen* ole universaali, mutta että tällä on silti joitain naisen seksuaalisuudelle tyypillisiä piirteitä. Hänen mukaansa Durasin rakentaman saavuttamattoman naiseuden myytissä piilee ainakin yksi totuus naiseudesta, ja se on kärsimyksen hekuma. Surumielinen *nainen* ei torju eroottista, vaan hän antaa seksuaaliviettiensä kuolla hiljalleen. Tämän hahmon kyky seksuaaliseen mielihyvään tai kyky kokea yhteenkuuluvuuden tunnetta katoaa sen myötä, kun hänen viettinsä anastetaan joko äidin tai rakastetun toimesta. Hiljainen mielihyvän turruttaminen, johon sisältyy itsensä eristäminen muista henkisesti, kääntyy naisessa itserakkauden kyllästämäksi nautinnoksi, *kätketyksi epäeroottiseksi hurmioksi*. Kristeva pohtii sen olevan yksi osa naisellista nautintoa, ehkä jopa sen salaisuus. (Kristeva 1993, 280—281.) Itse en koe edellä mainittua kärsimyksen hekumaa naisen seksuaalisuuden tyypilliseksi piirteeksi tai naisellisen nautinnon salaisuudeksi. Edelleen, en näe sitä Durasin naisten tyypillisenä piirteenä tällaisenaan auki kirjoitettuna. Kristevan pohdinnassa näkyy selvästi Freudin melankolikko ja Lacanin naamioituja, mutta lopputulos on liian yksinkertainen. Tuska ei ole hurmiollinen. Kuten Julia Kristeva on todennut

(ks. Kristeva 1993, 264), Marguerite Durasin tuotanto on ei-katarttista — se on tragediaa, joka ei laukea eikä puhdistu. Hänen tuotannossaan on kyse jatkuvasta ja päättymättömästä epätoivosta, joka vain on eikä kulje mihinkään. Durasin naisten tuska on pyyteetöntä, eikä siinä ole narsismin häivää. Heidän tuskansa itsessään on puhdasta.

Kuolema ja seksuaalisuus kietoutuvat yhteen Anne-Marie Stretterin melankolisessa hahmossa. Sigmund Freudin (2005b, 172) mukaan melankoliassa viha ja rakkaus käyvät keskenään loputonta taistelua: ”toinen vapauttaakseen libidon kohteesta, toinen puolustaakseen libidon asemia tuolta hyökkäyksestä”. Freud vertaa vihan ja rakkauden polariteettia kahden tietyn viettilajin kamppailuun: seksuaalivietin (Eros) ja kuolemanvietin (Thanatos). Seksuaalivietin tavoitteena on taata elämän säilyminen ja jatkuvuus, kuolemanvietin tavoitteena on puolestaan toimia päinvastoin. Eroksen ja Thanatoksen välisessä kamppailussa elämä itse toimii taistelukenttänä ja kompromissina. (Freud 1993, 149, 151.) Tämä kaiken toivonsa heittänyt melankolikon hahmo, Anne-Marie Stretter, toimii Freudin Eroksen ja Thanatoksen taistelukenttänä.

3.5 *India Song* kerronnallisesta näkökulmasta

Artikkelissaan *Dramatisoitua todellisuutta* (2001) Heta Reitala ja Timo Heinonen näkevät draaman olemisen, ei-olemisen ja tulemisen tilana. Draamassa kerronnallisuus syntyy henkilöiden toiminnasta, siitä, mitä on tapahtunut, mitä on nyt käynnissä ja mitä tulee tapahtumaan. (Reitala & Heinonen 2001, 20—21.) *India Song* samanaikaisesti perustuu ja ei perustu toiminnalle. Sen toiminta näyttää pelkältä kuvissa olemiselta, mutta kuvat ovat täynnä pientä, jatkuvaa liikettä ja siirtymiä. Kuvat vaihtuvat kaleidoskoopin liikkeen tavoin; asetelmat muuttuvat ihmisten vaihtaessa paikkaa vuoronperään. Ihmisten keskinäinen kanssakäyminen on diplomaattista koreografiaa.

Reitala ja Heinonen korostavat tulkinnan roolia kiinteänä osana kerronnallisuutta. Mahdollisuudet tarinan moneen eri tulkintaan saatetaan helposti kokea hajottavana tekijänä. Sen sijaan, että koettaisiin useat näkökulmat ongelmoina, tulisi huomata niiden esiin tuoma kerronnan moniulotteisuus. (Reitala & Heinonen 2001, 12.) Tässä mielessä *India Song* on kerronnallinen keidas, sillä tekemällä kerronnallisesti monella tasolla kulkevan elokuvan Margurite Duras on antanut mahdollisuuden ja luvan moniin tulkintoihin.

Tulkinnan ja rakenteen jäsentämiseksi draama jaetaan usein karkeasti kahtia *fabulan* ja *sjuzetin*² käsitteisiin. Nämä muodostavat draamallisen teoksen syvärakenteen ja pintarakenteen. Fabulan lähin suomenkielinen synonyymi on tarina ja sjuzetin juoni. (Reitala & Heinonen 2001, 24.) Fabula on yhtä kuin tarina kaikessa laajudessaan; se viittaa myös aikaan, paikkaan ja tapahtumiin teoksen ulkopuolella. Sjuzet on puolestaan se, miten asiat on teoksen vastaanottajalle esitetty. Toisin sanoen fabula tarkoittaa abstraktia kokonaisuutta, josta sjuzet näyttää valitut osat. (Bordwell 1985, 49—50, 80—81; Reitala & Heinonen 2001, 24—25).

Bordwellin mukaan kolme asiaa sitoo sjuzetin fabulaan: 1) Kerronnan logiikka, joka rakentaa fabulan. Sjuzet tukee vastaanottajaa fabulan jäsentämisessä ymmärrettäväksi ja lineaariseksi — toisaalta se saattaa pistää myös kapuloita rattaisiin ja hämärtää fabulan rakennetta. 2) Aika. Sjuzet pystyy vaikuttamaan fabulan esittämiseen keston tai toiston kautta. Sjuzet pystyy esittämään tietyt tapahtumat fabulassa keston avulla tai näyttää ne toistuvina asioina. 3) Tila. Sjuzet auttaa vastaanottajaa hahmottamaan fabula-tilaa kertomalla muun muassa tapahtumaympäristöstä ja asemista. Sjuzetin tarjoama selkeyttä voidaan edelleen hämmentää hajottamalla käsitystä tilan rakenteesta. (Bordwell 1985, 51.)

Bordwell ottaa sjuzetin rinnalle yhdeksi tarinan kerrontaan ja fabulan jäsentämiseen vaikuttavaksi tekijäksi *tyylin* (style). Tyyli ilmentää valittuja

²Myös kirjoitusasussa sjuzhet (esimerkiksi Bacon 2004).

teknisiä keinoja, jotka seuraavat koko elokuvan ajan. (Bordwell 1985, 50, 53.) Teknisiä keinoja ovat värit, kuvaus, kuvakulmat, raja- ja leikkaus ja äänet.

Bordwell luettelee kolme elokuvan kerronnallisen ajan tasoa: Fabula-kesto, sjuzet-kesto ja tyyliin liittyvä valkokangas-kesto, toisin sanoen projisointiaika³. Fabula-kesto saattaa ajallisesti olla mitaltaan tunti tai vuosisatoja — niin kauan kuin tarinan oletetaan kestävän. Sjuzet taas näyttää ajan tiivistetynä, esittäen fabulan hahmottamisen kannalta tarpeelliseksi koetut tapahtumat. Valkokangas tiivistää kokonaisuutta ajallisesti jälleen pienemmäksi. (Bordwell 1985, 80—81.)

Miten sitten *India Song* peilautuu kolmen elokuvan kerronnallisen ajan tason läpi? *India Songin* kohdalla fabulan muodostaa Marguerite Durasin koko *Intian-sykli*. Fabula on koko kestoaltaan useita vuosia — vuosikymmeniä, jos pureudutaan kokonaan sisälle kompleksisiin henkilöihin. *India Songin* sjuzet on kestoaltaan suunnilleen kaksi päivää ja sen projisointiaika on 120 minuuttia.

Aristoteelisessa kerronnankaavassa draamalla on lineaarisesti kulkeva alku, keskikohta ja loppu (Aristoteles 1982, 27—28, 29, 32). Klassinen Hollywood-elokuva perustuu tähän kerronnanmuotoon, toisin kuin *India Song*, joka edustaa avointa draamaa. Avoin draama on muodoltaan fragmentarisempi kuin aristoteelista kausaalilogiikkaa noudattava suljettu draama: sen tapahtumat ovat sattumanvaraisemmin järjestettyjä, eikä sen kerronnasta nouse yhtä selkeätä huippukohtaa tai vastausta (Reitala & Heinonen 2001, 29).

Reitala ja Heinonen kiinnittävät huomion läsnäolon ja poissaolon väliseen dynamiikkaan kerronnallisessa toiminnassa. Heidän mukaansa käännekohta liittyy juuri olemisen ja ei-olemisen väliseen hetkeen. (Reitala & Heinonen 2001, 47.) Draaman dialogi on karsittu, jäsennetty ja intensiivisempi versio arjen keskusteluista. Draamassa myös hiljaisuudella on paikkansa: se, mitä

³*Screen duration* tai *projection time*

jätetään sanomatta, muuttuu merkitykselliseksi. (Reitala & Heinonen 2001, 52—53.) *India Songin* dialogi on kuvissa, sisällä liikkeessä ja muodostelmissa sekä hiljaisuuksissa ja pysähtymisissä. Ne kertovat sanomattoman. Käännekohdat tapahtuvat koko ajan hiljaisuuksissa ja hetkissä, jotka pysyvät vaihtelun ja jatkuvassa hitaassa liikkeessä.

Teoksessaan *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. (2005) Henry Bacon katsoo romaanien filmatisoinnin rikastuttaneen elokuvan ilmaisua ja kirjoittaa: ”Elokuvan historiasta löytyy suuria ohjaajia, jotka ovat ohjanneet lähestulkoon pelkästään kirjallisten teosten pohjalta, samoin kuin niitä, jotka ovat aina lähteneet liikkeelle alkuperäisideasta.” (Bacon 2005, 114.) Marguerite Duras luo näiden kahden työtavan välille yhteisen säikeen. Durasilla molemmat välineet, kirjallisuus ja elokuva, jatkuvat toistensa puolelle — oikeastaan niiden välillä ei ole rajoja. Duras lisää yhdistelmään mukaan teatterin; *India Song* ilmestyi teatterilavalle ennen valkokankaan valloittamista.

3.5.1 *India Song* taide-elokuvana

Käsittelen tutkielmassani *India Songia* pääasiallisesti taide-elokuvana, jossa on mukana vahva häivähdys kokeellisuutta. Tässä luvussa erittelen taide-elokuvan ja myös kokeellisen elokuvan piirteitä. Lisäksi sivuan klassisen elokuvan määritelmää, sillä taide-elokuva ja kokeellinen elokuva peilautuvat sen kaanoniin erojen kautta.

Vaikka sisältö ja määrittely olisi sama, käsitteiden nimissä on eroja. *Klassisen elokuvan* synonyymeja ovat (*klassinen*) *Hollywood-elokuva*, *valtavirtaelokuva* ja *draamaelokuva*. Näitä käytetään helposti samassa tekstissä huoletta sekaisin, mutta kaikkien tyyllilajien kohdalla samanlainen hellämielisyys ei päde. Henry Bacon ja David Bordwell kirjoittavat teoksissaan pelkästään *taide-elokuvasta* ja *avantgarde-elokuvasta* Juri Nummelinin käyttäessä näis-

tä kahdesta eri tyylilajista nimikkeitä *modernistinen elokuva* ja *kokeellinen elokuva*. E. Ann Kaplan taas tuntuu käyttävän avantgarden käsitettä laajemmin, ulottaen sen tarkoittamaan taide-elokuvaa ylipäätään. Näin näyttää olevan ainakin hänen kirjoittaessaan Marguerite Durasin elokuvista. Monen Durasin ohjaaman elokuvan kohdalla avantgarde-nimikkeen käyttö onkin paikallaan. Esimerkiksi Intian-syklin muut elokuvat, kuten *Son nom de Venise dans le Calcutta désert*, ovat puhtaasti kokeellista avantgardea. Elokuvassa käytetään samaa ääniraitaa kuin *India Song*, ja sen kuvasto on käsitteellisempää (ks. esim. Haataja 1999, 7). *India Song* tuntuu vertailussa olevan taide-elokuvan ja kokeellisen elokuvan välimaastossa.

Juri Nummelin näkee teoksessaan *Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan*. (2005) kokeellisen elokuvan ja draamaelokuvan välisen rajan monessa tapauksessa häilyvänä. Hän nostaa esille 1950- ja 1960-lukujen ranskalaisen uuden aallon elokuvien ja ohjaajien lisäksi juuri Marguerite Durasin *India Songin* esimerkiksi elokuvasta, jossa toteutetaan joitain kokeelliselle elokuvalle tyypillisiä menetelmiä. (Nummelin 2005, 122—123.)

Nummelinin antamia määreitä kokeelliselle elokuvalle ovat muun muassa rikkonainen ja peitellysti kerrottu tarina sekä draamaelokuvalle tuntemattomammat leikkaamisen, kuvaamisen ja näyttelemisen konventiot. Lisäksi kokeellisen elokuvan erottaa klassisesta elokuvasta sen itsetietoinen tapa korostaa olevansa elokuva. Kokeellinen elokuva myös viihtyy paremmin muualla kuin perinteisissä elokuvasaleissa. *India Songissa* toteutuvat ainakin määrittelyn kaksi ensin mainittua kohtaa: hajanainen kerronta ja totutusta poikkeavat tekniset konventiot. (Nummelin 2005, 122—123.)

Nummelin kirjoittaa modernistisesta elokuvasta vastapainona klassiselle elokuvalle. Vaikka elokuva on lähtökohtaisesti moderni taidemuoto, syntyi modernistisen elokuvan käsite vasta 1960- ja 1970-luvuilla. Tuolloin pyrittiin kyseenalaistamaan ja haastamaan klassisen elokuvakerronnan konventiot sekä rakentamaan jotain uutta. (Mt., 215.)

Millä tavoin klassisen elokuvan rakenteiden rikkominen tapahtuu? Taide-elokuva myötäilee ja kehittää eteenpäin valtavirtaelokuvan keinoja mutta eroaa siitä muun muassa hajanaisemman ja tulkinnanvaraisemman kerrontansa ansiosta. Päinvastoin kuin valtavirtaelokuvassa, jossa tarina ja kohtaukset kulkevat pitkälti lineaarisessa ja loogisessa aikajärjestyksessä, taide-elokuvassa ajan määre on epämääräinen. Kerronta on monesti episodimais- ta ja rytmiltään hitaampaa, eikä se noudata kausaalista logiikkaa. (Bacon 2004, 77, 120, 126.) Taide-elokuvassa tapahtumien yhteys toisiinsa ei ole siis yhtä ilmeinen kuin klassista Hollywood-kerrontaa toteuttavassa elokuvassa. (Bordwell 1985, 206.) Yhtenä tyypillisenä keinona klassiselle elokuvalla perin- teisen rakenteen rikkomisesta Nummelin mainitsee pitkien otoksien käytön. (Nummelin 2005, 215—216.) *India Songin* peruselementtejä ovat yhden ku- van kiinteät otokset. Esimerkiksi elokuvan ensimmäisessä otoksessa kamera on pysynyt paikoillaan ja kuvannut hitaasti laskevaa aurinkoa, otos kestää useita minuutteja. *India Songissa* otosten pituudet ovat usein kokonaisten kohtausten mittaisia.

Taide-elokuvan realistiset motivaatiot poikkeavat valtavirtaelokuvan realis- tisista motivaatioista. Taide-elokuvassa käsiteltävät ongelmat ovat olemassa olevia, todellisia psykologisia kysymyksiä, mutta ne esitetään korostamal- la muun muassa todennäköistä käyttäytymistä, paikkaa tai aikaa. Taide- elokuva kyseenalaistaa toden ja todellisuuden määritelmän sjuzetin episodi- maisen rakenteen, syy- ja seuraussuhteen väljentämisen ja henkilön ailahtele- van psykologisen luonteen elokuvaan tuovan symbolisen ulottuvuuden avulla. Todellisuus näyttäytyy monelta kantilta. (Bordwell 1985, 206.)

Taide-elokuvan kerronta on klassista elokuvaa subjektiivisempaa. Sen sijaan, että taide-elokuva keskittyisi juonen etenemiseen kuten klassinen elokuva- kerronta se keskittää huomion henkilöihin. Sen henkilöhahmoilta puuttuvat selkeät motivaatio ja päämäärät, eivätkä ne nouse esiin kerronnasta. Ker- ronta päinvastoin piilottelee niitä ja alleviivaa merkityksettömiltä tuntuvia asioita. Päähenkilö ikään kuin liukuu passiivisesti tilanteesta toiseen ilman, että hänen toimintaansa selitettäisiin. (Mt., 207—208.)

Taide-elokuvan ydin on henkilöiden psykologisessa motivaatiossa ja toiminnan ymmärtämisen vaikeudessa. Kerronnan syvyys syntyy juuri problematisoimalla hahmojen hämärrettyjä sisäisiä tiloja ja mielenliikkeitä. Henkilöhahmojen usein avoimeksi jätetty psykologinen motivaatio mahdollistaa hahmojen monitulkintaisuuden, pitäen toiminnan syyt tahallisesti hämärän peitossa. Tulkinta on annettu katsojan käsiin. Ilmeet ja eleet kertovat kaiken, mutta niidenkään tulkinta ei ole helppoa. Tunteita ei näytetä eikä paljasteta katsojalle suoraan, vaan ne ovat suojassa tyylyttelyyn asti hillityn näyttelijäntyön takana. Bacon korostaa hahmojen psykologista syvyyttä ja monitahoisuutta, joka syntyy aivan pelkästä olemisesta ilman selittävää otetta. Henkilöiden ongelmiin liittyy eksistentiaalinen kysymys elämän merkityksestä ja arvoista. He ovat usein ristiriitaisen tilanteen armoilla, eikä tilanteesta löydy helppoa ulospääsyä. (Bacon 2004, 14, 39, 78, 177—178.) ”Usein kerrontaa hallitsee tahallinen epämääräisyys, aivan kuin tarina ei kerta kaikkiaan olisi kokonaan tunnettavissa”, Bacon (2004, 77) täsmentää. Baconin täsmennys sopii hyvin *India Songiin*, jonka täydellinen fabula on hahmottamattomissa.

David Bordwellin lista taide-elokuvan tavoista esittää henkilön mielialoja muistuttaa latistettua (ja parodista) versiota *India Songista*: ”liikkumattomat asennot, peitetyt katseet, katoavat hymyt, päämäärättömät kävelyt, tunteiden kyllästämät maisemat ja miellelyhtymiä tuottavat esineet” (Bordwell 1985, 208). Ilmeiden, eleiden ja esineiden lisäksi henkilön psykologista tilaa kuvataan yleensä myös teknisen ilmaisun avulla, kuten leikkauksella ja valaisun, värien ja äänien muutoksilla. (Mp.) Muutokset tapahtuvat Durasin elokuvassa hyvin hitaasti. Hänen elokuvansa perustuu lähestulkoon pitkien otosten sisällä tapahtuviin pieniin siirtymiin. Tällaisia pieniä siirtymiä tapahtuu *India Songin* hitaasti kulkevissa otoksissa, joissa näyttelijä liikkuu kuvatilassa, poistuu rajauksen ulkopuolelle, palaa takaisin ja tuo ehkä mukanaan toisen näyttelijän, ja joissa kamera kiertää huonetta ja valaistus ja värit muuttuvat.

Baconin (2004, 278) mukaan parhaimmillaan taide-elokuva auttaa katsojaan-

sa hahmottamaan ja ymmärtämään avoimemmin ihmisen ristiriitaisen toiminnan syitä ja valintojen vaikeutta — olemaan armollisempi inhimilliselle luonteelle. Lisäksi se avaa silmät ulkoisten tekijöiden (kuten ikä, sukupuoli, sosiaalinen- ja kulttuurinen tausta) ja luonteenpiirteiden väliselle erillisyydelle.

Kerronnan hajanaisuuden ja henkilöhahmojen tarkoitusperien epämääräisyyden lisäksi *India Songissa* toteutuu kokeelliselle elokuvalle ja taide-elokuvalle ominainen teknisten keinojen poikkeava käyttö. Yksi erityinen esimerkki teknisestä kokeilevuudesta on kertoja-ääni. Myös Nummelin nostaa esiin *India Songin*, jossa ei — vastoin Hollywood-elokuvien tapaa — tyydytä ainoastaan tukemaan tunnelmia ja kerrontaa. (Nummelin 2005, 122—123, 219.) Hän tosin näkee elokuvan ääni- ja kuvanauhan selkeästi erillisinä tai on ainakin epävarma tarinasta:

Hänen [Marguerite Duras] elokuvassaan *India Song* (1975) tarinasta ei voi olla täysin varma, koska elokuva ja ääniraita kertovat eri tarinaa ja keskenään ristiriitaisia asioita. Elokuvassa tuntuu olevan siis kaksi päällekkäistä tarinaa, kuvan kertoma ja äänen kertoma, ja tämän kaksoistarinan seuraaminen on aiheuttanut monille katsojille tulkin- taongelmia. (Nummelin 2005, 220.)

Pureudun tähän aiheeseen tarkemmin luvussa *4.1 Kuvanauha, ääninauha ja "Varakonsuli"*, kyseenalaistaen kaksoistarinaan liittyvän ristiriitaisuuden ja päällekkäisyyden, joka liittyy myös Anne-Marie Stretterin hahmoon.

4 *India Songin* fabula

India Songin fabula sijoittuu 1930-luvun lopun kolonialistiseen Intiaan. Tapahtumien keskipisteessä on hyväosainen valkoinen Intia ja sen tylsistynyt elämä, jossa harrastuksiksi ovat jääneet tunteettomat irtosuhteet ja niistä juoruilu seurapiireissä. Erityisen huomion kohteena on Kalkutan suurlähettilään vaimo Anne-Marie Stretter monine rakastajineen. Juoruilun avulla ympäröivä Intian kurjuus suljetaan pois mielestä.

Tarinaa kehystää kerjäläisnaisen matka. Anne-Marie Stretterin tarina vertautuu ääninauhalla mukana kulkevaan tarinaan vaeltavasta kerjäläisnaisesta. He ovat vastakkaisista maailmoista mutta kokevat yhtä lailla tuskaa. Yhteiskunnan kaltoin kohtelemalla kerjäläisnaisella on spitaali. Anne-Marie Stretterillä on *sydämen spitaali*; sisäinen tuska, joka hautuu kesämonsuunin aiheuttamassa kuumuudessa Kalkutassa. (Toiviainen, 95—96.) Anne-Marie Stretter ja kerjäläinen ovat rinnastettavissa toisiinsa oman yhteiskuntansa epäkohtien vankeina. Kerjäläisnaisen matka ja kärsimys on peilitarina, joka luo kontrastia Anne-Marie Stretterin kokemalle tuskan taudille.

Anne-Marie Stretterin ja kerjäläisnaisen kokemuksiin nivoutuu myös elämässään epäonnistuneen Lahoren varakonsulin tarina. Varakonsulin epätoivoisen raivon vallassa aiheuttama skandaali on saattanut hänet pannaan diplomaattipiireissä. ”*India Songin*” suomentajan Kristina Haatajan mukaan näille hahmoille on yhteistä uupunut sielu ja rauhallinen toivottomuus (Haataja 1999, 5).

4.1 Kuvanauha, ääninauha ja ”Varakonsuli”

India Songin henkilöhahmot kuvanauhalla ovat Anne-Marie Stretter (Delp-hine Seyrig), varakonsuli (Michael Lonsdale), Michael Richardson (Claude

Mann), nuori attasea (Mathieu Carrière), Strettereiden nuori vieras (Didier Flamand) ja George Crawn (Vernon Dobtcheff). Ääninauhalla ja sen käsikirjoituksessa on mukana myös suurlähettiläs Stretter.

Duras antaa katsojalle mahdollisuuden moniin tulkintoihin sisällön totuudesta. *India Songin* sjuzet on osittain vaikeasti määriteltävissä johtuen kahdesta erillisestä ja keskenään ristiriitaisesta kerronnan tavasta: ääninauhasta ja kuvanauhasta. *India Song* perustuu ajatukseen kerronnan epäluotettavuudesta. Elokuvasa näytetään päähenkilön sisäistä maailmaa, joka näyttäytyy samalla ympäristön juoruihin perustuvana kuvitteellisena maailmana. Kertajat ääninauhalla pohjaavat tarinansa muistoihin, mielikuviin ja juoruihin. He ovat ehkä nähneet elokuvassa nähtävien tai kuultujen kohtausten tilanteita, mutta heillä ei ole välttämättä oikeaa ymmärrystä tapahtumien kulusta tai halua kertoa niiden oikeaa kulkua. Juoni ei kulje suoraan kertojien kertoman mukaan. Elokuvasa ei oikeastaan ole juonta. Sen sjuzet näyttää ja kertoo ennemminkin sirpaleita jostain tarinasta, joka on tapahtunut kauan sitten jollekulle. *India Songin* kerronta ei perustu lineaarisuuteen. Elokuvan loppu on avoin. Kerronta alkaa ja päättyy tietoon Anne-Marie Stretterin itsemurhasta, mutta loppu ei anna syitä tai vastauksia tapahtuneeseen. Elokuvasa on vahva jaksotus, eli se koostuu selkeistä, tilan ja paikan määrittelevistä osista, mutta kohtaukset ovat toisteisia ja aika on määrittelemätön.

India Songin alussa päähenkilö, Ranskan Intian-suurlähettilään vaimo Anne-Marie Stretter on tehnyt itsemurhan. Äänit ääninauhalla käyvät muistinvaraisesti läpi naisen tarinaa yrittäen ymmärtää, mitä on tapahtunut. He koettavat rakentaa kokonaisuutta tarinoiden kappaleista: huhuista ja tapahtumista, joita ovat olleet itse todistamassa tai joita ovat kuulleet jonkun nähneen. Kuvanauhalla seurataan Anne-Marie Stretterin kahta viimeistä päivää ja häntä ympäröivää joukkoa miehiä. Elokuvan kolmesta jaksosta keskeisin on 66 minuuttia kestävä tanssiaisjakso, jonka näyttämönä ovat Strettereiden järjestämät juhlat Kalkutan lähetystössä (Toiviainen 1995, 91—92).

Syytä siihen, miksi Anne-Marie Stretter tekee itsemurhan, ei kerrota. Sitä

ei yksinkertaisesti tiedetä, mutta haparoivia arvailuja esitetään. Ovatko syy-
nä vaikeat rakkaussuhteet? Edustusvaimon teennäisen ja tukahduttavan roo-
lin kantaminen? Vai edellä mainittujen ongelmien suhteettomuus verrattuna
vallalla olevaan maailmantilanteeseen, jolle ei yksin pysty tekemään mitään?
Nämäkin arvailut katsoja joutuu rakentamaan katkonaisista keskusteluista
ja irrallisista sanoista.

India Song on filmatisointi ”Varakonsulista”. Teokset limittyvät toisiinsa yh-
teen palmikoitujen hiusten tavoin. Hahmot ovat samat, vaikka nimet eroavat
toisistaan. ”Varakonsulin” Michael Richard on saanut nimeensä pituutta ja
tunnetaan *India Song*issa nimellä Michael Richardson. Elokuvasa nimettö-
mänä pysyvä varakonsuli on romaanissa Jean-Marc de H., jonka tunnuskap-
paleena on ”Indiana’s Song”. (Duras 1988, 7—155.) Kuvanauhalla näkyvän
flyygelin nuottitelineellä lepäävät ”*India Songin*” nuotit. Myös pari muuta *In-
dia Songissa* tuntemattomaksi jäävää henkilöä saa romaanissa nimen: nuori
attasea on Charles Rossett ja Strettereiden nuori vieras on Peter Morgan
(mp.). Kaksi viimeksi mainittua sekoittuvat ”Varakonsulissa” ja *India Son-
gin* kuvissa. Romaanissa osa nuoren attasean toiminnasta on siirtynyt Stret-
tereiden nuorelle vieraalle. Kun ”Varakonsulissa” nuori attasea pitää seuraa
Anne-Marie Stretterille, *India Songin* kuvanauhalla nähdään enimmäkseen
Strettereiden nuori vieras (ks. esim. Duras 1988, 76—83, 137—146; liite 1
Kohtausluettelo otokset 18—26, 66, 68). Samoin *India Songissa* nuori atta-
sea on yhdistettävissä George Cawniin, ”Varakonsulissa” puolestaan nuori
vieras viettää paljon aikaa hänen kanssaan (ks. esim. Duras 1988, 135; liite
1 *Kohtausluettelo* otos 60).

Kun tarkastelee romaania ja elokuvaa rinnakkain, palaset loksahdelevat pai-
koilleen. Teokset myötäilevät toisiaan. ”Varakonsuli” tarjoaa ajoitukset *India
Songin* kohtauksille ja ääninauhalta kuultaville keskusteluille ja lausahduksil-
le. Kuvanauha ja ääninauha eivät toimi niin vahvasti erillisinä kuin monesti
tunnutaan tulkitsevan. Ne tukevat toisiaan. Ääninauha kertoo, mitä ympä-
rillä tapahtuu — näin on varsinkin pitkän tanssiaisjakson aikana. Ääninau-
halla kuultavat repliikit ovat poimintoja ”Varakonsulista”, samoin kuvanau-

halla näkyvät otokset. Toisinaan ne kertovat, mitä tapahtuu samaan aikaan toisaalla; kun romaanissa käydään dialogia, *India Songissa* näytetään, mitä tapahtuu toisella puolella salia tai suurlähettilään vastaanotolla toisessa huoneessa — ajoitus kuuluu ääninauhalla, jossa käydään samaa keskustelua kuin romaanissa.

4.2 Kuoleman merkit

Monsuuni, monsuunin valo, sumu, suitsuke, kukat ja tanssi muodostavat kaikki symbolin spitaalille ja kuoleman läheisyydelle. Muita kuolemaan viittaavia asioita ovat ääninauhalla mainittava musta Lancia, jolla Anne-Marie Stretter ja Michael Richardson ajavat Chandernagorin tietä kohti yhteistä itsemurhayritystä ja joka kuljettaa heidät viimeiseksi päiväksi saarille, sekä joet Mekong ja Ganges. Ääninauhalla ne kaikki limittyvät toisiinsa. Symbolien kuvaamisessa keskityn tässä luvussa edellä mainittuihin. Näiden lisäksi *India Songin* symboliikkaan kuuluvat muun muassa Anne-Marie Stretterin punainen polkupyörä, tenniskenttä, samppanjalasit, valokuvat ja tanssisalin suuri peili, johon kaikki elokuvan hahmot vuorollansa heijastuvat. Niiden käsitteleminen jää tutkielmassani vähemmälle huomiolle.

Ääni 2:

Tämä valo?

Ääni 1:

Monsuuni. (Duras 1999, 13—14.)

Monsuuni ja valo yhdistyvät ääninauhalla kuvaamaan ympäröivää sairautta ja kuolemaa. Anne-Marie Stretter kuolee silmät valon sokaisemina (Duras 1999, 17), ja varakonsulin arvellaan ampuneen Shalimarin puutarhaa kohti näkemättä spitaalisia erikoisen valon kaltaisen sumun vuoksi (mt., 51). Sumun kuvataan lähestyvän saaria samaan aikaan, kun Anne-Marie Stretter

viettää siellä viimeisiä hetkiään. Samanlainen, violetti suiston sumu on huhujen mukaan seurannut häntä Venetsiasta saakka. (Mt., 70.)

Monsuunissa yhdistyvät kosteus, kuumuus ja hautovuus. *India Songin* ilmapiiri, kuten myös elokuvan spiraalimaisen tihenevä ja ahdistava rakenne itsessään, muistuttaa monsuunia. Koko Intian valkoista seurapiiriä vaivaa yleinen velttous. Repliikit ovat katkonaisia, ikään kuin niiden sanojien olisi tukala puhua⁴. He pyörittelevät ja kertaavat samoja aiheita, eikä heillä ole muuta tehtävää kuin juoruta. Tunnelma on ahdas ja hautova — jotain on tekeillä, vaikka mitään ei tapahdu. Odotetut ja toivotut skandaalit ovat kuin viilentäviä pyörteitä, jotka kulkevat seurapiirin läpi pienten kuohahdusten tavoin. Heidän elämänsä rautaporttien sisäpuolella on köyhää, heidän sielunsa ovat tyhjä. ”Intian suljetuista piireistä tulee aina mieleeni spitaaliset”, toteaa nuoren miehen ääni (Duras 1999, 28). Seurapiiri on yhtä kammoksumaan sairautta levittävän monsuunin kanssa.

Anne-Marie Stretter on saanut tartunnan kuten muutkin valkoisen seurapiirin jäsenet. Anne-Marie Stretterin ja seurapiirin välisenä erona on se, että Anne-Marie Stretter tiedostaa sairastumisensa. Hän on herännyt sairauteen jo Venetsiassa — joinain talvi-iltoina kaupunkia on ympäröinyt samanlainen sumu kuin Gangesin suistoa (Duras 1999, 70). Hänen sairautensa, sydämen spitaali, on vahvistunut asemapaikkojen myötä. Hän on ollut vaarassa kuolla jo kahdeksantoistavuotiaana Savannaketissa, Laosissa, jonne hän oli ajautunut mentyään naimisiin ranskalaisen siirtomaavirkailijan kanssa.

Ääni 2:

Kuin jokin kukan tuoksu.

Ääni 1:

Spitaali... (Duras 1999, 13—14.)

[— —]

⁴Katkonaisuus viittaa myös normaaliin keskustelun tapaan, eritoten juoruamisen konventioihin: vihjailevuuteen, vaivihkaisuuteen ja salamyhkäisyyteen, jolloin annetaan tilaa vastaanottajalle ymmärtää asianlaita rivien välistä.

Miehen ääni:

Yhtäkkiä tämä kuoleman haju?

Naisen ääni:

Suitsuketta. (Duras 1999, 69.)

Kukat ja spitaali yhdistetään toisiinsa hajun kautta samoin kuin suitsuke ja kuolema. Kukat näkyvät useammin elokuvan kuvissa kuin ne mainitaan ääninauhalla tai tekstissä. Seurapiirissä juorutaan Anne-Marie Stretterin saaneen aikaisemmin Nepalista päivittäin ruusuja, joita hän oli jakanut tanssiaisten lopuksi (mt., 29—31). Tämän voi tulkita sydämen spitaalinvaihtamisen tai jakamisen, palojen antamisen itseltään, spitaalinsa ja kärsimyksensä esittämiseksi tai yritykseksi herättää muut. Tai sitten ruusujen jakamisen voi tulkita vähitellen tapahtuvaksi omasta elämästä luopumiseksi.

”India Songissa” spitaalisten kerrotaan hajoavan pölypussien tapaan ja nauravan tuntematta kärsimystä (Duras 1999, 16). Anne-Marie Stretter ei kärsi, vaikka itkeekin; syyksi mainitaan spitaali sydämessä (ks. esim. Duras 1999, 18—19). Sydämen spitaali turruttaa kantajansa, se on voima, jonka avulla voi olla kärsimättä ja tuntematta kipua. Sairaudesta syntyy mahdottoman rakkauden ja mahdottoman maailmantilanteen kohtaamisesta ja niiden ristiriitaisuudesta, banaalista rinnastamisesta, sen sietämättömyydestä ja ylittämättömyydestä, siitä, ettei sille voi mitään. Sydämen spitaali on tiedon tila, jota kaikki eivät pysty saavuttamaan. Myös Intian suljettu seurapiiri on joukko spitaalilaisia, jonka jäsenet hajoavat koko ajan lähenevän sodan ja rapistuvan kolonialistisen maailman myötä. He eivät itse tunnu näkevän tätä tai kärsivän tästä. Ehkä he siirtävät tuskansa Anne-Marie Stretteriin haluamatta tietää tai ottaa vastuuta tulevasta. Anne-Marie Stretterillä on kuitenkin jokin, mitä muilla ei ole ja mitä kaikki eivät voi saada. Sydämen spitaalinvaihtamisen takia Anne-Marie Stretterillä on passiivinen valta. Hän hohkaa ja levittää spitaaliansa, tietoaan, ja hänen ympärilleen kasautuu oma, arvoituksellinen kuoleman kulttinsa.

Skandaalinomaisten tanssiaisten jälkeen sateet saapuvat viimein ja Anne-Marie Stretterin tarina lähenee loppuaan.

Ääni 2:

Tosiaan, joki... hän istui silloin joen rannalla,
katseli sitä.

Ääni 1:

Mekong. (Duras 1999, 21.)

Kaikki kolme kaupunkia ovat veden äärellä; Venetsian kanaalien, Savannat Mekongin ja Kalkutta Gangesin. Anne-Marie Stretter on niiden edessä, katselee, ui ja hukuttautuu (Duras 1999, 21, 67, 70, 73) — vedestä muodostuu kuoleman symboli. Mekongin äärellä kuolema on uhannut ensimmäisen kerran (Duras 1999, 21). Kuoleman symbolina vesi on kuitenkin vapauttava; vedessä on pelastus. Sen avulla voi suorittaa puhdistautumisen. Vesi on viilentävä ja rauhoittava, ja se vie Venetsiaan, aikaan ennen elämistä siirtomaassa, ennen sen todellisuuden näkemistä. Venetsiaan ovat jääneet äiti, musiikki, nuoruus ja elämä (esim. Duras 1999, 20, 43). Veden kautta hän pääsee sinne takaisin.

4.2.1 Tanssi

Tanssi symboloi kuoleman lähenemistä. Tanssin avulla tapahtuu läheneminen, kuoleman piiritys, tiivistyminen. Musiikin säestämänä tanssi on Eroksen ja Thanatoksen leikkiä tai oikeammin taistelua. Tanssiaiset ja tanssikohtaukset rytmittävät kerrontaa ja tapahtumia tiiviimmiksi — ne luovat jännitettä ja vievät sitä eteenpäin kohti laukeavaa ukkosmyrskyä. Tanssiparit käyvät keskustelua tanssin aikana — oman paikan hakemista ja järjestäytymistä kuoleman kentässä. Kuvissa nähdään, ketkä kuuluvat kuolemanpiiriin. Kaik-

ki kuolemankulttiin menneet, samaa tuntevat, tanssivat kulttijohtaja Anne-Marie Stretterin kanssa. Tanssi merkitsee kuolemanpiirin kanssa tekemisissä olevat jäsenet, sitä ymmärtävät ja siihen haluavat, saman intressin jakavat.

Heidän onneton rakkaustarinansa on alkanut tanssiaisista, ja se myös päättyy tanssiaisiin. Anne-Marie Stretterin ja Michael Richardsonin välillä on hiljaisuus, he eivät keskustele tanssinsa aikana — kaikesta on jo sovittu ja päätetty. Heillä on jaettu tietoisuus ja hiljaisuuden tila. He ovat yrittäneet yhdessä itsemurhaa Chandernagorissa, hotellissa, ja heidän kerrotaan sopineen vapautuvan toisistaan jommankumman itsemurhan kautta (Duras 1999, 52—73). Tanssilla ilmaistaan myös viehtymys kuolemaan. Anne-Marie Stretterin sanotaan aina pitäneen tanssimisesta ja samaan hengenvetoon muistutetaan Chandernagorin tapahtumista (mt. 52).

Ääni 2:

Musta Lancia ajaa Chandernagorin tietä...
Siinä hän ensimmäisen kerran...

Ääni 1:

Niin...

Ääni 1:

Mikä teitä pelottaa?

Ääni 2:

Anne-Marie Stretter.

Ääni 2:

Tanssivatko he illalla?

Ääni 1:

Tanssivat. (Duras 1999, 15.)

Viitteellisetkin vihjeet muodostavat kuolemaan viittaavan kokonaisuuden: musta Lancia ajaa kohti Chandernagoria, jossa Anne-Marie Stretter on yrittänyt itsemurhaa ensimmäisen kerran, samaan keskusteluun on liitetty Michael Richardsonin ja Anne-Marie Stretterin yhteinen tanssi.

Tanssi mainitaan lähestulkoon aina kuoleman yhteydessä tai kuolemaan viittaavien symbolien ja vihjeiden yhteydessä. Tanssiaisvieraiden äänet kertovat varakonsulin tanssivan Espanjan suurlähettilään vaimon kanssa. Nuori attasea huomauttaa heidän puhuvan spitaalista ja kysyy Anne-Marie Stretteriltä, tulisiko tämän tanssia varakonsulin kanssa (mt. 46).

Viimeisen tanssinsa Anne-Marie Stretter käy kaksoisolentonsa tai oman haamunsa, Lahoren varakonsulin, kanssa. Tanssi päättyy varakonsulin huutoon, jossa hän toistaa loputtomasti Anne-Marie Stretterin venetsialaista nimeä: Anna Maria Guardi. (Duras 1999, 54—63.)

4.2.2 Musiikki

India Songissa soi Carlos d'Alession mieleenpainuva tango. Musiikki on yksi *India Songin* hahmoista. Se ei ainoastaan tue kerrontaa, vaan sillä on syvempi merkitys. Musiikilla on ollut suurta arvoa elokuvan henkilöistä Anne-Marie Stretterille ja varakonsulille. Anne-Marie Stretter on luopunut muusiikon urastaan ajaututtuaan edustusvaimoksi, ja varakonsuli muistaa äitinsä pianokappaleesta, joka kantaa elokuvan nimeä. Tämä kappale soi myös elokuvan teemana. Molemmille hahmoille musiikki on yhtä aikaa kipeä ja ihana asia. Musiikilla on vahva symbolinen merkitys.

E. Ann Kaplan (1983, 97—98) näkee musiikin merkitsevän Durasin teoksissa aluetta, jonne miehinen, tuomitseva, erittelevä ja analysoiva kieli ei ulotu. Kaplanin analyysin kohteena on Marguerite Durasin paria vuotta *India Songia* aiemmin ilmestynyt elokuva *Nathalie Granger* (1972). Elokuvan henkilölle, kouluikäiselle Nathalielle, musiikki edustaa elämän ja rakkauden täyttämää maailmaa, joka jättää ulkopuolelleen väkivallan ja aggression kulttuurin. Musiikki on myös ainoa jäljelle jäänyt asia, joka yhdistää äidin ja tyt-

tären. (Kaplan 1983, 97.)

Jos *Nathalie Grangerissa* musiikki pystyy vielä pitämään päähenkilöt kiinni elämässä ja sormet koskettimilla, *India Songissa* ollaan jo päästetty irti. Musiikki on tähän elokuvaan mennessä muuttunut etäisemmäksi kohteeksi, se on enää muisto jostain muunlaisesta maailmasta kuin tämänhetkisestä. Anne-Marie Stretterille musiikki tekee kipeää. Hän ei suostu esittämään kappaleita, hän soittaa salaa, mikäli edes soittaa. Anne-Marie Stretterin nykyisestä suhteesta musiikkiin annetaan ristiriitaista tietoa. Toisaalta hänen kerrotaan lopettaneen soittamisen.

Miehen ääni:

Jo nuorena Venetsiassa, kahdeksantoistavuotiaana,
tiedättekö, musiikki aina hulluuteen saakka...
melkein johti itsemurhaan... jo...

Naisen ääni:

Hän ei soita enää... Sanoo, ettei osaa enää.
(Duras 1999, 45.)

Toisaalta kerrotaan, ettei hän ole koskaan lopettanut.

Ääni 1:

Musiikkia, Venetsiassa... Toivoa musiikista.

Ääni 2:

Eikö hän koskaan lopettanut soittamista?

Ääni 1:

Ei koskaan. (Duras 1999, 20.)

Anne-Marie Stretter kertoo tanssin lomassa nuorelle attasealle harrastavansa musiikkia ”Joskus... vähemmän viime vuosina” ja paljastaa siihen liittyvän tuskaa (Duras 1999, 45). Saman keskustelun aikana, ennen mainintaa musiikista, he puhuvat kirjoittamisesta. Nuori attasea on joskus kirjoittanut, samoin suurlähettiläs Stretter, ja Anne-Marie Stretter vastaa kysyttäessä, ettei

ole koskaan yrittänyt. (Mt., 44—45.) Dialogista käy ilmi, että kirjoittamisen lopettamiselle on kummankin miehen kohdalla syynsä. Syytä ei kerrota, vaan lauseet jätetään kesken. Kirjoittaminen ja musiikki asettuvat heidän keskustelussaan rinnakkain ja vastatusten. Kirjoittaminen ja kieli kuuluvat selkeästi miehiseen alueeseen, musiikin ollessa Anne-Marie Stretterille jääne jostain taakse jääneestä. Musiikki on kadonnut, luovutettu alue. Mutta samalla tavoin kuin Anne-Marie Stretter on luopunut musiikista, ovat nuori attasea ja herra Stretter luopuneet kirjoittamisesta.

India Songin ääninauhan käsikirjoitus valottaa Lahoren varakonsulin suhdetta musiikkiin ja tiettyyn pianokappaleeseen:

Naisen ääni:

Hän oli sanonut yhdistyksen johtajalle:
kotonani Neuillyssä, olohuoneessa, on
iso musta piano. Nuottitelineellä *India
Song*. Äitini soitti *India Songia*. Nuotit
olleet siinä hänen kuolemastaan lähtien.
(Duras 1999, 53—54.)

Musiikki yhdistää myös varakonsulin äitiinsä ja menneeseen, jonkinlaiseen hyvään ja puhtaaseen tilaan. Nuotit muistuttavat rakkaudesta, ne ovat side elämään ja rakkauteen. Äidin menetys on ajanut varakonsulin aggressiiviseen ja väkivaltaiseen maailmaan. Menettäessään äitinsä hän on menettänyt siten elämää tuottavaan musiikkiin.

Varakonsulin ääni:

Kuuntelen *India Songia*.
Tulin Intiaan *India Songin* vuoksi.
Tämä sävel tartuttaa minuun halun rakastaa.
En ole koskaan rakastanut.
En ollut koskaan rakastanut... (Duras 1999, 34.)

5 Henkilöhahmot

Anne-Marie Stretterin ja varakonsulin lisäksi neljä muuta keskeistä hahmoa *India Songissa* ovat Anne-Marie Stretterin rakastajat, Michael Richardson, George Crown, lähetystön uusi attasea ja Strettereiden nuori vieras. Suur-*lähettilästä* ei kuvissa näy. Elokuvan henkilöistä otan Anne-Marie Stretterin ohella lähempään tarkasteluun varakonsulin ja Michael Richardsonin.

Marguerite Duras ei taustoita tai anna tarkkoja kuvauksia henkilöahmoistaan, vaan kertoo heidän menneisyydestään epämääräisten vihjeiden avulla (Selous 1988, 128). Silti hahmot rakentuvat lukijan tai katsojan mielessä kokonaisuudeksi. Ne syntyvät niistä tyhjästä aukoista, joissa on annettu tila täydentää sanomaton. Huolimatta siitä, että *India Songin* hahmot ovat kuin varjoja, heihin on fragmentaarisuudella saatu rakennettua voimakas läsnäolon ja identiteetin tuntu (Toiviainen 1995, 97).

5.1 Heikko mies ja vahva mies

India Songin miehet tuntuvat ensimmäisen katsomiskokemuksen perusteella olevan täysin riippuvaisia Anne-Marie Stretteristä. He seuraavat häntä kuin hän olisi heidän johtajansa. He eivät käännä päätään, ennen kuin nainen on antanut omalla liikkeellään siihen luvan. *Miesten* kasvoilta eivät näy tunteet. He ovat koko ajan ilmeettömiä ja eleettömiä. *Miehet* ovat vahamaisia. Heistä ei näe, milloin he ovat onnellisia ja milloin onnettomia Anne-Marie Stretterin rinnalla. He ovat alistuneita naisen haluttomuudesta syntyvään valtaan ja kietoutuvat mukaan pysähtyneeseen, kalmalta haisevaan piiriin.

Seuraavilla katsomiskerroilla hahmot saavat pintaansa lisää syvyyttä. Miehet saavat uusia piirteitä ja heissä näkyy hienoisia eroja.

Kristeva (1993, 289) näkee *miehet* muukalaisina, mainiten Durasin ”Rakastaja” romaanin kiinalaisen miehen, *Hiroshima, rakastettuni* -elokuvan japanilaisen rakastajan sekä ”juurettomien diplomaattien kaartin”. Jälkimmäinen ryhmä viittaa *Intian-syklin* eurooppalaisiin siirtomaahallinnon edustajiin. *Miehet* ovat aina vieraalla maaperällä, vieraassa kulttuurissa tai eri kulttuurin heijastuspinnalla suhteessa naisiin. *India Songissa* kaikki eurooppalaiset ovat periaatteessa sopeutumattomina samassa veneessä, mutta *miehet* ovat edelleen eri kentällä *naisten* kanssa. Oikeastaan vastakkain eivät ole *naiset* ja *miehet* eivätkä edes *nainen* ja *miehet*. Vastakkain asetettuina ovat *nainen* ja *kulttuuri* tai *nainen* ja *patriarkaalinen yhteiskunta*. Anne-Marie Stretter on muukalaisena eurooppalaisten diplomaattien ympäröimänä. Samalla he kaikki ovat vieraita vieraassa kulttuurissa. Valkoisen seurapiirin jäsenet koettavat vieraalla maaperällä näytellä omistajia. Lopulta Anne-Marie Stretter on muukalaistenkin joukossa muukalainen. Häntä eivät ihmettele ainoastaan *miehet*; juoruilussa ovat mukana myös *naiset*. Kääntäisinkin Kristevan ajatuksen muukalaisuudesta niin päin, että *nainen* on Durasin teoksissa muukalainen.

Kristevan näkemys *miehistä* muukalaisina on ristiriitainen siinäkin suhteessa, että Durasin *naiset* tulevat itse eri kulttuurista — ”Rakastajan” ja *Hiroshima, rakastettuni* -elokuvan etniseltä taustaltaan eurooppalaiset naiset ovat rakastettujensa maaperällä, Aasiassa. Länsimaisen naisen silmin katsottuna aasialaiset miehet edustavat erilaisuutta, mutta toisaalta Durasin teoksissa he ovat edustaneet jollain lailla myös samuutta. *Naiset* ovat löytäneet heistä kohtalotoverin. Molemmat edustavat toiseutta länsimaisessa kulttuurissa ja ovat alisteisia sille. He ovat joutuneet sen hyökkäyksen kohteeksi. *India Songissa* Anne-Marie Stretter löytää kohtalotovereita kaksin kappalein: kerjäläisnaisen ja varakonsulin. Molemmat edustavat toiseutta yhteiskunnassa. Varakonsuli on syrjitty hahmo valkoisessa seurapiirissä, ensinnäkin tekemänsä oudon rikoksen vuoksi ja toiseuteen hämmennystä aiheuttavan seksuaalisuutensa takia. Tämän keski-ikäisen miehen väitetään olevan neitsyt. Varakonsulin hahmo on ambivalentti. Hänet voi tulkita toisaalta aseksuaaliseksi ja toisaalta homoseksuaaliseksi.

Olen alun perin jakanut *miehet* kahteen ryhmään: heikko ja voimakas. Voimakkaita edustavat Anne-Marie Stretterin rakastajat ja heikkoa yksin varakonsuli. Jako perustuu tietoihin stereotyyppioihin, oletuksiin, jotka helpottavat kartoitusta. Erittelyn myötä kategorisoidut *miehet* näyttäytyvät monenlaisessa valossa.

Eräänlaista *heikon miehen* hahmoa *India Songissa* edustaa Lahoren varakonsuli. Varakonsulin olemus on vastakohtainen muihin elokuvan miehiin verrattuna. Hän on hyvin aseksuaalinen hahmo. Hän on pehmeä ja parrakas ja liikkuu ryhdittömästi laahustaen. Varakonsuli on voimattoman ja vastenmielisen oloinen. Hän on elokuvan miehistä ainoa, jonka kasvot ilmaisevat selkeitä tunteita. Parissa kohtauksessa hänen poskillaan loistavat kyyneleet.

Varakonsuli on saanut siirron Kalkuttaan sen jälkeen, kun hän on ampunut parvekkeelta kohti puistossa nukkuvia spitaalisia ja heti sen jälkeen omaa peilikuvaansa. Syytä tekoon ei tiedetä. (Duras 1999, 9—73.) Varakonsulin tuska on yhteneväinen Anne-Marie Stretterin tuskan, *sydämen spitaalini*, kanssa. Tämän samuuden vuoksi heidän välinen suhteensa on ainutlaatuinen. Varakonsuli ja Anne-Marie Stretter näkevät toistensa läpi. He jakavat henkisesti samanlaisen maailman, mutta tämä samuus ei ulotu fyysiseen maailmaan. (Duras, 9—73; Toiviainen 1995, 89.) Varakonsuli ei kuulu Anne-Marie Stretterin johtamien miesten kuolemankultin piiriin. Hän pysyy poissa Anne-Marie Stretterin ja muiden miesten muodostamista asetelmista. Hän katsoo niitä vain sivusta ja on auttamattomasti sen ulkopuolella. Varakonsulista liikkuu huhuja, ettei hän ole koskaan elämässään saanut vastarakkautta; rakastuttuaan epätoivoisesti Anne-Marie Stretteriin hän ulvoo tuskaansa (Duras 1999, 9—73; Toiviainen 1995, 89). Tulkitsen tämän rakkauden syttyneen Lahoreissa suurlähettilään ja Anne-Marie Stretterin vierailun aikana, joka on tapahtunut fabula-ajassa ennen *India Songin* ja ”Varakonsulin” tapahtumia. Anne-Marie Stretterin ja varakonsulin välinen samuus on ristiriitaista. Toisaalta heidän välillään on epätoivoinen rakkaus, mutta toisaalta he tiedostavat samat asiat. He ovat tunnustaneet tosiasiat, kolonialismin turhuuden ja rappion, oman toiseutensa sekä kulttuurinsa mädännäisyyden.

Elokuvan *voimakasta miestä* edustaa Michael Richardson, joka on Anne-Marie Stretterin rakastajista tärkein. Heidän rakkaustarinansa on alkanut ennen *India Songia* ranskalaisessa pikkukaupungissa pidetyissä tanssiaisissa, jossa Michael Richardson jätti kihlattunsa Lol. V. Steinin saman tien nähtyään Anne-Marie Stretterin (Toiviainen 1995, 89).

Michael Richardsonin olemus on elokuvan miehistä voimakkain ja seksuaalisiin. Hänen kasvonsa ovat kuin veistetyt ja hän on vakavan ilmeetön. Hänen ilmeensä on ensi katsomalla muuttumaton, polttaa hän sitten savukkeita tai pitää Anne-Marie Stretteriä sylissä. Hän hyväilee rakastettunsa punaisia hiuksia hellästi, mutta kasvot näyttävät jähmettyneen kylmiksi ja koviksi. Uudella katsomiskerralla kasvoissa on myös pehmeyttä. Hänen vakavuudessaan on surumielisyyttä. Tanssiessaan Anne-Marie Stretterin kanssa viimeisen kerran vakavuus vaihtuu surumieliseksi hymyksi. Nuoren attasean ilmeissä ja eleissä on puolestaan mukana dynaamisuutta, joka on kenties lievää uhmakkuutta kuolemanleikkiä kohtaan. Michael Richardson vaikuttaa siltä kuin hän olisi jo luovuttanut. Hän tuntuu tietävän, mihin kaikki tulee johtamaan. Loppu on väistämätön, joten on turha olla seuraamatta kohtaloaan. Julia Kristevan (1993, 289) mukaan Durasin *miehet* antautuvat toimimaan luurankona *naisen* tuskalle, jota hän repii heidän ympäriltään auki pala palalta. Michael Richardsonin hahmon perusta on tässä. Hän on vahva, mutta voimaton — ja antautunut Anne-Marie Stretterin mukana tuskan vietäväksi.

India Songin *miehet* himoitsevat, kun taas Anne-Marie Stretterissa toistuu Durasin *naisten* haluton *ei-mikään*. Vaikka *miehissä* on sisällä himo, he jäävät himossaan etäisiksi. Anne-Marie Stretterin haluttomuus puolestaan näyttäytyy eroottisena, koska siihen on sekoittunut tuskan hurmio. *Miesten* intohimo joutuu kilpailemaan haluttoman hurmion kanssa. *Miehiä* vaivaa tällaisessa kilpailussa häviämisen uhka (Kristeva 1993, 289). Rakastajien ja Anne-Marie Stretterin välinen ristiriita syntyy siitä, etteivät he voi omistaa häntä täysin. Hän antautuu kaikille, mutta lopputulos on se, että kaikki antautuvat hänelle.

5.2 Nainen

Marguerite Durasin teoksille ominaiseen tapaan *nainen* on *India Songissa* keskeisenä hahmona. Vaikka tarinaa ei kerrotaisi suoraan Anne-Marie Stretterin kautta, sitä kerrotaan juuri hänestä. Tarinan keskushahmo on nainen. *Nainen* on Durasin teoksissa pääosassa, mutta teokset eivät koskaan kerro ääneen päähenkilön sisäisestä ajatusmaailmasta. Muut hahmot ovat läsnä sen vuoksi, että ne toisivat jotain lisätietoa hänen tarinastaan. Nämä annetut tiedonpalaset eivät täydennä kertomusta kokonaisuudeksi. Ne päinvastoin luovat lisää aukkoja. Aukot eivät kuitenkaan jää tyhjiksi, sillä niillä on oma merkityksensä teoksen sisällön rakentajana. Niissä Durasin *nainen* on voimakas. Hänellä on mahdollisuus olla yhtä aikaa hullu, läsnä- ja poissaoleva (Selous 1988, 184). Näissä aukoissa syntyy *India Songin* Anne-Marie Stretter.

Trista Selous näkee Anne-Marie Stretterin mystisenä objektina miesten haluille Durasin romaanissa ”Varakonsuli”. Hänestä puhutaan enemmän kuin hän itse puhuu, ja häntä halutaan, vaikkei hänellä itsellään tunnu olevan haluja. Hänessä on jotain eroottista, miehiä vetävää voimaa, mutta hän itse on passiivinen. Hän ei tunnu välittävän, muttei ole myöskään torjuva. (Selous 1988, 173—174.) Samanlainen halun ja haluttomuuden läsnäolo on nähtävissä myös *India Songissa*. Anne-Marie Stretter on kaikessa hiljaisessa passiivisuudessaan eroottinen hahmo. Hänen eroottisuutensa luonne ei ole klassisen elokuvakerronnan kaltainen, koristeellisuuteen perustuva naisihanne; hänen passiivisuutensa ei ole alistumista miehen katseelle tai halulle. Se toimii ansana, joka vetää muut mukaan samaan pysähtyneisyyden ja hitaan kuoleman maailmaan, jonka ympärillä leijailee koko ajan turruttava suitsukkeen savu.

Haluttomuuden ohella Anne-Marie Stretteriä leimaa Julia Kristevan mukaan suru ja tuska. Tunne on hänen mielestään niin suuri, että Anne-Marie Stretterin hahmossa ruumiillistuu maailman kaikkien naisten kokema tuska. Tus-

ka pidättelee sisällään jotain nimeämätöntä mielihyvää; rakkautta, johon on ollut mahdollisuus, mutta jota on mahdotonta enää kokea. Tämä tunne on hänen merkkinsä, hänen sukupuolensa ja seksuaalisuutensa. Tuskan voimaan yhdistyy haluttomuus, jonka Anne-Marie Stretter kokee *pitkästyksen tyhyytenä*. (Kristeva 1993, 275—277, 279.)

Marguerite Durasin *naisia* vaivaa epädramaattinen, kauhtunut ja nimeämätön suru, joka on *ei-mitään*. Sama tunne, jossa yhdistyvät tuska ja hurmio, vaivaa myös Anne-Marie Stretteriä. Tuskan kautta määrittyy Anne-Marie Stretterin sukupuoli ja hänen seksuaalisuutensa. Kristeva kuvailee laihaan ja kalpean ulkomuodon omaavaa ”Kalkutan omituista suurlähettilään rouvaa” käveleväksi kuolemaksi. (Kristeva 1993, 275—276.)

[— —] Hän kulkee halki maailman, ja särkyneiden rakkauksien tuolla puolen kajastavat hänen lapsuutensa Venetsian melankolinen viehätys ja toteutumatta jäänyt muusikon ura. Hän on kiertävä metafora, joka kuvaa Venetsian myrkyinvihreäksi ja esittää sen maailmanlopun kaupungiksi [— —] (Kristeva 1993, 276.)

Anne-Marie Stretterin melankolisessa hahmossa taistelevat Eros ja Thanatos, Sigmund Freudin elämän- ja kuolemanvietit. Tämä tekee hänestä tuhoutuvan maailman merkin. Hän on syntynyt veden maailmassa ja tuhoutuu siihen. Anne-Marie Stretterin elämä kolonialistisessa yhteiskunnassa on alkanut veden ympäröimässä Venetsiassa ja se päättyy Gangesiin. Hän on edustusvaimona kolonialismin synnyttämä ja sen tuhoama. Hänen melankoliansa on reaktiota menetetyille elämälle ja menetetyille maailmalle.

Kuoleman läsnäolosta huolimatta Anne-Marie Stretterin kasvoilla näkyvät tunteiden vaihtelut rakastajiaan selvemmin: hän hymyilee, näyttää onnettomalta, raskaalta, hellältä ja tiedostavalta. Hän liikkuu *miehiä* enemmän, varmemmin ja sulavammin. Hän ei odota *miesten* liikkuvan ennen kuin hän itse liikkuu. *Miehet* tuntuvat toimivan vain hänen liikkeittensä käskystä. *Nainen* määrää tahdin. Hän toimii itsenäisesti ja hänellä on oma tahtonsa.

5.3 Kolmikko

Anne-Marie Stretterin tarinan rinnalla kulkee kerjäläisnaisen tarina. Hänen matkansa ja kärsimyksensä on peilitarina, joka luo kontrastia Anne-Marie Stretterin kokemalle tuskan taudille. Anne-Marie Stretter ja kerjäläinen ovat rinnastettavissa toisiinsa — molemmat ovat oman yhteiskuntansa epäkohtien vankeja.

Julia Kristeva kirjoittaa Durasin kohdalla kahdentumisesta, joka tarkoittaa tarinassa olevan kahden henkilöahmon samastumista ja peilautumista toisiinsa. *India Songissa* kahdentuminen moninkertaistuu kolmentumiseksi. Anne-Marie Stretterin katsoessa *India Songin* (metaforiseen) peiliin hänen kuvajaisinaan ovat kerjäläisnainen ja varakonsuli. He ruokkivat yhdessä toistensa epävakaita identiteettejä. Kerjäläisnaisen ja varakonsulin läsnäolo vahvistavat Anne-Marie Stretterin sairautta. Hän näkee oman tuskansa näiden kahden hahmon kautta. Tuskan täyttämä kolmikko muodostaa yhdessä piirin, jonka ulkopuolelle muut ovat auttamattomasti suljetut. (Kristeva 1993, 283—284, 290.) Samalla tavoin varakonsuli on suljettu ulos Anne-Marie Stretterin ja tämän rakastajien muodostamasta piiristä ja kerjäläisnainen on suljettu ulos valkoisesta seurapiiristä. Kolmikko ei pääse toisistaan eroon, vaan he seuraavat toinen toisiaan.

Kolmikun taustalla ovat oikeat, olemassa olleet henkilöt. Marguerite Durasin kuvaama kerjäläisnainen oli hänelle tuttu näky lapsuudessaan Vinh Longissa, ja varakonsulin inspiraationa oli Durasin opiskelijakollega Freddy, joka toimi diplomaattina Bombayssa (Adler 2001, 36—37, 258). Anne-Marie Stretterin esikuvana on limusiinia ajava nainen Vinh Longissa. Nainen oli rouva Streidter, siirtomaaherran vaimo. He olivat tulleet Vinh Longiin Laosista, ja heillä oli kaksi lasta. Naisella oli Laosissa ollut nuori rakastaja, joka teki itsemurhan hänen vuokseen. Naisen tarina kiehtoi kahdeksan—kymmenenvuotiaasta Marguerite Donnadieuta — ja seurasi koko hänen loppuelämänsä. (Duras 2006, 24—25.) Durasin elämäkerturin Laure Adlerin mukaan esikuvia olisi kaksi:

Toinen on Marguerite Durasin ja hänen äitinsä tapaama virkamiehen vaimo Siamista, joka teki pieneen Durasiin vaikutuksen kauneudellaan. Toinen esikuvista on hänen kahden luokkatoverinsa äiti, Elisabeth Streidter — kaunis ja lahjakas muusikko. (Adler 2001, 262.)

6 Passiivinen valta

Millaisena valta näyttäytyy Marguerite Durasin elokuvassa *India Song*? Val-
lan olemus ei ole *India Songissa* yksiselitteistä. Michel Foucault'n valtakä-
sityksiä soveltaen, valta kulkee ja sitä käytetään *India Songissa* monella eri
tasolla.

Foucault'n immanenttisuussäännön valossa Anne-Marie Stretter näyttäytyy
seurapiirin analyysinkohteena. Valkoinen seurapiiri pyrkii hallitsemaan Anne-
Marie Stretterin diskurssin ja seksuaalisuuden avulla, vertaillen hänen toi-
mintansa yhteisönsä etikettiin ja moraalikoodistoon. Valkoinen seurapii-
ri luonnosteleo hänen kuvaa hysteerisenä naisena. Hänen seksuaalisuhteita-
taan paheksutaan. Paheksunta tapahtuu juoruilemalla hänen rakastajiensa
määrästä, menneisyydestään, perhesuhteistaan, äitiyden toteuttamisestaan
ja aviomiehestä, joka antaa vaimonsa tehdä, kuten tekee. Esille tuodaan
Anne-Marie Stretterin ja Michael Richardsonin itsemurhayritys Chanderna-
gorin bordellissa ja samassa paikassa ties miten vietetyt illat. Mainittu bor-
delli ja illat kuvataan kuitenkin Stretterin lähipiirin puheissa paikallisena
baarina, jonne Anne-Marie Stretter lähtee pakoon diplomaattiyhteisön tunk-
kaista ilmapiiriä (Duras 1988, 102, 115). Juorujen ja kontrollin kohde ei väli-
tää vaan antaa tietoa ja antaa arvuutella. Foucault'n jatkuvien muunnelmien
säännön mukaisesti Anne-Marie Stretter ei piilottele seurapiiriltä väkisin.
Hän elää omaan tahtiinsa omistamatta valtaa muihin. Valta syntyy tyhjäästä,
omien toimien selittelemättömyydestä. Anne-Marie Stretterin vastastrate-
giana on hiljaisuus: hän ei korjaa juoruja eikä näytä välittävän puheista vaan
jatkaa toimiaan puolustelematta, tietäen itse, mitä tekee.

Valtasuhteet Anne-Marie Stretterin ja hänen piirinsä sisällä ovat nekin liik-
kuvia ja monitahoisia. Vaikka Anne-Marie Stretter on piirin keskushahmo,
hän ei ole sen autoritaarinen hallitsija. Piiri on vapaa. Sen jakavat kaikki In-
tiasta samoin tuntevat. Sen jäsenet tukeutuvat toisiinsa. He ovat kaikki osa
diplomaattipiiriä, jonka valtakunta on näyttäytynyt erilaisena kuin siihen

kohdistetut unelmat. Lisäksi kalmanhajuisen piirin sisällä on erilaisia vivah-teita suhtautumistavoissa. Anne-Marie Stretter on itsenäinen. Hän pärjäisi hyvin omillaan ilman seuruettaan, mutta hänen rakastajiensa elämä olisi toi-senlaista ilman häntä. Parempaa kenties tai yhtä kurjaa, mutta Anne-Marie Stretterin lähellä yhteiskunnan ristiriidat on helpompi käsitellä. Miehet tie-tävät olevansa osa peliä, mutta pelaavat silti loppuun Anne-Marie Stretterin säännöillä. Piirin sisällä toteutuu vallan kaksoisehdollistumisen sääntö. Sa-ma sääntö ulottuu myös valkoiseen seurapiirin vallankäyttöön: Anne-Marie Stretter on suurlähettilään vaimona henkilö, johon on tukeuduttava ja jota on tuettava.

Diskurssin taktisen moniarvon sääntö nousee esiin seurapiirin ja Anne-Marie Stretterin sekä hänen rakastajiensa erilaisissa yhteisissä kanssakäymisissä, niin kuvissa kuin puheissa. Niissä nousee näkyviin Anne-Marie Stretter val-lan yhtäaikaisena vahvistajana ja heikentäjänä.

Sirkka Knuuttila tutkii artikkelissaan *Valkoinen merkitsee. Puhtauden ja vaa-ran ongelma Marguerite Durasin Varakonsulissa*. (2003) valkoisen seurapiirin ja varakonsulin välistä ritualistista paikan etsintää sivuten myös heterosek-suaalisen normatiivin kysymystä. Vaikka Knuuttila nostaakin ”Varakonsulin” ja *India Songin* yhteiskunnallisiksi teoksiksi tavallisen eroottisen näkökulman sijaan, hän latistaa Anne-Marie Stretterin hahmon ohueksi, heteroseksuaa-lisen valkoisen matriisin toteuttajaksi. Knuuttilan (2003, 83) mukaan Anne-Marie Stretterista ”Syntyy kuva rappeutuneen nationalistisen vallan kuviota toteuttavasta nukesta”.

Laura Mulveyn artikkelissa (1989, 14—26) elokuvien nainen näyttäytyy mys-tifioituna olentona, joka on luotu olemaan vain miesten halujen heijastus. Mulveyn tapaan klassisia Hollywood-elokuvia lukien *nainen* on nukke, jon-ka ylle voi pukea erilaisia mielialoja. Nämä hahmot ovat samalla kesytettyjä ja kesyttämättömiä. He ovat arvaamattomuudestaan huolimatta valkokan-kaan miesten hallittavissa. *India Songissa* Anne-Marie Stretter toimii tällais-ta konventiota vastaan. Hän on sekä arvaamaton että hallitsematon. Anne-

Marie Stretter näyttäytyy nukkena ja miehisten heteroseksuaalisten halujen heijastumana kantaen näitä merkityksiä mukanaan. Hän toimii falloksena ja fetissinä, mutta samalla hän toimii konventioita ja odotuksia vastaan. Hän kääntää kantamansa merkitykset uusiksi näyttäen niiden kääntöpuolen; merkkien raskaan taakan.

Klassisessa elokuvakerronnassa *naisen* näytteilläöolo on toiminut kahdella tavalla: eroottisena kohteena sekä elokuvan hahmoille että katsojille salissa. *Mies* toimii katseen haltijana ja *nainen* speaktaakkelin kohteena. (Mulvey 1989, 18—25.) Asetelma on samankaltainen *India Songissa*, mutta siinä itse speaktaakkeli toimii katseen tuhoajana. Samalla hetkellä kun katse tuhoaa Anne-Marie Stretterin, Anne-Marie Stretter tuhoaa katseen. Hän tuhoutuu katseen edessä uhrautuen kaikkien katseen alla olevien *naisten* puolesta ja tekee sen kaikkien nähden.

Marguerite Duras leikittelee katsojalla ja Laura Mulveyn (1989, 14—17) esiin nostamalla elokuvan muodon sallimalla voyerismilla. Duras laittaa Anne-Marie Stretterin ja hänen seurueensa tirkisteltäviksi ja vahvistaa tätä lupaa vielä ääninauhan voyeristisilla ja mässäilevillä juoruajilla.

Näen Anne-Marie Stretterin sekä ”Varakonsulissa” että *India Songissa* vastaluennan ruumiillistumana. Judith Butlerin sukupuolen performatiivisuuden käsite luo Anne-Marie Stretterin hahmoon syvemmän ulottuvuuden. Tästä näkökulmasta Anne-Marie Stretter on ase luettaessa heteronormatiivia vastakarvaan. Hän toimii universaalien vaihdon näennäisenä välineenä. Hän toteuttaa lacanilaisen naamioitujan roolin ja falloksena *olemisen*, pitäen yllä illuusiota miespuolisen subjektin autonomiasta Symbolisessa järjestyksessä. Hän ei peittele kantavansa edustusvaimon roolia vaan esittelee melankolian naamiotaan. Anne-Marie Stretter on yhtä aikaa muottinsa toteuttaja ja sen vastustaja, lukien itse omaa maailmaansa vastaan. Katsoja voi ottaa hänet mukaansa, mutta Anne-Marie Stretter toimii itse oppaana, tiennäyttäjänä, joka vie läpi esteiden ja turvattomaan turvaan. Teennäinen edustusvaimon rooli eli falloksena *oleminen* kolonialistisessa valtiossa ei pysty

tydyttämään Anne-Marie Stretteriä. Hänen haaveensa ovat olleet toisaalla, musiikissa. Rooli Kalkutassa on hiljaista itsensä tappamista ympäristössä, joka on täynnä vääryyttä ja ristiriitoja: valkoinen, spitaalia pelkäävä ylhäisö — Intian kurjuus / valloittajat — vallatut / valkoinen heteronormatiivisuus — toiseus / gloorian ylläpito — rappio. Valkoiset yrittävät väkisin pitää kiinni luomastaan ylellisyyden illuusiostaan, joka on määrätty tuhoutumaan. He käsittelevät Anne-Marie Stretteriä vääristellen ja paheksuen, tavalla, jolla Mary Douglas kuvailee suhtautumista anomaliaans. Saman käsitteen viitekehysessä varakonsulia puolestaan vieroksutaan ja vältellään (Knuuttila 2003, 61—87).

Spitaali on koko valkoisen Intian symboli. Koko seurapiiri on turruttanut itsensä, eikä se tunne tuhoutumistaan. Valkoiset ovat eristäytyneet muusta Intiasta spitaalia peläten mutta eivät ymmärrä saaneensa tartunnan. Heidän spitaalinsa on henkinen, ja se on saastuttanut heidät jo aikaa sitten, astuessaan sisään valkoiseen Intiaan. Anne-Marie Stretter tuntee ja tiedostaa spitaalinsa. Hän on tukahdutettu voima, joka hautuu Intian ja valkoisen seurapiirin spitaalimaukkaan kostean kuumassa ympäristössä. Spitaalimaukkaan ja kolonialismin yhteiskunta on patriarkaalinen. Anne-Marie Stretter on tämän fallisen maailman tukahduttama mutta pyrkii toimimaan sitä vastaan omin keinoin. Hän toimii fallisessa ympäristössä ottaen sen haltuunsa ja hypää siitä ulos itse jättäen sen edustajat kehäänsä (ks. Butler 2006, 86).

Knuuttilan mukaan Anne-Marie Stretter on miesten toiveet täyttävän madonna / äiti / huora-kuvan leimaama (2003, 83). Tämä leima on mahdollista käsittää laajemmin. Anne-Marie Stretterin rooli on kaksijakoinen. Hän on sijaiskärsijä, nousten tarinassa valkoisen seurapiirin edessä uhrautuvaksi Kristus-hahmoksi. Samalla hän on paheksuttu nainen, Maria Magdalena.

Tapahtumaympäristönä on rappioitunut valkoinen eleganssi. Pääosassa on naimisissa oleva nainen, joka on myös kahden lapsen äiti. Hän edustaa maskuliinisen halun kirkkainta täyttymystä ja antaa itsensä useille rakastajille. Kulkiessaan seuranaan joukkio miehiä hän näyttää siltä, ettei hän välittäisi

enää mistään. Hän on edustusvaimon roolissa, ja takana ovat toiveet aivan erilaisesta elämästä. Hän on valkoisen rappion keskellä ottanut vastaan edustusvaimon roolin kaikkine sääntöineen. Hän toimii periaatteessa sen mukaan mutta samalla sitä vastaan. Hän ei enää välitä vaan antaa moraalin mennä, sillä sitä ei oikeastaan ole siinä rappiollisessa maailmassa, missä hän elää. Tavallaan moraalit on olemassa, mutta kyse on kaksinaismoralistisesta etiketistä. Siitä on huolehdittava, sillä sen avulla valkoisten on mahdollista elää omassa illuusiossaan. Anne-Marie Stretter kokee tuhon vääjäämättömäksi ja päättää mennä sen mukana.

Anne-Marie Stretterin passiivisuus on aktiivista, läsnä olevaa ja voimakasta. Vaikka hahmon olemus olisi hervoton monsuunista, hän ei ole heikko haurautessaan. Hänen passiivisuutensa on tiedostavaa ja hyväksyvää. Siihen liittyy aktiivisia tekoja. Hän ei ole tunteiltaan passiivinen. Pelko ja ilo näkyvät hänessä. *Naisen passiivinen valta* on vastastrategia.

7 Naisen ja miehen muodostamat asetelmat

India Song sisältää monia voimakkaan visuaalisia kohtauksia, joiden sisällä on useampia eri teemoja. Kohtausten voima syntyy asetelmien muodosta, valoista, värimaailmasta, hahmojen olemuksesta, liikkeestä, kuvan rajauksesta ja liikkumisesta sekä kohtausten leikkauksista. Seuraavissa kahdessa alaluvussa erittelen kolmea eri esimerkkikohtausta. Olen valinnut ne tunteen ja tiukan karsinnan perusteella. Koen itse nämä kohtaukset hyvin voimakkaina ja mieleenpainuvina. Lisäksi ne ovat selkeän asetelmalliset ja tutkielman rajauksen kannalta kiinteimmät.

Kuvien värit ja valaistus ovat tummat ja pehmeät. Poikkeuksena on kohtaus, jota käsittelen alaluvussa *7.3 Saattue*. Siinä ympäristö on raikas ja vaalea. Muuten kohtauksissa valaistus luo dramaattisia varjoja ja valaistuja huomiopisteitä, jotka näyttävät rajattua aluetta kerrallaan rajaten osan kuvakentästä varjoon. Varjot rakentavat miljöötä luoden vaikutelmaa syvyydestä ja tilan muodosta ja tunnelmasta. Ääninauhan kuiskaukset ja keskustelut haakeutuvat varjopaikkoihin. Elokuvan miljöö on rikas valaistukseltaan, väreiltään ja lavastukseltaan. Kuvissa näyttäytyy hillityn arvokas siirtomaa-ajan palatsi: intialaiset matot, punaiset plyysituolit, koristeelliset kaiteet, flyygeli, seinänkokoinen peili ja katossa kristallikruunu.

7.1 Eroottiset asetelmat

Tässä alaluvussa käsittelemäni esimerkki on elokuvan alkupuolelta ja tapahtuu ennen elokuvan pitkää tanssiaisjaksoa. Kohtaus koostuu yhdeksästä eri otoksesta.⁵ Valaistus on hämärä ja värit rikkaan tummat. Otokset ovat kiinteitä, poikkeuksena kohtauksen toinen otos, jossa kamera liikkuu.

⁵Katso liite 1 *Kohtaushuettelo* otokset 18–26.

Ensimmäisessä otoksessa Anne-Marie Stretter makaa tummassa aamutakissa kyljellään lattialla, selkä kohti kameraa. Otos on kuvakooltaan kokokuva. Kuvakentän sisäpuolinen maailma pysyy muuttumattomana pitkän aikaa. Anne-Marie Stretter on huippuvalossa muun huoneen ollessa täysvarjossa: esineet erottuvat taustalla juuri ja juuri. Huomiopiste siirtyy Anne-Marie Stretteristä kuvakentän taka-alalle oikealle, jossa näkyy Michael Richardson ovensuussa tai kenties heijastuneena peilin kautta. Hänen valkoinen pukunsa loistaa hämäryydessä. Otos päättyy. Valaistus tuo otokseen dramaturgisen jännitteen Anne-Marie Stretterin ollessa huippuvalossa ja Michael Richardsonin ilmestyessä hohtavana täysvarjoon.

Seuraavassa otoksessa kamera seuraa tiiviisti naisen aamutakkiin verhottua vartaloa. Valaistus on tasainen ja värit erottuvat selkeästi, kankaan poimuissa on pientä heitto- ja puolivarjoa. Kuva on rajattu niin tiukaksi erikoislähikuvaksi, että vartaloa on vaikea ymmärtää naisen vartaloksi.

Leikataan uuteen otokseen, joka on kiinteä kokokuva. Valaistus on sama kuin ensimmäisessä otoksessa. Nyt Anne-Marie Stretterin vieressä on valkoisiin pukeutunut Michael Richardson, joka istuu puolimakaavassa asennossa. Miehen paita on auki ja kaula-aukosta näkyy oikeanpuolinen rinta. Anne-Marie Stretter ja Michael Richardson ovat molemmat huippuvalossa. Otoksen huomiopiste on pienissä siirtymissä. Michael Richardsonin katse on Anne-Marie Stretterissä. Hän on koskettamaisillaan naista, kun tämä torjuu hänet kääntymällä hervottomana selälleen paljastaen samalla oikean rintansa. Nyt molempien oikea rinta on näkyvillä. Mies kumartuu naisen ylle ja silittää hänen hiuksiaan ja tarkkailee häntä. Huomiopiste siirtyy, kun Michael Richardsonin takaa ilmestyy ovesta kuvakentän keskelle paidaton mies, nuori attasea, joka kulkee taustalla hitaasti valkoisissa housuissaan. Michael Richardson käy selälleen. Kuvassa näkyy edelleen molempien, Anne-Marie Stretterin ja Michael Richardsonin, oikeanpuoleiset nännit. Taustalla kävellyt nuori attasea saapuu heidän viereensä kuvakentän oikealta puolelta, tarkastelee heitä ja hieroo oikeata rintaansa. Hän ottaa kätensä pois rinnaltaan ja katsoo toi-

saalle. Nuori attasea on puolivarjossa, huippuvalon osuessa edelleen Anne-Marie Stretteriin ja Michael Richardsoniin.

Leikataan neljänteen otokseen. Kuvakentän sisäpuolelle on erikoislähikuvaan rajattu Anne-Marie Stretterin paljas rinta, joka kohoilee hengityksen mukana. Valaistus muodostaa puolivarjon nostoen huippuvalon on rinnan ja rintakehän kaarien pinnalle. Huomiopiste on kohoilevassa hengityksessä ja hikipisaroissa. Puolen minuutin mittainen otos luo konkreettisen kuvan painostavasta kuumuudesta.

Viides otos palaa takaisin lattialla rivissä makaaviin kolmeen hahmoon: Anne-Marie Stretteriin, Michael Richardsoniin ja nuoreen attaseaan. Valaistus luo heihin puolivarjoja ja nostaa huippuvalon rintakehille. Tausta on täysvarjossa. Kiinteä otos on rajattu laajaksi puolikuvaksi. Heidän jalkansa osoittavat kuvakentän alareunaa kohti. Anne-Marie Stretter on kuvakentässä vasemmalla. Kuvakentän oikeaa reunaa reunustaa varakonsulin käsi ja selkä.

Kuudes otos näyttää ovensuuhun nojaavan varakonsulin lähikuvassa. Otos on kiinteä. Taustalla näkyy kaistale yötaivasta. Valaistus luo puoli- ja heittovarjoja varakonsuliin ja nojattavaan pintaan. Huippuvalo nousee miehen kasvoille ja vie huomiopisteen poskella olevaan kyyneleeseen. Varakonsulin katse kuljettaa huomion myös kuvakentän ulkopuoliseen maailmaan: hän katselee huoneen lattialla makaavia kolmea hahmoa. Otos leikkautuu seuraavaan, jonka asetelma on sama kuin viidennessä otoksessa. Varakonsuli poistuu vasemmalle, kuvakentän ulkopuolelle, kolmikon jäädessä makaamaan. Anne-Marie Stretter nousee istumaan nojaten rintansa polviin. Huomiopiste siirtyy hänen katseensa mukana kuvakentän ulkopuolelle suuntaan, jossa varakonsuli äsken oli.

Kahdeksas otos on kokokuva. Otos on kuvattu ulkona, tenniskentän laidalla. Illan tai aamuyön hämärässä valossa puut ja pensaat näkyvät vain siluettina. Taivas loistaa harmaansinisenä. Varakonsuli saapuu harhailleen kuvakenttään vasemmalta. Hänestä erottuu ainoastaan siluetti ja valkoisena loistava puku.

Myös tenniskentän pinta hohtaa ja toimii taustana verkkoaitaan nojaavan polkupyörän siluutille. Varakonsuli pysähtyy tuijottamaan tenniskenttää ja koskettaa polkupyörää. Sitten hän kääntyy kohti kameraa.

Viimeinen, yhdeksäs otos, jatkaa seitsemännen otoksen asetelmasta, jossa Anne-Marie Stretter on jäänyt polviinsa nojaavaan istuma-asentoon. Hän käy takaisin makaamaan miesten viereen. Otoksessa tapahtuu pieni siirtymä ja hetkellinen huomiopiste, kun Michael Richardson hyväilee Anne-Marie Stretterin hiuksia. Valot hämärtyvät lähes täysvarjoksi jättäen vartalot hehkumaan huippuvaloon koko otoksen loppuajaksi.

Kohtauksessa on voimakkaan eroottinen jännite, joka ei purkaudu millään lailla. Nainen torjuu miehet haluttomana, mutta antaa heidän jäädä viereensä. Paljaat rinnat yhdistävät kolmikon, toimien merkkinä yhteisestä jakamisesta. He jakavat sillä hetkellä tunnetta, joka leviää Anne-Marie Stretterin *sydämen spitaalista*. Kolmikon toiminnoista huokuu surumielisyyys ja raskas tyhjiys. Tumma valaistus ja tummat pinnat rakentavat rikkaista väreistä huolimatta tilasta ahtaan ja synkeän. Hitaasti kulkevat tilanteet luovat painostavuuden tunnun kohtaukseen. Tuska on painostavaa ja tunkee Anne-Marie Stretteristä läpi. Aivan kuin huoneessa olisi niin ahdistavan kuuma, ettei pystyisi hengittämään. Tuska tekee avuttomaksi. Avuttomuus tuntuu tahalliselta mutta vääjäämättömältä. Hän ei tee mitään, hän vain on, sillä hänelle ei ole enää mitään muuta. Ainoa aktiivinen hetki kohtauksen aikana on Anne-Marie Stretterin nouseminen istumaan varakonsulin poistuttua. Naisen katseessa on raskasta, tiedostavaa surumielisyyttä, joka vastaa varakonsulin edellisen otoksen tunteeseen. Tässä kohtauksessa he jakavat samuuden tunteen. He molemmat ymmärtävät ja tiedostavat tilanteensa ja kaiken mahdottomuuden.

7.2 Pysähtyneet kuvat

Seuraava esimerkkikohtausta on päätöksenä pitkälle tanssiaisjaksolle. Kohtausta on yhden otoksen⁶ mittainen, ja se on rajattu kiinteäksi otokseksi ja kokokuvaksi. Kohtausta tapahtuu terassihuoneessa. Otoksen ensimmäiset kuvat on kuvattu täysvarjon aiheuttavaan vastavaloon, joka tulee taustalla olevista suurista kaari-ikkunoista. Kuvakentässä näkyvät huomiopisteinä hahmojen siluetit pienine valokaistaleineen sekä suitsuke, joka levittää savuaa kuvakentän oikeassa laidassa. Pieniä siirtymiä syntyy siluettien pienestä liikkeestä samalla valojen noustessa otoksen aikana pikkuhiljaa, aivan kuin silmät totuisivat hämärään. Valaistus muuttuu lopulta pehmeän punertavaksi ja interiööri saa rikkaat värit.

Neljä tummapukuista miestä ympäröi viininpunaiseen iltapukuun pukeutunut Anne-Marie Stretteriä. Hän on pienessä nojatuolissa puolimakaavassa asennossa, selkä kohti kuvakentän oikeaa laitaa. Hän pitää oikeata kättään rennosti päänsä päällä. Nuori attasea seisoo kuvakentän vasemmalla laidalla, Strettereiden nuori vieras on kyykyssä Anne-Marie Stretterin jalkopäässä, George Crawn nojaa eteenpäin kaiteeseen naisen takana ja Michael Richardson istuu tuolilla naisen selän takana, kuvakentän oikealla reunalla. Asetelma ja miesten katseet johdattavat huomiopisteen Anne-Marie Stretteriin.

Kaikki pysyvät liikkumattomina. Ainoa liikkuva elementti kuvassa on juuri ja juuri rajauksen sisäpuolelle mahtuva suitsukkeen hiljalleen kohoileva savu. Kuolemasta muistuttava suitsuke toimii hetken huomiopisteenä, joka vaihtelee tässä kohtauksessa liikkeiden ja katseen mukana. Koska toiminta on rauhallista ja perustuu pieniin siirtymiin, jokainen pienikin liike kuljettaa huomiopistettä vuorollaan. Viimein Anne-Marie Stretter siirtää kätensä hitaasti päänsä päältä kaiteelle kohti sitä vasten nojailevaa George Crawnia, ja kääntää päätään oikealle kohti Michael Richardsonia. Naisen katse kulkee tässä pienessä siirtymässä suitsukkeen kautta. Richardson katsoo naisen suuntaan.

⁶Katso liite 1 *Kohtaushuettelo*, otos 58.

Seuraavaksi Anne-Marie Stretter kääntyy hitaasti katsomaan kuvakentässä vasemmalla reunassa seisovaa nuorta attaseaa. Nuori attasea kääntyy katsomaan hymyilevää Anne-Marie Stretteriä. Kohta nainen kääntää katseensa pois. Strettereiden nuori vieras kääntää katseensa kohti suitsuketta. Valaistus muuttuu hiljalleen täysvarjoksi, joka näyttää hahmot tummana siluettina. Siluettissa näkyy, että vasemmalla oleva nuori attasea katsoo ja nojautuu hienovaraisesti kohti Anne-Marie Stretteriä. Kuvankentän oikeata reunaa kehystää suitsukkeen savu.

Valot nostetaan jälleen. Asetelma on jähmettynyt. Michael Richardsonin silmät ovat kiinni. Nuori attasea ja nuori vieras tarkkailevat Anne-Marie Stretteriä. Nuoren attasean ja Anne-Marie Stretterin välillä on katsekontakti. Nuoren attasean katse on vakava, mutta naisen katse on äidillinen ja hymyilevä. Valot lasketaan taas siluettiksi. Kohtaus ja otos vaihtuvat.

Asetelmassa on voimakas pysähtyneisyyden tuntu. Miehet ovat kuin vartiossa. He tuntuvat odottavan jotakin. Suitsuke levittää kuoleman hajuaan ja ympäröi sillä koko seurueen. Se toimii merkinä päättyneille tanssiaisille ja välietappina kohti väistämätöntä. Anne-Marie Stretter vaikuttaa välinpitämättömältä ympäristöönsä kohtaan. Hymyillessään hän vaikuttaa keveältä. Hän vain on, passiivisena, sillä hänellä ei ole enää muutakaan. Mutta tässä passiivisuudessa hänellä on valta. Hän ottaa tilan siitä, mikä hänelle on jäänyt jäljelle. Hän käyttää sitä hyväkseen laajentaen naisen passiivisuuden merkityksen ympäristönsä tukahduttavaksi mahdiksi. Anne-Marie Stretter täyttää hänelle annetun tyhjyyden tilat toimettomuudella. Miehet tukevat tätä valtaa, sillä he ovat valkoisessa seurapiirissä eksyneitä muukalaisia. He pystyvät samastumaan Anne-Marie Stretterin tuskaan, mutta eivät jaa sitä samalla tavalla hänen kanssaan kuin varakonsuli ja kerjäläisnainen. Miehet ovat tässä tuskassa statisteja ja ymmärtäjiä, eivät itse tuska. He ovat osittain kiinni valkoisessa seurapiirissä ? he eivät aiheuta skandaaleja ja pahennusta. Miehet eivät vastaa Anne-Marie Stretterin hymyyn hymyllä vaan pysyvät vakavina. Michael Richardsonin kohdalla vakavuus vaikuttaa luopumiselta ja surutyöltä, nuoren attasean vakavuus puolestaan näyttää uhmakkuudelta sydämen

spitaalia kohtaan. Aivan kuin nuori attasea haluaisi pyyhkiä sen olemassaolon pois. Anne-Marie Stretterin hymy kertoo sydämen spitaalini hyväksymisestä, sen raskauden taakse jättämisestä ja kauan aikaa sitten tehdystä päätöksestä. Hymy on ristiriitainen. Se on hauras ja voimakas yhtä aikaa. Se pyrkii pyyhkimään murheen ja huolestuneisuuden muiden kasvoilta. Hän suo sen puhtaimmillaan niille, jotka näkevät hänen kanssaan valkoisen yhteisön mädännäisyyden.

7.3 Saattue

Esimerkkikohtausta tapahtuu elokuvassa tanssiaisjakson jälkeen Saarilla, hotellilla Prince of Walesissa, jossa Anne-Marie Stretter viettää aikaansa rakastajiansa kanssa (Duras 1999, 26, 66—68). Kohtausta koostuu yhdestä otoksesta⁷. Kohtausta alkaa kiinteänä otoksena, johon on rajattu kokokuva valoisasta ruokailusalista pöytineen ja tuoleineen, ja jonka päädyssä, keskellä on aukinainen ovi. Salissa on suuret ikkunat, joista näkee ulos. Valkoiseen pukeutunut Anne-Marie Stretter lipuu sisään oviaukosta. Hänen perässään seuraavat vaaleisiin pukeutuneet Michael Richardson ja Strettereiden nuori vieras. Michael Richardson tupakoi. He kulkevat auramuodostelmassa yhtä jalkaa. Pilareihin ja seiniin muodostuu heitto- ja puolivarjoja. Kiinteä otos muuttuu taaksepäin kulkevaksi kamera-ajoksi, kun he ovat päässeet ruokasalin läpi valoisaan käytävään. Huomiopiste on Anne-Marie Stretterin rennossa kävelyssä. Otos on muuttuu koko ajan pienien siirtymien kuljettamana. Vasemmalta saapuu kuvakenttään vaaleisiin pukeutunut George Crawn, joka nojailee seinään. Oikealta ilmestyy niin ikään vaaleaan pukeutunut nuori attasea, ja kulkee tupakoiden hieman edellä. George Crawn liittyy ryhmään viimeisenä. Nuori attasea kulkee ryhmän ohi vasemmalle ja Anne-Marie Stretter katsoo hänen suuntaansa ja kääntyy sinne muiden seurattessa perässä. George Crawn jättää katseensa kuvakenttään ennen kuin poistuu rajauksen ulkopuolelle. Ka-

⁷Katso liite 1 *Kohtaushuettelo*, otos 60.

mera pysähtyy paikoilleen laajaksi kokokuvaksi käytävästä ja ruokailusalista. Aulasta on pakopiste ulko-ovelle ja ulos, jonne huomiopiste jää. Hetken päästä kuvan perällä olevasta oviaukosta ilmestyy varakonsuli, yllään valkoinen pikkutakki ja mustat suorot housut. Varakonsuli kävelee harhailevasti läpi ruokasalin ja käytävää pitkin, kunnes pysähtyy katsomaan suuntaan, jonne Anne-Marie Stretterin seurue meni. Hän kääntyy kuitenkin vastakkaiseen suuntaan, oikealle, poistuen kuvakentästä. Kohtaus ja otos päättyy laajaan kokokuvaan autiosta tilasta, jossa pakopiste kulkee käytävän päästä ruokailusalin päähän.

Kuten esimerkkikohtauksessa *7.3 Pysähtyneet kuvat*, myös tässä kohtauksessa näyttää siltä kuin Anne-Marie Stretter olisi turvamiesten ympäröimänä. Varsinkin nuori attasea toimii kuin tarkastaisi reitin olevan selvä, George Crawnin varmistaessa vielä lopuksi selustan. Molemmat miehet odottavat Anne-Marie Stretterin saapumista paikalle. Nainen itse kulkee rentoutuneena ja välinpitämättömän oloisena. Miehet kulkevat varautuneemmin. Samalla paikka ja toimintatapa näyttää olevan tuttu koko seurueelle. Paikalle ilmestyvälle varakonsulille ympäristö on uusi. Hän kulkee hajamielisesti, katsellen koko ajan ympärilleen. Hän haluaa oppia tuntemaan tilan, jossa hänen henkinen kaksoisolentonsa viettää aikaansa ja jota he eivät koskaan tule jakamaan keskenään. Kohtauksessa on raikas päivä, joka toimii kontrastina edellisten kohtausten tummuudelle ja tuleville kohtauksille, jotka vievät passiivisen vallan huippuunsa. Kohtauksen kuvissa ei näy yhtäkään kuolemaan viittaavaa symbolia: suitsuketta, kukkia tai hämärää valoa. Lavastus on riisuttu ylimääräisistä koriste-esineistä. Ainoastaan käytävää reunustava vitriinikaapin ovi aiheuttaa hetkellistä varakonsulin heijastumista kahdeksi.

8 Lopuksi

Marguerite Durasin elokuva *India Song* sai ensi-iltansa samana vuonna kuin Laura Mulveyn artikkeli *Visual Pleasure and Narrative Cinema* julkaistiin *Screen* -lehdessä. Teos yhtyy täydellisesti aikansa feministisen elokuvatutkimuksen esittämään kritiikkiin klassisia Hollywood-elokuvia kohtaan. *India Song* on feministisen elokuvatutkimuksen näkökulmasta vastaelokuva. Durasin elokuvan pääosassa on kahden lapsen äiti ja edustusvaimo, joka pyrkii pitämään huolta yhteiskunnan vähäosaisista. Samoista ominaisuuksista rakennettu henkilöahmo on feministisen naiskuva-analyysin mukaan klassisessa Hollywood-elokuvassa yleensä latistettu passiiviseksi statistiksi sivuosaan. Durasin päähenkilön toinen ulottuvuus on puolestaan nähty Hollywoodissa kahlehdittavana ja tukahdutettavana ominaisuutena: valkoisen seurapiirin moraalikoodiston rikkova, seksuaalisesti liian aktiivinen nainen saa kielteisen leiman. Klassisen Hollywood-elokuvan kaksi erilaista naishahmoa näkyvät *India Songissa* yhdistettynä yhdeksi *naiseksi* ja nostettuna sivuosasta pääosaan. Anne-Marie Stretterissä elokuvien *nainen* saa mahdollisuuden monitahoiseen tulkintaan. Hän ei ole kaksijakoisesti synonyymi joko hyvälle ja kiltille tai huonolle ja moraalittomalle *naiselle*. Yksiulotteista kahtiajakoa ei ole. Tämä riisuu Anne-Marie Stretterin ihmiseksi, jonka ylle häntä ympäröivä yhteisö pyrkii pukemaan naisellisuuden merkkejä eli tässä tapauksessa odotuksia edustusvaimon arvolle sopivasta käyttäytymisen kaavasta. Anne-Marie Stretterin toimintatapa ei kuitenkaan lunasta yhteisön odotuksia. Hän vastaa pettyneen seurapiirin hysterisointiin hiljaisuuden ja passiivisuuden strategialla.

Marguerite Durasin elokuvassa *nainen* on jatkuvasti *miesten* ympäröimänä ja katseltavana. Tämän lisäksi häntä seuraavat ja tirkistelevät katsojalle näkyvät hahmot, joista kuullaan vain äänet. Kolmantena *naista* seuraavat katsojat. *India Song* vie klassisten Hollywood-elokuvien katseltavat ja passiiviset *naiset* äärimmilleen. Sen luoma naiskuva ylittää klassisen Hollywood-elokuvan naiskuvan, jota on syytetty stereotyyppiseksi ja pinnalliseksi. *India*

Songissa passiivinen naiskuva ylitetään tekemällä valkokankaan naisesta aktiivisesti passiivinen. Hollywood-elokuvan *naiselle* antama rooli vieään Durasin teoksessa niin pitkälle, että passiivisuus muuttuu tietoiseksi valinnaksi ja vallankäytön välineeksi. Naisen passiivinen valta toteutuu *India Songissa* hiljaisuuden ja passiivisuuden strategiana. Strategia on elokuvan päähenkilön valitsema aktiivinen vallankäytön väline, jonka sisältämä toiminta näytetään passiivisena. Elokuvan kohtauksissa passiivisuus näkyy tapahtumien pysähtyneisyydessä ja odottavassa tunnelmassa. Kuvatilassa ei tapahdu mitään tähdellistä. Toiminta perustuu tilassa olemiseen, kävelyihin, istumiseen, lepäämiseen, nojailuun ja vähäeleiseen tanssiin. Vaiti pysyvät hahmot kulkevat asetelmissa keskenään ristiin, vaihtaen paikkaa ja pariaan. Passiivisuuden keskiössä on Anne-Marie Stretter, jonka tahtiin kohtaukset hitaasti etenevät.

India Songissa passiivinen valta on yksi vallankäytönmuodoista monella tasolla kulkevassa vallan vyyhdissä. Elokuvan sisällä se on Anne-Marie Stretterin vastastrategia valkoista seurapiiriä ja länsimaista kulttuuria kohtaan. Elokuva itsessään toimii vastastrategiana sekä perinteistä länsimaista elokuvateollisuutta että yhteiskunnallisia rakenteita kohtaan.

Anne-Marie Stretteriä ympäröivien miesten suhtautuminen häneen vaihtelee. Michael Richardson selkeästi tiedostaa Anne-Marie Stretterin strategian ja sen, mihin se on päättävä. Hän on luovuttanut ja kulkee naisen rinnalla hamaan loppuun asti. Heidän rakkautensa on muuttunut traagiseksi ja mahdottomaksi yhdessäoloksi, joka ei voi päättyä hyvin. Strettereiden nuori vieras puolestaan pyrkii suojelemaan ja pyyhkimään pois *naisen* tuhoon johtavan strategian. Tämä näkyy kaikkein selvimmin kohtauksessa⁸, jossa Strettereiden nuori vieras nostaa Anne-Marie Stretterin ylös tuolilta ja suutelee häntä. Toimitus näyttää tekohengitykseltä. Asetelmissa varakonsuli ja kerjäläisnainen vahvistavat passiivista valtaa ja sen sisältämiä kuoleman symboleja. He seuraavat Anne-Marie Stretteriä varjojen kaltaisina hahmoina.

⁸Katso liite 1 *kohtausluettelo*, otos 68.

Passiivinen valta kätkee sisäänsä kuoleman ja seksuaalisuuden merkit ja saa niistä kimmokkeensa. Ne tukevat passiivisen vallan tarinaa kuvissa ja ääninauhalla. Symbolit muistuttavat menneestä ja nykyhetkestä ja ovat koko ajan läsnä. Kukat ja suitsukkeet levittävät spitaalini hajuaan ja nuotit ja valokuvat vievät takaisin lapsuuteen ja menetettyyn. Tanssin aikana elämä ja kuolema kamppailevat keskenään.

Passiivisen vallan huipentuma on kuolema. Se on tietoinen, mutta fabulatasolla vääjäämätön valinta. Kuoleman kautta Anne-Marie Stretter toteuttaa roolinsa valkoisen seurapiirin sijaiskärsijänä. Hänen ristinään on falloksenä oleminen eli valkoisen naisen raskas taakka. Anne-Marie Stretter ottaa passiivisen vallan avulla fallisen ympäristön haltuunsa ja lopulta hyppää kärsimyksen kyllästämänä sen kehästä ulos. Kehän sisälle jää fallisen maailman edustajat, valkoisen seurapiirin jäsenet.

Symbolien ohella kuoleman tarina korostuu elokuvan kohtausten sävyissä, valaistuksessa ja niiden muutoksissa sekä elokuvan leikkauksissa ja tempossa. Tummat ja pehmeät värisävyt luovat ylellisen miljöön, mutta lavastuksen lievä nuhjuisuus kertoo aikakauden lähenevästä lopusta. Valot ja varjot muotoilevat tilaa. Lämmintä valoa luovat valonlähteet ovat pieniä, jättäen kuvassa paljon tilaa varjolle ja hämäryydelle. Valaistus näyttää tilan yhtä aikaa ahtaana ja suurena. Esineet jäävät taustalle viitteellisiksi. Myös tanssisalin suuri peili rakentaa ja jatkaa kuvatilaa. Henkilöhahmot kahdentuvat siihen kuin rinnakkaismaailmaan, joka toistaa samaa tarinaa. Yksin tai pareittain liikkueissa hahmot näyttävät eksyneiltä kartanon lähes autioissa saleissa. Hitaasti etenevät kohtaukset sekä niiden väliin leikatut yksittäiset otokset esineistä ja kartanon ympäristöstä kuljettavat kerrontaa aavemaisesti eteenpäin. Elokuvan taiteelliset keinot luovat ahdistavan ja painostavan tunnelman. Marguerite Duras kertoo tarinansa kostean ja kuumen matalapaineen muodossa. Katsojat joutuvat odottamaan monsuunin keskellä, mutta jännitys ei laukea.

India Songin eroottisuus on ainutlaatuista. Se on koko ajan läsnä, vaikka elokuvassa ei näytetä seksiä missään kohtauksessa. Kuvanauhalla näytetään hädin tuskin yksi suudelma, joka sekin tuntuu vain kliiniseltä, pakonomaiselta toimitukselta. Eroottinen vire on herkkä. Se syntyy ääninauhan keskusteluista, vihjauksista, jaetuista salaisuuksista ja siitä, ettei kaikkea sanota ääneen. Sama toistuu kuvanauhan otoksissa: kaikkea ei näytetä. Kuvat ovat aistillisia. Niissä näkyvät kosketukset, yhteiset asetelmat, parien vaihtumiset, hitaat liikkeet ja tanssiaskleet kosteudessa ja kuumuudessa.

India Song avaa länsimaisen kulttuurin suhdetta sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Se valottaa keskustelua varhaisesta naiskuva-analyysistä ja klassisen Hollywood-elokuvan sukupuolen esittämisestä. Näkökulmia ja suhtautumistapoja valtavirtaelokuvan kuviin on useita, mutta Marguerite Durasin elokuva tarjoaa yhden tavan tarkastella tätä kuvaa kriittisesti.

Muistan *India Songia* koskevan seminaarityöni näyttäneen valmistuttuaan vain pintaraapaisulta. Loin tuolloin katseen kauas kohti tulevaisuutta ja ajattelin, että pro gradu -tutkielmassani voin kertoa kaiken, minkä näen. Nyt tutkielmani valmistuessa voin todeta tämänkin olevan pelkkä pintaraapaisu, tosin jo syvempi sellainen. Ajatukseni ja tulkintani naisen ja miehen muodostamista asetelmista ovat kypsyneet ja syventyneet. Seminaarityössäni näin passiivisesti aktiivisen naisen, jonka ympärille on kerääntynyt salaperäinen kuolemankultti, mutta pro gradu -tutkielman kirjoitusprosessin aikana pystyin tarttumaan siihen ja käsittelemään näkemääni analyttisemmin. Kasvatinkin myös näkökulmaani vahvemmalla teoriakehyksellä ja luin paljon lähteitä. Eniten vietin aikaani Michel Foucault'n ja Judith Butlerin seurassa — liikaakin. Foucault'n lukemisen aloitin tyhjän päältä. Ensin olin kiinnostunut Foucault'n historiallisesta näkökulmasta sukupuoleen ja seksuaalisuuteen sekä niiden määrittelyyn, mutta lopulta tajusin avata silmät myös valtaspektille⁹. Luin teoksen varmuuden vuoksi tarkkaan kannesta kanteen, ettei pieninkään viite jäisi huomaamatta. Butlerin sukupuolen performatiivisuuden teoriasta minulla oli jo ennestään taustatietoa naistutkimuksen luen-

⁹— kiitos gradupiirin ja tarkkanäköisen opiskelijakollegani!

noilta, mutta vaikeaselkoiseksi kritisoidun tutkijan teos muumioitui muisti-lapuista käsittelyssäni. Puolivalmista materiaalia on kerääntynyt vuodesta 2003, sillä olen käyttänyt Durasia ja *India Songia* esimerkkinä esseissä ja esitelmissä aina kun on ollut mahdollista. Lisäksi monet tenttimuistiinpanot ovat osoittautuneet hyödyllisiksi. Lopulta luettua aineistoa ja muistiinkirjoitettuja viitteitä on kasaantunut runsaasti enemmän kuin tähän pro graduun mahtuu. Tutkimani alue on paljon laajempi, mitä näillä sivuilla näkyy. Uusien huomioiden myötä alue laajenee koko ajan. Olen pitänyt sen jokais-ta osaa mielessäni tämän kirjoittamisprosessin ajan ja kirjoittanut työni sen läpi siivilöiden tähän sopivaksi. Kuten seminaarityöni on ollut runkona tälle tutkielmalle, on tämä tutkielma runko vielä suuremmalle, kirjoittamattomal-le kokonaisuudelle.

Suurempaan kokonaisuuteen sisältyvät vähemmälle jääneet symbolit, kuten Anne-Marie Stretterin punainen polkupyörä, autio tenniskenttä, valoku-vat, peili ja samppanjalasit. Anne-Marie Stretterin, varakonsulin ja kerjäläis-naisen tarina kaipaa myös tarkempaa syventymistä, samoin mieshahmojen vivahde-erot. Kohtauksista haluan tutkia tarkemmin Anne-Marie Stretterin melankolisia hetkiä kukkien täyttämässä hotellihuoneessa ja tanssiaisjaksoa, joka oli tähän työhön liian pitkä ja hajanainen esimerkkikohtaukseksi.

Laaennetussa versiossa ”Varakonsuli” kytkeytyy vahvemmin mukaan *India Songin* kuvien maailmaan. Elokuva ja romaani kertovat samaa tarinaa pal-jastaen samoja asioita. Ei voida sanoa toisen paljastavan jotain enemmän kuin toisen, sillä ne tukevat toisiaan. *India Songissa* ”Varakonsulin” kerron-ta hajaantuu kuviksi ja ääniksi, joissa monet samanaikaiset tapahtumat yh-distyvät. Romaanissa käydyt keskustelut saavat uusia vastauksia ja elokuvan sirpaleiset lauseet voidaan ymmärtää uudessa kontekstissa. Toisinaan romaai-nin tapahtumat näkyvät kuvissa metaforina tai yhdistyvät johonkin toiseen hetkeen. *India Song* on ”Varakonsulista” nähty uni.

Lähteet

Aineisto

India Song

Ranska 1975. Käsikirjoitus ja ohjaus Marguerite Duras. Tuottaja Stéphane Tchalgadjeff. Kuvaus Bruno Nuytten. Musiikki Carlos d'Alessio. Pääosissa Delphine Seyrig, Michael Lonsdale, Claude Mann, Mathieu Carrière, Didier Flamand, Vernon Dobtcheff. Tuotanto Les Films Armorial. Sunchild Productions. 16 mm. Kesto: 120 minuuttia. Esitetty YLE TV 1:ssä 8.4.2004.

Tutkimuskirjallisuus

Adler, Laure 2001 [1998]: *Marguerite Duras. A Life*. Translated by Anne-Marie Glasheen. London: Phoenix.

Andréa, Yann 2001 [1999]: *Duras, rakastettuni*. Suomentaneet Jaakko Helske ja Arto Haarala. Helsinki: Nemo.

Aristoteles 1982 [1967]: *Runousoppi*. Suomentanut Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

Aumont, J. — Bergala, L. — Marie, M. — Vernet, M. 1996 : *Elokuvan esteetiikka*. Suomentanut Sakari Toiviainen. Helsinki: Edita.

Butler, Judith 2006 [1990]: *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suomentaneet Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.

Bacon, Henry 2004: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bacon, Henry 2005: *Seitsemäs taide*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

-
- Bordwell, David 1985: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- De Lauretis, Teresa 2004: *Itsepäinen vietti*. Toimittanut Anu Koivunen. Suomentaneet Tutta Palin ja Kaisa Sivenius. Tampere: Vastapaino.
- Douglas, Mary 2000 [1966]: *Puhtaus ja vaara. Rituaalistisen rajanvedon analyysi*. Suomentaneet Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- Duras, Marguerite 1988 [1966]: *Varakonsuli*. Suomentanut Mirja Bolgár. Helsinki: Otava.
- Duras, Marguerite 1999 [1974]: *India Song*. Suomentanut Kristina Haataja. Helsinki: Like.
- Duras, Marguerite 2006 [1987]: *Jokapäiväinen elämä*. Suomentanut Kristina Haataja. Helsinki: Like.
- Dyer, Richard 2002: *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toimittanut Martti Lahti. Suomentaneet Pirjo Ahokas ym. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, Michel 1998 [1984]: *Seksuaalisuuden historia*. Suomentanut Kaisa Sivenius. Tampere: Gaudeamus.
- Freud, Sigmund 1993 [1923]: Minä ja ”se”. Teoksessa *Johdatus narsismiin ja muuta esseitä*. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Love kirjjat, 121—168.
- Freud, Sigmund 2005a [1915/1924]: Vietit ja viettikohtalot. Teoksessa *Murhe ja Melankolia sekä muuta kirjoituksia*. Suomentanut Markus Lång. Tampere: Vastapaino, 87—108.
- Freud, Sigmund 2005b [1917/1925]: Murhe ja melankolia. Teoksessa *Murhe ja melankolia sekä muuta kirjoituksia*. Suomentanut Markus Lång. Tampere: Vastapaino, 158—174.
- Haataja, Kristina 1999: Alkusanat. Teoksessa Marguerite Duras: *India Song*. Helsinki: Like, 5—8.
- Hall, Stuart 1999: *Identiteetti*. Suomentaneet ja toimittaneet Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Kaplan, E. Ann 1983: *Women and Film. Both sides of the camera*. London and New York: Routledge.

Knuuttila, Sirkka 2003: Valkoinen merkitsee. Puhtauden ja vaaran ongelma Marguerite Durasin Varakonsulissa. Teoksessa *Ruumiillisuus. Merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa*. Toimittaneet Sanna Karkulehto ja Ilmari Leppihalme. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 61—87.

Koivunen, Anu 1995: *Isänmaan moninaiset äidinkasvot*. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.

Kristeva, Julia 1993: *Tuskan tauti: Marguerite Duras*. Suomennos Pia Siivenius. Teoksessa *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967—1993*. Gaudeamus, 261—294.

Mulvey, Laura 1989 [1975]: Visual Pleasure and Narrative Cinema. Teoksessa Laura Mulvey: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 14—26.

Nummelin, Juri 2005: *Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan*. Tampere: Vastapaino.

Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2005: *Otos. Elävä kuva — elävä ääni. Ensimmäinen osa*. Helsinki: Like.

Selous, Trista 1988: *The Other Woman. Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*. New Haven & London: Yale University Press.

Toiviainen, Sakari 1995: *Elokuvan hengenveto. Ranskan uusi aalto ja sen perintö*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 69—99.

Liite 1: Kohtausluettelo

India Song — kohtausluettelo

Henkilöhahmot ja lyhenteet:

Anne-Marie Stretter — AMS
Michael Richardson — MR
Strettereiden nuori vieras — SNV
Nuori attasea — NA
Varakonsuli — VK
George Crawn — GC
Palvelija

1. Ext. Auringonlasku. Ilta.

KK. Kiinteä otos. Oranssinpunainen aurinko laskee hitaasti sinivihertävällä taivaalla. Alkutekstit.

2. Int. Kartano. Ilta.

PK. Kiinteä otos. Kuvakentässä pimeä huone: juuri ja juuri erottuva flyygeeli, jonka päällä lamppu ja valokuva. Palvelijan hahmo saapuu kuvaan ja tuo kukkamaljakon sekä sytyttää kynttilän. Palvelija poistuu ja tulitikun liekki seuraa hetken aikaa mukana, kunnes katoaa.

3. Int. Kartano. Ilta.

LK. Kiertävää kuvaa paljettikankaasta, punaisista hiuksista ja punaisesta puvusta.

4. Int. Kartano. Ilta.

LK. Kiinteä otos, jossa kolme samppanjalasia, kynttilä, valokuva ja kukkia.

5. Int. Kartano. Ilta.

PK. Kiinteä otos. Pimeässä näkyy ainoastaan himmeävaloinen kristallikruunu ja sen heijastus peilissä.

6. Int. Kartano. Ilta.

LK. Kiinteä otos. Hämärässä näkyvät kristallikruunu ja sen heijastukset, pöytäkello ja kukkia.

7. Ext. Kartano. Ilta.

YK. Kiertävä otos sammalpintaisen kartanon fasadista. Otos päättyy kartanoa reunustaviin puihin.

8. Int. Flyygelihuone. Päivä.

KK. Pitkä, kiertävä, huonetta kuvaileva otos. Flyygelin päällä kohoilee suitukkeen savu, vieressä pöytälamppu, valokuva ja kukkia. Kuvakenttään ilmestyy Strettereiden nuori ystävä (SNV), joka nojaa seinään. Vieressä peili, johon kuvakentässä vasemmalla pian heijastuvat tanssivat Anne-Marie Stretter (AMS) ja Michael Richardson (MR). Hidas, paikoillaan pysyvä tanssi, AMS nojaa MR:n solisluuta vasten, kääntää päänsä hitaasti vielä enemmän pois päin.

9. Ext. Kartanon portaat. Ilta.

PK. Kiinteä otos kartanon portaikosta, johon osuu viipyilevä varjo.

10. Int. Flyygelihuone. Päivä.

KK. Kiinteä otos. AMS, MR ja SNV tuijottavat ulos avoimista ovista, jotka ovat kuvakentässä oikealla. AMS liikkuu lähemmäs ovea, menee ulos, poistuen samalla kuvakentästä oikealta. Takana ollut MR lähtee seuraamaan, sitten SNV lähtee seuraamaan. Kuvakenttään jää flyygeli esineinen.

11. Ext. Kartanon portaat. Päivä.

YK. Kiinteä otos. SNV, MR, AMS seisovat kartanon edustalla, portaiden yläpäässä harvana rivinä. Miehet kävelevät AMS:n taakse ja AMS lähtee kulkemaan heidän edellä. Kävelevät kohti kameraa ja kuvakentästä ulos vasemmalta.

12. Ext. Ranta. Päivä.

YK. Kiinteä otos. Kuvakentässä oikealla Varakonsuli (VK) yksin rannassa, veden äärellä. Tuijottaa vasemmalle.

13. Ext. Kartanon portaat. Päivä.

KK. Kiinteä otos. Otoksen 11. kolmikko, kulkee rauhallisesti alas portaita kuvakentän oikealta vasemmalle. AMS johtaa joukkoa.

14. Ext. Ranta. Päivä.

YK. Kiinteä otos. Kuvakentässä oikealla VK yksin rannassa, veden äärellä. Lähtee kävelemään hitaasti rantaa pitkin, selkä kameraan. Kamera seuraa pienesti. VK pysähtyy hetkeksi, mutta lähtee taas liikkumaan.

15. Ext. Tenniskenttä. Päivä.

KK. Kiinteä otos. VK kävelee kuvakentän vasemmalta tenniskentän laitaa. Kuvattu verkkoaidan läpi. VK katsahtaa polkupyörää, kävelee kuvakentästä ulos.

16. Ext. Puisto. Päivä.

KK. Kamera seuraa hitaasti, kun VK kulkee metsäistä polkua kuvakentästä vasemmalta. Kamera pysähtyy.

17. Int. Flyygelihuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos kuvattu ison peilin kautta. Intialainen palvelija sytyttää flyygelin päällä olevan lampun. Lampun vieressä kukkia, valokuva ja savua levittävä suitsuke. Nuotit lepäävät telineellä. Palvelija poistuu vasemmalle, näkyen peilissä, sytyttää toiset valot. Hetki tyhjää. Vasemmalta ilmestyy kuvakenttään AMS mustassa silkkiamatukissa. Kävelee kameran ohi pois kuvasta. Ilmestyy peiliin, kävelee terassin oville. Venyttelee. Kävelee takaisin flyygelin luo katsomaan valokuvaa. Katsoo peilistä ohi. Poistuu peilistä ja kuvasta.

18. Int. Huone kartanossa. Ilta.

KK. Kiinteä otos. AMS makaa aamutakissaan kyljellään lattialla, selkä kameraan. Pitkään yksin ja paikoillaan. Takana, kuvakentässä oikealla, oven suussa MR valkoisessa puvussa tarkkailemassa.

19. Int. Huone kartanossa. Ilta.

LK. Kamera seuraa AMS:n aamutakin verhoamaa vartaloa kuin karttaa.

20. Int. Huone kartanossa. Ilta.

KK. Kiinteä otos. AMS makaa aamutakissaan kyljellään lattialla, selkä kameraan. Vieressä MR puolimakaavassa asennossa vaaleassa puvussa, paita auki, kasvot kameraan. Katsoo AMS:iä. On koskettamaisillaan naista, mutta AMS kääntyy selälleen, kädet pään yläpuolella. Oikea rinta paljastuu, kuten MR:lla. MR kumartuu AMS:n ylle, silittää tämän hiuksia ja käy kyljelleen. Tarkkailee AMS:iä. MR:n takaa ovesta, keskeltä kuvakenttää, ilmestyy paidaton mies, SNV. Hän kulkee taustalla hitaasti. MR käy selälleen. SNV saapuu AMS:n ja MR:n viereen, katsoo heitä ja hieroo oikeata rintaansa. Kuvassa näkyy myös AMS:n ja MR:n oikeanpuoleiset nännit. Pitkään sama kuva. SNV ottaa kätensä pois rinnaltaan, katse muualle.

21. Int. Huone kartanossa. Ilta.

LK. Kiinteä otos AMS:n rinnasta, joka kohoilee hengityksen mukana. Pieniä hikipisaroita.

22. Int. Huone kartanossa. Ilta.

KK. Kiinteä otos. AMS, MR ja SNV makaavat edellisten kohtausten tavoin lattialla. Oikealla edessä seisoo VK selkä kameraan. Hänestä näkyy ainoastaan selkää ja kättä.

23. Int. Huone kartanossa. Ilta.

LK. Kiinteä otos VK:sta, joka kyyneleet poskillaan nojaa ovensuuhun. Valkoinen puku, musta kauluspaita.

24. Int. Huone kartanossa. Ilta.

KK. Kiinteä otos. Kolmikko (AMS, MR, SNV) makaa selällään. Oikealla edessä seisoo VK selkä kameraan. Hänestä näkyy ainoastaan selkää ja kättä. VK poistuu kuvasta, kolmikko jää makaamaan. AMS nousee istumaan, nojaa rintansa polviin, katsoo suuntaan, jossa VK äsken oli.

25. Ext. Tenniskenttä. Ilta.

YK. Kiinteä otos. Hämärää. VK kävelee kuvakenttään vasemmalta. AMS:n punainen polkupyörä nojaa tenniskentän verkkoaitaan. VK katsoo tenniskenttään, kääntyy kohti kameraa.

26. Int. Huone kartanossa. Ilta.

KK. Kiinteä otos. Kolmikko sisällä, sama kuva, mihin jäätiin kohtaauksessa 24. AMS käy takaisin makaamaan. Valaistus hämärtyy, vartalot jäävät hehkumaan.

27. Ext. Puisto. Ilta.

YK. Hidasta, kiertävää kuvaa puistosta.

28. Int. Flyygelihuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos. Nuori attasea (NA) saapuu kuvakenttään etuvasemmalta. Selkä kohti kameraa, kävelee flyygelin luo, näkyy myös peilistä. Polttaa savuketta, seisoo paikoillaan tarkkaillen huonetta. Flyygelillä edelleen lamppu, kukat, valokuva ja suitsuke. SNV kulkee kuvakentän vasemmalta flyygelille, näkyy myös peilistä. NA siirtyy kuvakentässä vasemmalle patsastelee ja siirtyy sitten oikealle. Molemmat miehet katsovat ulos ikkunasta. Palvelija saapuu kuvakenttään vasemmalta, tarjoilee, ja poistuu kuvasta oikealle. Pitkähkö otos patsastelevista miehistä, liikkuvat hitaasti pois kuvasta oikealle.

29. Ext. Kartanon edustaa. Ilta.

KK. Kiinteä otos kartanon ulkorakennuksesta ja patsaista.

30. Int. Flyygelihuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos. Kuvassa flyygeli. Palvelija kulkee ohi kuvakentässä oikealta vasemmalle. AMS saapuu sisään oikealta. AMS flyygelin takana, viuhkottelee, katselee olkansa yli ulos, katsoo peiliin. Kävelee kuvakentästä ulos vasemmalta.

31. Ext. Tenniskenttä. Ilta.

KK. Kiertävää kuvaa autiosta tenniskentästä.

32. Int. Flyygelihuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos. VK näkyy peilissä, kulkee oikealta vasemmalle. Tulee taas kuvaan peilin edestä oikealla. Polttaa savuketta, pysähtyy katselemaan. Takaa oikealta ilmestyy NA ja kävelee kuvakentän vasemmalle. Mies pysähtyy katsomaan VK:ia. VK vilkaisee nopeasti miestä, kääntyy kohti ja ottaa askelen lähemmäksi. NA tulee uhkaavasti kohti, kävelevät sitten kuitenkin yhdessä ulos, kuvakentästä oikealle.

33. Ext. Kartanon puisto. Ilta

KK. Kuva kiertää hitaasti puistoa.

34. Int. Flyygelihuone. Ilta.

AMS ja MR tanssivat, katsovat toisiaan. Taustalla flyygeli, jonka päällä edellisten esineiden lisäksi kolme samppanjalasia. Palvelija kulkee kuvakentässä vasemmalta oikealle. AMS ja MR tanssivat poski poskea vasten ja katsovat taas toisiaan. AMS liikkuu enemmän. MR on vahanaama. Tanssivat ulos kuvakentästä vasemmalle.

35. Ext. Portaikko. Ilta.

PK. Kiinteä otos. AMS nojaa selkä kameraan MR:ia vasten. Ilmeeton MR laittaa kätensä AMS:n ympärille.

36. Int. Flyygelihuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos. VK tulee sisälle, näkyy peilistä oikealla, pysähtyy, tuijottaa kohti peiliä. VK poistuu peilistä, kulkee itkuisena kohti kameraa edessä oikealla. AMS tulee kuvakenttään etu-vasemmalta, selkä kameraan. VK seuraa katseellaan ja kääntyy kokonaan AMS:n kulkiessa ohi vasemmalle, pois kuvasta; näkyy taas peilissä vasemmalla, kulkee ulos kuvakentästä oikealle. VK seuraa samoin ulos. SNV saapuu huoneeseen kuvakentän vasemmalta, kat-

soo ulos ja poistuu oikealta. Tyhjä huone. SNV ja AMS saapuvat huoneeseen tanssien oikealla peilissä ja sitten oikealla kuvakentän reunassa. Hymyilevät. AMS keimailee ujoini. Mies vakavoituu. Tanssivat kuvasta pois vasemmalle. Tyhjä huone.

37. Ext. Ranta. Ilta.

YK. Kiertävä otos rannasta.

38. Int. Flyygelihuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos. NA nojaa flyygeeliin, kuvakentässä oikealla. Peilin kautta näkyy, kun AMS laskeutuu kuvakentässä vasemmalla portaita alas. Tulee kuvakenttään kävellen NA:ta kohti. Tanssivat näkyen myös peilissä. Tanssi on hiipivä, pyörivä ja rauhallinen, tietty välimatka pysyy, laiska käsiote. Katselevat välillä toisalle. AMS vie. Pysähtyvät, irrottavat otteen ja jäävät katselemaan toisiaan. Jatkavat tanssimista, kantavat kädet alas tiputettuina, lähempänä toisiaan. NA:n käsi alempana AMS:n selässä.

39. Int. Flyygelihuone. Ilta.

LK. Kiinteä otos flyygelin päällä olevasta nuoren naisen valokuvasta. Taustalla peili, johon kukat ja kolme samppanjalasia heijastuvat.

40. Int. Flyygelihuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos. NA ja AMS tanssivat. Ovat miltei paikoillaan. Pysähtyvät kokonaan, katsovat ulos. AMS sulkee silmänsä ja avaa ne. Nuori kavaljeeri saattaa hänet ulos — kuvakentästä oikealle. Kuvakenttään saapuu vasemmalta SNV, joka menee flyygelille, katsoo ulos ja kävelee eteenpäin.

41. Ext. Kartanon edusta. Ilta.

KK. Kamera kiertää ulkona kartanoa puiden lomitse.

42. Int. Flyygelihuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos. SNV keskellä kuvaa. AMS saapuu oikealta huoneeseen, tulee miehen viereen, jää tuijottamaan ulos. SNV katsoo AMS:ia. AMS kääntää päänsä kohti miestä, katsoo alhaalta ylös, hymyilee. SNV katsoo, tulee kiinni, AMS laittaa kätensä hänen selälleen ja suutelee hitaasti poskelle, tekee päällään hellivän eleen ja kääntyy pois miehestä. AMS poistuu kuvasta vasemmalle, SNV seuraa katseellaan ja poistuu kuvasta oikealle.

43. Int. Flyygelihuone. Ilta.

PLK. Kiinteä otos. MR polttaa savuketta kuvakentässä oikealla. Kuvassa näkyvät myös suitsuke, valokuva ja kukat.

44. Ext. Kartano. Ilta.

KK. Kiertävää kuvaa kartanosta.

45. Int. Flyygelihuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos. VK kuvakentässä oikealla, katsoo valokuvaa flyygelin luona. Hän heijastuu myös peiliin. Selkä on kohti kameraa. VK kääntyy kohti peiliä, tuijottaa paikoillaan, näprää sormiaan ja tuijottaa niitä.

46. Ext. Kartanon puisto. Ilta.

YK. Kiertävää kuvaa vedestä, metsästä ja taivaasta.

47. Int. Flyygelihuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos. AMS saapuu kuvakenttään vasemmalta, tanssien selkä edellä ja vetäen mukaansa MR:ia. AMS on leikkisä, ja laittaa kätensä MR:n kaulalle tanssien koko ajan. Hymyilevät toisilleen. Pysähtyvät ja menevät ulos kuvakentästä oikealle. Näkyvät myös peilissä.

48. Ext. Kartano. Ilta.

YK. Kiertävä otos kartanon fasadista.

49. Int. Flyygelihuone. Ilta.

LK. Kiinteä otos, jossa näkyy flyygelin nuottiteline nuotteineen, kukkia ja suitsuke.

50. Ext. Tenniskenttä. Ilta.

KK. Kiinteä otos tenniskentästä.

51. Int. Flyygelihuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos, joka muuttuu myöhemmin kiertäväksi. AMS saapuu kuvakenttään oikealta, selkä kameraan. Kuva onkin peilistä. AMS kääntyy peiliin, katsoo oikealle. Peilin kuvaan, ulkoa sisään, saapuu oikealta VK. Huomaa AMS:n, tulee tämän luo, pysähtyy, AMS kääntyy kohti. VK näkyy vain peilissä. AMS kulkee kohti ja VK:n ohi flyygelin viertä, mutta kääntyykin katsomaan, VK menee luo. Ottavat tanssiotteen ja alkavat hitaasti tanssiin. Kamera alkaa liikkumaan pois päin peilistä oikealle kiertäen huonetta hitaasti, tanssiparia ei näy. Kamera kohtaa MR:n flyygelin luona oikealla. MR katsoo vasemmalle polttaen savuketta, ja kääntyy oikealle kameran mukana. Kamera kiertää jättäen miehen taakse, ja löytää taas tanssiparin oikealla. Valo on kylmän sinertävä. AMS ja VK tanssivat jähmettyneinä, AMS puristaa nyrkkiään tiukasti. Tanssivat pois kuvakentästä oikealle. Tyhjä huone. MR

kävelee tilaan vasemmalta; liikkuu hitaasti tilassa, patsastelee takana keskellä, kävelee taas vasemmalle, pysähtyy. VK saapuu kuvaan vasemmalta. Ovat kuvassa selät vastakkain, kuvan molemmilla reunoilla. VK kävelee taaksepäin vasemmalle ja pois kuvakentästä. MR on edelleen paikoillaan. AMS tulee kuvan oikeaan reunaan, kääntyy kasvot kameraan, katse väsynyt. MR kääntyy myös kameraan päin, hieman kohti AMS:ia, joka on kuvassa edempänä. MR kulkee AMS:n taakse, katsoo alas. AMS katsoo eteenpäin ja on liikkumati. Ovat paikoillaan. MR laskee kätensä AMS:n olkapäälle, AMS sulkee silmänsä.

52. Ext. Puisto. Ilta.

KK. Kiinteä otos. VK kulkee hoippuvin askelin puistotietä pitkin kuvakentän vasemmasta etukulmasta keski-vasemmalle ja pois kuvasta. Tyhjä puistotie.

53. Int. Flyygelihuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos. AMS saapuu kuvakenttään vasemmalta. Jää peilin kohdalle hetkeksi katsomaan, kulkee vasenta reunaa eteenpäin, katsellen oikealle. Selkä näkyy peilissä, katoaa itse kuvasta. Liikkumista seurataan peilistä; tarkastelee huonetta. AMS tulee takaisin kuvakenttään vasemmalta, kulkee flyygelille, lysähtää sen päälle. Vieressä savuttava suitsuke, kukat, valokuva ja lamppu. MR näkyy peilin kautta laskeutuvan portaita, tulee kuvaan vasemmalta. MR kulkee AMS:n luo, silittää selkää, nostaa AMS:n ylös, ottaa kädestä, kuljettaa hitaasti pois flyygeliltä, jäävät kuvassa vasemmalle. Käsi kädessä, katsovat hitaasti toisiaan ja kulkevat taas oikealle ulos. AMS hymyilee silmät kiinni ja huojuu, vetää MR:n pois kuvasta. Peilistä näkyy, että matka jatkuu portaita ylös.

54. Ext. Puisto. Ilta.

KK. Kiinteä otos. Hämäryys. NA kulkee kuvan keskeltä hitaasti kohti kuvakentän alareunaa oikealle, pysähtyy välillä, tupakoi. Poistuu kuvasta. SNV kulkee kuvakentässä taka-vasemmalta, etu-oikealle.

55. Ext. Puisto. Ilta.

PK. Kiinteä otos. Maisemakuvaa pensaikosta ja kaislikosta.

56. Ext. Kartanon edusta. Ilta.

PLK. Kiinteä otos. MR ja AMS ulkona. MR tupakoi, on ilmeetön, AMS nojaa kyljellään MR:n kainaloon. MR silittää AMS:n hiuksia, tiputtaa tämän hiusnauhan. AMS laittaa silmänsä kiinni, avaa ne, kääntää päänsä hymyillen kohti MR:ia. Katsovat toisiaan, ovat kuin suutelemaisillaan toisiaan, MR:n pää paikoillaan, AMS hakee päällään, nojautuu MR:n olkapäätä vasten.

57. Int. Flyygelihuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos. Tyhjä huone. Yhä pimeämpi valaistus. NA saapuu oikealta kuvakenttään, pysähtyy keskelle, katsahtaa sivulle hetkeksi, polttaa tupakkaa, poistuu vasemmalle. Tyhjä huone. SNV tulee oikealta, pysähtyy, katsahtaa suuntaan, josta tuli, poistuu kulkusuuntaansa. Kuvaa tyhjistä huoneesta, jossa on flyygeli esineineen.

58. Int. Terassihuone. Aamuyö.

KK. Kiinteä otos. Kuvattu vastavaloon, hahmojen siluetit pienine valokais-taleineen. Valo nousee pikkuhiljaa, aivan kuin silmät tottuisivat hämärään. Neljä tummapukuista miestä ympäröi AMS:iä, joka istuu vinottain puolima-kaavassa asennossa pienessä nojatuolissa, ikään kuin divaanilla. Oikea käsi pään päällä rennosti. NA seisoo vasemmalla, George Crown (GC) kaiteen ja AMS:n takana, SNV on kyykyssä AMS:n jalkopäässä ja MR istuu AMS:n selän takana oikealla puolella. Suitsukkeen savu kohoilee oikealla kuvakentäs-sä. Kaikki liikkumatta. AMS siirtää hitaasti kätensä päänsä päältä kaiteelle ja kääntää päätään hieman kohti MR:ia. MR katsoo AMS:iin. AMS vaihtaa katseensa suunnan kohti vasemmalla olevaa NA:aa. Hän kääntyy katsomaan AMS:ia ja kääntää kohta pois katseensa. SNV kääntyy katsomaan kohti kame-
raa. Valo sammuu siluetiksi. Siluetissa NA katsoo AMS:ia. Valo syttyy taas. Jähmettynyt kuva. MR silmät kiinni, NA ja SNV katsovat AMS:ia. Va-
lo sammuu taas.

59. Ext. Puisto. Ilta.

YK. Kamera kiertää puistoa hämärässä.

60. Int. Hotelli. Aamu.

KK. Kiinteä otos, joka muuttuu myöhemmin taaksepäin kulkeväksi kamera-ajoksi. Kuvassa valoisa ruokailusali, keskellä aukinainen ovi. Valkoisein pukeutunut AMS saapuu ulkoa sisään, oviaukosta oikealta. Kaksi vaaleisiin pukeutunutta miestä seuraa perässä: SNV ja MR, joka tupakoi. Auramuodos-
telma, kulkevat yhtäjalkaa. Kamera seuraa, kulkee taaksepäin, kun kolmik-ko kulkee läpi ruokasalin aulaan/käytävään. Vasemmalta tulee kuvakenttään vaaleisiin pukeutunut GC, joka nojailee seinään. Oikealta ilmestyy myös vaa-
leaan pukeutunut NA, joka kulkee tupakoiden hieman edellä. GC liittyy ryh-
mään viimeiseksi. NA kulkee ryhmän ohi vasemmalle, AMS katsoo hänen menosuuntaansa, kääntyy sinne ja ryhmä seuraa perässä. Kamera pysähtyy
paikoilleen. Aulasta on pakopiste ulko-ovelle ja ulos. Hetken päästä kuvan pe-
rällä olevasta oviaukosta ilmestyy VK, yllään valkoinen pikkutakki, mustat
suorat housut, paita, rusetti. VK kävelee hitaasti läpi ruokasalin ja käytävää
pitkin, pysähtyy katsomaan suuntaan, jonne AMS:n joukkio meni, kääntyy

kuitenkin oikealle poistuen kuvakentästä. Tyhjä tila.

61. Int. Valkoinen huone. Aamu.

LK. Kiinteä otos, joka laajenee myöhemmin Puolilähikuvaksi (PLK). AMS nojaa ikkunan äärellä, katselee ulos, vasemmalle. Päässä ja kasvoissa pieni liike. Melankolinen tunnelma. AMS liikahtaa pois ja kamera seuraa, hän siirtyy pöydän ääreen, jossa MR ja GC. Kuvakenttä laajenee, huone on valkoinen, jonkinlainen teehuone. Pöydässä vasemmalta oikealle AMS, MR, GC, SNV ja NA. Miehet katsovat pöytää, juovat gintoniceja. AMS katsoo eteensä, pöydästä pois päin.

62. Ext. Taivas. Aamu.

YK. Kiertävä otos taivaasta.

63. Ext. Puisto. Aamu.

KK. Kiertävää kuvaa puistosta.

64. Ext. Kartano.

KK. Kiinteää otosta avoimesta portista ja kartanosta.

65. Ext. Puisto.

KK. Hitaasti kiertävä otos puistosta.

66. Int. Olohuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos. Hämärä olohuone, jonne tulee valoa muista huoneista. AMS sohvalla tummassa aamutakissa, istuu kuvakentässä keski-oikealla. Suitsuke savuttaa pöydällä kukkien vieressä. Kattotuuletin pyörii hitaasti. Tupakoi-va MR vaaleassa puvussa saapuu kuvakenttään vasemmalta, kulkee kohti AMS:ia ja hänen luo, jää seisomaan sohvan viereen, oikean käsinojan ja AMS viereen taakse. SNV saapuu toisesta huoneesta kuvakentän taka-oikealta, kulkee sohvan takaa ja takaisin, pysähtyen oviaukkoon, ja poistuen taas samaa tietä, kuin tulikin. AMS koko ajan paikoillaan, samoin MR. SNV saapuu taas samalla lailla, jää seisomaan sohvan taakse, kohti AMS:ia.

67. Int. Flygelihuone. Ilta.

LK. Kiinteä otos. Kuvassa kolme matalaa samppanjalasia, sammunut suitus-ke, kukkia ja valokuva flygelin päällä.

68. Int. Olohuone. Ilta.

PLK. Kiinteä otos. Kuvakentässä vasemmalla SNV nostaa AMS:n tuolilta seisomaan kainalo-otteella ja laittaa kätensä AMS:n kaulalle hellästi. AMS

hymyilee. MR oikealla, istuu suuntana oikea, tupakoi. AMS ja SNV suutelevat, mies siirtää kätensä AMS:n olkavarsille. AMS kääntää päätään kohti kameraa silmät suljettuina, katsoo oikeaan yläkulmaan, SNV katsoo vinosti kohti AMS:ia.

69. Ext. Puisto. Ilta

KK. Kiinteä otos. Miehen ohikulkeva varjo.

70. Int. Olohuone. Ilta.

KK. Kiinteä otos. AMS hämärässä olohuoneessa, istuu sohvalla nojaten syvään, kädet pään päällä. Laskee kätensä sivuilleen, nousee hitaasti seisomaan, kävelee pari askelta pöydän luo, kumartuu haistamaan kukkia ja painaa päänsä niihin. Suitsukkeet levittävät savua vieressä. AMS nousee taas ylös, lähtee kulkemaan kohti kuvakentän taka-vasenta, toiseen huoneeseen ja sen läpi pois kuvasta. Kattotuuletin pysähtyy. Tyhjä huone.

71. Ext. Puisto. Ilta.

KK. Kiinteä otos: tyhjä puistonpenkki.

72. Int. Kartta.

ELK. Kiertävä otos Indokiinaa kuvaavasta kartasta.

73. Int. Lopputekstit.