

Opinnäytetyö (AMK)

Viestinnän koulutusohjelma

Elokuvan suuntautumisvaihtoehto

2011

Page | 1

Saara Tamminen

ANTICHRIST SUKUPUOLISUUDEN KUVASTONA



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Saara Tamminen

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU OPINNÄYTETYÖ

Kirjallisen opinnäytetyöni tavoitteena on avata Lars von Trierin elokuvassa ”*Antichrist*” (2009) vallitsevaa sukupuolikäsitystä ja miehisyyden olemusta kriittisestä näkökulmasta. Tutkin, mitä vaikutuksia elokuvilla on käsityksiin miehestä ja naisesta ja luoko elokuva sukupuolisuutta myös elokuvien ulkopuolella. Tarkastelen miehen ja naisen representaatioita sekä erilaisia tapoja purkaa tai vahvistaa niitä. Pohdin psykoanalyttisen elokuvateorian lähtökohtia ja tutkin, miten lacanilainen merkitysten ketju näyttäytyy *Antichristin* kuvastossa. Esitän kysymyksen, voiko elokuva toimia (miehelle) emansipoivana voimana sukupuolisuuden normistossa ja kykeneekö elokuva kumouksellisuuteen. Tutkin sukupuolimääreiden uudelleenarviointia von Trierin elokuvan tulkinnessa ja hyödynnän erittelyssä dekonstruktion käsitettä.

Lähtökohtanani on (queer)feministinen elokuvateoria sekä psykoanalyttinen diskurssi. Kysymyksenä on, miten ”mies” ja ”nainen” esitetään ja katsotaan. Opinnäytetyöni painopiste on *Antichristin* narraatiossa ja sisäisessä kuvastossa mutta analysoin myös sukupuoliroolien- ja käsitysten muotoutumista ulko-elokuvallisten rakennelmien kautta sekä Lars von Trierin henkilömerkitystä elokuvien synnyssä. Teoriapohjana käytän Judith Butlerin, Teresa deLauretiksien, Jacques Lacanin sekä Slavoj Žižekin käsitteistöä.

ASIASANAT:

(von trier, feministinen elokuvateoria, queerteoria, sukupuoli, myytti, psykoanalyysi)

Communications | Film

27/4/2011| Total number of pages 43

Vesa Kankaanpää, Risto Hyppönen

Saara Tamminen

ANTICHRIST AND THE IMAGERY OF GENDERS

My bachelor's thesis tries to explore the conceptions of genders and masculinity in Lars von Trier's film "Antichrist" (2009) with a critical view. I study the effects of cinema on the way how "man" and "woman" can be seen and ask the question if visual narration produce gender identity outside the film industry.

I observe the representations of genders and different ways to produce or unwind them. Aspiration is to reflect the basis of psychoanalytical film theory and use lacanian significant symbolic dimension to open Antichrist's imagery. Can movies be emancipating force in the norms of sexes and is cinema subversive power what comes to our views? I deconstruct Antichrist with (queer)feminist and psychoanalytic film theory. Focus is on the narration of von Trier's film but I analyze director's personality and film industry structures in the influence of Antichrist's origin. Theorist that are used in my bachelor's thesis are Judith Butler, Teresa deLauretis, Jacques Lacan and Slavoj Žižek.

KEYWORDS:

(von trier, feministic film theory, queertheory, gender, sex, myth, psychoanalysis)

SISÄLTÖ

1 PROLOGI	6
2 SUKUPUOLEN RAKENTUMISESTA	10
3 PSYKOANALYYSI ELOKUVAN TULKINTAKEINONA	11
3.1 Kriittisiä näkökulmia psykoanalyysiin	13
4 ANTICHRIST LYHYESTI	14
4.1 Antikristus. Lilith ja Nietzsche	15
5 ELOKUVAN TAUSTAA	17
5.1 Rakenne Freytagin tragediamallin mukaisesti	20
6 ANTICHRIST PSYKOANALYTTISESTI	23
6.1 Erittelyä	24
7 BUT FREUD IS DEAD, ISNT'T HE?	26
8 MIES VASTAAN NAINEN	32
9 ANTICHRIST FEMINISTISENÄ ELOKUVANA?	36
10 EPILOGI - VON TRIER JA TARKOVSKI	39
11 LÄHTEET	42



Näyttelijä Charlotte Gainsbourg ja ohjaaja Lars von Trier Antichristin kuvauspaikalla.

1 PROLOGI

Elokuva on edustaa länsimaista kulttuuria parhaimmillaan. Elokuvaan alle voidaan sovittaa niin taidetta, kulutustuotteita, moraalikäsitteitä, tähtikultteja, propagandaa, pornoa, semiotiikkaa, sankaritarinoita, avantgardea kuin rappiotakin. Yläkäsite pirstoutuu niin laajalle spektrille, että yhteensovittaminen tuntuu lähes mahdottomalta.

Erityisesti tekniikan muuttaessa elokuvan mediumin käsitettä on vaikea olla ohittamatta kysymystä *mitä on elokuva?* Onko elokuvaa tarkasteltava itsenäisenä (taide)teoksena vai laajempaa yhteiskunnallista ilmiönä? Tuottaako elokuva todellisuutta vai vain kuvastaa sitä?

Elokuvien genreteoria on yksi apuväline erotteluun.¹ Genretutkimuksen perinne jakautuu kahteen keskeiseen suuntaukseen, ideologiseen ja myyttiseen eli ritualistiseen. Ideologinen genreteoria näkee elokuvat osaksi hegemonista, institutionalisoitunutta käsitystä kulttuurisista normeista ja katsoo elokuvien uusintavan vakiintuneita käsityksiä normaalista ja sovinnaisesta. Ritualistinen teoria taas korostaa elokuvien ja niiden genremäärittelyiden selventävän olemassa olevia ongelmia ja ristiriitoja kulttuurissamme, ja toiston kautta mahdollistavan myönteistä muutosta yksilön elämässä, elokuvien havahduttavan vaikutuksen avulla.

Vaikka suuntaukset painottavat huomattavan erilaisia tulkintoja, on niille kuitenkin yhteistä jonkinlainen universalisoiva strukturalismi. Molemmat teoriat näkevät yleisön heterogeenisenä ja yksinkertaistavat elokuvat lähinnä suuren budjetin amerikkalaiseen muottiin jossa elokuvan muoto on sidottu narratiiviseen tarinankerrontaan. Genreteoria ei myöskään avaa elokuvien laajempaa suhdetta kulttuuriin ja yhteiskuntaan ottamalla huomioon elokuvien tuotantopohjaa tai huomioi vakiintuneista muodoista poikkeavia elokuvia muuten kuin niputtamalla videotaiteen omaan genreensä. Teoria standardisoi elokuvat helposti toistettaviksi lajityypeiksi, jotka eivät uudistu muuten kuin pienillä, kosmeettisilla muutoksilla.

Niin elokuvan tekijöiden kuin teoreetikkojenkin on ollut erityisen vaikeaa määritellä elokuvan paikkaa taiteen kentässä. Taiteen merkitys modernissa länsimaisessa kulttuurissa nähdään yhä ylevänä. Taide mahdollistaa tutkimaan ihmisenä olemisen muotoja ja avaa pohdintoja arkielämän ylitse laajempiin ja syvempiin svääreihin. Poliittisia, esteettisiä ja filosofisia näkemyksiä tämän merkityksen kyseenalaistamiseksi ja tukemiseksi löytyy roppakaupalla, eikä elokuvakaan ole välttynyt kiivaalta taistelulta mitä taiteen määrittelyyn tulee. Elokuva on tarkasteltu niin demokraattisena ja helposti saavutettavana taidemuotona kuin yhtenä teollisuuden alahaarana. Historiallisesti tarkasteltuna elokuva on syntynyt rinta rinnan teknistyvän yhteiskunnan kanssa, ja sen napanuora kapitalistiseen kulutuskulttuuriin on vaikea katkaista: Lumèren veljekset eivät ainoastaan kuvanneet ensimmäisiä elokuviksi tunnustettuja tekeleitä, vaan kehittivät tekniikkaa vauhdittaakseen isänsä valokuvausfirman bisneksiä.

Voimakkain arvostelu kohdistuu elokuvan tuotteistumiseen ja erityisesti vasemmistolaiset filosofit ja esteetikot ovat tarkastelleet kriittisesti elokuvan luonnetta. Toisen maailmansodan jälkeen Frankfurtin koulukunta kehitti marxilaiselta pohjalta teorioita massakulttuurin luonteesta. Esimerkiksi Adornon kulttuuriteollisuuden kritiikki syytti elokuvia tavarafetisoitumisesta jossa taiteella ei ole sijaa, vaan elokuva on rahassa mitattava hyödyke, standardisoitu tuote jolla on nykytermien mukaan oma brändinsä. Se saa ihmiset luulemaan katsovansa jotakin ainutlaatuista, vaikka tosiasiaa heille syötetään viihdeteollisuuden muodossa aina samaa asiaa, joka kerta hiukan uudella sävyllä. Pateettinen musiikki ja onnelliset loput eivät kuvasta elämää vaan turruttavat ihmiset eskapistisiin maailmoihin.

Toisaalta elokuva on tunnustettu taidemuoto jonka määrittely pelkäksi kulutustuotteeksi kieltää tarkoitushakuisesti ne ulottuvuudet, jotka stimuloivat katsojan omia kokemuksia ja avartavat katsojan näkökenttää. Elokuva ei voi litistää vain passiiviseksi objektiksi, johon syydetään ihmiseen vaikuttavia ärsykeitä ja elokuvateorian suuntauksista erityisesti psykoanalyttinen

elokuvateoria on katsonut tällaisen näkemyksen ihmisen psyykeestä yksiulotteiseksi ja ristiriitaiseksi.

Psykoanalyttinen elokuvateoria onkin ollut hallitsevin elokuvien merkitystasoja tutkiva suuntaus genreteorian ja strukturalistisen elokuvateorian ohella. Alfred Hitchcockin *Psyko* ja Norman Batesin kotitalon ja alitajunnan rinnastaminen on arkkiesimerkki psykoanalyttisesta tulkinnasta. Jaques Lacanin ajattelu tiedostamattoman ja kielen yhteydestä ja erityisesti hänen käsitteensä katseesta tuonut klassisen psykoanalyttisen tulkinnan rinnalle toisia tulkintatapoja. Elokuvat tukevat fantasiaa, joka on yhteydessä kokemukseemme todellisuudesta.ⁱⁱ Termi gaze viittaa katseella koko minän ulkopuoliseen kulttuuriin, josta myös katseen lähde on kotoisin. Lacanin katse tarkoittaa katsetta symbolisen järjestyksen ehdollistamana. Se on Toisen katse, joka kulttuurin arvoja heijastaen ohjaa meidän katsomistamme ja liittää katsomisen kohteeseen mielikuvat.

Psykoanalyttisen elokuvateorian muutama vuosikymmen kestäneen valtakauden jälkeen kehittyi feministinen elokuvateoria 1970-luvulla Yhdysvalloissa vastareaktiona niille teorioille, jotka olivat jättäneet tutkimatta sukupuolen merkitystä elokuvien rakentumisessa. Klassikoksi muodostunut Laura Mulveyn artikkeli *“Visual Pleasure and Narrative Cinema”* (1975) hyödyntää psykoanalyttista teoriaa, mutta vie pohdinnan pidemmälle.ⁱⁱⁱ Mulvey tarkastelee, miten katsoja asemoidaan suhteessa valkokankaalla tapahtuvaan ja esiintyviin ihmisiin. Katsojuus on samaistumisen ja subjektiivisuuden yhdistelmä, ja elokuvaan asemotu logiikka ja visuaalinen narraatio tuottaa sukupuolieroa korostavaa katsojuutta. Mulvey osoittaa, miten Freudin tapa käsittää sukupuoli ja seksuaalisuus korostaa katsetta, fantasiaa ja perversioita. Elokuvien katsojan positio on miehinen, se tarkastelee naista, joka ei ole tietoinen katseesta vaan joka valkokankaalla, juonessa, keskittyy reagoimaan miehen toimintaan. Mieskatsojalle elokuvan voyeristinen tarkastelu tuottaa sadistista nautintoa, naiskatsojalle samastuminen elokuvan passiiviseen naiseen masokistista mielihyvää.

1990-luvulla keskusteluun nousi mukaan queerteoria, joka hyökkäsi aiempaa feminististä diskurssia vastaan kyseenalaistamalla nais- ja miessukupuolten

perustavanlaatuisen eron. Seksuaalisuus liittyy olennaisesti sukupuoleen ja näitä kumpaakin määrittelee normistojen lisäksi toimijuus. Queerteoreettinen elokuva-analyysi kiinnitti huomion hetero-oletuksiin, nosti pervoudet ja muodonmuutokset marginaalista myös elokuvien teemoiksi ja on tuonut rikastavan lisän siihen pohdintaan, miten elokuvat tuottavat käsityksiä sukupuolista.¹

Elokuvaa ei voi siis tarkastella ilman katsojan ja kuvan vuorovaikutusta toisiinsa. Sitä ei myöskään voi erottaa ideologisista järjestelmistä, jotka vaikuttavat elokuvassa esitettävään kuvastoon tai tuotannollisista olosuhteista, jotka määrittelevät elokuvan paikan taiteen ja viihteen kentässä. Poliittisella 1960-luvulla puhuttiin vallankumouksellisista elokuvista. Niiden tehtävänä oli osoittaa Bertol Brechthin eepisen teatterin viitoittamalla tiellä kapitalistisen kulttuurin epäkohtia ja kasvattaa luokkatietoisuutta. Ranskan uuden aallon ohjaajat löysivät uudelleen neuvostotelokuvan varhaistekijät, Sergei Eisensteinin ja Dziga Vertovin.

1990-luvulle tultaessa elokuvateoria oli karistanut jo tunkkaiset politiikan tomut jaloistaan ja tänä päivänä puhuttaessa vallankumouksellisesta elokuvasta on termi siirtynyt lähinnä uuden tekniikan mullistaviin mahdollisuuksiin. Harva elokuvantekijä, useimmiten siis elokuvaohjaaja, ottaa lähtökohdakseen vallitsevan elokuvakäsityksen muuttamisen, saati sitten elokuvan kautta maailmaan vaikuttamisen. Tuotantoyhtiöiden painoarvo elokuvien sisällöistä on voimistunut ja kokeellista ja radikaalia elokuvaa tehdään marginaalissa. Parhaimmillaan ne saavat miljoonia katsojia YouTuben kaltaisten internetin levitysohjelmien kautta, mutta elokuvateatterilevitykseen asti uuden ajan pasolininen on vaikea päästä.

Onko 2000-luvulla ylimalkaan edes mahdollista tehdä kumouksellista elokuvaa? Mitä ja miten elokuvan konventioita voidaan muuttaa? Tuleeko asiaa lähestyä ulkoelokuvallisin keinoin vai elokuvan sisäisessä maailmassa, voiko elokuva olla dekonstruktiiivinen? Mitkä ovat ne arvot, jotka heijastuvat elokuvien taustalla?

¹ Esimerkiksi Virginia Woolfin romaaniin pohjautuvassa Sally Potterin ohjaamassa Orlandossa (1992) Tilda Swintonin esittämä Orlando muuttuu vuosisatojen vaihtuessa miehestä naiseksi ja lopulta 1990-luvulla androgyyniksi.

Lars von Trier on esimerkkitapaus ”vanhan maailman” auteur-ohjaajasta, jonka tuotannon lävistää kriittinen näkökulma sekä elokuvaan että länsimaiseen kulttuuriin. Hänen elokuvansa ovat kokeilleet erilaisia tuotantometodeja ja ilmaisua. Sukupuolen merkitys ja erityisesti naiseuden roolit ovat von Trerin tuotannossa toistuva teema.

2 SUKUPUOLEN RAKENTUMISESTA

Käsitykset mies- ja naissukupuolesta kahtena toisiaan täydentävänä ja kuitenkin toisensa pois sulkevana kategoriana muodostavat länsimaisessa kulttuurissa sukupuoli-järjestelmän. Tämä merkitys-järjestelmä sitoo biologisen sukupuolen vastaamaan kulttuurisisältöjä vallitsevien yhteiskunnallisten arvojen ja arvorakennelmien mukaisesti. Sukupuoli on siis sekä yhteiskunnallis-kulttuurinen että semioottinen koje, representaatiojärjestelmä, jonka pohjalta yksilön yhteiskunnallinen merkitys määräytyy. Sukupuolen rakentuminen on sekä sen representaation tuote että prosessi.^{iv}

Binaarinen jana, jonka toisessa päässä on mies ja toisessa päässä nainen, perustuu sukupuoli-eron luonnollistamiseen sekä heteroseksuaalisuuden normiin. Tähän luokitteluun istuu niin Platonin kadonnut puolikas kuin essentiaalfeministien käsitys naisesta uutta luovana ja miehestä tuhoavana voimana. Teollistuminen, poliittiset muutokset, feministinen liike ja 1900-luvun filosofia ja teorialat kulttuurin rakentumisen malleista ovat kuitenkin saattaneet myös sukupuolen kyseenalaistettavaksi. 1990-luvulla queerteoria teki tunnetuksi jo 60-luvulla alkunsa saaneen gender/sex-käsitteiden eron ja osoitti, että käsitykset biologisesta ja sosiaalisesta sukupuolesta ovat sidoksissa toisiinsa. Antropologi Margaret Meadin 1930-luvulla haivaitsema sukupuolen jako kahteen ulottuvuuteen oli Simone de Beauvoirin myötä saanut feministisessä teoriassa paikkansa ja toimi 60-luvun toisen feministisen aallon kantavana voimana. Sex viittaa siihen

sukupuoleen, johon ihminen määrittellään biologisen sukupuolensa mukaan, gender taas on sosiaalinen sukupuoli, joka voi olla ambivalentti tai epäselvä.

Kaksinapaisen, heteronormatiivisen sukupuolijärjestelmän kyseenalaistava queerteorian suuria nimiä on Judith Butler, joka on käsitellyt sukupuolikäsitysten muodostumista valtarakennelmien ja kielen tuottamassa järjestelmässä. ^v Sukupuoli on queerteoriassa ensisijaisesti performatiivinen teko, jolloin myös representaatioita ja katsomista on lähestyttävä uudella tavalla. Queerteoria on läheisessä yhteydessä postmoderniin filosofiaan, jossa ihmisen minuuden elementit ovat dekonstruoitavissa. Biologinen sukupuoli rakentuu pitkälti hegemonisen kulttuurin käsitteiden pohjalta ja asettaa sen luonnolliseksi ja ylihistorialliseksi, eikä jätä tilaa esimerkiksi transihmisille.

Visuaalinen kuvasto on yksi tärkeä osa sukupuolisuuden rakentamista: esimerkiksi ihminen jolla on rinnat luokitellaan naiseksi, mutta nainen jolla ei ole rintoja on jotain outoa. Kuvien kautta opimme, miten fantasioida ja mitä fantasioida. Elokuvien ja television sukupuolikuvasto on harvoin normista poikkeavaa ja queerfeministisestä näkökulmasta katsottaessa elokuvissa toistuvat ikiaikaiset myytit miehistä ja naisista ja kuvastoa hallitsee hyvin voimakas normatiivisuus, joka pitää sisällään oletuksen heteroseksuaalisuudesta ja kauneudesta.

3 PSYKOANALYYSI ELOKUVAN TULKINTAKEINONA

Psykoanalyysin käsitteet ovat popularisoituneet ja imeytyneet osaksi arkipäivän tulkintaa ihmisen psykologiasta. Harva on lukenut Freudia, mutta moni viittaa oidipuskompleksiin ja traumoihin rutiininomaisesti. Jotta psykoanalyttisen elokuvateorian perusteita ymmärtää, pitää tarkastella psykoanalyysin ihmiskuvaa.

Äidin ja lapsen suhde on koko psykoanalyysin lähtökohta. Äiti haluaa olla muutakin kuin äiti ja tämä halu eli falloksen on lapselle käsittämätön, sillä hän ei aluksi erota itseään äidistä. Eriytymisen jälkeen lapsi pyrkii joko omistamaan falloksen tai sulautumaan falloksen, ja isä edustaa lapselle sitä, joka pitää

hallussaan fallost. Freudin mukaan oidipuskompleksi on siis lapsen pyrkimys tuhota isä joka erottaa hänet äidistä.

Ranskalainen psykoanalyytikko Jaques Lacan esitti Lévi-Straussin merkkikäsitteen pohjalta, että kielellisen merkityksen muodostuminen järjestyy Isän laista. Kielellinen merkitys, eli symbolinen, on universaali kulttuuria jäsentävä periaate. Isän laki syntyy, kun lapsi esioidipaalisessa vaiheessa irtaantuu esikielellisestä tilasta, äidistä, ja peilivaiheen kautta hahmottaa oman erillisyytensä. Esikielellinen tila, jossa ei ole jakoa minään ja toiseen, on reaalin (*le réel*). Reaalinen ei alistu kielelle, symbolisoitavaksi, ja se jättää jälkensä jota Lacan kutsuu objekti a:ksi. Objekti a muistuttaa saavuttamattomasta tilasta. Tämän myötä hän astuu Isän lain, kielen, piiriin, joka hallitsee fallost. Fallos viittaa tässä tavoittamattomaan loppupisteeseen, jossa halu saavuttaisi puutteen ja ratkaisisi ristiriidan. Kastratio on Lacanilla imaginaarista, se tuo ahdistuksen siitä, ettei toisen fallista halua voi tyydyttää. Toisella on kaksi tasoa: ensimmäinen Toinen on ruumiin Toinen ja toinen Toinen on lain ja tiedon Toinen, joista ensimmäinen on historiallisesti tulkittu feminiinisenä ja jälkimmäinen maskuliinisenä, mutta toisin kuin Freudilla, ne eivät ole yhtä kuin äiti ja isä.

Jouissance on feminiinistä nautintoa, joka ylittää symbolisen kielen, mutta maskuliininen subjekti on täysin symbolisen sisällä, eikä voi tavoittaa kielellistymätöntä nautintoa. Tässä alkuperäisessä tilassa ylitetään erillisuus, mutta kadotetaan samalla itsen subjekti. Lacanin mukaan lakia edeltävä nautinto on kuitenkin vain fantasiaa, johon halun fantasmaissa palataan. Subjekti täyttyy symbolisella, se on kiinnitetty signifioijaan eli merkitsijään, joka representoi hänet toiselle. Slovenialainen filosofi Slavoj Žižek, lacanilainen, kutsuu tätä symboliseksi mandaatiksi joka antaa subjektille paikan symbolisten suhteiden intersubjektiivisessä verkossa.^{vi} Tämä mahdollistaa väärään tunnistamiseen perustuvan merkityksenannon.

Lacan kutsui psykoanalyysiaan ”paluiksi Freudiin”. Lacan on kiistelty psykoanalyytikko, jota ei toisissa piireissä haluta tunnustaa lainkaan psykoanalyysin edustajaksi, mm. koska hän on korvannut Freudin käsitteet id, ego

ja superego omilla termeillään reaalin, imaginaarinen ja symbolinen. Reaalin liittyy tarpeeseen, imaginaarinen vaatimukseen ja symbolinen haluun. Freudin loppukauden teorioissa tulee esille ihmisen kaksi perustavanlaatuaista viettiä, jotka konstituioivat egon. Nämä ovat elämänvietti, joka eriytyy itsesäilytys- ja seksuaalivieteiksi sekä kuolemanvietti (*Todestrieb*). Vietit taistelevat keskenään, seksuaalivietti pyrkii ”yhdistämään elävän aineen osat ja pitämään ne yhdessä” kun taas kuolemanvietti ”syntyi epäorgaanisen aineen muuttuessa eläväksi”. Egon alkuperäinen aggressiivisuus on primaalisadisman muoto, joka suuntautuu aluksi egoon ja myöhemmin uudelleen toisiin kohteisiin. Ne molemmat ovat kuolemanvietin toimintoja, ja niiden yhtymäkohdassa subjekti kääntyy itseään vastaan. Lacan käsitti kuolemanvietin olevan ”symbolisen järjestyksen ainoa naamio” ja perustana kaikille muille vieteille, myös seksuaalivietille.^{vii}

Kun puhun tekstissäni psykoanalyttisesta tulkinnasta, viittaan ensijaisesti lacanalaiseen merkkitulkinintaan.

3.1 Kriittisiä näkökulmia psykoanalyysiin

Käsitys miehestä rationaalisenä ja kulttuurin synonyyminä ja naisen mystinen yhteys luontoon on nähtävissä myös (Freudin) psykoanalyysissa. Feministinen teoria on niin kehittänyt psykoanalyysia kuin asettunut poikkiteloin sen kanssa. Queerteorian sisällä on erityyppisiä näkökulmia psykoanalyysiin, ja radikaaleimmat queerfeministit näkevät psykoanalyttisen perinteen olevan vain keino uusintaa sukupuolieroa ja tehdä mahdottomaksi teorian ulkopuolelle asettumisen (sillä esikielelliseen tilaan pääsy on mahdotonta ja fallinen kulttuuri on patriarkaalista) esittämällä kapinoinnin oirehdintana.

Elokuvateoriankin kannalta kiinnostava kriittinen näkemys psykoanalyysiin löytyy ranskalailta filosofeilta Gilles Deleuzelta ja Félix Guattarilta, jotka näkivät teoksessaan *Anti-oidipus* (1972) psykoanalyttikkojen alistavan halun moneuden rakenteen ja puutteen kaksinaiselle laille ja palvelevan tällä tavoin kapitalismin uudentumisen ja leviämisen mahdollisuuksia.^{viii} Psykoanalyysi siis osaltaan mahdollistaa ikuisesti jatkuvan sukupuolieron tuotannollisen hyödyntämisen

kiinnittämällä kaksi sukupuolta vastakkaisiksi ja toisiaan täydentäviksi – naisen halun olla äiti ja miehen halun rakentaa symbolista miehisyyttään statusmerkein.

4 ANTICHRIST LYHYESTI

Elokuvan ensimmäinen kohtaus on sitä itseään: mustavalkoista hidastettua kuvaa ja seksiä. Poika putoaa ikkunasta vanhempien naidessa, tarina on valmis. Mutta elokuva ei käynnisty, ei juoneistu, vaan keskittyykin traumaan. Mies ja Nainen on asemoitu ikiaikaisen mallin mukaan: kehollinen nainen suree, älyllinen mies purkaa. Miestä näyttelee Willem Dafoe, Naista Charlotte Gainsbourg. Kummallakaan hahmolla ei ole nimeä, he näyttelivät sukupuolia. Muita ihmisiä ei ole. Käytän tekstissä He:stä nimitystä Mies ja She:stä Nainen. Pienellä kirjoitettuna mies ja nainen edustavat sukupuoliaan, isolla alkukirjaimella kyse on elokuvan hahmoista.

Miehellä on ammatti, hän on psykologi. Nainen ei käy töissä, hän on äiti ja opiskelija. Mies haluaa Naisen kohtaavan lapsen kuoleman aiheuttaneen trauman, Nainen ei tahdo avata nimetöntä kipua. Elokuvan edetessä käy kuitenkin ilmi, etteivät asemat ole niin suorasukaisia kuin miltä näyttää.

Mies ottaa Naisen potilaakseen ja vie hänet Edeniin, Naisen lapsuuden maisemiin keskelle metsää. Nainen uskoo luonnossa vallitsevaan pahuuteen, joka löytyy myös hänen sisältään. Mies saa selville, että Nainen on ollut harhainen ja alistava lasta kohtaan. Fantasiakuvasto sekoittuu todellisuuteen, seksi ja väkivalta hallitsevat ja lopulta Mies tappaa Naisen. Ennen Naisen kuolemaa näytetään, että Nainen olisi katsonut poikansa putoavan tekemättä mitään. Mies polttaa Naisen ruumiin ja lähtee mökiltä. Elokuva päättyy taas mustavalkoiseen kohtaukseen, jossa kasvottomat naiset vaeltavat metsässä. Viimeinen kuva on teksti, jossa elokuva omistetaan edesmenneelle Andrei Tarkovskille.

4.1 Antikristus, Lilith ja Nietzsche

Elokuva alkaa ohjaajan nimellä. Heti perään ilmestyy elokuvan nimi, punaisella tekstillä vihreälle pohjalle. Silmille lyövä värimaailma yhdistettynä uhkaavaan ääneen virttää katsojan odottamaan jotakin kammottavaa. Antichristin viimeisen t- kirjaimen päälle on piirretty ympyrä, ja muodostaa naaraan merkin. Provokatiivinen nimi yhdistettynä feministien omimaan symboliin herättää heti ensimmäisen kysymyksen: mikä on Antichrist? Raamatussa antikristus mainitaan Johanneksen kirjeissä: antikristus näyttäytyy hyvän tuojana, mutta lopun aikojen koittaessa paljastuu hänen olevan Luciferin inkarnaatio.^{ix}

Yhtenä esimerkkinä antikristuksesta on pidetty syntiinlankeemuksen käärmettä, joka houkutteli Eevan syömään Eedenin Hyvän ja pahan tiedon puusta. Juutalaisten Kabbala-perinteessä ennen Eevaa Aadamin vaimona oli demoni Lilith, jonka Adam nai, koska kyllästyi parittelemaan eläinten kanssa. Lilith vaati kuitenkin itselleen vapautta ja oikeuksia sekä kieltäytyi makaamasta miehensä alla. Adam ei tätä hyväksynyt, ja Lilith karkasi miehensä luota. Aadamin valitettua Jumalalle tästä, välittivät enkelit Lilithille tiedon kahdesta mahdollisuudesta: joko palata takaisin herransa luokse tai ottakoon kantaakseen rangaistuksen, että joka päivä sata hänen lastaan kuolee. Lilith ei palannut, Jumala muutti hänet lopulta käärmeen hahmoon, ja hänet tunnetaan juutalaisessa kulttuurissa lastensurmaajana. Lilith syntyi Kelippasta, (naispuolisesta) alkupahasta. Kelippa jakautui luomisen jälkeen kahdeksi: Samaeliksi, pahaksi mieshengeksi joka on myös liitetty käärmeeseen, ja Lilithiksi, hänen vaimokseen.

Lilithin hahmoon liitetään paljon sekalaisia myyttejä, hän on edustanut saatanallista pahuutta naisissa, katalaa ja ylpeää naista, joka uhkaa miehistä valtaa esim. hamuamalla salaoppitietoa.^x Noituus ja noitavainot on perusteltu juuri tämänkaltaiseen käsitykseen naisissa elävästä luonteesta. Kiinnostavalla tavalla Lilithissä yhdistyy sekä tiedonhalu että hallitseva seksuaalisuus.^{xi} Monet feministit ovat nähneet Lilithin kuitenkin väärintulkittuna hahmona, voimakkaana naisena, jonka patriarkaalinen kulttuuri on leimannut pahaksi.

Lilithin ja Eevan voisi tulkita olevan naiseuden kaksi eri ilmentymää, joista ensimmäinen valitsee tietoisesti väärin tekemisen ja konventioiden ulkopuolelle asettumisen ja jälkimmäinen kantaa hiljaisesti mukanaan syntinsä taakkaa. Erottavin tekijä Aadamin vaimojen välillä on kuitenkin heidän äitiytensä ja suhteensa lisääntymiseen. Lilith sittemmin raiskasi Aadamin ja synnytti tyttäret, jotka vikittelivät miehiä syntiin. Itse Lilith esiintyy myöhemmässä mytologiassa siivekkäänä ja karvaisena olentona, joka öisin syö pieniä lapsia. Eeva taas on abrahamilaisten uskontojen kantaäiti, Kainin ja Abelin äiti. Nämä kaksi naismallia ovat olleet pohjana myös edelleen vallalla olevalle huora/madonna-asetelmalle ja kummatkin roolit ovat rooleja suhteessa mieheen.

Antichristin vallitseva teema on sukupuoleen liitettyjen käsitysten ja käytäntöjen esittäminen ja purkaminen. Tarinassa matkataan kaiken pahan lähteelle, Edeniksi kutsutulle mökille keskellä metsää. Elokuvan nimen kirjoitusasu viittaa Antichristin olevan nainen, mutta jättää auki sen, onko kyseessä julkilausuma, totuus, vaiko naiseuteen liittyvien myyttien esittäminen tietystä näkökulmasta ja näkökulman kartoittaminen. Elokuva alkaa Willem Dafoesta, joka käynnistää suihkun ja katsoo vaimoonsa. Naisen näkeminen antikristuksena on ensisijaisesti miehinen näkökulma.

Lyhyesti on myös mainittava toinen elokuvan nimeen liittyvä konnotaatio. Antikristus on Nietzschen toiseksi viimeinen teos, jonka kirjoittamisen jälkeen filosofi katosi tästä todellisuudesta jonnekin toisaalle. Teos on kiivas manifesti kirkon vallankäyttöä vastaan ja kristinuskon moraalikäsitteiden raju kritiikki, se syyttää kirkkoa orjamoraalin kylvämisestä ja osoittaa synnin olevan pappien vallankäytön tapa. Nietzsche uskoi humanismin perinteeseen, tieteeseen, sivistykseen ja kulttuuriin. von Trier on sanonut olevansa katolilainen ateisti.

Aiemmissä elokuvissaan, mm. *Braking the wavesissa* (1996), von Trier on käsitellyt uskonnon ja uskon roolia ihmisten maailmankuvassa. Antichrist jatkaa tätä teemaa, mutta siinä missä *Braking the wavesin* juoni rakentuu synnin ja armon väliselle dialektiikalle, Antichristissä tarkastellaan ihmiskäsitystä, jonka omalta osaltaan kristinuskon on rakentanut. Elokuva on syytetty nihilismistä, mutta

palaan myöhemmin tarkastelemaan, yltääkö elokuva Nietzschen toivomaan nihilismin ylittämiseen. Nihilismin ylittämällä Nietzsche tarkoittaa sitä, että vasta kun vallitsevat totuudet on kyseenalaistettu ja järki asetettu voi ihminen luoda itse oman maailmansa. Rakkauden vastakohta on välinpitämättömyys eikä viha ja ihmistä ei siis pidä ymmärtää väkivaltaisena.

5 ELOKUVAN TAUSTAA

Lars von Trier saavutti kansainvälisesti merkittävän aseman vaihtoehtoisen elokuvan ohjaajana viimeistään vuonna 1996 julkaistun *Braking the Wavesin* kautta, joka voitti Cannesin festivaaleilla Grand Prix'in ja päänäyttelijä Emily Watson oli Oscar-ehdokkaana. Dogma 95-liikkeen perustajajäsenenellä sekä dogmit pian hylänneenä ohjaajalla on ollut jo ennen Antichristiä mainetta huomiota herättävien elokuvien tekijänä. Europa-trilogia 90-luvun taitteessa oli tekniikaltaan kokeellista, *Idiootit (1998)* ravisteli käsityksiä aidosta ja valheesta esittämällä dokumentaarisella otteella tavallisia ihmisiä esittämässä kehitysvammaisia ja von Trierin tuotantoyhtiö Zentropa teki 1998 historiaa tuottamalla ensimmäisenä ei-pornotuotantoyhtiönä *Constancen (1998)*, joka käynnisti ns. naispornoaallon pohjoismaissa. Kolmen pornoelokuvan sarja, *Constance, Pink Prison (1999)* ja *All About Anna (2005)* vaikuttivat muun muassa Norjan tiukan pornografialain löyhentämiseen vuonna 2006.^{xii}

Islantilaisen laulajan Björkin kanssa tehty *Dancer in the dark (2000)* taas johti päänäyttelijän hermoromahdukseen, ja jälkeinpäin Björk on kutsunut von Trieriä seksistiksi:

“You can take quite sexist film directors like Woody Allen or Stanley Kubrick – and still they are the ones that provide the soul to their movies. In Lars von Trier’s case, it is not so, and he knows it. He needs a female to provide his work (with) soul,

and he envies them and hates them for it. So he has to destroy them during the filming, and hide the evidence.”^{xiii}

Elokuvamaailmassa liikkuu myös kyseenalaistavia kommentteja von Trierin työskentelytavoista. Hän osaa hyödyntää mediajulkisuutta omien töittensä markkinoinnissa ja tuo mukaan henkilökohtaisia elementtejä haastatteluiden kautta. Vuonna 2011 von Trier julistettiin pannaan Cannesin elokuvafestivaaleilla Hitler-kommenttinsa johdosta ja Helsingin Sanomien mukaan Lontoon elokuvakriitikkojen yhdistyksen puheenjohtaja Jason Solomons kommentoi von Trierin puheita seuraavalla tavalla:

"Hänelle ei voida myöntää Kultaista palmua poliittisista syistä. Ihmiset ehkä sanovat, että se pitäisi myöntää taiteelle eikä taiteilijalle, mutta näinä aikoina se ei mielestäni ole totta eikä oikein".

Kiinnostavaa on Solomonsin näkemys siitä, että itsenäistä taidetta ei ole olemassa. Antichristin internetsivuilla on esillä von Trierin taustoittavia tekstejä elokuvan teemaan ja tekemiseen liittyen. Taustalla oli ohjaajan masennusjakso, jota hän rupesi prosessoimaan elokuvan käsikirjoitukseen ja elokuva on von Trierin omien sanojen mukaan hänen uransa henkilökohtaisin ja vaikein teos. Dogma 95-liikkeessä mukana ollut ohjaaja on jokaisen elokuvansa kanssa lähtenyt liikkeelle periaatteista, joilla elokuva rakennetaan: *Dogville* (2003) perustui brechttiläiseen eeppiseen teatteriin, Idiootit dogman opeille käsivarasta ja luonnonvalosta. Antichristin kohdalla lähtökohtana oli vapaus assosiaatiolle.

It was also a choice of mine not to make the film too logical. We talked about, or I was talking about left-handwork, when I did The Kingdom, and this is maybe – it's set up as a left-handwork.²

He:n ja She:n rooleihin on valittu näyttelijät, joiden imagot ovat jo ennen elokuvaa olleet sidoksissa tiettyihin mielikuviin. Willem Dafoe on luonnanäyttelijä, jolle

² von Trierin kommentti elokuvan internetsivuilla <http://www.antichristthemovie.com/>

monet ohjaajat ovat tarjonneet pahan miehen rooleja. Dafoen aiempiin rooleihin on kuulunut mm. Jeesus kohua herättäneessä Martin Scorcesen elokuvassa *Kristuksen viimeinen kiusaus (1988)* sekä sivurooli David Lynchin *Wild at heartissa (1990)*, joten Euroopassa kuvattava kohuelokuva sopii hyvin näyttelijän listaan. Charlotte Gainsboug taas on tunnetuiden muuskoiden Serge Gainsbougin ja Jane Birkinin tytär, jonka ensikosketus julkisuuteen oli vuonna 1984 isän kanssa julkaistu duetto "*Lemon Incest*". Kuten Dafoe, Gainsboug on näytellyt Hollywoodin näkökulmasta indie-elokuvissa kuten Andrew Birkinin "*The Cement Gardenissa*" (1993) ja Michel Gondryn *Science of Sleepissä (2006)* ja valmis hoitamaan raskaan roolin. Dafoe oli jo aiemmin työskennellyt von Trierin kanssa *Manderlayssa (2007)* joten ohjaajan metodit olivat hänelle tuttuja.

Kun *Antichrist* esitettiin Cannesissa 2009, lopputekstien aikana buuattiin. Toimittajat halusivat von Trierin perustelevan elokuvansa raakuutta ja synkkyyttä. Ohjaaja kommentoi kyyniseen tapaansa kaiken olevan Jumalan käsisissä ja että hän on maailman paras ohjaaja, mutta ei tiedä, onko Jumala maailman paras jumala. Elokuva nähtiin naisvihamielisenä ja brittiläisen sanomalehden The Timesin arvostelija Wendy Ide epäili, etteivät naisnäyttelijät suostu *Antichristin* nähtyään enää työskentelemään von Trierin kanssa. Arvosteluissa *Antichristiä* on luonnehdittu tekotaiteelliseksi, teennäiseksi ja mauttomaksi. Ruotsissa jotkut feministit vaativat *Antichristia* boikottiin ja elokuvan misogynian asiantuntijana käytetty Heidi Laura kirjoitti The Independent-lehteen vastineen syytöksille.

Tekotaiteelliseksi ja lapselliseksi luonnehdittu elokuva ei ollut katsojamenestys, mutta *Antichristin* saama vastaanotto ja kiihkeä keskustelu väkivallan näyttämisestä sekä Trierin naisvihasta osoittaa, että elokuvan teemat ja kuvasto eivät ole suljettuina vakuumpakatusti elokuvateatterin uumeniin, vaan ovat välittömässä suhteessa arvokysymyksiin ja niihin mekanismeihin, jotka synnyttävät elokuvia. von Trierin persoonaan liittyvä kohu ja jopa inho osoittaa, että ohjaajan omalla maailmankatsomuksella on oma roolinsa elokuvan synnyssä ja ihmisillä on sitkeä tarve nähdä elokuvissa kannanottoja. Jos katsojalla on ennakkotietoja *Antichristiin* liittyvästä keskustelusta ja palautteesta, on sitäkin haastavampaa katsoa elokuvaa itsenäisenä teoksena.

5.1 Elokuvan rakenne Freytagin tragediamallin mukaisesti

Elokuva on jaettu lukuihin, *chapterseihin*, kuten englannissa Raamatun lukuja kutsutaan. Lukuja on yhteensä kuusi ja ne jakautuvat seuraavasti:

1. Prologi

Mies ja Nainen rakastelevat ja lapsi putoaa ikkunasta tämän aikana.

2. Luku yksi: Suru

Nainen on sairaalassa ja mies haluaa hänet kotihoitoon. Ahdistunut Nainen tahtoo seksiä Miehen kanssa, mutta Mies ei suostu vaan rauhoittaa Naisen hengitysharjoituksella. Mies piirtää Naisen pelon kolmioksi, jonka ylin kohta jää kysymysmerkiksi. Naisen paniikkikohtaus ja itsetuhoisuus päättyy vasta kun Mies nai Naista. Pariskunta lähtee Naisen lapsuudenmökille Edeniin. Matkalla mökille Nainen katoaa metsään ja Mies näkee naaraspeuran, jonka kohdusta roikkuu kuollut vasa.

3. Luku kaksi: Kipu (Kaaos hallitsee)

Ketunkolo sekä pihavaja merkataan. Mies löytää polaroidkuvia Nicistä, jonka kengät ovat väärin päin. Tammenterhojen ääni pitää Miestä hereillä ja aamulla hän herää käsi täynnä punkkeja. Mies teetättää Naiselle rohkeusharjoituksia. Linnunpoika putoaa pesästä muurahaiskekoon ja haukka syö sen. Nainen kertoo harhoistaan ja lyö Miestä viinilasilla. Aamulla nainen ei enää pelkää metsää mutta Mies löytää itseään syövän ketun joka kertoo Miehellä, että kaaos hallitsee.

4. Kappale kolme: Epätoivo (Naisviha)

Mies löytää Eedenin vintiltä Naisen noitapyhätön, kolmen kerjäläisen tähtikartan ja muistikirjan, jonka teksti muuttuu loppua kohden sekavammaksi. Mies kokeilee terapiamuotoa, jossa he vaihtavat Naisen kanssa rooleja. Nainen kertoo, että pahuus asuu naisissa. Nainen ja Mies rakastelevat ja Nainen haluaa että Mies lyö häntä. Mies ei suostu ja Nainen karkaa vanhan puun juurelle masturboimaan. Mies

seuraa perässä ja lyö Naista pannaan tätä. Puun juurakosta paljastuu käsiä. Mies yrittää seuraavana päivänä puhua järkeä Naiselle. Nainen löytää ruumiinavausraportin, Mies näyttää polaroidkuvat naiselle ja merkkää kolmion ylimpään kohtaan Naisen itsensä. Nainen iskee ulkovajassa Miestä halolla, raiskaa hänet, tuhoaa miehen peniksen, runkkaa tajuttomalta mieheltä verta, pulittaa hänen jalkaansa painon ja häipyä metsään. Mies saa hivutettua itsensä piiloon ketunkoloon jossa hän tappaa korpin, jotta se ei paljastaisi Naiselle hänen olinpaikkaansa. Mies sulkee kolon kivellä ja Nainen jää vahtiin kolon tuntumaan.

5. Kappale neljä: Kolme kerjäläistä

Yöllä Nainen katu ja auttaa Miehen mökille. Nainen kertoo että Saatana tahtoo tappaa Miehen, sillä joku kuolee kun kolme kerjäläistä saapuvat. Mies hyväilee Naista, Nainen leikkaa klitoriksensa irti ja Mies käsittää, ettei kolmen kerjäläisen tähtikuviota ole olemassa. Nainen huutaa ja taivaalta sataa rakeita. Mies näkee mökissä peuran, ketun ja korpin, löytää lattian alta jakoavaimen, pulittaa itsensä auki ja kuristaa Naisen hengiltä. Mies polttaa Naisen ruumiin kokossa ja poistuessaan keppien varassa näkyy metsässä ruumita.

6. Epilogi

Mies näkee peuran, ketun ja korpin läpinäkyvinä hahmoina ja mäen päällä hän kohtaa satoja kasvottomia naisia, jotka vaeltavat metsässä.

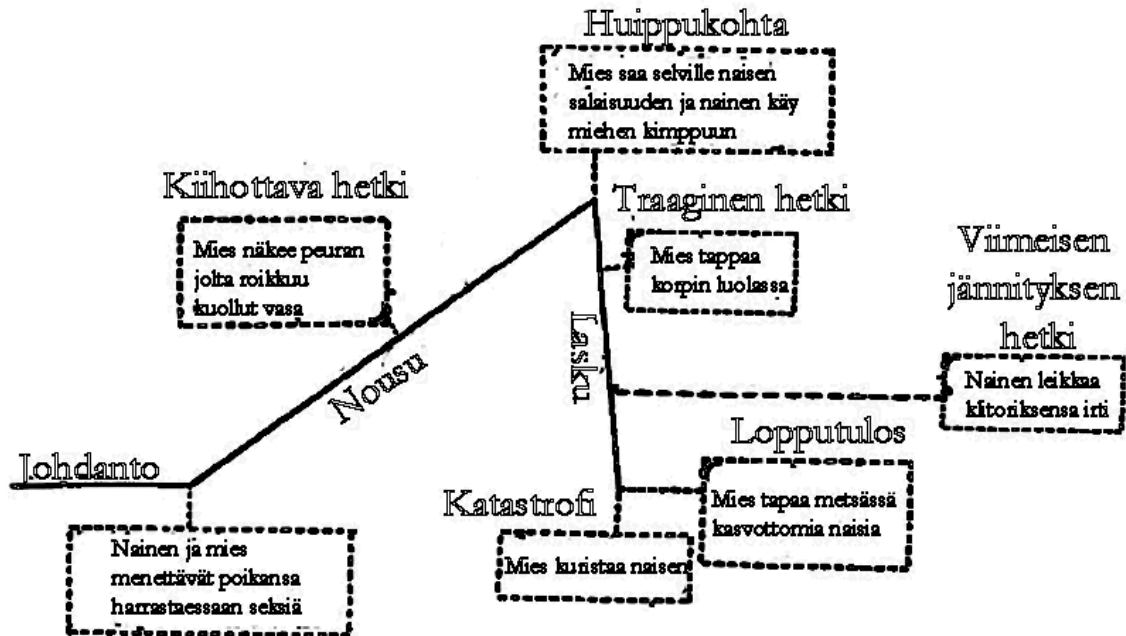
Rakenne on monilta osin klassista tragediaa jäljittelevä ja verrattavissa esimerkiksi Shakespearen näytelmiin. Vaikka perinteisessä tragediassa on viisi näytöstä, voi Antichrististä löytää samat elementit kuin klassisesta Freytagin tragediamallista.

xiv

1. *Johdanto (die Einleitung)*
2. *Nousu (die Steigerung)*
3. *Huippukohta (der Höhenpunkt)*
4. *Lasku tai paluu (der Fall oder der Umkehr)*
5. *Katastrofi (die Katastrophe)*

Lisäksi päävaiheiden välissä on kolme näyttämöllistä vaihetta, jotka erottavat ja yhdistävät päävaiheita:

1. Kiihottava hetki (*das erregende Moment*) johdannon ja nousun välissä
2. Traaginen hetki (*das tragische Moment*) huippukohtaan ja laskun välissä
3. Viimeisen jännityksen hetki (*das Moment der letzten Spannung*) laskun ja katastrofin välissä.



Aristoteelisen tragedian malli on myös selvästi nähtävissä elokuvassa. Tilanne käynnistyy onnesta ja kulkee kohti onnettomuutta. *Anagnorisis*, tunnistaminen johtaa suoraan *peripeteiaan*, tragedian toiminnan suunnan kääntymiseen vastakkaiseksi. Tämä tapahtuu hetkessä jolloin Mies lukee Nicin ruumiinavausraportin ja löytää valokuvat, joissa lapselle on pakotettu kengät väärin jalkoihin. Nainen käy Miehen kimppuun, valta-asetelma kääntyy pääläelleen. Tragedian pyrkimysten mukaisesti elokuva herättää pelkoa ja sääliä ja aristoteelisen mallin mukaisesti sen pitäisi myös puhdistaa lopulta katsojan mieli. Antichrist päättyy myös jonkinlaiseen puhdistautumiseen, katharsikseen. Naisen ruumiin polttaminen on puhdistautumisen teko, mutta mielestäni vasta viimeinen näytös, epilogin naisten kuoro, on katharsiksen paikka. Katharsis ei kuitenkaan ole kirkas, vaan elokuva jättää vaivaavan tunteen siitä, että jotain jäi käsittämättä.

Antichristin tragedia onkin ehkä lähempänä Nietzschen käsitystä traagisesta ajattelusta kuin Aristoteleen kolminäytöksisen kokonaisuuden mallia. Nietzschen tragediassa dionyysinen, huumaava ja rajat rikkova sekä apolloninen, illuusion

luomisen voima yhdistyvät. Tragediassa *hybrikseen*, vääränlaiseen kaikkivoipaisuuteen sortunut ihminen astuu rajan yli jumalten kentälle ja saa rangaistuksen siitä. Lopussa rajat piirretään uudelleen.

6 ANTICHRIST PSYKOANALYTTISESTI

Antichristissä Mies edustaa järkeä, muttei kuitenkaan tyypillisellä luonnontieteellisellä tavalla. Naisen ollessa sairaalassa käy ilmi, että Mies kokee oman toimintansa ja mentorointinsa olevan avain Naisen epäluonnolliselle surulle ja parantumiselle. Mies ei itse näytä ulospäin mitään tunteita lapsensa kuolemasta, vaan kanavoi oman surutyönsä vaimoonsa. Terapeuttimies ei voi hyväksyä Naisen hoitamista psykelääkkeillä, vaan vaatii, että Nainen kohtaa omat pelkonsa ja prosessoi lapsen menettämisen trauman. Naisen ruumiilliset kokemukset ahdistuksesta ja pelosta näyttäytyvät terapeutille suoraan psyykkisten kysymysten oireina, aivan kuten Freud tulkitsi hysteriaa. Mies haluaa mallintaa paperille Naisen pelkojen ontologian, purkaa irrationaalisuutta sanallistamalla sen. Tämä sopii yhteen psykoanalyysin sukupuolikäsitysten kanssa.

Mies ei pysty tavoittamaan eikä käsittämään reaalista, vaan subjektipositiossaan sekoittaa oireen siihen mikä vastustaa viimeiseen asti tulkintaa. Aiemmin Mies on asemoinut itsensä perheen piirissä siksi, jolla on valta kieltää lasta tavoittelemasta fallostä eli äidin halua. Lapsen poistuessa kuvioista Mies havaitsee Toiseuden ensin Naisessa ja sitten itsessään, miessubjekti ei kestä vierautta ja ajatusta siitä, ettei voi hallita Naisen/Toisen halua tai sulautua siihen, päätyy hän tuhoamaan ja tappamaan Naisen. Ainoa hyvä nainen on kuollut nainen, aight.

Nainen taas ei voi kestää itsessään seksuaalivietin voimaa, jonka vuoksi hän antoi lapsensa kuolla, ja heiluu jatkuvasti tämän ja kuolemanvietin välillä. Nainen on yrittänyt aiemmin hallita fallostä tekemällä tieteeksi noitavainot, mutta koska ei naissubjektina pysty olemaan täysin symbolisen sisällä, on hän signifoinut

noituuden merkiksi Toisesta ja samalla samaistunut tähän objekti a:han. Naisenkin primaalisadismi suuntautuu aluksi Mieheen, mutta egon taantuessa primaalimasokismiin poistaa Nainen itseltään jouissancen yrittäen viimeisen kerran löytää kadotetun itsen. Tämän jälkeen Nainen palaa Isän lakiin ja saavuttaa primaalisadismin sekä primaalimasokismin yhtymäkohdan – subjekti kadottaa itsensä. Kuollessaan Nainen on siis sekä reaalisessa että symbolisessa eli poissaolossa, naisen paikassa.

Antichristissa lapsi näkee äitinsä haluavan isää. Koska Isän lain ulkopuolelle asettuminen on mahdotonta, vie pikku-Nic kantanäyn nähtyään kuolemanvietin loppuun saakka. Lapsella ei ole kykyä käsittää tekojensa seurauksia eikä perspektiiviä aikaan, hän saa välittömän nautinnon ilollaan toteuttamastaan teosta kiivetä ikkunalle. Pieni poika hymyilee pudotessaan valkoiseen hankeen ja muuttuessaan yhdeksi ei-olevan kanssa, hän saavuttaa saavuttamattoman.

Olennainen osa Antichristiä on fantasiakuvasto, joka sekoittuu todellisten tapahtumien kanssa. Kolmen kerjäläisen inkarnaatioina toimivat kettu, peura ja korppi jotka indikoivat Miehen kyvyttömyyttä ylittää inhimillisen merkityksenannon rajaa, ne ovat symboleita joiden merkitykset ovat hämärtyneet. Samalla ne myös osoittavat kulttuurin myyttisen luonteen. Merkki sekoitetaan merkitsijään ja symbolien väärintulkinta johtaa alati kasautuvaan ja representaatioiden kuormittamaan kulttuuriin.

6.1 Erittelyä

Prologissa näytetään elokuvan alkuasetelma, esitetään kauniisti hirvittävä tapahtuma: lapsi putoaa ikkunasta vanhempien rakastellessa. Mustavalkoinen, hidastettu kuva jota kuvittaa Händelin barokkiaikainen musiikki luo väistämättömän assosiaation ns. eurooppalaiseen taide-elokuvaan. Yhdysvaltalaisissa elokuvissa ja tv-sarjoissa seksi tapahtuu useimmiten sensuellisti peiton alla, ja jos paljasta pintaa näytetään, ovat seksuaalisoiduista alueista edustettuna ainoastaan naisen rinnat.

Estetisoidun seksin rikkoo kuitenkin heti alkuun epätyypillinen kuva siitimestä, joka työntyy naiseen. Aktin suora kuvaaminen on esimakua tulevista kehojen tuhoamisesta, se valmentaa katsojaa varautumaan yllätyksiin ja rujoihin kuviin. Toisaalta vaikuttaa siltä, että von Trier on tarkoituksenmukaisesti pyrkinyt synnyttämään katsojassa ristiriitaisen olon. Erektiossa olevaa miehen penistä ei voi näyttää elokuvissa ilman ikärajamerkintää K-18 ja silloinkaan elokuva ei välttämättä pääse levitykseen sensuroimattomana. Kuva ei ainoastaan näytä jotakin kiellettyä, vaan myös kommentoi esittämisen käytäntöjä. Yhdyntä on niin tyypillinen visuaalinen elementti kulttuurissamme, että von Trierin päätös näyttää se, minkä oletamme tapahtuvan kaikissa niissä heteroseksikohtauksissa, jotka jätetään näyttämättä, vaikuttaa kannanotolta: *"Tämän te näette pornossa, tätä te teette kotona, tämän minä haluan riisua tabuilta"*.

Kannanotolla on kaksi tasoa. Ensimmäinen osoittaa pornografisen kuvaston olevan osa elokuvaksi laskettavaa kentää, ja muiden kuin pornoa tekevien elokuvantekijöiden olisi hyvä miettiä suhdettaan tähän kuvastoon. Kulttuurimme sallii esineellistävän ja täysin fetisoidun seksin viittellisen esittämisen musiikkivideoissa, mutta aidon seksin näyttäminen on radikaalia. Toinen taso kommentoi symbolisen esittämisen traditiota. Kohtauksen visuaalinen tyyli on korostetun elokuvallinen istutettuine symboleineen (kaatuva vesipullo, valkoinen peseytyvä pyykki) saa katsojan tietoiseksi siitä, että edessä näyttäytyvä kuva on rakennettua todellisuutta. Yhdyntä lisää tätä efektiä. von Trier näyttää Antichristissä miehen ja naisen välisen seksin tasoja, joita moni suhteessa elävä ei tahdo kohdata: seksi on nautinnon lisäksi vallankäyttöä, johon rakkaudella ei ole asiaa.

Elokuville on perinteisesti käytetty erityyppisiä kiertoilmaisuja esittämään seksiä, suomalaisessa elokuvassa tyypillistä on ollut luonnonelementtien kuvaaminen aktin aikana. Näyttämällä itse aktin von Trier huomauttaa, että on pikkupoikamaista tulkintaa nähdä elokuvien symbolisessa kuvakielessä niinkin yksiulotteista tasoa kuin miekka=fallos. Tulkinta ja symbolitaso on kulttuurisidonnaista ja länsimaissa on edelleen valloillaan freudilainen käsitteistö, jossa halu ja konkretia sulautetaan toisiinsa. Esimerkiksi ruuminosan koetaan

aihettavan nautintoa, ja tämä ajatus muodostuu sen pohjalta, että on olemassa 'luonnollista' halua. Kiinnostavampaa on näyttää itse fallos, jolloin yhtälö on fallos=? Penetraatio näytelmäelokuvassa herättää pohtimaan pidemmälle kuin pornografisen kuvaston eroottisiin affekteihin jämähtävä pyrkimys.

Kohtauksen seksi ei kuitenkaan aktin näyttämällä muutu radikaaliksi, se toistaa mieskeskeistä heteronormatiivista kuvakieltä, jossa mies on aktiivinen toimija. Nainen on aina joko alla tai Miehen varassa, ei koskaan hallitsevassa positiossa. Wendy Hollway on kirjoittanut artikkelissaan "*Gender difference and the production of subjectivity*" että heterosuhte on paikka, jossa sukupuoliäroja uusinnetaan^{xv}. Miesseksuaalisuuden diskurssi (re)produsoi sukupuolta ja seksuaalisuutta, voimakkaimmin liittämällä naissubjektius erityiseen suhteeseen seksuaalisuuden kanssa. Seksi on naiselle miehen kautta määrittyvää toimintaa, ja elokuvan edetessä Nainen alkaa kapinoida tätä asetelmaa vastaan.

Toinen tabuja koetteleva kuva näyttäytyy hetkeä myöhemmin, kun Nic näkee vanhempiansa harrastavan seksiä makuuhuoneessa. Freudilaisessa psykoanalyysissä tätä näkyä kutsutaan kantanäykksi. Näyn jälkeen Nic kääntyy katsomaan kameraan ja hymyilee: kameraan katsominen on toinen kommentti katsomisen konventioille. Perinteinen psykoanalyttinen elokuvateoria on esittänyt elokuvan voyeristisena toimintana, jossa katsojalle annetaan mahdollisuus tunkeutua omiin fantasioihinsa turvallisen välimatkan päästä ja joka toimii samankaltaisena Lapsi, joka katsoo suoraan katsojaan pakottaa katsojan tarkistamaan omat miellelyhtymänsä ja osoittaa, että ulkopuolista vyöhykettä katsomisessa ei ole. Katsoja on elokuvallisen koneiston (*cinematic apparatus*) läpäisemä, ja suoraan katsojan katseen kohtaava lapsen katse paljastaa katsojan paikan tässä kojeessa.

7 BUT FREUD IS DEAD, ISN'T HE?

Erityyppiset teoreettiset rakennelmat ja tiedon valta ovat yksi tapa hallita ihmistä ideologialla. Modernin tieteen pyrkimys järkeistää ja eritellä kokemus maailmasta

palvelee koherenttia maailmakuvaa, jossa lokeroitu tieto määrittää myös arvokäsityksiä. Myytit ja uskomukset ovat kovimmassa luonnontieteellisessä maailmankatsomuksessa jäänteitä ajalta ennen valistusta, irrationaalinen mielletään kaoottiseksi ja vähempiarvoiseksi.

Alitajunnan tutkiminen on tuonut yleiseen käsitykseen sen, että myytit ovat tiedostamattoman heijastumaa ja Freudin tutkimukset ovat vakiinnuttaneet paikkansa käsitteistössämme: tarinoissa käsitellään jonkinlaista primaalista olemassaoloa, esimerkiksi inestin pelkoa. Vaikka psykoanalyysin paikka tieteen kentässä on kyseenalainen, purkaa se omalta osin myyttien luonnetta ja antaa niille laajemman merkitystason. Samalla psykoanalyysi kuitenkin toimii itse mytologisena järjestelmänä, se antaa oman selityksensä peloille ja epämiellyttäville kokemuksille. Ennen kaikkea psykoanalyysin ihmiskäsitys perustuu ajatukseen mielestä ihmisen rakenteen pohjana ja tyypistää fyysisen toiminnan mielen ulokkeeksi.

Kristinuskossa hyveet ja moraaliopit ovat rakentaneet toimintamallin, jonka avulla ihminen voi pelastua omalta perusluonteeltaan. Niin kauan kuin synnin tunnistaa ja sitä osaa varoa, voi sen aiheuttaman tuskan kanssa elää. Sama analogia on löydettävissä myös Freudin ihmiskäsityksessä. On olemassa jonkinlainen perustrauma, jonne koko toimintamme palaa ja olemisemme on väistämättä joko suhteessa tuon trauman käsittelyyn tai torjuntaan. Kaiken pohjana on libido, kontrolloimaton ihmiselämän perusta, eikä rakennelman ulkopuolelle voi astua. Tuo ihmisen kuilu on käsittämätön ja toimii omalla logiikallaan joten sitä kohti on pakko kohdistaa analyysi ja suitsea nimeämisellä.

Antichristin kritiikin kohteet ovat kristinusko, sukupuoliuus ja järkeistäminen tai pikemminkin analysointi. von Trierin terä uppoaa huomattavan syvälle 2000-luvun maailmankuvaan, se osoittaa että kristinuskon jäljet ovat edelleen nähtävissä, sukupuoliuus on yhä sidottu tarinoihin ja että järki on käsite, ei absoluuttia määre. Lisäksi oman osansa saa psykoanalyysi terapiamuotona, joka liiallisen analyysin vuoksi saattaa ongelmaisen ihmisen vain syvemmälle

ongelmiin. Elokuva sekoittaa vastakkaisia käsitepareja hyvä-paha, nainen-mies, elämä-kuolema ja uni-valve niin, että käsitteiden dekonstruktio tapahtuu.

Antichristin keskeisin kysymys on käsittämättömän kohtaaminen. Ihmisen toimintaan ja psyykeeseen liittyy väistämättä myös sellaisia ulottuvuuksia, joita on vaikea käsittää ulkopuolelta. Lapsen kuolema on vanhemmille annetun mahdollisuuden menetys, tragedia jossa onnea ei kestä kuin lyhyen hetken aikaa. Mies yrittää päästä selville Naisen pelosta, mutta kysyessään tältä, mitä hän eniten pelkää, ei saa vastausta. Nainen on menettänyt lapsensa, äitinä jo kokenut pahimman pelkonsa. Se, mitä nainen pelkää, on kuitenkin vailla kohdetta ja nimeä, se on *Angst*, tunne siitä ettei ole kotonaan maailmassa.³

Lapsi edustaa viattomuutta, jonka poistuessa jää jäljelle vain vanhempien syntiset vajavaisuudet. Antikristus, mahdollisuus pahaan ja tuhoavaan elää jokaisessa ihmisessä, ja von Trier tuntuukin kysyvän elokuvassaan, onko olemassa mitään puhdasta, aitoa ja viatonta. Seksuaalisuus näyttäytyy von Trierille uhkaavimpana voimana kaikista, kontrolloimattomana alkukantaisena haluna, jonka toteuttamisen eteen ollaan valmiita tekemään mitä vain. Seksi kulkee käsikkäin väkivallan kanssa, kaaoksen vellovassa aukossa.

Nainen kyseenalaistaa heti alusta miehensä psykologin taidot. Hän suostuu vastentahtoisesti potilaan rooliin, jossa hänen tehtävänä on olla analysoitavissa ja Miehen ohjattavissa. Naisen ahdistus purkautuu fyysisenä oirehdintana. Aluksi hän on flegmaattinen, sitten masokistinen ja panikoiva. Nainen pelkää metsää Edenin mökin ympärillä, hän pelkää sillan ylittämistä joka johtaa mökille. Naisen kokemus palavista jaloista on Miehelle vain harhoja, mutta Naisen jalassa olevat rakot todistavat toisin.⁴ Naisen kokemus maailmasta on voimakkaan kehollinen.

Ennen elokuvan käännekohtaa tapahtuu jotakin merkittävää. Nainen kertoo Miehelle, että edellisenä kesänä hänen ollessaan Nicin kanssa kahdestaan

³ *Angst* on peräisin 1800-luvun saksalaisilta romantikoilta. Eksistentiaalistifilosofit kuten Sören Kierkegaard ja myöhemmin Martin Heidegger ovat tutkineet ahdistuksen merkitystä olemassaolon kannalta.

⁴ Oidipuksen nimi Oidípous tarkoittaa kreikaksi turvonnutta jalkaa.

Edenissä, oli hän kuullut itkevän lapsen ääntä mutta lasta ei löytynyt. Mies toteaa, että kyseessä oli harha, Naisen mielikuvituksen tuote. Raivoissaan Nainen lyö Miestä viinilasilla, Mies saa Naisen hallintaansa ja pitäessään tätä lattiassa, Nainen syyttää Miestä ylimielisyydestä. Kohtauksesta leikataan seuraavaan, jossa pariskunta on lähekkäin sohvalla ja Nainen puhuu peltikatolle putoavista tammenterhoista, jotka huutavat kuollessaan. Naisen näkemys on, että tammen on tuotettava satoja kuolevia tammenterhoja, jotta yksi puu voisi sadassa vuodessa kasvaa täyteen mittaansa. Kun hän ymmärsi tämän, muuttui Edenissä aiemmin niin kauniit asiat hirvittäviksi. Mies kutsuisi tarinaa kauniiksi jos se olisi lasten satu, mutta Naisen kertomana on tarina malliesimerkki pelon sumentamasta järjestä. *"Ajatukset väärentävät todellisuutta, ei toisin päin."* Miehen maailmanjärjestyksessä asiat lähtevät sisältä, mielestä käsin.

Seuraavana aamuna Mies istuu kuistin portailla ja hyvätuulinen Nainen tulee istumaan hänen vierelleen ja kertoo rakastavansa Miestä ja olevansa kiitollinen tämän antamasta avusta. Mies kertoo, että näki yöllä outoja unia. Nainen toteaa, ettei modernia psykologiaa kiinnosta unet. Freudhan on kuollut, hän kysyy ja Mies myöntää. Tämän jälkeen Nainen liikkuu vapautuneesti metsässä käyden läpi aiemmin pelkäämänsä paikat. Hän sanoo olevansa parantanut ja kehuu Miestä hyväksi psykologiksi. Mies ei osaa suhtautua tähän, ja Nainen loukkaantuu. Tämän jälkeen elokuva kääntyy synkkään alamäkeen.

Miten Naisen repliikki Freudista pitäisi tulkita? Elokuvan ytimessä on koko länsimaisen kulttuurin ja psykoanalyysin kovin ydin: perhe muodossa isä-äiti-lapsi. Nainen, joka ei osaa olla äiti eikä miestänsä miellyttävä nainen, on äärimmäinen kannanotto freudilaista kompleksia vastaan. Hän ei halua kummarkaan hyväksyntää, vaan on itsellinen miesten ylitse. Samanaikaisesti nainen joutuu luovimaan omien ristiriitaistenkin halujensa kanssa.

Charlotte Gainsbougin hahmon voisi tulkita kovan luokan feministisenä kannanottona sille, mitä oikein tapahtuu, jos mies määrittää naisen ainoastaan käsitteelliseksi olennoiksi ohittaen historialliset ja toiminnalliset ulottuvuudet. Freud on kuollut, sekä symbolisesti että konkreettisesti, Nainen voi kävellä

metsässä pelkäämättä komplekseja ja kategorisointia, hän on olemassa maailmassa eikä vain välitilassa. Samalla tavalla kuin Nietzsche'n jumala on kuollut, on psykoanalyysin Freud kuollut.

Kommentti on myös suunnattu järkeä vastaan. Unet ovat modernille tieteelle yhä mysteeri mutta kliininen neuropsykologia ei ole kiinnostunut niistä merkitystasolla, vaan ne niputetaan samanlaisiksi sähkömagneettisiksi impulsseiksi kuin motoriset virheet. Freudin käsitys psykoanalyysistä oli tieteellinen. von Trier on lukenut myös Carl Jungin, unia ja symboleita tutkinutta psykologia, joka erkaantui Freudista 1912 seksuaalienergiaan liittyvien erimielisyyksien johdosta. Jungin näkemys maailmasta oli hengellinen ja hän käytti tammenterhon kehittymistä tammeksi vertauskuvana ihmisen kasvulle.^{xvi}

Unet ovat esillä Antichristissä toisenlaisen todellisuuden maailmana, tapahtumien välissä näytetään fantastisia kuvia, joissa luonnonlait eivät päde. (Väki)vallan hallitsemaa reaalityodellisuutta vastassa ovat sekvenssit, joissa Nainen kulkee hidastetusti metsässä tai mies seisoo tammenterhosateessa. Näissä kohtauksissa tunnelma on utuinen ja ne tuntuvat helpottavilta painostavan tunnelman keskellä.

Näyt sekoittuvat valvemaailmaan eikä Miehen oma toteamus ajatusten ja todellisuuden vuorovaikutuksesta pidäkään enää paikkansa. Hän näkee unia valveillaankin, hänelle näyttäytyvät puolikuolleet eläimet ja luonnon raakuus. Nainen, jonka hän lopulta diagnosoii jollakin tavalla skitsofreeniseksi hulluksi, ei niitä näe vaan Naisen mielikuvat kuvastavat luontoon sulautumista. Kun linnunpoika putoaa pesästään ja kuolee, ei tule selväksi onko kyseessä todellinen tapahtuma, jonka tähden Nainen itkee, vaiko Miehen mielikuvitusta Naisen luonteesta. Merkitystasot ovat henkilökohtaisia, eikä merkkiä ja merkitsijää pysty enää erottamaan.



"Putoavien tammenterhojen ääni on kaiken kuolevan tuskanhuuto."

sanoo Nainen ja Mies näkee unia.

The narration, in fact, doubles the drama with a commentary without which no mise en scene would be possible. - Jaques Lacan

Antichristissa on ristiriita symbolien esittämisen ja niiden avaamisen välillä. Toisaalta elokuva näyttää raadollisella tavalla miehen ja naisen välisen suhteen ja siihen liitetyt symbolit, mutta nojautuu kuitenkin narraatioon ja liittää tarinaan mukaan erilaisia vertauskuvia. Kolme kerjäläistä on keksitty myytti, joita käytetään Antichristissä taitavasti. Kauris symboloi surua, kettu kipua ja korppi epätoivoa. Von Trier on istuttanut myytin elokuvaan niin uskottavalla tavalla, että katsojalle tulee tunnistamisen olo ja halu selvittää, mitä symbolit merkitsevät. Juuri ennen Naisen tappoa Mies katsoo taivaalle, ja käsittää, ettei kolmen kerjäläisen tähtikuviota ole olemassa. Heti sen jälkeen näytetään uudelleen Nicin ikkunasta putoaminen siten, että pojan takana ikkunassa näkyy peura. Naisen maatessa selkä Miestä kohti, näkyy huoneessa myös kolmen eläimen hahmot. Ennustuksen mukaan jonkun on kuoltava, kun kaikki kolme kerjäläistä ovat koolla.



Vasemmalta: Nainen, Suru, Kipu ja Epätoivo

von Trier johdattaa katsojan mukaan satuun, jossa mikään ei ole sattumaa vaan kaikelle on tragedian mukaisesti paikkansa. Finaalikohtauksen tulkinta jää avoimeksi ja nostaa useita kysymyksiä. Miksi Mies tappoi Naisen eikä lähtenyt pois vapauduttuaan painosta? Edustaako peura Nicin taustalla Naista? Olivatko Miehen aiemmin näkemät eläimet merkkejä psykoosista ja Naisen tappo harhainen teko? Luopuiko Mies järjestä ja antautui epärationaalisen ennustuksen toteutukseen? Oliko Nainen todella paha, halusiko hän tulla tapetuksi ja oliko tappo oikein? Nämä kysymykset liittyvät Antichristin pyrkimykseen karikatroida mies ja nainen ja huomauttaa katsojalle, että kysymykset liittyvät olennaisesti elokuvan henkilöahmojen sukupuoliin.

8 MIES VASTAAN NAINEN

Koen, että von Trier yrittää Antichristissa Teresa DeLauretin kehottamaa keinoa: niin kauan kuin kaupallinen elokuvakoneisto tuottaa narraation avulla käsityksiä normeista, on vaihtoehtoisen elokuvan hyödynnettävä myös tuota tapaa voidakseen tuoda uusia näkökulmia esimerkiksi sukupuoliroolien

hahmottamiseen ja moraalikäsitusten uudelleenpuntarointiin. Pelkkä avantgarde ja godartilainen rikkominen ei riitä, sillä genreteoriaa hyödyntämällä voidaan saattaa paha aavistamaton yleisö elokuvan äärelle, joka ei vastaakaan hänen odotuksiaan.

Antichristiä markkinoitiin sekä kauhuelokuvana että psykodraamana. Useat elokuvakriitikot ovat tuominneet elokuvan naisvihamielisenä.⁵ Syitä tälle kyllä löytyy, mutta Antichristia pitää tutkia valppaana, sillä ilman jatkuvaa pohdintaa ja kyseenalaistamista sen voi tulkita hyvinkin suoraviivaisesti. Totta on, että potilaspsykologiasetelma muistuttaa tilannetta, jossa mies on terve ja nainen sairas. Naisen esittäminen äärimmäisen kehollisesti kokevana olentona on kaavamaisista sukupuolikuvausta. Myös Naisen väkivaltaisuus ja vainoharhaisuus on luettavissa kuvana naisesta, jonka kontrollin tarve ja äidillinen tukahduttaminen sekä väkivaltaan taipuminen luonnollinen taipumus.

Sen sijaan on hyvinkin kyseenalaista nähdä seksuaalisesti halukas ja äitiyteen kompleksisesti suhtautuva nainen ainoastaan miespuolisen ohjaajan vihamielisenä karikatyyrinä. Vielä pidemmälle yltävät arvostelut, joissa kielletään Naisen psyykkeen värinä pelottavine kaikuineen ja korvataan se juuri Antichristin kyseenalaistamalla moraalisella arvostelulla. Lacanilaisittain Naisen tuska on juuri se, että hän ei pääse symboliseen mutta luulee voivansa päästä reaaliseen alkutilaan, vaan tämä ei ole mahdollista. Lapsi, joka oli joskus osa Naista, on ollut hänelle vieras ja nyt lapsikin on kuollut. Feministisesti luettuna Naisen tragedia on itsenäisyyden tavoittelu, jota estävät naisen halun kiinnittyminen mieheen ja velvollisuudet äitinä.

Se, että Mies tappaa Naisen, ei tarkoita sitä, että miehisuus voittaa naiseuden. Ei ole myöskään rakentavaa keskustella sukupuolista arvolutuneesti siten, että naisen väkivalta on ainoastaan olosuhteitten sanelemaa reaktiota. Päinvastoin, von Trier luopuu moraalista ja menee ylitse hyvän ja pahan näyttämällä vaikean asetelman, jossa kummallakaan osapuolella ei ole helppoa. Herra Luonto, johon Mies tutustui roolileikissä, ottaa Naisen valtaansa niin, ettei tämä pysty enää ymmärtämään

⁵ Mm. Mikko Piela, Uusi Suomi 9.4.2009

omia tuntemuksiaan. Naiselle epäonnistuminen, tuska, himo, pelko ja *Angst* sekoittuvat likaiseksi ja inhottavaksi pahuudeksi, jonka hän haluaa pois ja siitä eroon pääseminen vaatii tuhoamista.

Miehen rakkaus muodostuu Antichristissä tekopyhäksi peitoksi vallankäytön päälle, mutta kieltäytyessään lyömästä Naista hän yrittää pitää kiinni rakkauden kauneudesta ja puhtaudesta. Mies satuttaa Naista fyysisesti vain kerran ja se riittää. Herra Luonto, hänet on positioitu, nimetty mieheksi vaikka konnotaatio onkin kuvastossa naiseen. Näin ollen von Trier poistaa luonnosta, kaaoksesta ja pahuudesta napanuoran Naiseen ja leikittelee miehen ja naisen mimesiksillä ja nimeämisen aiheuttamalla kuilulla kahden subjektin välillä.

Antichrist rikkoo tällä myös mainstream-elokuvan tavan asettaa tarinalle selvä päähenkilö. Mulveyta mukaillen, Antichristin katse naiseen on miehinen katse, mutta hyvin tietoinen tästä katsomisen positiosta. Elokuva vie äärimmilleen Mulveyn teorian, se näyttää valkokankaalla olevan naisen, jonka toiminta on motivoitunut miehen ehdoilla. Lopputulos on toteamus: tästä miehisessä todellisuudessa on kyse ja se on vahingollista. Tämä miehinen todellisuus on myös psykoanalyysin todellisuus, jossa naisella on pääsy reaaliseseen. Elokuva on miehinen fetissi.

Mutta Antichrist ei ole myöskään miesvihamielinen teos. Sen on ohjannut heteroseksuaalinen valkoinen mies, joka on hyvin tietoinen omasta identiteetistään ja jota hän käsittelee ankaralla kädellä, välistä pateettisesti mutta kuitenkin sortumatta epäilyttävään julistamiseen. von Trier on itse kiinni miehisyyden kahleissa (sekä taloudellisessa että kulttuurisessa pääomassa) eikä sen vuoksi voi ohjata elokuvaa, joka ylittäisi nuo määreet. Mutta juuri siksi hän on se ihminen, joka voi ohjata elokuvan, jossa päähenkilöt näyttävät Miestä ja Naista ja tuovat näyttämölle ruman kuvan heteronormatiivisuudesta.

Katastrofissa tapettu Nainen oli marttyyri, joka joutui kuolemaan voidakseen tällä lunastaa kaikki naisten ja miesten synnit. Aiemmin tapahtuneet genitaalien tuhoamiset ovat olleet elokuvassa kohtia, joissa sukupuolet ovat voineet samaistua Mieheen ja Naiseen ja tuntea empatiaa roolihenkilöitä kohtaan eläytyessään

valkokankaan positioihin. Naisen tuhottua Miehen miehisyyden hän myös poistaa itsestään sen naiseuden, jonka kykenee. Maskuliiniselle vallalle on kuitenkin mahdottomuus sallia sukupuolineutraali tilanne ja Willem Dafoen Mies muuttuu aiemmin alakynnessä olevasta antagonistista sankariksi, joka tuhoaa protagonistin. Tässä pisteessä hänestä tulee kuitenkin myös se fyysinen olento, johon miehisuus samaistetaan. Mies on mies siinä pisteessä, jossa hänellä on (fyysinen) ylivoima Naiseen. Nainen ei taistele vastaan, sillä hän tietää tässä pisteessä että vastarinta on turhaa.

Samat kuvat, jotka näytettiin elokuvan alussa Naisen paniikkikohtauksen yhteydessä, tulevat pintaan ennenkuin Mies kuristaa Naista. Katsoja on johdatettu tilanteeseen, jossa hän toivoo Naisen kuolemaa. Jos (mies)katsoja saa nautintoa kuristuvasta Charlotte Gainsbourgista, on minuutin kestävä kuristus sen verran pitkä, että ajassa on mahdollista tulla tietoiseksi omasta samaistumisestaan. Kuitenkin pitkä ja realistinen kuristuskohtaus tuottaa katsojalle epämieluisan tunteen, joka on kehoon sidottu - myös mieskatsoja voi asettua elokuvassa esitettyyn Naisen positioon. Ahdistus on universaalia, väärät valinnat kohtalokkaita ja miehetkin ovat maailmassa kehollisina olentoina.



Ennen Naisen kuolemaa toistuu alussa näytetty kuva Nicin putoamisesta.

Lapsen taustalle on ilmestynyt kauris.

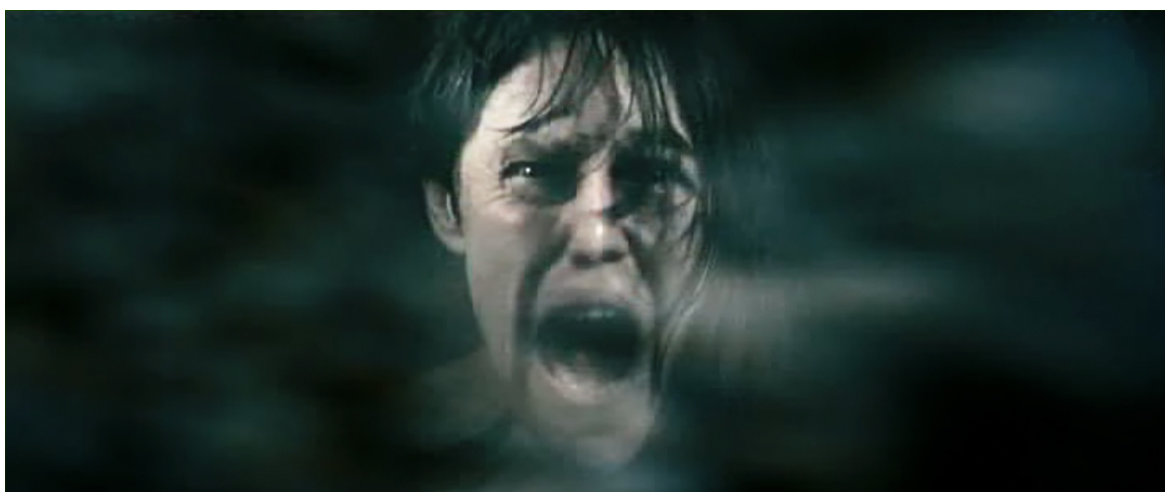
Oma tulkintani Nicin takana olevasta peurasta on se, että Mies tajuaa Naisen nähneen lapsen kuoleman. Samanaikaisesti hän sekä vihaa Naista tästä hyvästä että käsittää viimein, mistä Naisen pelossa on kyse. Naisen tappaminen ei ole (armo)murha, vaan teko jossa impulssi ylittää järjen, klassinen esimerkki miehisestä irrationaalisuudesta. von Trierin maailmassa rajat häilyvät, mutta niitä ei voi hahmottaa, jollei rajaa ylitä. Mies haluaa nähdä Naisen kuolevan ja hän tietää voivansa tehdä sen. Eloon jäänyt Mies on oppinut jotakin ihmisluonnosta. Hänessä on kyky pahaan aivan kuten Naisessakin, eikä sukupuolella ole mitään tekemistä sen kanssa. Vain fyysisen ylivoiman biologia on perusteena sille, että mies olisi dominantimpi osapuoli. Ja sen perustelun käyttö on valintakysymys, sillä sukupuoli on tekemisen ja toimimisen efekti, ei niiden syy.

Antichristissa kumpikin vihaa toisessa sukupuolella oman halunsa kontrolloimattomuutta ja omassa seksuaalisuudessaan toisen sukupuolen valtaa itseensä nähden. Charlotte Gainsbougin halu on halua olla jotakin muuta, kuin Nainen jonka normatiiviset määritelmät rajoittavat. Kyse on *Angstista*, joka saattaa liittyä myös heteroseksuaalisuuden tuottamaan tyhjyyden tunteeseen: kiimassaan Nainen kaipaa siskojen voimaa. Olennaista ei ole se, toivoiko Nainen Nicin kuolemaa. Lapsen kuoleman toivominen tai sen estämättömyys on ennen kaikkea totaalisen toista kuin valloilla oleva käsitys äitiydestä. Antichristin Nainen on moderni Lilith, toisintekemisen malli, eikä se ole helppo paikka maailmassa jossa tämä naiseus vertautuu väistämättä Eevaan tai Mariaan.

9 ANTICHRIST FEMINISTISENÄ ELOKUVANA?

Henkiin jäävä Willem Dafoe on kuitenkin se, jolle jää mahdollisuus piirtää uudelleen sukupuolisuuden muodot. Tappaja on samalla oman miehisyytensä uhri sillä sukupuoli on selviytymistrategia joka ottaa vaikutteita sekä antaa niitä ympärilleen. Feministisesti kyseenalaista, mutta Mies kantaa mukanaan valkoisen miehen heteroseksuaalista taakkaa poistuessaan Eedenistä ja kuva on mielestäni

suunnattu mieskatsojalle. Tuo taakka on olemassa jokaisessa länsimaisessa miehessä ja sen olemassaolo pitäisi tunnistaa ja hyväksyä. Jos miehiksi luettavat ihmiset eivät kyseenalaista mies–nais-dikotomiaa ja sukupuolihierarkiaan liittyviä vallan ulottuvuuksia ja niiden toistoprosessia, ei Butlerin kuvaama mahdollisuus toimijuuden variaatioista ulotu koskaan siihen osaan, joka sortavaa diskurssia pitää yllä. Jähmeät binaariset koodit voidaan kumota toistavan merkityksenannon sisällä. Ennalta annetut käskyt, kuten kahteen jakautunut sukupuoli ja sen väistämättä tuottamat epäonnistumiset, epäkoherentit muodostelmat useiden sukupuolien ilmentymistä, uhmaavat juuri sitä käskyä, jota varten ne ovat annettu.^{xvii} Tämä on lähtökohta uudenlaisen kulttuurin syntymiselle ja sitä voisi hyödyntää näkemällä toiston myönteisenä mahdollisuutena. Kysymys ei ole kuitenkaan siitä, että sukupuoli voitaisiin ylittää tai pyyhkiä pois valistuneen katsomisen avulla vaan potentiaalina erilaisiin sukupuolisiin tekoihin.



Matkalla Edeniin junan ikkunassa välähtää muutaman ruudun kestoisia kuvamanipulaatiota.

Epilogi avain siihen viestiin, jonka von Trier hyvin huomaamattomasti ja implisiittisesti on Antichristiin kutonut. Lähdettyään Eedenistä Mies pysähtyy poimimaan marjoja. Luonto, tuo aiemmin paha ja vieras, näyttää avuliaat kasvonsa. Marjojen joukossa on höyheniä ja musta sulka ja nostaessaan katseensa näkee Mies haamukuvina kolme symbolista eläintä, symbolit ovat onttoja. Mies nousee valoon ja näkee mäkeä ylös alas vaeltavat naiset. Naiset eivät huomioi Miestä.

Antichrist näyttäytyy aluksi helposti tulkittavana perustarinana, mutta epilogi kääntää asetelman kuitenkin pääläelleen. Žižekin sanoin elokuvaa on katsottava, jotta voidaan nähdä, miten symbolinen toimii todellisuuden tukena. Elokuvat opettavat meidät haluamaan ja Antichrist näyttää arkailematta, mitä me haluamme. Sen halun löytää internetin väkivaltakuvastosta, pornoleffojen leikellyistä häpyhuulista ja romanttisten komedioitten heteronormatiivisesta avioliittomallista.

Käskey olla hyvä äiti ja heteroseksuaalisesti haluttava objekti ei toteudu Antichristissa. Naisen ahdistus siitä, että seksuaalisuus on sidottu suoraan lisääntymiseen ja näin ollen binaarisen janan toiseen päähän, naiseen, ilmenee psyyken järkkymisenä. Mies, joka on eristänyt itsestään tuntemisen ja tunteisiin liittyvän ristiriitaisuuden, kohtaa Eedenissä järjen ylittäviä kokemuksia ja siirtyy analyysoivasta ylästatuksesta uhattuun asemaan. Lars von Trier onnistuu elokuvallaan tuottamaan pienen puron toisenlaisen sukupuolisuuden rakentumiseen. Se puro liittyy historiallisen naisvihan tunnustamiseen sekä valloillaan olevan, piilotetun sovinismin tunnistamiseen ja sukupuolten väliseen sotaan kehottavan kuvaston paljastamiseen. Vuosisatoja kestänyt naisten alistaminen on johtanut masokistiseen uhrirooliin, jossa alakynnessä oleva osapuoli taistelee sortajaansa vastaan niillä keinoilla, joilla kykenee: naissubjekti on kääntänyt häneen liitetyt arvolutautuneet ajatukset kuten äidinrakkauten ja uhrautuvaisuuden aseeksi miestä vastaan. Elokuvasoivan Händelin kappaleen sanoin: *"Anna minun itkeä julmaa kohtaloani ja vapauden kaihoani."*

Eedenistä poistuva Mies ei voi nähdä metsässä vaeltavien naisten kasvoja. Sukupuolisuus ei ylity, mutta kasvottomuus viittaa naamioon ja katseen paikkaan. Miespositioitu katse ei tavoita naista, naiset eivät alistu hegemonisen kulttuurin objekteiksi. He ovat palanneet metsään, sellaiseen luontoon jota ei miehinen hierarkia määritä ja jossa voi olla mahdollisuus moneuksien identiteeteille. Se, minne kasvottomien "naisten" katse suuntautuu ja minne he kulkevat, jää auki. Mies, joka on erotettu luonnosta tieteen ja älyn avulla, saa kohdata itsessään sekä kuonan että kauneuden. Jos katsoja pystyy tunnistamaan Antichristissa tapahtuvan vastaparien purkamisen, onnistuu elokuva muodostamaan uudenlaisia käsityksiä

sukupuolen rakentumisesta. Jos Kristus kuoli voidakseen lunastaa kaikkien syntisten sielut, Antichrist osoittaa ettei kukaan muu voi kuolla puolestasi, vaan sinun on itse ymmärrettävä, missä kohdin muutos on mahdollinen. Antichristia voi pitää Lars von Treirin terapiaelokuvana, jonka tarkoituksena on prosessoida miehisisyyteen liittyviä myyttejä ja syyllisyyttä.

10 EPILOGI - VON TRIER JA TARKOVSKI

Antichristin pyrkimyksenä ei ole absoluuttinen katarsis, mutta tragedian mallin mukaisesti epilogin voi nähdä puhdistumisen ja uudistumisen mahdollisuutena. Lacanille tragedia on paikka, jossa tiedostamattoman subjektin halun totuus tulee näkyviin.^{xviii} Miksi elokuvan viimeinen kuva on omistusteksti venäläiselle elokuvaohjaajalle Andrei Tarkovskille?

1. Koska niin moni Antichristin kuva on velkaa Tarkovskin elokuville. Tarkovskin elokuvissa oli aina esillä tietyt elementit, esimerkiksi sade ja tuli.
2. Koska von Trier on Tarkovskin *"Peilin"* (1975) rohkaisemana käsitellyt elokuvassa henkilökohtaisia kysymyksiä henkilökohtaisella symboliikalla.
3. Koska Tarkovskin elokuvia maailmankuva ei ole luotaantyöntävä, toisin kuin monen von Trierin elokuvan.



Mies löytää puolielävän ketun mystisestä metsästä



Tarkovskin Stalker (1979)

Viimeinen kohta on von Trierin mahdollisuus. Olennaista on, että von Trier on ohjannut Antichristin terapiaksi mutta pystynyt samalla käsittelemään laajempia ilmiöitä ja sukupuoliin liittyvää problematiikkaa. Miehen piirtämä pelon kolmio on psykoterapiaa kaikessa kökköydessään, huomautus liiallisen analyysin aiheuttamasta ongelmien kerääntymisestä ja Melanie Kleinin kaltaisten psykoanalyytikkojen vahingollisesta vaikutuksesta.⁶ Metatasolla psykologi-

⁶ Kleinin tulkinta oidipuskompleksista on suoraviivainen: poika todella tahtoo fyysisesti tappaa isänsä. Kleiniä on kritisoinut mm. psykoanalyytikko Julia Kristeva.

potilassuhde on myös elokuvaohjaajan suhde elokuvaan: sisäinen kuvasto esitellään katsojille, jotka tulkitsevat merkit ja antavat niille merkitykset. Se, että juuri Nainen on mieleltään sairas, on stereotypia, mutta juuri siihen rooliin samaistuu von Trier itse. Valistukseen ja tragediaan uskova von Trier käyttää elokuvaa kanavanaan.

Toisaalta von Trier on absoluuttista hyväksyntää kaipaava synnillinen mies, toisaalta lukenut ja kriittinen ihminen, joka uskaltautuu pidemmälle kuin monet muut omien mörköjensä kohtaamisessa. Jos Björk koki, ettei von Trier pysty tekemään elokuvaa vailla naisten sielujen imemistä, on ohjaaja ottanut neuvon vaarista ja tehnyt elokuvan, jossa tätä syytöstä käsitellään. Halusi tai ei, on myös von Trier osa koneistoa, joka ylläpitää (haitallista) sukupuoli- jaottelua. Hetero eurooppalainen mies ei ole vallankumouksen alku eikä queerfeminismin airut, mutta jotain muutosta voi tapahtua myös siinä instanssissa.

Ajassa, jossa jo teatterilevitykseen tehtävän kokopitkän näytelmäelokuvan paikka on vaakalaudalla, on kumouksellista tehdä epämiellyttävän tuntuinen ja ajattelemaan vaativa elokuva. Antichrist ei palvele kulutuskulttuuria, sillä se sörkki vaarallisella tavalla perhemallia ja elämäntapamme pohjaa ja tuo avoimesti esille ”valkoisen miehen taakan” aiheuttaman raskauden. Ja vaikkei elokuva ei ehkä jaa kaikkia käsityksiä Sigmund Freudin kanssa, on esillä psykoanalyysin perustava näkemys, että aggressio on kasautuvaa viettienergiaa, joka vaatii purkamista eli katarsista. Jos vaihtoehtoina on tehdä itsemurha tai tehdä elokuva, on von Trier valinnut rakentavamman vaihtoehdon.

Tarkovskin itsensä mukaan elokuva kykenee tutkimaan ajan immanentteja ominaisuuksia.^{xix} Hänen elokuviaan on verrattu runouteen ja niissä on nähty jopa jotakin pyhää. Jonkinlainen ajatus transendenssin kuvaamisesta on myös von Trierillä, kun hän näyttää 'puhtaan' elokuvallisia kuvia ja päättää Antichristin valoa huokuvaan maisemaan. Miksi sitten Helsingin Sanomien kriitikko Leena Virtanen sanoo, ettei von Trier onnistu samassa kuin Tarkovski?^{xx} Ero on siinä, että juuri kun katsoja uppoaa tuohon elokuvalliseen tilaan, animoitu kettu julistaa vallitsevaa kaaosta pienellä virneellä. Von Trier kantaa ylpeydellä itse

valitsemaansa arvonimeä von, se on pöyhkeää ja itsetietoista. Hän on postmodernin maailman kasvatti, jonka usko mihinkään autenttiseen tai koskemattomaan horjuu jatkuvasti. Jotta kauneutta voi kokea, on kyseenalaistettava se, mistä kauneus rakentuu, on mentävä pidemmälle kuin etiikka tai estetiikka. Tämä tarkoittaa nihilismin ylittämistä. von Trierille Tarkovski on esikuva, mutta kenties sellainen, jota on kiitettävä jotta voi osoittaa, että on päässyt pidemmälle kuin jäljittelyyn.

Kun Nainen on suoriutunut Miehen asettamasta tehtävästä kulkea kiveä kiville, kehuu Mies Naista kuin pikkutyttöä: *"You did beautifully"*. Kaikkien elokuvantekijöiden ylimpänä isäjumalana keikkuu Andrei Tarkovski. Sekä hänen peräänsä haikaileville haluaa Lars von Trier sanoa Friedrich Nietzschen sanoin:

*Jumala on kuollut: mutta koska ihmiset ovat sellaisia kuin he ovat,
voi olla vielä vuosituhansien aikana luolia, joissa näytetään hänen varjoansa.*

- Ja me - meidän täytyy voittaa vielä hänen varjonsakin!^{xxi}

11 LÄHTEET

11 LÄHTEET

-
- i Altman, Rick 1999. *Film/Genre*. London: British Film Institute
- ii Žižek, Slavoj. *The pervert's guide to cinema*. Televisiosarja 2006.
- iii Screen-lehti 16.3 Autumn 1975 s. 6-18
- iv de Lauretis, Teresa. *Sukupuolen teknologia*, suom. 2004, Vastapaino
- v Butler, Judith 1990. *Hankala sukupuoli*, suom. 2006, Gaudeamus
- vi Žižek, Slavoj. *Ideologian ylevä objekti*, suom. Heikki Kujansivu ja Janne Kurki. Apeiron, 2005.
- vii Lacan, Jacques. *The Seminar. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55*. Trans. Sylvana Tomaselli. New York: Norton; Cambridge: Cambridge University Press, 1988. p. 326
- viii Michael Foucault'in esipuhe Anti-Oidipukseen. Suom. Mikko Jakonen. *Megafoni* 2007-08-17. <http://megafoni.kulma.net/index.php?art=452>
- ix Sillä monta villitsijää on lähtenyt maailmaan, jotka eivät tunnusta Jeesta Kristukseksi, joka oli lihaan tuleva; tämä tällainen on villitsijä ja antikristus. (2. Joh. 1:7)
- x Haikara, Kalevi. *Uhmakas Lilith*. Yliopisto-lehti 8/97
- xi Haikara
- xii Norwegian Media Authority none-censorship decision 12.3.2006
- xiii Appleyard, Bryan. *The Sunday Times* 12.7.2009
- xiv Freytag, Gustav. *Technique of the Drama* (1863)
- xv Henriques, J., Hollway, W., Venn, C., & Walkerdine, V. (1984) *Changing the subject*, London: Methuen.
- xvi Wikipedia 20.4.2011 http://fi.wikipedia.org/wiki/C._G._Jung
- xvii Butler 1990.
- xviii Hirvonen, Ari & Lindberg Susanna (toim.) *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Tutkijaliitto 2009.
- xix Tarkovski, Andrei 1989. *Vangittu aika*. Helsinki: Love Kirjat. Alk. 1984.
- xx Helsingin Sanomat 4.6.2009
- xxi Nietzsche, Friedrich: *Iloinen tiede*, s. 105. (Die fröhliche Wissenschaft, 1882.) Suom. J. A. Hollo. Uusi painos (1. painos 1963).