

KUKA PELKÄÄ NOITIA?
Dario Argenton *Susprian* semioottinen analyysi

Jessica Möter
Pro gradu -tutkielma
Folkloristiikka
Kulttuurien
tutkimuksen laitos
Turun yliopisto
Maaliskuu 2009

TURUN YLIOPISTO

Kulttuurien tutkimuksen laitos/humanistinen tiedekunta

MÖTER, JESSICA: KUKA PELKÄÄ NOITIA? Dario Argenton *Suspirian*
semioottinen analyysi

Pro gradu -tutkielma, 100 s.

Folkloristiikka

Maaliskuu 2009

Työni aiheena on italialaisen elokuvaohjaaja Dario Argenton teos *Suspiria* (1977), jota analysoin semioottisesta näkökulmasta käyttäen apunani genreteoriaa, strukturalismia, psykoanalyysia ja sukupuoliäkökulmaa. Tutkimuskysymykseni muodostui moniulotteisesti *Suspirian* semioottisen analysoinnin tuloksen selvittäminen. Käytännössä tämä viittaa elokuvan sanoman eksplikointiin. Päälähteinäni toimivat elokuvasta laaditut valmiit analyysit, joihin omat tulkintani punoutuivat. Mainittavia lähteitäni olivat itse *Suspiria*, John Hillin ja Pamela Church Gibsonin *Film Studies: Critical Approaches* (2000), Johanna Laurilan pro gradu *Noiduttua punaista. Dario Argenton Suspiria* (2004) sekä Linda Schulte-Sassen artikkeli ”The Mother of all horror movies, Dario Argento’s *Suspiria*” (2002). Näiden ohella käytin lähdeaineistona soveltamieni teorioiden omia edustajia, kuten strukturalismissa satututkija Vladimir Proppia. Menetelminä työskentelyssäni toimivat (semioottinen) lähiluku, teemoittelun ja tyypittelyn yhdistäminen sekä osittainen sisällönerittely. Merkittävintä oli kuitenkin oma analysointini, joka perustui viitekehukseeni, kokemukseeni, päättelykykyyni sekä valmiuteeni luoda näiden perusteella kestäviä argumentointeja.

Tavoitteenani oli *Suspirian* (symboli)kielen avaaminen semioottista näkökulmaa hyödyntämällä, ja sitä kautta paremman ymmärryksen luominen elokuvasta sekä elokuvan kautta kuluttajasta ja kulttuurista itsestään. Pyrin tulkitsemaan *Suspirian* kerronnallista kuvakieltä myös uuden tiedon tuottamisen nimissä. Nähdäkseni tämä onnistui. Tutkivalle silmälle *Suspiria* paljastui valtaiseksi tulkinnalliseksi aarraitaksi, jonka kieltä ymmärtämättömälle se pysynee kuitenkin ensisijaisesti tietynmakuisena elokuvakokemuksena. Analyysini lopputuloksena valitusta kulttuurin tuotteesta (elokuva) ilmeni sen sisäänkoodattu, kuluttajaan vaikuttava ”toimivuus”. Tulevaisuudessa myös muiden Argenton elokuvien analysointi ja keskinäinen vertailu olisi varmasti elokuva- ja kulttuurintutkimuksen kannalta hedelmällistä.

Asiasanat: visuaaliset taiteet, elokuva, elokuvatutkimus, analyysi, lähiluku, teemoittelu, tyypittely, sisällönerittely, semiotiikka, symboliikka, symboli, strukturalismi, psykoanalyysi, sukupuoli, noituus

SISÄLLYS

1.	JOHDANTO	1
1.1	Elokuva tutkimuskohteena.....	1
1.2	Tehtävänasettelu ja tutkimuskysymys	2
1.3	Aiempi tutkimus.....	4
1.4	Tutkimusaineisto ja tutkimusmenetelmät	5
1.4.1	Lähiluku	6
1.4.2	Teemoittelu ja tyypittely	8
1.4.3	Sisällönerittely eli sisällönanalyysi.....	8
1.5	Tutkimuseettiset ongelmat ja niiden ratkaisut	10
1.6	Tutkimuksen hyöty ja tavoitteet.....	12
2.	ASETELMA	13
3.	KAUHUELOKUVA JA FOLKLORISTIIKKA.....	15
3.1	Suspiria folkloristisena kauhuelokuvana	17
3.2	Noidat ja kansanperinne.....	17
4.	GENRE- ELI LAJITYYPPIEORIA	19
4.1	Genren käsitteestä	20
4.2	Kauhuelokuvan funktio, semantiikka ja syntaksi	21
4.3	Suspiria geneerisenä kauhuelokuvana	22
4.4	Graafinen kauhu.....	25
4.5	Suspirian ekspressionistisuus.....	25
5.	SEMIOTIIKKA	27
5.1	Kuviot ja värit	28
5.2	Kolmio/Kolme	30
5.3	Ääriviivat ja rajat	32
5.4	Tilojen symboliikka	33
5.4.1	Metsä.....	34
5.4.2	Tanssikoulu	34
5.4.3	Saksa	36
6.	STRUKTURALISMI SEMIOTIIKAN PERILLISENÄ	37
6.1	Suspiria satuteoriana	39
6.2	Kerronnan kaari	40
6.3	Henkilöt.....	42
6.3.1	Proppin ja Greimasin aktanttiteoria	43

6.3.2	Dundesin motiiviteoria.....	46
6.4	Suspiria ihmesatuna ja feminiinisenä kertomuksena	47
7.	PSYKOANALYYTTINEN SEMIOTIIKKA	49
7.1	Sadut ja psykoanalyysi Bettelheimin mukaan	49
7.2	Freudilainen psyyke	51
7.2.1	Tanssiakatemian arkkitehtuuri	55
7.3	Elämän- ja kuolemanvietti	56
7.4	Seksuaalisuus ja kuolema	59
7.5	Suspiria unikertomuksena.....	60
7.6	Suspirian matoepisodi.....	63
7.7	Pienempiä psykoanalyttisiä huomioita: käärmeet.....	65
8.	SUKUPUOLI SEMIOOTTISIN SILMIN	66
8.1	Sukupuolen eksplikoiminen: biologinen ja kulttuurinen sukupuoli	67
8.2	Heikot miehet ja vahvat naiset.....	68
8.3	Hämärät sukupuolirajat.....	69
8.3.1	Helena Marcos	69
8.3.2	Suzy.....	71
8.3.3	Suzyn toiminta	73
8.4	Suspirian keskeisimmät dikotomiat	74
8.4.1	Lapset vastaan aikuiset, äidit vastaan tyttäret	75
8.4.2	Naiset vastaan naiset.....	76
8.4.3	Hyvä vastaan paha, normaalius vastaan hirviö.....	77
8.4.4	Usko vastaan epäusko	79
8.5	Visuaalisuus kerronnallisena ja sukupuolisena elementtinä.....	80
8.5.1	Näkökyky ja kastroitiouhka.....	82
8.6	Lacanin ja Kristevan sukupuolten taisto.....	83
8.7	Abjektiteoria	85
8.8	Naiseuden stereotypiat	88
8.8.1	Nainen miehen vastakohtana, nainen seksuaalisena, nainen vanhana.....	88
8.8.2	Nainen Jumalan vastakohtana.....	90
8.8.3	Nainen luontona	91
8.8.4	Nainen (tukahduttavana) kohtuna	92
9.	LOPPUPÄÄTELMÄT	93
	LÄHTEET	95

1. JOHDANTO

Subjektiiivisuuteni lienee näin aluksi tähdellisintä. Miksi olen halunnut ryhtyä tulkitsemaan juuri *tätä* teosta, ja mitä se minusta kertoo? Puhutaan kaksiteräisestä miekasta, taakasta sekä voimavaroista, joita kohteeseen projisoitu innostus tuottaa. Tunnen kohteeni, joka siinä kaikessa tuttuudessa naamioituu myös minulle vieraaksi. Yhtä kaikki vaikuttaa merkitykselliseltä alkaa tehdä työtä aiheesta, joka sekä koskettaa, herättää kysymyksiä että *vaatii* selitystä. *Suspiriaa* onkin pidetty enemmän kysymyksiä herättävänä kuin suoralta kädeltä niihin vastaavana (<http://www.movieprop.com/tvandmovie/reviews/suspira.htm>, 16.9.2008). Se tuntuu jossakin, kaikkiallakin. Silti minun on vieraannuttava itseni aiheesta tehdäkseen sen itselleni mahdolliseksi tutkimuskohteeksi – nähtävä se ei-itsestäänselvin silmin. (Hermeneuttisesta itsereflektiosta ks. Gripsrud 2002, 135.)

1.1 Elokuva tutkimuskohteena

Elokuva on 1900-luvulta lähtien käsitetty tutkittavaksi taideteokseksi (Kupiainen & Sevänen 1994, 62-63). Silti se edustaa verrattain uutta visuaalisen kulttuurintutkimuksen osa-aluetta, jossa keskeisiä tutkimuskohteita ovat kuvat eri muodoissaan. Elokuvat, valokuvat ja mainokset nähdään tutkijan silmin purettavina kokonaisuuksina, joita analysoidaan esimerkiksi sisällönerittelyn keinoin. Visuaalisen kulttuurin tuotteita tarkastellaan sekä *kielenkaltaisina järjestelminä* (esim. elokuvan kielenkaltaisuus) että *merkityksiä tuottavina representaatioina*. Elokuvan tapauksessa tutkijat ovat yleensä kiinnostuneita ensisijaisesti elokuvan merkityksistä, sitten tuotannosta ja vastaanotosta. (Seppänen 2005, 35, 39, 147.)

Elokuva tutkimuskohteena kiinnittyy vahvasti kulttuurin semioottiseen perinteeseen, jolloin tähdellistyvät juuri kysymykset tuotteen merkityksestä sen kuluttajalle. Elokuva on yksi semiotiikan eli merkkiopin moninaisista tutkimuskohteista (Tarasti 1990, 5). Elokuva-analyysin lähtökohtana toimii lisäksi median poliittisuuden ymmärtäminen, mihin kiteytyy ajatus sattumanvaraisuuden mahdottomuudesta (vrt. Kinisjärvi & Malmberg & Sihvonon 1994, 71). Kullakin valinnalla elokuvan todellisuudessa on oma tehtävänsä ja sanomansa, mikä myös tutkijan tulee ymmärtää.

1.2 Tehtävänasettelu ja tutkimuskysymys

Tehtävänantonani on *Suspirian* (epä)todellisuuden pilkkominen pienempiin kappaleisiin, syntyvien osakokonaisuuksien vertailu sekä kriittinen tarkastelu – sanalla sanoen (semioottinen) analyysi (vrt. Kinisjärvi & Malmberg & Sihvonen 1994, 7). Kyse on elo-kuvan tulkinnasta, mikä kuitenkin liittyy yhteen *Suspirian* kerronnallisuuden kanssa, eli pyrin kuuntelemaan kuvien puhetta. Käsittelen valitsemaani elokuvaa merkkijärjestelmänä, siinä missä kuvat semioottisessa mielessä edustavat ylipäättään käsitteistä koostuvia syntagmaja, merkitysketjuja (Tarasti 1990, 11; Seppänen 2005, 127).

Tulkitsemalla kohdettani tarkoitukseni on kääntää sen eksentrisen kieli ymmärrettäväksi, ja sen jälkeen/yhteydessä analyysillä problematisoida esiin elo-kuvan merkitys. *Semioottisella* analyysillä haluan korostaa sekä semiotiikan valtaisa esikuva-vaikutelmaa muiden soveltamieni tieteenalojen keskuudessa että kiinnittää huomiota *Suspirian* kompleksiseen merkkitodellisuuteen, verhottuun sanomanantoon. On myös huomattava, että *analyysi* itsessään ei ole tyhjentävä tarkastelutapa, vaan elokuvatutkimuksen erityisalueena yhtä kaikki haasteellinen ja vaikeasti määriteltävissä. Analyysin sijaan puhutaankin monesti näkökulmista tai lähestymistavoista (Kinisjärvi & Malmberg & Sihvonen 1994, 7).

Valitsemani käsittelytapa lähenee Tommi Nevalan esittelemää kriittistä elokuva-analyysiä, jossa *tavoitteena on löytää elokuvan ilmaisevan kertomuksen takainen todellisuus*. Harkitsevat kysymykset tietyn elokuvan tarkoitusperistä kiteytyvät muun muassa pohdintaan ”mitä elokuvalla halutaan sanoa” ja/tai ”miksi elokuvaa katsotaan”. (Nevala: ”Erilaisia elokuvan analysointitapoja”, 9.2.2009, 1-2.) Alla esitellyn mallin huomioida ovat keskeisiä myös *Suspirian* analysoinnissa, ja pyrin antamaan työssäni vastauksen ainakin suurimpaan osaan kriittisen analyysimallin kysymyksiä, tosin kokonaisvaltaisesti semioottisessa kontekstissa. Pidän ympäröivää todellisuutta koko ajan lähellä tarkasteluani.

Nevalan kriittisen elokuva-analyysin malli

Tuotannolliset tekijät:

Kuka elokuvan on tehnyt ja miksi se on tehty?

Elokuvan tarkoitukset ja tavoitteet
Lajityyppi:
Millaisesta elokuvasta on kyse?
Vastaako elokuva lajityypin odotuksia?
Kohderyhmä:
Kenelle elokuva on tehty?
Representaatio:
Mikä on elokuvan sanoma?
Mikä on elokuvan suhde todellisuuteen?

(Nevala: ”Erilaisia elokuvan analysointitapoja”, 9.2.2009, 2.)

Tutkimuskysymykseni kiteytyy kaiken edellä mainitun myötä se, *mikä on Suspirian semioottisen analysoinnin tulos*. Mikä on elokuvan merkitys, viesti ja miten se ilmenee? Mitä kaikkea näennäinen syntaksisuus kätkee sisäänsä tai millainen piiloavaruus peilin *alta* heijastuu? Mikä tekee elokuvasta merkittävän, miksi sitä tituleerataan klassikkona? Mistä on kysymys, kun *Suspiria* aikaansaa ahdistuksen tai orgastiseen verrannollisen mielihyvän? Entä mitä elokuva kertoo kulttuurista itsestään? Tutkimusongelma voikin olla joko yksinkertainen tai kompleksinen (Pietilä 1969, 29). Tulkitsen elokuvaa äänneistä ja kuvista koostuvana visuaalisena merkinä, eli tutkin *Suspirian* ilmaisua ja sisältöä (vrt. Tarasti 1990, 13). *Tarkoitukseni on dekodata valitsemani elokuva, paljastaa sen piiloutuneet koodit* (Tarasti 1990, 13). Siinä missä taiteentutkimuksen kohteena on tässä kontekstissa itse taideteoksen tutkiminen merkittäväksi nousee nimenomaan sen sanoma (Kupiainen & Sevänen 1994, 62). Pyrin valjastamaan tietystä kulttuurin tuotteesta (elokuva) sen sisäänrakennetun, kuluttajaan vaikuttavan ”toimivuuden”.

Lisäksi käsittelen työssäni semiotiikkaa ympäröiviä teorioita, joiden avulla pyrin raottamaan tekstin näennäisen sulkeutunutta kokonaisuutta, oman teoreettisen päättelykykyäni puitteissa (vrt. Gripsrud 2002, 142). *Genre-teoria, strukturalismi, psykoanalyysi sekä sukupuolinäkökulma (semioottisessa viitekehityksessä)* auttavat kukin näkemykseni mukaan ymmärtämään *Suspirian* realiteettia paremmin. Varsin mielenkiintoista on, kuinka aluksi omatoimisesti poimin yllä mainitut ”ulos” *Suspiriasta*, ja vasta myöhemmin opin, että ne itse asiassa ovat useimmiten jo lähes automaattisesti osa mitä tahansa elokuvaa. 60-luvun jälkeen semiotiikka, strukturalismi, psykoanalyysi ja feminismi (vieläpä mainitussa järjestyksessä!) lainautuivat elokuvateollisuuden vallankin rohkeasti (Hill & Gibson 2000, xiii).

Subjektiiivisuuteni nousee samaten merkittäväksi myös tässä, eli mitä minusta kertoo se, että olen valinnut tutkimukseni lähtökohdaksi juuri semiotiikan. Siinä missä argumentoin sen jossain määrin ”nousseen tekstistä itsestään” (Kantola & Moring & Väliverronen 2003, 229-258) ovat oma viitekehykseni, mielenkiinnon kohteeni sekä päättelykykyyni myös väistämättä vaikuttaneet tulokseen. Sama pätee myös muiden teorioiden soveltamiseen. Toisaalta on muistettava, että semioottisessa tutkimuksessa on aina vallalla myös tutkijan subjektiiivisuus (Tarasti 1990, 65). Teoreettinen viitekehykseni on sekä mediatutkimuksellinen että folkloristinen – poikkitieteellinen, siis. Sellaisena työni tukee lisäksi huomiota populaaritaiteen ja folkloristiikan yhteistyöstä (vrt. Kupiainen & Sevänen 1994, 61).

1.3 Aiempi tutkimus

Tutkimukseni objektiksi olen valinnut italialaisen kauhuelokuvaohjaaja ja käsikirjoittaja Dario Argenton kulttimaineeseen kohotetun *Suspirian* vuodelta 1977 (italialaisen elokuvan kukoistuksesta ks. Nummelin 2005, 227). Suomessa elokuva on tunnettu myös alaotsikolla *tappavat huokaukset*. Hedelmällinen on samaten kertomus elokuvan taustalla, Thomas de Quinceyn essee ”Levana and Our Ladies of Sorrow”, joka on osa kirjailijan laajempaa teosta *Suspiria de Profundis* (Wikipedia, 8.12.2006). Kysymys on kolmen maailmaa hallitsevan noitaäidin kertomuksesta, joka on samalla intertekstuaalisessa yhteydessä roomalaisen jumaltarustoon; Levana oli vastasyntyneiden lasten jumalatar (Wikipedia, 29.11.2007). Äiti-mystiikka tematiikan ympärillä tuntuukin keskeiseltä, ottamalla huomioon äitiyden niin positiiviset kuin negatiivisetkin miellelyhtymät. Esimerkiksi noidat ilmentävät Äiti-arkkityypin epäedullista näkökantaa (Biedermann 2004, 430; ks. myös Franck 1992, 74).

Suspiriasta on oletuksellisesti sen eksentrisen luonteen vuoksi tehty runsaasti (akateemista) selvitystä, pääosin juuri elokuvan symboliikkaan keskittyen. Toisaalta tehty tutkimus on monesti ollut osa analysoijan laajempaa viitekehystä. *Suspiria* toimii esimerkiksi psykoanalyttiseksi tulkittavan elokuvateorian edustajana (Patricia MacCormack) ja osoituksena ohjaajansa ainutlaatuisuudesta, siis välillisyytenä merkittävänä (Robert Firsching, Keith Hennessey Brown). Iso osa lähteistöistäni muodostuu Internetistä löytyväksi englanninkieliseksi aineistoksi, siinä missä niiden

ohella tähdelliseen rooliin nousee Johanna Laurilan Turun yliopiston mediatutkimukseen tekemä pro gradu *Noiduttua punaista. Dario Argenton Suspiria* (2004). Lisäksi varsin kattavan analyysin Argentosta on tehnyt Maitland McDonagh kirjassaan *Broken Mirrors/Broken Minds, the Dark Dreams of Dario Argento* (1991), jota en yhtä kaikki tule työssäni hyödyntämään sen vaikean saatavuuden vuoksi.

Pääosin tutkimuskirjallisuuteni koostuu kuitenkin soveltamieni näkökulmien omista edustajista. Esimerkiksi *Suspirian* strukturalistisessa käsittelyssä hyödynnän satututkijoiden Vladimir Proppin, A.J Greimasin ja Alan Dundesin ajatuksia, niin ikään kotimaista näkökulmaa edustavan Satu Apon ohella. On myös otettava huomioon, kuinka Greimasin kohdalla kyse on nimenomaan tämän annista folkloristiikalle (Tarasti 1990, 67). Psykoanalyttisessä elokuvatutkimuksessa keskeisiä puolestaan ovat 1970- ja 80-luvuilla vaikuttanut ranskalainen kielitieteilijä Jacques Lacan (Gripsrud 2002, 184) sekä koulukunnan oppi-isä Sigmund Freud. Merkittävä on etenkin ymmärrys freudilaisen psyyken rakentuneisuudesta.

Kyse onkin lähinnä edellä mainittujen oletuksellisesti tutuista ”perusteeseistä”, joita tarkastelen itse valitsemaani kontekstia, *Suspiriaa*, vasten. Esimerkiksi Freud nousee esiin lähestulkoon kaikessa psykoanalyttisessä elokuvakontekstissa (vrt. Hill & Gibson 2000, 75). Minä myös väistämättä sovellan, sillä esimerkiksi lacanilainen psykoanalyysi on vahvasti yhteydessä sukupuoliyksymykseen. Osittain lukuni toimivat siis itsenäisinä, mutta kaipaavat hieman kumppaneidensa tukea pysyäkseen pystyssä loppuun – viestin perille saattamiseen – asti.

1.4 Tutkimusaineisto ja tutkimusmenetelmät

Päälähteenäni toimii itse *Suspiria*-elokuva, minkä lisäksi muuna aineistona käytän sitä ympäröivää populaarikulttuurista sekä akateemista kirjallisuutta: analyysejä, arvosteluja, opinnäytetöitä, artikkeleita ja niin edelleen. Tutkimusaineiston ja tutkimuskirjallisuuden erottaminen toisistaan on kuitenkin oman työni kohdalla hieman hankalaa siinä mielessä, että ne limittyvät toisiinsa. Osittain analysoin siis myös aineistona käyttämiäni tekstejä. Vaihtoehtoina olisikin ollut joko asiakokonaisuuksien selkeä toisistaan erottaminen tai keskittyminen ainoastaan *Suspirian* valmiiden analyysien käsittelyyn omien luomisen sijasta. Toisaalta kyseenalaistamattoman

subjektiivisuuden nimissä ajatus tuntui persoonattomuudessaan vieraalta. *Lisäksi valitsemani tapa osoittanee elokuvan tulkinnan monikerroksellisuutta.* Haluan nostaa esiin *Suspirian* monisyisyyden käyttämällä mahdollisimman monia ja erilaisiakin aiheeseen liittyviä lähteitä, annetun sivumäärän rajoissa. Pyrin myös erottamaan omat ja muiden tutkijoiden analyysit toisistaan järjestelmällisellä lähdeviittauksella. Työni kannattimena toimii itse tuottamani analyysi, joka yhtä kaikki punoutuu *Suspiriasta* jo olemassa oleviin tulkintoihin.

Tutkimusprosessissani on kyse aineistolähtöisestä tutkimuksesta, eli työskentely tapahtuu induktiivisesti etenemällä ”alhaalta ylös” näkökulman teesien mukaisesti (Eskola & Suoranta 2003, 19, 83; aineistolähtöisestä tutkimusta tarkemmin ks. Kantola & Moring & Väliverronen 2003, 229-258). Keskeisimpinä menetelminäni ovat lähiluku (*close reading*), teemoittelun ja tyypittelyn yhdistäminen sekä osittainen sisällönerittely eli sisällönanalyysi, joiden osana oma tulkintani nousee merkitykselliseksi.

Menetelmätriangulaatiossa sovelletaankin useampia eri lähestymistapoja samaan kohteeseen (Eskola & Suoranta 2003, 70). Lähiluku koskee itse *Suspiriaa*, sen tulkittavaa kuvakieltä, kun taas teemoittelu, tyypittely ja sisällönerittely vaikuttavat siitä muodostuvissa analyyseissa.

1.4.1 Lähiluku

Lähiluku tutkimusmetodinä on jokseenkin problemaattinen siinä missä se analyysin tavoin otetaan useimmiten annettuna. Sen käyttö eksplikoidaan harvoin, mikä myös tuntuu vähentävän sen tutkimuksellisesta arvoa. Lähiluku liittyy vahvasti kaikkeen uuteen kulttuurintutkimukseen, kuten mainosten tai juuri elokuvien tutkimiseen, jossa ”tekstejä” analysoidaan ”lukemalla”. Mikä tuo teksti tai lukutapa lopulta kuitenkin on?

Postmodernissa viitekehyksessä maalaus, novelli tai elokuva on teksti. Tämä viittaa sellaiseen kulttuurituotteeseen tai ”tapahtumaan”, jolla ymmärretään olevan kannettavanaan *tiety merkitys*, joka on samalla mahdollista tutkimuksellisesti eristää käymällä aineistoa systemaattisesti läpi uudelleen ja uudelleen. (Hill & Gibson 2000, 10.) Varsinkin elokuvantutkimuksen nähdään kokonaisuudessaan perustuvan vahvaan tekstuaalisuuteen tuotannon tai vastaanoton tutkimisen sijasta – elokuvatutkimus on ennen muuta *tekstuaalista* analyysia (Ridell 2005, 11; Hill & Gibson 2000, 193).

Elokuva (muiden kulttuurituotteiden ohella) on eräänlainen formalisoitu kielijärjestelmä, jota voi tulkita diskurssin keinovalikoimin. (Koivunen & Liljeström 2004, 47-48.) Ajatus elokuvasta tekstinä liittyy lisäksi 1900-luvun jälkipuoliskon lingvistiseen käänteeseen sekä semiotiikan ja strukturalismin ”uuteen tulemiseen” (mainitut teoreettiset perinteet kulkevatkin usein käsi kädessä, ks. esim. Ridell 2005, 3).

Jotta teksti olisi täydellinen, vaatii se kuitenkin tulkitsijansa – tekstiä *on* luettava. Elokuvan tekstuaalisuus on väistämättä sidoksissa sen erilaisiin tulkintoihin ja lukijoihin. Yksinkertaistettuna elokuva puhuu omaa (kuva)kieltään, jota yleisö vastavuoroisesti kuuntelee eli lukee ja automaattisesti tulkitsee. Näin syntyy interpretaatio, joka ammattilaisen tai kadunmiehen tekemänä on aina yhtä kaikki oikea. Merkitykset syntyvät oman subjektiiivisen lukutavan pohjalta, eikä toisen voi argumentoida lukevan väärin. Tähän liittyyne toisaalta myös elokuvan vähäinen arvostus itsenäisenä tieteenalana: se *vaikuttaa* turhankin yksinkertaiselta. (Hill & Gibson 2000, xiii, 2, 10-11, 51.) Tämän voisi ajatella olevan taustalla elokuvien teorioidenlainauksessakin.

Kliinisemmin pilkottuna lähiluvussa on kyse tekstin objektivoimisesta kokonaisuudeksi, jota tarkastellaan ja josta tehdään päätelmiä – jonka merkitys pyritään (pakotetummin?) löytämään. Analyysin avulla saadaan samaten esiin teoksen teema. Käytännössä käsittely keskittyy elokuvan osa-tekijöihin erikseenkin merkityksellisinä komponentteina, joita tutkitaan tietyistä itse valitusta näkökulmasta. Näkökulmana voi toimia esimerkiksi tietyn kohtauksen lajityypilliset ominaisuudet tai vaikka näkymän strukturalistisuus. *Lähiluku on osallisena kaikessa elokuva-analyysissä.* (Nevala: ”Erilaisia elokuvan analysointitapoja”, 9.2.2009, 1.) Tarkennettuna *semioottisessa* lähiluvussa teksti sen sijaan avataan sitä ympäröivälle todellisuudelle, milloin korostuu entisestään myös tutkijan itserefleksiivisyys. (Gripsrud 2002, 144, 203; Eskola & Suoranta 2003, 174.) Käytännössä tämä tarkoittaa esimerkiksi sellaisen huomion pohtimista, mitä tietty merkki (asu, arkkitehtuuri, repliikki) kertoo kulttuurista kontekstina. Kyse on sekä elokuvan että tutkijan omasta ajankohdasta, ja ennen kaikkea tutkijan henkilökohtaisesta mielenmaisemasta.

1.4.2 Teemoittelu ja tyypittely

Teemoittelu ja tyypittely merkitsevät aineiston luokittelua esitettyjen tutkimusongelmien puitteissa vastausten saamiseksi. *Suspirian* tapauksessa kyse on sekä samuuksien että toisaalta erojen etsimisestä, käydessäni jatkuvasti kriittistä kommunikointia tekstini kanssa. (Eskola & Suoranta 2003, 179, 181.)

Teemoittelu ja tyypittely esiintyvät usein tutkimuksessa toistensa vastinpareina. Käytännössä ne voivat seurata toisiaan, kuten tapauksessa, jossa tyypit muodostetaan teemoittelun avulla (http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7_3_5.html, 17.2.2009). Teemoittelussa on tarkoituksena niputtaa saman teeman seikkoja yhteen useimmiten aineisto- mutta myös teorilähtöisesti. Käytännössä teemoittelu esiintyy työssäni eri lukuina. Tietyn teeman alle kootaan lisäksi vain osa asioista, ja teemalla voi olla tiettyihin aiheensisäisiin keskeisiin kysymyksiin vastaavia alateemoja – alalukuja. *Suspiriaa* käsitellessäni olen lähtenyt liikkeelle lukemalla tekstiä ja saamalla siitä vaikutelmia eli muodostanut teemoja impressionistisesti. Toisaalta olen myös koetellut ja tarkentanut oppimaani, kuten välttämätöntä. (http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7_3_4.html, 17.2.2009.)

Tyypittelyssä huomio kiinnittyy teemoittelun kaltaisesti aineistoa luonnehtiviin tyypillisiin eli ominaisiin havaintoihin. Kyse on aineiston järjestelämisestä tietyn näkökulman ja tarkoitusperän mukaisesti. Toisaalta olennaisen vastakohtana aineistosta voidaan etsiä myös poikkeavuuksia, joiden perusteella synnyttää luokkia ja johtopäätöksiä. Keskeistä on kaikissa tapauksissa havainnollinen tiivistäminen, mihin olen myös omassa työssäni pyrkinyt. (http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7_3_5.html, 17.2.2009.)

1.4.3 Sisällönerittely eli sisällönanalyysi

Sisällönerittely eli sisällönanalyysi viittaa ihmisen luoman henkisen tuotteen sisällön tieteelliseen tutkimukseen, ja sen ympäristön ongelmanasetteluihin. Mitä teksti esimerkiksi kuvastaa tai mitä sen tekijästä voi päätellä? (Pietilä 1969, 1.) Työtapa toimii jälleen aineiston *järjestelämisellä* heijastuksella tavoitteena tehdä kohteesta kestäviä johtopäätöksiä (Eskola & Suoranta 2003, 187; Silius 2005, 3-4). Sisällönanalyysi on kuvien ja tekstin järjestelmällistä analyysia, sekä tulosten kommentointia (Seppänen

2005, 142, 145). Useimmiten sisällönerittelyn kohteena esiintyy kuitenkin kirjallinen materiaali (vrt. elokuva tekstinä; Silius 2005, 2).

Suspirian tapauksessa sisällönanalyysin soveltaminen keskittyy käytössäni olevaan symboliseen dataan, elokuvaan. Teen teorialähtöistä sisällönerittelyä, jossa testaan jo tunnettua teoriaa (kuten psykoanalyysiä) uudessa kontekstissa. Tavoitteenani on analysoida kohdettani systemaattisesti ja löytää merkityksiä aineistostani. On myös muistettava, etteivät sisällönerittely ja -analyysi ole yksiselitteisiä synonyymejä, sillä monesti erittelyllä viitataan määrälliseen kuvaukseen (tilastointi, mittaukset) ja analyysillä sanalliseen. Tarkoitus on kuitenkin yhtenevä. (Silius 2005, 2-4, 7.)

Analyysin tendenssinä on siis tuottaa kuvaus tutkittavasta ilmiöstä. Käsittely alkaa aineiston pelkistämisestä ja hajottamisesta osiin (*Suspirian* teoreettinen paloittelu), minkä jälkeen korpus käsitteellistetään samuuksien ja erojen mukaan ryhmittelemällä (*Suspirian* sanoma eri teorioiden näkökulmasta; ryhmittely näkökulmittain). Lopulta aineisto kootaan uudestaan loogiseksi kokonaisuudeksi (*Suspirian* ymmärtäminen paremmin). Samaten valitussa aineistossa voidaan eritellä ilmissisältöä ja/tai piilossa olevia viestejä. (Silius 2005, 4-5.) Omaan työhöni pätee ennen muuta jälkimmäinen.

Klassisia sisällönerittelyn attribuutteja ovat objektiivisuus, systemaattisuus sekä kvantitatiivisuus, missä mielessä oma työni sen kentässä piirtyy ainoastaan *jossain määrin* tutkimusmenetelmää suosivaksi. Esimerkiksi vastaansanomaton objektiivisuus on työn laadun huomioon ottaen mahdotonta. En myöskään tilastoi tekemiäni johtopäätöksiä. Yllä lueteltujen ideaalipiirteiden vastakohtana on kuitenkin jo ”subjektiivis-impressionistinen ote”, jota tulee puhtaassa sisällönerittelyssä välttää. Vapaan tulkinnan sudenkuoppina ovat samaten liian ei-objektivoituidut teesit, jotka saattavat paljastua jopa virheiksi tai väärinymmärryksiksi. (Pietilä 1969, 1-4, 23.) Uskon *Suspirian* analyysini noudattavan kuitenkin tiiviyn, selkeyden ja yhtenäisyyden periaatteita (Silius 2005, 3), seuraamatta kuitenkaan kaikkia tutkimusmenetelmän vaatimuksia.

Lisäksi työni edustaa aineistolähtöisyydessään *empiiristä tutkimusta*, jossa keskeisiä ovat käytäntö sekä oma havainnointi. Lähden liikkeelle ennen muuta uteliaisuudesta, jonka tuottaa valmis, mielenkiintoiseksi ymmärtämäni aineisto. (Pietilä 1969, 29, vrt.

31.) Työni tulee edustamaan uskoakseni *kuvailevaa tutkimusta* vertailevaa tai selittävää otetta mieluummin, vaikka ne sisaruksina aina yhteen kuuluvatkin (Pietilä 1969, 34-35, 38).

1.5 Tutkimuseettiset ongelmat ja niiden ratkaisut

Keskeiseksi ongelmaksi nousee työni kvalitatiivisuuden huomioon ottaen ensinnäkin tulkintojeni todenmukaisuus. Miten voin päästä luotettaviin tuloksiin, ja mikä tekee juuri omasta tekstinselityksestäni hyväksyttävän? (vrt. Pietilä 1969, 22.) Myös sisällönerittelyn menetelmässä johtopäätösten puutteellisuutta on usein kritisoitu, vaikka analyysi sinänsä olisikin kuvattu hyvin (Silius 2005, 9).

Samaten tähdellistä on lähdekriittisyys, varsinkin Internetin, mutta myös muun aineiston tapauksessa. Luotettavuutta pohdittaessa käytännöllisintä lieneekin jo syntyneeseen viitekehukseen tukeutuminen. Myös oikeanlainen rajaaminen on aineistolähtöisessä tutkimuksessa tärkeää, sillä ”laadullinen aineisto ei lopu koskaan” (Eskola & Suoranta 2003, 19). Toisin sanoen, mihin kiinnitän huomiota, entä mitä en ”osaa” lähteistöstäni löytää – tai milloin olen tavoittanut tarpeeksi (saturaatio)? Aineiston läpikäynnissäkin kriittisyys sekä sen rinnalla *teoreettinen herkkyy*s nousevat tutkijan välttämättömiksi työkaluiksi. Jokainen päätös on silti viime kädessä työn tekijän, eikä laadullisessa tutkimuksessa toisaalta pyritäkään empiirisiin yleistyksiin (Eskola & Suoranta 2003, 52, 60-65.)

Lisäksi aineistolähtöisessä tutkimuksessa on oltava huolellinen myös tutkimuskohteen itsensä suhteen, eli varottava aineiston pakottamista valmiisiin luokkiin tai teemoihin. Yleisessä merkityksessä tämä koskee ylipäätään *Suspirian* pilkkomista tarkastelevaksi, erityisessä esimerkiksi genreteoriaa tai semiotiikasta syntynyttä strukturalismia. Toisaalta laadullisessa tutkimuksessa vaikuttaa aina tutkijan subjektiivisuus (vrt. Eskola & Suoranta 2003, 21). Työn ulkopuolelle on silti kyettävä aina pistäytymään, ettei aineisto hurmiollisena tempaa liiaksi mukaansa.

”Pakottamisen” ongelmat liittyvät vahvasti genreteoriaan luokittelun näkökulmasta. Tyypipiirteiden nimeäminen – genrejen olemassaolo siis – on nimittäin väistämättä arvottavaa ja samalla representaatioiden *luomista* tietyistä aiheista (vrt. Todorovin

teoreettiset genret, esim. Ridell 2005, 8). Arkiesimerkkinä elokuvien tekijät ja kuluttajat saattavat toisinaan huomata olevansa ajatuksineen ristiriidassa; genre ei aina ole eksplisiittinen tai se on ainakin vaikeasti tavoitettava. Aiempien staattisuutta ja universaaliutta puoltavien genreteorioiden muokkautuminen käsittämään myös luokittelun valta- ja ideologiaperspektiivit onkin vastannut silmien avautumista koko oppijärjestelmässä (Ridell 2005, 6). Kyse on käyttöoikeudesta eli kenellä on oikeus määrittää substantiivien olemassaolo, ja millä perusteella. Huomiota on kiinnitetty esimerkiksi perinnelajien luokittelun länsimaiseen näkökulmaan ja käsitteistöön, mikä niin ikään herättää eettisiä kysymyksiä (Briggs & Bauman 1992, 144).

Samaten kieli itsessäänkin kantaa tiettyä ideologista painolastia (ks. esim. Koivunen & Liljeström 2004, 55-60), ja onkin ymmärrettävä, kuinka omakin työni tulee paikantumaan ainoastaan yhdeksi representaatioksi *Suspiriasta*. Samalla tavoin kukin elokuva itsessään on aina tietty *kuva* omasta tematiikastaan (Freeland 2000, 8). Representaatio viittaaakin tietynlaiseen esitysmuotoon, joka on aina koostettu palasista eli rakennettu (Hietala 1996, 44). Representaation ymmärtämisen taustalla on juuri semiotiikka, ja sen avulla voidaan tutkia esimerkiksi sitä, miten mediat tuottavat todellisuutta ja kenen näkökulmasta sen tehdään (Seppänen 2005, 77). Tässä kontekstissa kyse on minun luomastani kuvasta.

Paikallaan lienee myös eettinen kannanotto itse elokuvan sisältöön, sen merkkikieleen ja moraaliiin. Pyrin tekemään analyysiani mahdollisimman avoimin silmin, sekä ottamaan huomioon kaikki löytämäni merkitykset. Kyse on kuitenkin *omasta tulkinnastani*, kuten todettua. Yritän olla suosimatta tiettyjä teorioita tai johtopäätöksiä, mutta ymmärrän *Suspirian* kantavana teemana toimivan yleismaailmallisesti johdettuna pahuuden. En näe elokuvan kuitenkaan esittävän pahuutta varsinaisesti hyväksyttävänä, ja sen maailmassa saa osansa myös oikeamielisyys. Kannatan silti itsekkin K-18-ikäsuositusta, sillä päällisin puolin *Suspirian* esittämä realiteetti *on* väkivaltainen. Vastasyväluotaavampi analyysi – johon valtavirtakuluttajan ei voi luottaa antautuvan – osoittaa elokuvan huomattavamman monimuotoisuuden.

1.6 Tutkimuksen hyöty ja tavoitteet

Puhtaimmillaan tarkoitukseni on lisätä ymmärrystä kauhufilmatisoinnista *Suspiria*. Laadullisen tutkimuksen perusteiden nimissä *uuden tiedon tuottaminen* valitusta kohteesta onkin työn keskeinen olemassaolon merkityksellistäjä. Elokuva-analyysin ideaalein päämäärä on elokuvan merkityksen käsittäminen ja avaaminen, mikä onnistuessaan kohottaa myös elokuvateollisuuden itsensä arvostusta erityisenä taidemuotona (Nevala: ”Erilaisia elokuvan analysointitapoja”, 9.2.2009, 1). Elokuvalle on jokseenkin heikko status sen oletetun yksinkertaisuuden vuoksi, joten on tärkeää tuoda esiin teollisuudenalan väistämätön vaikuttavuus (vrt. Hill & Gibson 2000, 9). Semiotiikkaan soveltamani teoriat toimivat lisäksi sekä *keinona* että *päämääränä*. (Eskola & Suoranta 2003, 80-81.) Esimerkiksi strukturalismi on työssäni samalla metodi ja menetelmä (vrt. Tarasti 1990, 58).

Jatkotutkimussuunnitelmana kaikkien kolmen Argenton noitaelokuvan (*Inferno*, *Suspiria*, *La Terza Madre*) kuvastojen vertaaminen keskenään olisi varmasti produktiivista. Tämä mahdollistaisi myös paremman ymmärryksen aiheesta sekä kuluttajasta ja kulttuurista kokonaisuudessaan (vrt. Tudor 1981, 105). Siinä missä elokuva viihdeteollisuutena on nykyaikana (tässä eksplikoiden) niinkin vaikuttava taloudellinen, kulttuurinen sekä taiteellinen liiketoimi (Hill & Gibson 2000, xiii), sen tuotteiden kriittinen tarkastelu on yhä tähdellisempää. Puheet medialukutaidosta ja mediakasvatuksestakin implikoivat samaa. Semiotiikalla on lisäksi itsellään emansipatorinen tehtävä, sillä merkkien ymmärtäminen *vapauttaa* (Tarasti 1990, 64), eikä tieto tässä tapauksessa lisää tuskaa.

Kuvan tähdellisyydestä kulttuurissa ja sen tutkimisessa puhuu samaten mediatutkija Veijo Hietala, joka osoittaa visuaalisen merkin tehoavuuden alkuhistoriasta lähtien. Niin ikään puhutaan nykykulttuurin visualisoitumisesta (esim. mainoskuvien kasvava merkitys), mikä jälleen sitoo yhteen ymmärrykset kuvan merkitsevästä olemassaolosta. Yksilö hahmottaa ympäröivän todellisuuden silmiensä kautta, elokuvan ainoastaan tehostaessa kokemusta. (Hietala 1993, 9-15; ’narrativismin’ ja ’visualismin’ vaaroista ks. Aarseth 2004.) Hegeliläisittäin kuvan oletetaan myös synnyttävän tunteita, jotka puolestaan opastavat älylliseen johtopäätökseen (ns. tunteesta teesiin -teoria, Hietala 1994a, 44). Elokuvien katsominen lisää katsojan vastaanotto- ja tulkintakykyä, sekä

lopulta kykyä ymmärtää koko ympäröivää todellisuutta paremmin (Nevala: ”Erilaisia elokuvan analysointitapoja”, 9.2.2009, 1).

Rituaalisen genreteorian perinteiden mukaisesti yleisöä pidetään nykyään viime kädessä myös lajityyppinä *synnyttävänä* tekijänä, vastoin ideologisia katsantokantoja tuotantopuolen vaikutusvallasta sekä massojen manipulointikyvystä (ks. esim. Altman 2002, 270-271). Elokuvien tulkitseminen vastaisi siis kysymyksiin myös kulttuurissa tapahtuvista (tiedostamattomistakin) muutoksista. Elokuvantutkimuksella on potentiaalia sekä nostaa esiin filmien kautta heijastuvia kulttuurisia perusmyyttejä ja -konflikteja että esittää ristiriitojen utooppisia ratkaisumalleja. (Hietala 1996, 97-115.) Kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa. (Kauhuelokuvasta ja kulttuurisista johtopäätöksistä ks. Bordwell & Thompson 2008, 332.)

Ennen tutkimusmatkani tuloksiin perehtymistä haluan vielä korostaa olevani tietoinen työni jokseenkin poikkeuksellisesta rakenteesta. En ole eksplikoanut perinteistä jaottelua johdanto-analyysi-päätelmät siten kuten tulisi, vaan päättänyt noudattaa itse valitsemaani polkua. Tämän argumentoin sillä, että työni on kokonaisuudessaan analyysiä, aina johdannon viimeisen alaluvun jälkeen tulevasta kappaleesta loppupäätelmiä edeltävään. Analyysi ja tulkinta ovat omassa tapauksessani mahdollisia erotettavia, joten olen sallinut niiden pitäytyä yhdessä. En ole halunnut tehdä tarpeetonta väkivaltaa erottelemalla toistensa vastinkappaleet. Vaadittavat osakokonaisuudet kuitenkin löytyvät, mutta kuten *Suspirian* maailmassa, kaikkea ei tulekaan eksplikoida.

2. ASETELMA

Suspiria on italialaisen käsikirjoittaja ja elokuvanohjaaja Dario Argenton vuonna 1977 Italiassa ja Saksassa tekemä genrensä konventioita enemmän ja vähemmän noudattava kauhuelokuva. Suosiota filmatisointi on kuitenkin saavuttanut lähinnä marginaalisena, lajin vakiintuneempien harrastajien keskuudessa ylistettynä teoksena. Tällöin sen voi toisaalta ajatella saavan myös ansaitsemaansa tunnustusta. Populaarista tuntemattomuudestaan huolimatta elokuvaa on tituleerattu usein maailman parhaaksi lajityyppinsä edustajaksi tai vähintäänkin klassikoksi, siinä missä toiset – kuten implikoitua – tyrmäävät sen outoudessaan ja pintapuolisessa vaikeaselkoisuudessaan

epäonnistuneeksi. Oman näkemykseni mukaan *Suspiria* on eksentrisyydessään kulttimaineensa kuitenkin ansainnut.

Tiivistettynä elokuva on kertomus amerikkalaisesta balettiopiskelija Suzy Bannionista, joka saapuu Saksan Freiburgiin päättämään opintonsa kuuluisassa Tanssiakatemiassa. Tosiasiallisesti talo on kuitenkin sen opettajien ylläpitämä noituuden harjoittamisen keskus, jossa keskeisenä palvelun kohteena on edesmennyt Helena Marcos eli okkulttisten tieteiden ja salaoppien Musta Kuningatar. Saadessaan vihjeitä koulun pahaenteisyydestä, ryhtyy protagonistiksi Suzy selvittämään uuden kotinsa arvoitusta.

Suspiria on ensimmäinen elokuva Argenton kolmiosaisesta saman tematiikan trilogiasta, jossa yksitellen päävastustajina nähdään Kolme Äitiä, noidat Kyynelten Rouva, Huokausten Rouva sekä Pimeyden Rouva (huom. alkuperäisten latinankielisten nimien *mater* eli äiti, joka englanniksi kääntyy kuitenkin sanapariksi *lady of*). Käsittelemässäni elokuvassa kirjaimellisesti ääneen pääsee luetelluista keskimmäinen, Mater Suspiriorum, joka Johanna Laurilan (2004, 40) kuvauksen mukaan ”ei meuhkaa, ei hälyä, vaan huokailee, kuiskaa, mutisee”. Muut aiheen elokuvat ovat vuonna 1980 ilmestynyt *Inferno* sekä 2007 ensi-iltansa saanut *La Terza madre*. Edellisessä vihollisena nähdään Pimeyden ja jälkimmäisessä Kyynelten Äiti. (Wikipedia, 8.12.2006.)

Suspiriaan sovellettu Kolmen Äidin trilogia puolestaan on peräisin brittiläisen Thomas de Quinceyn vuonna 1821 ilmestyneestä esseestä ”Levana and Our Ladies of Sorrow”, joka on osa kirjailijan laajempaa teosta *Suspiria de Profundis*. Esseessään noitaäideistä de Quincey kuvailee kutakin erikseen, kirjoittaen Huokausten Äidistä muun muassa, ettei tämä koskaan kyynelehdi tai valita ja että hänen silmiensä tarinaa ei kukaan kykene lukemaan, sillä ne ovat täynnä rappeutuneita unelmia ja jäänteitä unohdetusta houretilasta (de Quincey: ”Levana and Our Ladies of Sorrow”, 20.11.2008). Vanhin äideistä on kirjailijan mukaan Mater Lachrymarum (tai latinalaisittain Lacrimarum) ja nuorin Mater Tenebrarum, jotka molemmat yhdessä Mater Suspiriorumin kanssa ”hallitsevat maailmaa lumotuista, pilarimaisista kodeistaan”. (Wikipedia, 8.12.2006.)

Elokuva on kokonaisuudessaan varsin monimuotoinen rakennelma, loputtoman intertekstuaalinen pelin ja leikin kenttä (vrt. postmodernin kulttuurin piirteet, ks. esim.

Pietilä 2005, 348-366). Mikä tahansa tuntuu olevan mahdollista. Ansoita onkin kerännyt myös Argenton omintakeinen audiovisuaalinen ote, minkä huomioon ottaen merkittävässä roolissa ovat henkilöiden lisäksi myös tarkan harkinnan päätteeksi valitut valot, värit ja äänet. Yhteistyössä nämä tosiaankin tuottavat *kauhean* tunnelman. Elokvassa Sarahia näytellyt Stefania Casini puhuukin *Suspiriasta* jopa oopperamaisena tai vaihtoehtoisesti fantastisena kokonaisuutena (Palmerini & Mistretta 1996, 30-31).

3. KAUHUELOKUVA JA FOLKLORISTIIKKA

Huolimatta siitä, että tulevassa käsittelen *Suspiriää* monen muun ohella strukturalismiin soveltuen tai sen tyyppiirteitä näkemykseni mukaan sisältävänä, monet tutkijat ovat kyseenalaistaneet folkloristiikan ja joukkoviestinnän tekstien yhdistämisen. Heitä ovat muun muassa Gerard Thomas, Peggy Russo ja Elizabeth Tucker. Kyse on sen pohdinnasta, voidaanko median tuotteita, mainiten elokuvia, lukea folkloristisen tutkimuksen valikoimin ja käsittein. Pääsyyksi kielteiseen kantaan on useimmiten nostettu *välityskanava*, joka esimerkiksi satujen uusissa versioissa ei ole perinteen mukaisesti suullinen, vaan audiovisuaalinen. Onko toisin sanoen oikeudenmukaista puhua esimerkiksi folkloristista kauhuelokuvista, siinä missä uusi konteksti on kehystänyt teoksen uudella tavalla, aikaansa mukautuen? (Koven 2003, 179.)

Muiden muassa tutkija Elizabeth Birdin mukaan kiistakysymyksessä huomio tulisi kuitenkin kohdistaa siihen, kuinka iso osa populaarikulttuurin muodoista menestyy juuri siksi, että se ”toimii” kuten folklore. Esimerkiksi elokuvat käyttävät hyväkseen kansanperinteen tarinakaavoja ja vakiintuneita henkilöitä. (Koven 2003, 179.) Tässä mielessä argumentoin myös omaa *Suspiriää* koskevaa työtäni. Elokvallisen kokonaisuuden osiin purkamisen (analysointi) nimenomaan mahdollistaa sen suosion osoittamisen, ”toimivuuden”.

Toiset elokuvat käyttävät suuremmin hyväkseen folkloristisia aineksia, siinä missä osa omaksuu ainoastaan hyväksi havaitut kaavat tai muut kansanperinteestä tutut taustaelementit, tosin useimmiten uuteen kontekstiinsa stilisoituina (Koven 2003, 179-180). Puhtaita folkloreen sidottavia konstituentteja ovat muun muassa ylikuonnollisuus ja sen ilmentymät, kuten kummitukset. Esimerkkinä kauhuelokuvia tyyppitellessään elokuvatutkija Peter Schepelern katsoo niiden makrokosmoksen koostuvan juuri

yliluonnollisista eli tulkiten folkloristisista kertomuksista (folkloristiset konstituentit), siinä missä mikrokosmukseen lukeutuvat tarinat inhimillisestä ja epäinhimillisestä. Näkemyksessään hän on soveltanut Dorothy Sayersin kirjallisten kauhukertomusten järjestelmää liikkuvaan kuvaan. (Schepelern 1986, 38-39.) Kauhuelokuvat muiden elokuvien rinnalla sisältävät kuitenkin useimmiten myös kansanperinteen taustaelementtejä, kuten mainittua.

Vielä tarkentaen, suoranaisia folkloristia kauhuelokuvia ovat esimerkiksi aaveista tai paholaiskokemuksista kertovat kuvaelmat, jotka hyödyntävät folkloristiikkaa pääasiallisena juonellisenä lankanaan (Koven 2003, 180; vrt. Schepelern 1986, 38). Tällainen on käsittelemäni *Suspiriakin*, jonka keskeinen teema kietoutuu *noituuden* ympärille. Toisaalta Suzyn näyttelijän Jessica Harperin ajatuksin valinta tukee lähinnä tunnelman luomista (Bosco 2001, Jessica Harper Interview). Kansansadusta tuttuja motiiveja hyödyntävänä elokuvana voidaan puolestaan mainita Jean Cocteaun *La belle et la bête* (1946), joka on niin sanotusti aikuisversio tunnetusta Kaunottaren ja hirviön legendasta (Koven 2003, 183). *Suspiria* hyödyntää yhtä kaikki näkemykseni mukaan sekä folkloristisia attribuutteja että taustaelementtejä.

Mikel J. Kovenin mukaan kauhuelokuva onkin pääasiallinen alue, jolla hyödynnetään traditionaalisia folkloristisia kertomustyyppisiä ja motiiveja, piirroselokuvien ja televisiomainonnan rinnalla. Tällöin sadun edellyttämää taianomaista maailmankuvaa ei kyseenalaisteta sekulaarisessa kontekstissa (Koven 2003, 182). Samaan huomioon liittyvät näkemykseni mukaan myös laajemmin tuotannon ja vastaanoton jakamat genrekonventiot ja odotusten horisontit, sekä niin sanottu *willing suspension of disbelief*. Tämä määrittelee ”missä puitteissa katsoja on valmis hyväksymään hänelle esitetyt tapahtumat mahdollisina”. (Kytömäki ja Savinen 1997, 83.) Lisäksi tutkija Julia Georgen kannan huomioon ottaen kauhuelokuvaan olisi sovellettavissa aikalaislegendojen rakenteen ja funktion komponentteja, sekä tarkemmin Alan Dundesin kolmikohtaista legendan narratiivista asetelmaa. Tällöin *esittelyn* ja *harhaaskelten* kautta päädytään *seurauksiin*. (Koven 2003, 184.)

3.1 *Suspiria* folkloristisena kauhuelokuvana

Suspiria hyödyntää folkloristisia ainesosia argumenttini mukaan sekä tematiikan että strukturinsa osalta. Se on 1) aiheeltaan uskomustarina ja 2) teos, joka kulkee kansanperinteestä tutun kaavan mukaan, hyödyntää sen henkilögalleriaa sekä sisältää sen vakiintuneita tyyppi-aihteita. Näitä ovat muun muassa opetus/varoitus.

Uskomustarina eli ”kummitusjuttu” määritellään yhteisölliseen uskoon perustuvaksi kiteytyneeksi kertomukseksi, jonka aihepiirejä ovat muun muassa noidat ja kuolema (Virtanen 1999, 191). Uskomustarinana *Suspiria* todentuu lisäksi sekä eksplisiittisesti että implisiittisemmin siinä mielessä, että vasta kerronnan loppua kohden totuus vähitellen paljastuu. Symbolisella tasolla *Suspirian* kuvasto vihjaa yliluonnollisesta kuitenkin koko tarinansa ajan, jolloin pääosassa on juuri Harperin mainitsema tunnelma sekä oletettavasti sitä myöten katsojan näkemäänsä eläytyminen.

3.2 Noidat ja kansanperinne

Suspiria on elokuva de Quinceyn esseen huokailevasta noitaäiti Mater Suspriorumista. Tämä kuitenkin esiintyy osassa syntymänimellään Helena Marcos ja liittyy näin ”Levanaan” lähinnä viittauksen muodossa kertomuksen toimiessa Argenton filmatisoinnin esikuvana. Lisäksi noituuden harjoittajina esitellään elokuvassa koulun Marcosia palvova henkilökunta, etenkin rouva Blanc ja neiti Tanner. Noitien käsittelemisen lähtökohdaksi on kuitenkin ymmärrettävä, kuinka taikauskoisuus ja sitä myöten noituuteen uskomisen on aikanaan ollut todellista. Se oli osaltaan sekä kansankulttuuria että oppineiden historiaa, ja näkyvimmin etenkin miesten/maskuliinisuuden ylläpitämää. (Nenonen 2007, 184, 213.) Tästä osoituksena noitien *ymmärrettiin* olevan ensisijaisesti naisia (vrt. Valk 1997, 128).

Noidat on kansanperinteessä yleisesti käsitetty Paholaisen maanpäällä toimiviksi käytyreiksi, jotka sopimuksellisen suhteen ansiosta omasivat monenlaisia yliluonnollisia taitoja. Taustaksi tulevalle on myös hyvä muistaa, että vaikkakin Paholainen on nimi, se on silti ennen muuta käsite (Franck 1992, 3). Kyse on kaikesta siitä, mikä viime kädessä luetaan oletetun hyvän vastakohtaksi. Pääasiallisesti noitien ”lahjat” liittyivät joka tapauksessa sekä hallitsijansa Saatanan (todellisena tai ei) että oman henkilökohtaisen kunnian ja omaisuuden kasvattamiseen. (Valk 1997, 127-128.)

Suspiriassa tohtori Milius esimerkiksi selventää, kuinka noidat pyrkivät kasvattamaan vaurauttaan, mikä kuitenkin tapahtuu ainoastaan muita vahingoittamalla (vrt. Valk 1997, 128). Elokuvan noidat myös panevat heitä loukanneet kärsimään, sairastumaan ja kuolemaan. Lisäksi Laurila tähdentää analyysissään, kuinka *Suspiriassa* hirviöinä nähdään rahanahneet noidat, joiden luonnetta vielä korostaa asuminen hulppeassa talossa. Todellisuudessa useimmat noidiksi syytetyistä olivat kuitenkin lähtökohtaisesti köyhiä, vaikka siinä mielessä myös he tavoittelivat *Suspirian* noitien tavoin rikastumista (Nenonen 2007, 121). Elokuva tukeutuu pitkälti vakiintuneisiin käsityksiin ja uskomuksiin noidista, hyödyntäen populaarikulttuurin noituuden representaatiota. (Laurila 2004, 44.)

Satujen tyypillisenä vastustajana noita nähdään myös ihmisen toiveiden ja samalla pelkojen toteutumana. Hahmolla on kaksi vastakkaista puolta, joista ”hyvä” näkökanta viittaa pintapuolisesti mielikuvitusmaailman taikavoimaa omaaviin olentoihin, kuten hyviin haltiattariin. ”Pahan” puolen ensisijaisuus sen sijaan kiteytyy esimerkiksi Lumikin ilkeässä äitipuoleessa, josta tulee puhe tarkemmin myöhemmin. Noita on näin joko palkitseva tai tuomitseva hahmo, jonka mahti kiehtoo sen kokijaa. (Bettelheim 1987, 117.) Myös ennen uskottiin olevan olemassa sekä hyviä että pahoja noitia, vaikka hyvää tekevien motiivit viime kädessä kyseenalaistettiinkin (Valk 1997, 132). Kansanperinteen tuotteissa hahmon hyvyys/pahuus ei kuitenkaan ole yksiselitteistä, vaan useimmiten kyse on voimien ristikkäisyydestä (Dundes 1980, 72).

Noituus liitetään *Suspiriassa* myös laajemmin sukupuolikysymykseen, jota erittelen tarkemmin työni viimeisessä luvussa. Lähtökohtana tuotakoon kuitenkin jo tässä vaiheessa esille kansanperinteen tulkitsema käsitys ”demonien viettelemistä naisista” (kursiivi oma) myös yleisesti miestä uhkaavana asiantilana. Noituuden harjoittajilla katsottiin olevan valmius tuhota miesten sukupuolinen kyvykkyys hampailla varustetuilla emättimillään (vrt. *vagina dentata* -myytti). (Biedermann 2004, 243.) Hampaallinen vagina on samaten arkaaisen, hirviömäisen Äidin ominaispiirre (Freeland 2000, 60).

Lisäksi noitien on katsottu muutoinkin symboloivan miehen kammoamia naisellisuuden negatiivisia puolia (Biedermann 2004, 243), vaikka taustalla onkin vahviten tutkija

Marko Nenosen (2007, 92, 59) mukaan miesten pelko juuri naisen tuhoavasta seksuaalisuudesta. Se on uhka miehelle potenssille. Toisaalta siinä missä (naisen) seksuaalisuutta on aina pyritty säätelemään, on sitä tehty myös maallisista ja käytännöllisistä syistä, kuten ei-toivottujen raskauksien rajoittamiseksi (Nenonen 2007, 224). Nainen yhtä kaikki representoi miesten seksuaalisia haluja ja pelkoja myös elokuvateollisuudessa (Mulvey 1989, 57).

Symbolisanaston mukaan äiti-stereotyypin negatiivista puolta refleктоivat niin naihahmoiset painajaiset, käärmeet, haudat kuin juuri noidatkin. *Suspiriassa* etualalle nousee tulkiten noituus äitimyytin kääntöpuolena. Myös psykoanalytikko Bruno Bettelheim yhdistää noituuden ja äitiyden toisiinsa tulkitessaan noidan vastakkaisten puolten edustavan syvätasolla äidin itsensä jakautuneisuutta. Hyvä noita on varhaislapsuuden täydellinen äiti, paha noita sen sijaan oidipaalivaiheen julma äiti. (Bettelheim 1987, 117, 141.) Ajatus noidasta äitiyden eräänlaisena kääntöpuolena pätee myös alkuperäisen de Quinceyn tekstin ja tematiikan huomioiden. Totutun elämänantajan ja turvallisuuden vertauskuvan sijasta elokuva esittelee äitiyden nimenomaan sekä tukahduttavana että itsekeskeisenä voimana. Havaintoon on sovellettavissa myös muun muassa psykoanalyttisia ja sukupuolinäkökulmaa kritisoivia tulkintoja, kuten negatiiviseen äitikuvaan implikoivia käärme-, painajais- sekä arkkitehtuuritulkintoja. (Biedermann 2004, 430.)

4. GENRE- ELI LAJITYYPPITEORIA

Jotta lukijalle muodostuisi mahdollisimman hyvin päällystetty pohja *Suspirian* semioottisen tulkinnan ja analyysin ymmärtämiselle, on alussa tähdellistä käsitellä elokuvan olemusta genre- eli lajityyppiteorian puitteissa. Tarkoitukseni on tässä luvussa pyrkiä liittämään *Suspiria* oletetusti valtavirtaisesti tutumpaan viitekehykseen, elokuvan ja etenkin kauhufilmatisoinnin järjestelmään. Elokuvan lajityyppiteoria on eräänlaisessa sukulaissuhteessa folkloristiikan genreteoriaan, siinä missä molemmissa on kyse tietynlaisista muuttuvan todellisuuden pysyvistä muodoista, luokista. Folkloristiikassa genreteoria viittaa kuitenkin ensisijaisesti perinnelajeihin, kuten satuihin tai myytteihin.

4.1 Genren käsitteestä

Alun perin kirjallisuudesta lähtöisin oleva genren käsite ei ole yksiselitteinen; toisaalla siitä puhutaan staattisena oliona, toisaalla dynaamisena prosessina. Lähtökohtaisesti genreteoria viittaa yhtä kaikki tietyn asiantilan pilkkomiseen, *luokitteluun* (Finnegan 1992, 135; Ben-Amos 1982, 13-17). Genret eli lajityypit/perinnelajit eri konteksteissaan ovat institutionaalisia kokonaisuuksia – eivät koskaan neutraaleja – joita yhdistävät keskinäiset tyyppi-aiheet, konventiot, samankaltaisuudet ja jopa stereotyyppit (Schepelern 1986, 9-14). Samaten voidaan puhua *kieliopista*, syntagmaattisesta ketjusta.

Elokuvan tapauksessa genre viittaa ennen muuta hollywoodilaiseen teollistuneeseen elokuvakoneistoon sekä kysymyksiin kaupallisuudesta, jonkin myyvyydestä. Tulevaa silmällä pitäen on lisäksi otettava huomioon tutkijoiden usein argumentoitu väite hollywoodilaisen genre-elokuvan kokonaisvaltaisesta maskuliinisuudesta. Kyse on sekä kameran, katsojan että hahmojen katseesta, kuin myös elokuvan implikoimasta identifikaatiosta. (Mulvey 1989, 31.) Samaten genre luo oman todellisuutensa intertekstuaalisella yhteydellä vastaaviin lajityypin edustajiin (vrt. Freeland 2000, 13). Intertekstuaalisuus yhtenä postmodernin tyyppi-aiheenä (huom. *Suspiria* reinkarnoituneena satuna) tarkoittaa eräänlaista merkkijärjestelmän kokonaisuutta, jossa merkitysajat toimivat toisiinsa vastaaviin (ja toisten merkitysajojen avulla laadittuihin teksteihin) viitaten; ne ovat joko tahallisia tai tahattomia (Pietilä 2005, 300, 353). Samalla kyse on ei-aitoudesta, mihin aiemmin käsitelty elokuvan tekstuaalisuuskin vahvasti liittyy (Hill & Gibson 2000, 11). Nykyään kyse on yhä useammin pastisseista, lainoista, jopa elokuvien sisäsiirtoisuudesta. Lopulta lajityypillä on myös postuloitu tyyliä, yhteiskunnallinen kontekstinsa sekä katsojaryhmänsä. (Hietala 1996, 101-102; vrt. Briggs & Bauman 1992, 147.)

Suspiria on eksplisiittisesti *kauhuelokuva*; eksentrisyydessäänkin se on kategoriansa tyyppillinen edustaja (kauhuelokuvan tyyppi-aihteista tarkemmin ks. Schepelern 1986, 16-17, 23, 34-35; Alanen & Alanen 1985, 11-12, 32-33). Toisaalta ideaalityypisyyden ohella perinnelajien eli genrejen ”puhtaus” on huomionarvoisesti myös kyseenalaistettu (Ben-Amos 1982, 12). Genret esiintyvätkin enää harvakseltaan koskemattomina, siinä missä ne ovat jo viittaussuhteissaan kompleksisia. Esimerkiksi *Suspiria* linkittyy satuun

Lumikista ja sitä kautta Raamatun *Luomiskertomukseen*, mikä havainto heijastuu genreteorian ohella myös muissa käsittelemissäni teorioissa.

Koska tuon monessa kohdin esiin *Suspirian* yhteydet satuun Lumikista, on sen historiaa paikallaan vielä hieman avata. Suomessa *Lumikki*-motiivi on ollut harvinainen (Apo 1986, 215), siinä missä se variaatioineen löytyy satapäisenä ympäri maailmaa; niin Irlannista, Afrikasta kuin Italiastakin. Kussakin protagonistina toimii nuori nainen, joko kääpiöiden seurana tai ilman. (Jones 1990, 14.) Disneyn vuoden 1937 elokuvaversioon ohella tunnetuin on Grimmin veljesten alkujaan 1812 *Kinder- und Hausmärchen* -satukokoelmassa ilmestynyt variantti, jossa ilkeän Kuningattaren sijasta kateellisena esiintyy Lumikin biologinen äiti – vuodesta 1819 jälkimmäinen on kuitenkin kuollut jo lapsivuoteeseen (Jones 1990, 10-11). Onkin huomattava, kuinka ensisijainen ymmärrys *Lumikista* on nykyään sitoutunut varsin voimakkaasti juuri kertomuksesta muokattuun elokuvaan. Jatkossa käytän kyseisestä sadusta yksinkertaisesti nimeä *Lumikki*.

4.2 Kauhuelokuvan funktio, semantiikka ja syntaksi

Kauhuelokuva on lajityyppi, jossa myös sen kuluttajan keho nousee keskiöön ja jonka olemassaolon motiivina toimii kauhistuttaminen (Bordwell & Thompson 2008, 329). Se käsittelee tunteita, mielikuvitusta, yksilön intellektuaalisuutta sekä minäkuva, aina katsojan omaan viitekehykseen tukeutuen. Toisaalta kauhu pornografian ja myös farssin tapaan *ruumisgenrenä* viittaa samalla sen pejoratiiviseen käsittelytapaan. Tutkija Linda Williamsilta lähtöisin olevan termin taustalla kummittelee pelko julkisesta ruumiinkontrollin menettämisestä. (Hietala 1996, 14-15.) Koskettamalla kehoa muun muassa pelkoreaktioita herättäen, kauhuelokuvalla on ajateltu olevan kokonaisvaltaisesti huono vaikutus yleisöön. Pornon tapaan kumpaakin vaivaa lisäksi ei-vakavuuden (vakavasti *ottamisen*) leima. Lajityypin voi siis ymmärtää herättävän ristiriitaisia tunteita. Samaten on muistettava, että kauhu on kategoriana varsin liukas ja alaluokkineen kompleksinen. Esimerkiksi kulttifilmatisoinnit, joihin luen *Suspirian*, on alagenre goottilaisen kauhun ohella. Kauhuelokuvan rajat häilyvät lisäksi science fictionin ja trillerin suuntaan. (Freeland 2000, 1, 5, 10, 15.)

Siinä missä kauhuelokuva koskettaa yksilön minäkuva, pakottaa se ajatukset myös ihmisen pelkoihin ja rajoitteisiin herättäen olemassaoloon liittyviä kysymyksiä.

Kauhugenre luo emotionaalisia ja älyllisiä virikkeitä esittäessään ei-itsestäänselvän todellisuuden representaation. (Freeland 2000, 273-274.) Pahan ja kuoleman tematiikka ovat sen kuvastossa keskeisiä.

Kauhu toimii lisäksi monitasoisesti. Puhuttaessa elokuvan semantiikasta ja syntaksista, liikutaan samalla sekä tuotteen pinta- että syvätasolla. Semanttinen näkökulma viittaa tutkija Rick Altmanin mukaan niin sanotusti elokuvan ”konkretiaan”; siihen, mitä edessämme näemme. Kyse on genren rakennusaineista, kuten yhteisistä piirteistä, tapahtumapaikoista sekä lavasteista. Syntaksi puolestaan käsittää elokuvan ”teorian” eli sen syvätason, johon edellä mainitut ainekset järjestetään. Semanttinen voidaan samaten ymmärtää elokuvan näkyväksi ja ensisijaiseksi osuudeksi, syntaktinen piilotetuksi tai ei-näkyväksi sekä toissijaiseksi. (Altman 2002, 272.)

Tulkintani mukaan *Suspiria* on sekä pinta- että syvätasoltaan kauhuelokuva. Tarkempiin tyyppiipiirteisiin palaan alempana, vaikkakin sivuan niitä jo nyt. *Suspirian* todellisuutta asuttavat kauhuelokuvan kuvastosta tutut groteskit hahmot, kuten noidat, ja sen implikoima hyvän ja pahan taistelu eli normaalitodellisuuden järkyttäminen on tyypillinen kauhugenren kulmakivi. Samaten semanttinen ja syntaksinen tukeutuvat toisiinsa luoden merkityksellisen kokonaisuuden. *Semanttinen signaali* (visuaalisuus) luo *syntaktisen odotuksen* (juonirakenne) (Altman 2002, 279.) Havaitessamme totutusta arjestamme poikkeavia eli siten kauhuelokuvalla leimallisia hahmoja tai tapahtumapaikkoja, osaamme jo odottaa konflikteja, todellisuuden järkkymistä sekä ylipäättään epätavallista ahdistusta. Pinta- ja syvätason toisiinsa sopiminen on myös nimenomaan se, mikä tekee genrestä onnistuneen ja pitkäikäisen (Altman 2002, 279). (Kauhuelokuvasta genrenä ks. myös Bordwell & Thompson 2008, 329-332.)

4.3 *Suspiria* geneerisenä kauhuelokuvana

Suspiria on tulkittavissa kauhuelokuvan lajityyppiin eli genreen useiden sen edustamien piirteiden pohjalta. Omalaatuisenakin teoksen valtavirtaan yhdistävistä piirteistä keskeisimmiksi nousevat 1) kauhun ja pelon tunteiden herättäminen muun muassa makaaberein, mielikuvituksellisin ja/tai okkulttisten aineiden hyväksikäytön keinoin, 2) korostunut valaistus, jota ilmentävät esimerkiksi vahvat varjot ja pimeys hallitsevana

osatekijänä, 3) taistelu hyvän ja pahan välillä jälkimmäisen edustaessa uhkaavaa toiseutta sekä 4) muodonmuutos. (Schepelern 1986, 16-17, 23, 34-35.)

Edellisen valossa *Suspirian* jännityksen ja kauhun (tunnelman) synnyttäminen tapahtuu yleismaailmallisesti pelottavaksi käsitettyyn noituuteen ja siihen liitettäviin mielikuviin tukeutuen. Tähdelliseksi muodostuu noituuden esittämistapa, representaatio. Tällöin pelon voi katsoa syntyvän näiden osatekijöiden edustaman vierauden eli toiseuden myötä siinä huomiossa, että noituus on jotakin omaan kokemuspieriin kuulumatonta ja tunkeutuvaa. Toki noidat on *Suspiriassa* lisäksi personoitu vastenmielisiksi tai alusta pitäen epäilyttäviksi. Heidän käyttäytymisensä on tarkkailevaa ja paikoin ankaraa, minkä lisäksi jopa kasvojen ilmeet piirtyvät aika ajoin irvokkaan epämiellyttäviksi.

Elokuvan tapahtumat sijoittuvat pääasiallisesti pimeyteen tai valojen ja varjojen epämääräisyyteen – kirjaimellisesti hämärän rajamaille – sekä konkreettisesti että metaforisesti. Kuvainnollisesti noituus on *pimeyden* (pahan) palvontaa ja sen kohteena on *Musta Kuningatar Helena Marcos*, minkä lisäksi tapahtumapaikkana on Freiburgin *Musta Metsä* (vrt. Dyer 2002, 204). Symbolisanaston mukaan musta on ymmärrettävissä ”synkkyyteen, suruun ja pimeyteen vajoamisen” (Biedermann 2004, 229) värinä, jolloin sen (nimellisellä) käyttämisellä voi tulkita viitattavan myös mustaan magiaan ja mielen ”tummumiseen”. Hyvän ja pahan välinen kamppailu sen sijaan todentuu nimenomaan pahojen opettajattarien ja heitä vastustavien oppilaiden välillä, muodonmuutoksen viitatessa lopulta useampaankin *Suspirian* osatekijöistä.

Argenton *Suspiria* lukeutuu kauhuelokuvagenren alaryhmistä tarkimmin luokkaan ”maagiset kertomukset”, vaikka ”kertomukset painajaisista ja mielen rajatiloista” omana kokonaisuutenaan (Schepelern 1986, 38) on sekin tulkittavissa elokuvan kuvastoon sopivaksi. Luokkien rajat tuskin koskaan ovatkaan selviä. Lisäksi kauhuelokuvan esikuvina toimineet 1) kirjallisuus, josta keskeisimpänä etenkin goottilainen romaani, 2) kuvataiteet sekä 3) teatteri (Schepelern 1986, 20-23) todellistuvat *Suspirian* kuvastossa eri tavoin, kuten tulevassa osoitan. Toisaalta Laurila (2004, 11) liittää elokuvan mielenkiintoisesti myös uudempaan lajityypin kehitykseen ja etenkin 1960-luvun jälkeisiin slasher-kauhukertomuksiin, vaikka kirjoittaakin, etteivät kaikki sen tunnuspiirteet tietenkään sovi *Suspiriaan*. Esimerkkeinä mainittakoon kuitenkin

väkivaltakohtausten raakuuden spektakelisoiminen, sijaintipaikka ”poissa kotoa” sekä ”aseena -- jokin muu kuin tuliase” (Laurila 2004, 12, 17-18).

Visuaalisuuden ohella kauhuelokuvan merkittävä attribuutti on ääni. Kaikenlaisessa elokuvassa ymmärretään keskeisiksi visuaalisuuden eli kuvan ohella sanat ja musiikki, joista kaikista muodostuu ideaalisti toimiva kokonaisuus. Niiden yhteispeli luo yhtenäisyyden tunteen, ja mahdollistaa syvemmän immersion asteen. (Langer 1953, 414.) Elokuvaäänien piiriin kuuluviksi luetaan niin puhe, musiikki, häly, taustaäänet kuin ääniefektitkin (Bordwell & Thompson 2008, 264-303).

Suspirian itsensä äänimaailma on varsin kompleksinen. Dominoivaa on progressiivisen *Goblins*-yhtyeen toteuttama ”musiikki”, joka on selvästi sävelletty elokuvaa varten. Toisinaan ääni sulautuu elokuvassa ympäristöönsä tai vaihtoehtoisesti kasvattaa kuuluvuuttaan ohjaten kuvan tulkintaa. Lisäksi äänten poikkeuksellisuus näyttäytyy tyylikeinon rinnalla juonellisesti tähdellisenä. Toisinaan jopa kakofoniaksi yltyvä ääniraita implikoi esimerkiksi pahan läsnäoloa tai koittavaa pelästymistä. Nuottien ohella *Suspiriassa* kuullaan sekä huudahduksia, kuiskauksia että yleistä, sinänsä määrittelemätöntä äänen sorinaa. Laurila (2004, 74) myös huomauttaa, kuinka harjaantumattomien korvien erottamattomat kuiskaukset (”Witch!”) ilmentävät *Suspirian* noituusteemaa. Elokuvassa *diegeettinen* eli tarinan maailmasta lähtöisin oleva ääni sekä *ei-diegeettinen* eli tarinan ulkopuolinen, tekninen äänimaailma, menevätkin useammassa kohdin ristiin. (Bordwell & Thompson 2008, 264-303.) Mielenkiintoinen on myös huomio siitä, että ainoastaan elokuvan alussa kuullaan *voice overina* eli päällepuhuntuana kertojan ääni, joka sittemmin katoaa.

Suspirian äänten juonellisesta tähdellisyydestä vihjaa myös pianisti Danielin sokeus ja sen johtajattarille tuottama uhka. Tämä eksplikoituu varsinkin miehen huudahduksessa ”Olen sokea, en kuuro”. Brownin (2004, *Genre, Author and Excess, Dario Argento's Deep Red and Suspiria*) mukaan sanottu on luettavissa vihjeeksi siitä, että Daniel *tietäisi* liikaa voidakseen enää elää. Tässä mielessä kuuleminen itsessäänkin nousee elokuvan kerronnassa keskeiseksi. Äänimaailma on merkityksellinen symbioosisaan kuvakielen ja juonen kanssa.

4.4 Graafinen kauhu

Suspiria lukeutuu graafista kauhua käyttävien elokuvien luokkaan, jonka merkittävimpana attribuuttina voidaan pitää fyysisyyttä. Ihmiskehosta muodostuu personoimatonta lihaa, sisäpuoli kääntyy ulkopuolelle, iho riisutaan, jäsenet irrotetaan ja veri syöksyy ulos. Kyse on kuolemisen mahdollisimman *epäinhimillisesti*, kärjistetyn raadollisesti, jolloin myös ihmisruumis ja sen rajallisuus kyseenalaistetaan (vrt. abjektiteoria). Esteettisyys ja epämiellyttävyys kietoutuvat yhteen, vaikkei komediallisuuskaan ole enää kaukana. Tunnetuimpia graafisen väkivallan spektakelisoiteja ovat muun muassa Tobe Hooperin *Teksasin Moottorisahamurhaaja* (1974) sekä Clive Barkerin *Hellraiser* (1987). (Freeland 2000, 241-271.)

Kauhu ja väkivallan speaktaakkelimaisuus *sisältönä* ovat kuitenkin aina sidoksissa itse elokuvan *muotoon*; juoneen ja narratiiviin. Esimerkiksi verilöylyllä on siten aina argumentojansa, ja kerrontaa kuljetetaan eteenpäin piirroksellisin välitapein. Graafisen kauhun käyttäminen on samaten luovaa taiteellisuutta, joka tuo esiin väkivallan keinotekoisuuden. Keinotekoisuus ekspressionismina on lisäksi yksi *Suspiriaa* voimakkaimmin määrittelevistä tekijöistä. Väkivallan graafinen kärjistäminen implikoi, kuinka sitä ei tulekaan ottaa tosissaan. Kipu ikään kuin irrotetaan kuvasta käyttämällä liiallisia ääniä, kuten huutoja ja kirkunaa, mikä osaltaan vähentää niiden tehoa. Kivusta muodostetaan epätosi todisteiden hukkuessa verimassoihin. (Freeland 2000, 241-271.)

4.5 *Suspirian* ekspressionistisuus

Koko *Suspirian* kerronnallista ikonografiaa hallitsee ekspressionistisuus, joka luetaan usein yhdeksi kauhuelokuvan tyyppi-piirteistä. Ekspressionismi jo kuvataiteen viitekehuksesta tuttu terminä merkitsee korostunutta keinotekoisuutta sekä tarkoituksellista epäluonnollisuutta. Näin myös silloin, kun kyseessä on reaalielämästä tuttu ja aidosti luonnollinen tapahtuma, kuten ukkosmyrsky. Kauhuelokuvassa ”normaali” ~ tavallinen ja epätosi/epätavallinen sulautuvatkin yhteen, muodostaessaan tulkinnan jostakin selittämättömästä. Antti Alasen mukaan kaikissa kauhuelokuvissa on aina mukana ekspressionistisuutta, mutta toiset vievät sen mahdollisuudet ainoastaan pidemmälle. (Alanen & Alanen 1985, 11-12, 32-33.) Näkemykseni mukaan *Suspiria* toimii tyyppiesimerkkinä filmatisoinnista, jossa emootiot nousevat pääosaan

alleviivatun taiteellisuuden ansiosta. Myös *Suspirian* satutulkinta ja ekspressionistisuuden argumentointi täydentävät toisiaan.

Esimerkkinä *Suspirian* ekspressionistisuudesta voi mainita muun muassa kohtauksen, jossa kuvataan läheltä avatussa rintakehässä sykkivää sydäntä. Elin muistuttaa sitä, jonka olemme oppineet tuntemaan lääketieteen kaavakuvista ja oppikirjoista. Se on samanaikaisesti sekä tuttu että etäinen, tosi ja epätosi. Samaten jo mainittu veri edustaa elokuvassa äärimmäistä keinotekoisuutta korostuneella punaisuudellaan, ja se valuu uhrien nenästä ja suusta graafisena purona kohti reunoja kuin maalauksessa. Ekspressionistisuuden osoituksena voidaan lisäksi ymmärtää tanssikoulun ulkopuolella riehuvat myrskyt, joiden salamat sulautuvat elokuvan musiikkiin.

Suspirian maailma on kuitenkin kokonaisuudessaan tarkoituksellisen keinotekoinen ja puhtaan fantasiomainen, ja sellaisena se tuntuu myös linkittyvän paremmin tunnettuihin lastenelokuviin. Travis Crawford (2001, *Suspirian* dvd-julkaisun esittelyvihko) huomauttaa selkeinä allegorioina toimivista Disneyn filmatisoinneista *Liisa Ihmemaassa* (1951) sekä *Lumikki ja seitsemän kääpiötä*. Argenton luomassa todellisuudessa mainitut elokuvat käsitteellistyvät uudelleen eri kontekstissa, sisällyttäen itseensä kuitenkin esikuviansa ilmeisimmät huomiot. Tällaisia ovat sekä sankarin matka että erilainen, lumottu maailma ja sen kohtaaminen. Yhtymäkohtia löytyy tulkintani mukaan lisäksi L. Frank Baumian *Ihmemaassa Oziin* (elokuva 1939), jossa päähenkilö niin ikään ajautuu toisenlaisen yhteiskuntajärjestyksen hallitsemaan vieraaseen maahan.

Viittaukset edellisiin ovat *Suspiriassa* ilmeisiä myös sen ymmärtäen, että tanssikoulu ympäristöineen muodostaa omanlaisensa imaginaarisen ei-paikkaisuuden. Se on ”ihmema”, olkoonkin, että maatieteellinen sijainti eksplikoidaan Saksan Freiburgiin, huomionarvoisesti kuitenkin jo sinällään myyttiseen Mustaan Metsään.

Tapahtumapaikan erilaisuudesta ja unenomaisuudesta argumentoivat lisäksi Laurilan (2004, 43, 66) mukaan huolimaton narratiivi, kerronnallisen kausaalisuuden irtonaisuus sekä käytetyt värit ja äänet, jotka vievät ”pois kontrolloitavasta ja rationaalisesta tietoisuudesta”. Samaten hän puhuu lumotusta eristyneisyydestä (Laurila 2004, 43).

5. SEMIOTIIKKA

Monet löytämäni ja käsittelemäni analyysit pohjautuvat ennen muuta *Suspirian* symboliikan ja sitä kautta semioottisen maailmankuvan todentamiseen. Tämä lienee tullut esiin jo tähänastisessa tekstissä. Voi siis perustellusti todeta, että *Suspiriaa* luonnehtii vahva semioottisuus. Minkä tahansa elokuvan merkityksen eksplikoimiseksi onkin mentävä pintaa syvemmälle, sekä paloiteltava näennäinen syntaksisuus pienempiin implisiittisiin komponentteihin. Näin myös *Suspirian* tapauksessa. Suuri osa *Suspiriasta* rakentuu elokuvan tunnelmasta. Tunnelma taas riippuu pitkälti siitä, mitä silmä ei (välttämättä) näe vaan mieli kokee (allegorisella tasolla).

Koska semiotiikka on tutkimuskenttänä varsin laaja ja sekoittuu moniin muihin suuntauksiin, paikannan ensin oman sijaintini sen alueella. *Suspirian* analysointi edustaa sekä kulttuurista että lingvististä semiotiikkaa. Keskeiseksi kummankin tapauksessa nousee ajatus kulttuurin ja sen tuotteiden (kuten elokuvat) tekstuaalisuudesta. Teksti semioottisessa mielessä ei ole ainoastaan verbaalinen, kuten käsiteltyä. Samaten työhöni punoutuvat muut teoriat, kuten psykoanalyysi, heijastelevat semioottista lähestymistapaa olemalla joko sen piiristä syntyneitä tai muutoin sen tyyliä hyödyntäviä. (Tarasti 1990, 6, 8-9.)

Tiivistettynä semiotiikka viittaa kielen merkkien sekä niistä muodostuvien järjestelmien tutkimiseen. Strukturaalis-kielitieteellistä (lingvististä) suuntausta edustava Ferdinand de Saussure jakoi merkit aineellisen olomuodon *merkitsijään* sekä *merkittyyn* eli sanan merkitykseen, sen sanomaan (Tarasti 1990, 9). Tähdellisempää kuitenkin on, kuinka useimmat merkit implikoivat ”itsensä ulkopuolisiin olioihin ja asioihin” eli *tarkoitteisiin*, jolloin kielessä kullakin sanalla on lisäksi oma annettu, automatisoitu merkityksensä. Strukturaalisen merkkiteorian mukaan ilmaisu + tarkoite = merkki, minkä lisäksi kahden ensin mainitun suhdetta luonnehtii lopulta mielivaltaisuus, sopimuksenvaraisuus (Hietala 1993, 31). Kysymys on näkymättömästä valtarakennelmasta, joka pitää sisällään mielikuvia, assosiaatioita sekä oletuksia. (Pietilä 2005, 296-297.)

Keskeistä on lisäksi sanojen merkityksen rakentuminen *erona* muille kirjainyhdistelmille; suurta luonnehtii se, ettei se ole pieni eli sanat linkittyvät aina

suhteessa toisiinsa (Gripsrud 2002, 107). Tärkeää onkin huomioida konteksti eli merkkien suhde toisiinsa (Tarasti 1990, 17). Semiotiikka on samaten tekstuaalisuuden tutkimusta toissijaisuuden merkityksessä vastakohtana *kielellisen* ensisijaiseen merkitykseen (vrt. alla denotaatio/konnotaatio; Ridell 2005, 11; Altman 2002, 278). Symbolien käyttöä voikin pitää matkana tiedostamattomaan alitajuntaan, mikä selittää myös sen, kuinka seksuaalisymboliikka muodostaa vertauskuvallisuudesta ison osan (Dundes 1965, 102).

Lähdettäessä muodostamaan semioottista analyysiä, tärkeä on Louis Hjelmslevin *konnotaation* käsite. Se tarkoittaa tietoisesti tulkintaa tarvitsevia merkkien merkityksiä – vastakohtana denotaatioiden itsestäänselvyydelle (esim. den. = metsä puiden ja kasvillisuuden kokonaisuutena, kon. = metsä kulttuurisen elämänmuodon vastakohtana). Siinä missä konnotaatiot ovat niin sanottuja *sivumerkityksiä*, viittaavat ne silti yhteisesti jaettuun ymmärrykseen tietyn ryhmän kesken, kun taas assosiaatioita luonnehtii persoonallisuus (Gripsrud 2002, 104). (Pietilä 2005, 298-299; Hietala 1993, 32, 39.) Konnotaatio ja sen rinnalla denotaatio ovat visuaalisen kulttuurintutkimuksen kannalta lähestulkoon merkittävimpiä ymmärrettäviä termejä (Seppänen 2005, 125).

Kulttuurisessa ja elokuvallisessa kontekstissaan semiotiikka nousi esiin 1970-luvun amerikkalaisessa genreteoria-viitekehityksessä yhdessä kumppaninsa strukturalismin kanssa apuvälineeksi elokuvan ikonografian, kuvakielen, tutkimisessa. Semioottisen elokuvateorian alkunnostuksen kohteena oli varsinkin Alfred Hitchcockin elokuvien rikas merkitysmaailma, josta muiden muassa Raymond Bellour ja Peter Wollen vetivät analyttisiä johtopäätöksiä (Hill & Gibson 2000, 51). Abstraktisella tasolla, ennen muuta teoreettisessa ajatuskulussa toimien semiotiikan hyödyntämisen oli tarkoituksena ”paljastaa” visuaalisen merkitysjärjestelmän toimivuus ja pintatason elementtien kautta elokuvan syvärakenne. Mikään tuotannollinen valinta – tietty asu, väri, nimi tai muoto – ei siis ole mielivaltainen, toisin kuin merkitysrakenteiden suhde sinänsä. (Gledhill 1985, 61.)

5.1 Kuviot ja värit

Seuraavissa alaluvuissa tulen käsittelemään eräitä eksplisiittisimmin semioottisia havaintoja *Suspirian* ikonografiasta eli kuvakiielestä. Tulkitsen tällaisiksi kuvioiden,

värien, numerosymboliikan sekä muunlaisen visuaalisen semioottisen sanoman pohtimisen. Lisäksi teen huomioita elokuvassa käytettyjen tilojen symboliikasta. Edellä mainittujen käsittelemisellä pyrin myös välittämään lukijalle palasia *Suspirian* tunnelmasta.

Kuviot ja värit ovat *Suspiriassa* keskeisessä asemassa, ja useimmiten ne kietoutuvat yhteen elokuvan ekspressionistisuuden kanssa. Rouva Blancin huoneen tapetti jäljittelee luontoa, siinä missä terästetty viini on samaa punaisen sävyä kuin verenä esitetty. Värien rinnastaminen myös ohjaa katsojan kykyä asettaa palapelin palaset kohdalleen oikein, sekä kuljettaa kokijaa haluttuun suuntaan. Kyse on siis myös juonellisista valinnoista. *Suspirian* kuviot ovat pääpiirteissään selkeälinjaisia, pelkistettyjä ja suuria tuoden mieleen kamaluuden ja hauskuuden rajamaille asettuvat ”vekkulatalot” ja sirkusarkkitehtuurin, myös kirkkaiden väriensä puolesta (vrt. myös Koenigsmann: *Dario Argento’s Suspiria, A Timeless Classic*, 6.11.2006). Kontekstia laajentaen, vahvojen värien ja kuvioiden voi nähdä liittyvän myös elokuvan ilmestymisvuoden muotivirtauksiin sisustusratkaisuissa, niin ikään visuaalisesti voimakkaisiin tyyppiipiirteisiin.

Tiettyjen värien valinnan merkittävyys osoittautuu tähdelliseksi syventämällä tehtyä havaintoa tulkinnaksi. Hallitsevasta punaisesta tulee puhe myöhemmin psykoanalyttisen teorian yhteydessä, mutta *Suspiriasta* löytyy myös muunlaista selitystä vaativaa värinkäyttöä. Esimerkiksi Suzylla ensimmäisenä nähtävän valkoisen asun voi ymmärtää viittaavan viattomuuden ohella myös rajattomuuteen. Tyttö ei ole toisin sanoen saanut vielä muoto(j)aan, hänestä ei ole kasvanut yhteiskunnan hyväksymää aikuista naista. Freudilainen teoria onkin esittänyt, kuinka yksilön unissa (vrt. *Suspiria* uniteorian) eläisikin itse asiassa ikuinen lapsi (Fromm 2007, 63).

Näkökulmaa vaihtaen Suzyn voi kuitenkin tulkita myös enkeliksi (etenkin puvun keveyden huomioon ottaen), mikä samalla olisi implikaatio kuolemaan ja kuolemanjälkeiseen elämään. Valkoinen väri symboloi lisäksi henkisyttä, minkä voi olettaa konnotoivan Taivaaseen (Bettelheim 1987, 256). Jos *Suspirian* voi tulkita myöhemmin käsiteltäväksi unikertomukseksi, voi sen ajatella kertovan myös kuolemasta. Lisäksi psykoanalyttikko Erich Fromm rinnastaa toisiinsa unen ja kuoleman psykoanalyysille perinteisen vapautumisen funktiossa. Unikuolema on

keskeinen attribuutti myös saduissa Lumikista ja Prinsessa Ruususesta (Bettelheim 1987, 275). Huomionarvoisesti myös matkaa on pidetty kuoleman implikaationa. (Fromm 2007, 34, 71; värisymboliikasta ks. myös Franck 1992, 74.)

Eräässä löytämässäni värisymboliikkaa käsittelevässä esimerkissä elokuvan alussa tanssikoulusta pakeneva Pat hakeutuu ystävänsä luo asuntoon, jossa sininen tapetti ja sen lintukuviot voidaan niin ikään nähdä viittauksena vapauteen. Vapaus rinnastuu jälleen sekä turvaan että sen myötä (koittavaan) kuolemaan. Toisaalta on kuitenkin muistettava, että symbolinen kieli on aina luonteeltaan dynaamista ja siten symbolit ovat usein monimerkityksisiä. Fromm puhuu myös ”symbolisista murteista”, joilla hän viittaa vertauskuvien maantieteelliseen vaihtelevuuteen. (Fromm 2007, 26.) Linnullakin on sekä positiivisia että negatiivisia piilomerkityksiä (ks. esim. Biedermann 2004, 196-198).



Kuva 1.
Esimerkki Suspirian kuvioista, väreistä sekä keinoitekoisuudesta.
(<http://www.imagesjournal.com/issue05/infocus/suspiria.htm>)

5.2 Kolmio/Kolme

Suspiriaa analysoineet Linda Schulte-Sasse ja Keith Hennessey Brown kiinnittävät kuvioista huomionsa ennen muuta *kolmion* käyttöön elokuvan kuvastossa. Kolmioiden valtaus konkretisoituu esimerkiksi Patin kuoleman kohtauksessa (ks. kuva yllä), jossa kolmion muotoiset sirpaleet lävistävät hahmon. Tämä myös makaa kolmioin kuvitetulla lattialla. Selvittämäni mukaan kolmikulmaisen kuvion voi ymmärtää viittaavan ensisijaisesti sovelletun Kolmen äidin -trilogian lisäksi myös satoja vuosia vanhaan vapaamuurarien käyttämään okkulttiseen symboliin, milloin molempia yhdistää sekä yhteenkuuluvuus että salaliitto (Nenonen 2007, 271). Pimeyden, Huokausten ja Kyynelten Äitien ohella kyse on tietysti myös *Suspirian kolmesta* päänoidasta: Helena Marcosista, rouva Blancista sekä neiti Tannerista.

Toisaalta on huomattava, että suurin osa kuvatuista kolmioista on itse asiassa *käänteisiä*. Tämän voi ymmärtää kristinuskon pyhän kolminaisuuden (Isä, Poika ja Pyhä Henki) irvikuvaksi ja uskonnon (sekä hyvyyden?) pilkaksi (Schulte-Sasse 2002, ”The Mother of all horror movies, Dario Argento’s *Suspiria*”). Luku kolme viittaa lisäksi ylipäättään kristinuskon kolminaisuuteen (Barrett 1995, 21), vaikka numero onkin ollut pyhä jo ennen *myyttiä* pyhästä kolminaisuudesta (Bettelheim 1987, 263). Myös kansanperinteessä luku kolme viittaa jumalallisiin voimiin: kaikki suuri esiintyy kolmena (vrt. Tanner, Blanc, Marcos; Dundes 1965, 140).

Uskonnon voitoksi voi kuitenkin tulkita tanssikoulun palamisen elokuvan lopussa, siinä missä tuli ylipäättään symboloi puhdistautumista, tässä tapauksessa pahasta. Kohtaus implikoi kristinuskon ja noituuden väliseen yhteyteen sekä jälkimmäisen eliminointiin *roviokuolemin* (Valk 1997, 19). Tulta onkin usein pidetty Jumalan symbolina (Fromm 2007, 99). Se, että *Suspiria* käsittelee myös uskonnollisia ainesosia, selittyy lisäksi myöhemmin käsiteltävillä satukonnotaatioilla. Monien satujen uskonnolliset elementit oikeuttavat itsensä satujen syntyajankohdalla (Bettelheim 1987, 21). Kolmio on tosin nähtävä myös osoitukseksi feminiinisyydestä sekä naiseuden merkittävydestä elokuvan asetelmassa, jolloin kuvio viittaa naisen häpyyn. Piilotajunnassa luku kolme edustaa osuvasti seksuaalisuutta, sekä maskuliinisuuden (siitin ja kivekset) että feminiinisyyden (emätin ja rinnat) kannalta (Bettelheim 1987, 263).

Kolmio implikoi tosin edellä mainittujen lisäksi vielä siitä freudilaisesta psyyken rakenteesta, josta tulee jatkossa puhe. Kolmio johtaa yhteyden tiedostamattomaan, minään ja yliminään mielen eri huoneina. Se huomio, että saduissa lukumäärän kolme toteutuminen on tyypillinen kerronnallinen sommittelu (numeron toistuminen eri yhteyksissä), linkittää lisäksi yhteen satu- ja psykoanalyysin. Luvun käytössä toteutuu myös sekä folkloren toinen että kolmas laki, lait Toistosta ja luvusta Kolme (*the Law of Repetition, the Law of Three*; Dundes 1965, 133; kaikki lait Dundes 1965, 139-140). Samaten, mikäli *Suspiriaa* analysoidaan ennen muuta lapsen näkökulmasta kerrotuksi saduksi eli Suzya tulkitaan ei-aikuisena, tulee luvun kolme käyttäminen oikeutetuksi näinkin. Lapsen mielessä kyseinen numero viittaa aina häneen itseensä; se on ”hän” suhteessa vanhempiinsa. Samoin ajatuksin ”kolme” viittaa oman persoonallisuuden ja identiteetin etsintään. (Bettelheim 1987, 128, 132, 265.)

Myös numerologian kannalta luku kolme on esimerkillinen. Se viittaa mieheen ja naiseen yhdessä eli hedelmälliseen käsitteeseen *parista*. Taustalla on ajatus numerosta yksi jumalana, miehenä ja maskuliinisena, siinä missä ”kaksi” on pahlainen, nainen ja feminiinisyyden. Samaten sivullaan seisova kolmio edustaa miehistä seksuaalisuutta ja maskuliinisuutta määrittävää tulta, kun taas kärjellään seisova kolmio on naisellinen seksuaalisuus ja vesi. (Barrett 1995.)

5.3 Ääriviivat ja rajat

Huomioitavaa *Suspiriaa* analysoidessa on se, kuinka koulun oppilaat kuvataan usein ääriviivojen, rajojen tai erilaisten kuvioiden sisällä (vrt. Schulte-Sasse 2002, ”The Mother of all horror movies, Dario Argento’s *Suspiria*”). Tällaisia ovat esimerkiksi 1) uima-altaan pohjan suorakaiteen muotoinen kuvio, jonka keskellä Sarah ja Suzy uivat, sekä 2) henkilöiden seisominen oven ääriviivojen sisäpuolella tai heidän kuvaamisensa ikkunasta tai peilistä heijastuneena, jolloin rajaamista todentavat karmit tai kehykset. Usein myös kamerakulma vahvistaa ”sulkeutuneisuutta”, kuten uima-allaskohtauksen tapauksessa. Valintojen voikin olettaa implikoivan sitä, kuinka koulun oppilaat ovat vankilassa tai ahdingossa, jolloin valta vihjataan opettajille kuuluvaksi. Motiivia todentaa lisäksi alun kohtaus, jossa koululta pakeneva Pat juoksee metsän puiden välistä. Puut näyttävät katsojalle kaltereina, jolloin tyttö on noitien salaisuuden tietäessään ”vankilassa” siinäkin ajatuksessa, että hänen sanomaansa tuskin heti uskottaisiin. Syvyyttä kohtaukselle antaa myös tieto siitä, että puut symboloivat fallostaa eli nainen esitetään toisella tasolla myös miehen vangiksi (Fromm 2007, 70).

Samaa huomiota todentaa kohtaus, jossa oppilaat on eristetty nukkumaan suureen, valkoisiin lakanaseinin verhottuun saliin. Suljettu tila esittäytyy sekä eksplisiittisenä vankilana (opettajat nukkuvat verhojen toisella puolella) että pidemmälle tulkiten joko suurena pesänä tai munana. Jälkimmäisissä vaihtoehdoissa noitien eli myöhemmin analysoiden oppilaiden saalistajien, voi ajatella keränneen avuttomat uhrit pesän keskelle syömistä/uhraamista tai ylipäätään myöhempää käyttöä varten. Tosin oppilaat voi ymmärtää myös esiasteisiksi toukiksi, vielä ”kuoriutumattomiksi”. Munasta syntyy uusi elämä.

Suspiria myös rikkoo elokuvallisen kehyksen käytön sääntöjä useasti kuvastossaan. Henkilöitä asetetaan monesti katsottavan kuvan reunoille vastoin sääntöä niin sanotusta keskittämisestä. Elokuva luo lisäksi oman kehysääntönsä rajaamalla henkilöt vielä kuvan (kuva ensisijaisena kehyksenä) sisällä. Teknisestä näkökulmasta kehystämisen tehtävä on kiinnittää huomio tiettyyn kohtaan valkokankaalla. Sen ulottuvuuksia ovat niin koon ja muodon kysymykset (formaatit), tasojen (on-screen/off-screen -tilat) variaatiot, perspektiivioppi kuin suhde näytteillepanoonkin. (Bordwell & Thompson 2008, 143, 182-183.) Edellä mainituissa *Suspirian* esimerkeissä kyse on (pintapuolisesti) etenkin viimeisestä. Esimerkiksi uima-altaan kuviointi voidaan nähdä konkreettisemmin jatkona elokuvan muulle lavastukselle.



Kuva 2.
Uima-altaan kuviointi ”vangitsee” oppilaat.
(<http://www.horrtalk.com/reviews/Suspiria/Suspiria.htm>)

5.4 Tilojen symboliikka

Suspiriassa kuvatut tilat näyttävät merkityksellisinä ja vaativat siten osansa analyysistä. Elokuvan mainitun ei-paikkaisuuden voi ajatella tukevan myös seuraavaksi esiteltävien tilojen irrationaalisuutta, jolloin kuvattu *mise-en-scene* muodostuu kokonaisuudessaan kertaalleen unenomaiseksi realistisen tai sinänsä todennäköisen sijasta. Alun perin teatteritaustainen termi *mise-en-scene* viittaa koko näyttämöllepanoon ja näytteille asettamiseen, eikä sen vertaaminen todellisuuteen aina toimi. Lavastus, puvustus/maskeeraus, valaistus sekä hahmot yhdessä muodostavat omanlaisensa yksittäisten valintojen kokonaisuuden. Samaten näyttämöllepanon valta ulottuu kuvan ajallisuuteen ja tilallisuuteen. (Bordwell & Thompson 2008, 112-161; Nummelin 2005, 220.) Käytän tässä alaluvussa sanaa *tila* paikan sijasta, sillä käsite ”paikka” muodostuu vasta tietyn tilan vaihtuessa tarpeeksi tutuksi, kokemukselliseksi ja miellyttäväksi. *Suspirian* tapauksessa tähän evoluutioon lienee vielä matkaa.

5.4.1 Metsä

Metsä kantaa mukanaan pelottavuuden konnotaatioita sekä todellisuudessa että kansanperinteessä, joiden suhde tosin muutoinkin on aktiivinen. Metsät on nähty vaarallisina paikkoina, mistä raportoivat esimerkiksi vanhat hylkäämiskertomukset, joissa ei-toivottuja vauvoja ja köyhyyden vuoksi hylättyjä pikkulapsia jätetään metsän armoille. Ihmisten mielikuvitus ja sittemmin populaarikulttuuri ovat työstäneet ajatusta pidemmälle, kuten voi havaita esimerkiksi Tuija-Maija Niskasén *Anna-Liisan* (1988) ja Dome Karukosken *Tummien perhosten kodin* (2007) juonirakennelmista. Aaveiden lisäksi metsän pelottaviin asukkeihin on kuulunut roistoja ja kerjäläisiä, mikä huomio osaltaan on prosessoinut metsän representaatiota tietynlaiseksi. (Utrio 1996b, 17.)

Kauhuelokuvissa metsää tai ylipäättään syrjäseutua on käytetty tapahtumapaikkana ennen muuta sen oletetun vierauden ja kaukaisuuden takia. Jo metsän läheisyyden on tulkittu viittaavan tulevaisuuden uhkaavuuteen (Bettelheim 1987, 200). Metsä rinnastuu ei-sivistyneisyyteen, sekä herättää eläimellisyyden ja vaarallisuuden konnotaatioita juuri tässä merkityksessä. Älykkään kaupunkilaisen vastakohtaksi piirretään ruumiin himojensa ajama ei-paikallinen, jonka kehollisuutta korostaa useimmiten näkemykseni mukaan myös kannibalismi. (Alanen & Alanen 1985, 143.)

Urbaani ympäristö ja sen ulkopuolisuus (maaseutu) näyttäytyvät saman kolikon eri puolina, ja järki ja ruumis ovat toistensa oppositioita. Toisaalta pahaa ei sinänsä tarvitse aina personoida; metsä itsessään voi representoida vastustajaa, kuten *Suspiriassa* tai useimmissa saduissa. Erillisen luokan muodostavat vielä elokuvat, joissa ”luonto iskee takaisin” eläinkuntansa voimin (Alanen & Alanen 1985, 148-153). Satujen tyypillisenä motiivina metsään eksyminen on puolestaan symboli itsensä etsimisestä ja siellä kohdattavat oudot oliot merkki itsensä tuntemisen tarpeellisuudesta (Bettelheim 1987, 262, 272). Toisaalta yliluonnolliset olennot ovat heijastuma aikuisten käyttäytymisestä lapsen näkökulmasta: lapsi voi kokea äitipuolensa hirviönä (Dundes 1965, 100).

5.4.2 Tanssikoulu

Entä miksi noitien kulttipaikaksi on *Suspiriassa* valittu juuri tanssikoulu? Elokuva pohjustaa tämän viittaamalla Marcosiin, joka aikoinaan perusti koulun tanssia ja okkulttisia tieteitä varten eli hänen palvojansa ovat jatkaneet siitä, mihin hän jäi (vrt.

Brown 2004, *Genre, Author and Excess, Dario Argento's Deep Red and Suspiria*).

Mielestäni tanssikoulun yhteys juutalais-kristillisen tradition noitasapateihin on kuitenkin varteenotettava, sillä yöllisissä kokoontumisissaan noidat *tanssivat* lihallisessa muodossa ilmestyneelle Saatanalle. Noitasapattien ajateltiin olevan noitien ja Saatanan kohtaamiselle tarkoitettuja juhlia, jonne noidat lensivät luudillaan. Toisaalta on ymmärrettävä, kuinka koulussa harjoitetussa tanssissa, baletissa, korostuvat noitatanssien irrationaalisuudelle ja jopa nurinkurisuudelle vastakohtaisesti *ruumiin kontrolli ja kehon hallinta*. Yhdistäväksi tekijäksi jäisi tällöin ainoastaan tanssiminen, joka tosin aina kantaa mukanaan osittaista paheellisuuden stigmaa.

Tanssikoulun voi lisäksi rinnastaa goottilaisen kirjallisuuden ja sen myötä elokuvaperinteen sovellutukseen mystisestä kauhulinnasta. Huomiota puoltaa myös Schulte-Sassen (2002, "The Mother of all horror movies, Dario Argento's *Suspiria*") havainto Marcosin huoneen arkunmuotoisesta oviaukosta. Tosin rakennuksen voi tulkita toimivan myös potentiaalisena turvapaikkana (vrt. myös Young: arvostelu, 2.11.2006). Turvapaikan ideaa pohjustavat 1) talon tarjoama mahdollinen suoja kurjaa säätilaa vastaan Suzyn saapuessa perille, aivan kuten kauhukertomuksissa ensimmäisenä löydettävä rakennus tarjoaa *näennäisen* turvan luontoon, useimmiten juuri metsään eksyneille sekä 2) tanssikoulun opiskelijoiden implikoitu yhtenäisyyden tunne, josta kertovat opiskelijoiden sama ikärakenne sekä enemmistön sukupuoli (vrt. Bettelheim 1987, 201). Lisäksi he ovat kaukana kotoa, saaden oletettavasti turvaa toisistaan.

Houkuttelevaa on myös tulkita havainto Suzyn sisäänpääsyn ongelmallisuudesta (sen takia ainoastaan *mahdollinen* suoja sadetta vastaan; tytölle ei ensi yrittämältä avata ovea) vihjeeksi väärästä valinnasta. Luovasti tulkiten, hänellä olisi voinut ajatella olevan mahdollisuus säästyä tulevilta koettelemuksilta, jos hän ei olisi seuraavana päivänä enää palannut. Samalla myös koulun työntekijät osallistuvat toiminnallaan paikan mystisyyden ja kamalan tunnelman luomiseen todentaessaan jo sinänsäkin ahdistusta aiheuttavia roolejaan.



Kuva 3. Tanssikoulua ulkoa.

(http://www.dvdbeaver.com/comparisons/comparisons/s/suspiria/suspiria_dragon02.JPG)



Kuva 4. Tanssikoulua sisältä.

(<http://images.greencine.com/images/article/suspiria1.jpg>)

5.4.3 Saksa

Schulte-Sassen mukaan merkittävin huomio siinä, että *Suspirian* tapahtumapaikaksi on valittu Saksa, on Argenton implisiittinen viittaaminen kansallissosialismin aikaan. Tämä todentuu etenkin sokean pianisti Danielin avulla. Merkittäväksi nousee kohta, jossa Daniel kuolee oman koiransa hyökkäykseen epätodellisella, selkeästi muusta kuvastosta erottuvalla aukiolla. Schulte-Sassen mukaan aukio on viittaus Müncheniin – tanssikoulu itsessään sijoittuu Freiburgiin. Näin ”Daniel kuolee keskellä suurta, tyhjää aukeaa, jota luonnehtivat valkoiset rakennukset korinttilaisine pylväineen, jotka ovat ominaisia Münchenin aukiolle, kuten Odeonsplatzille”. Kokonaisuus on tapahtumien muuhun ympäristöön sopimattomuutensa takia nähtävissä yhteydeksi Hitlerin natsi-Saksaan. (Schulte-Sasse 2002, ”The Mother of all horror movies, Dario Argento’s *Suspiria*”.)

Lisäksi Schulte-Sasse tuo analyysissään esiin havainnot, joista ensimmäisen mukaan Danielin koira liittyy rotunsa puolesta (schäfer) vahvasti SS: ään. Toisen perusteella neiti Tanner on samastettavissa Lina Wertmuelleresqueen, ”natsismin naisvartijaan”. Viimeisenä fasismiin viittauksena on Schulte-Sassen mukaan nähtävä aukion selvä keinotekoisuus. (Schulte-Sasse 2002, ”The Mother of all horror movies, Dario Argento’s *Suspiria*”). Toisaalta Danielin kuoleman kohtaus on ymmärrettävissä myös esimerkkinä elokuvan vastakohtaisuudesta, jolloin rauhallinen aukio on (näennäisen?) tyhjä, koiran aistiessa uhkaavan yliluonnollisen vaaran siitä huolimatta.



Kuva 5.
Suspirian aukio ja Daniel koirineen.
(<http://www.kinoeye.org/02/11/schultesasse11.php>)

6. STRUKTURALISMI SEMIOTIIKAN PERILLISENÄ

Strukturalismi ymmärretään usein semiotiikan jälkeläisenä tai yhtenä semiotiikan muunnoksista (Seppänen 2005, 42). 1970-luvun jälkeen strukturalismin itsenäistyttyä sen oppeja on sovellettu vaihteleviin mediakuvastoihin, pääteesisinään kuitenkin *kohteensa erityisyys*. Strukturalistisessa perinteessä merkittävää on ainoastaan itse objekti, kuten tietty teksti. (Tarasti 1990, 38, 50, 63.)

Strukturalismissa huomio kiinnittyy siis itse teokseen ja sen kielioppiin, oli käsiteltävänä kirja tai elokuva. *Tarkoitus on jäljittää aina olemassa olevat syvätason säännöt tutkimalla merkkijärjestelmien rakenteita, sekä analysoimalla niiden merkityksiä* (Tarasti 1990, 34; Seppänen 2005, 43). Tässä kontekstissa merkkijärjestelmää edustaa *Suspiria*. Samaten strukturalismissa on kyse *lukijan tulkinnasta* tekstin luojaan näkökulmaa mieluummin. (Hietala 1994a, 116.)

Käsittelen *Suspiriaa* tässä luvussa strukturalistis-morfologisesta näkökulmasta (morfologia ~ muoto-oppi, Propp 1958, 7). Keskeisiksi muodostuvat teoksen sisäiset rakenneyksiköt sekä genrejä toisistaan erottavat piirteet. Tunnetuimpia strukturalisteja Alan Dundesin ohella on Vladimir Propp, joka loi teorian kansansatujen tyypillisistä toimijoista eli aktanteista (*dramatis personae*), sekä kansansatujen kolmestakymmenestä yhdestä kontekstista toiseen säilyvästä funktiosta. (Ben-Amos 1982, 24-27.)

Proppin mukaan henkilöahmoja on sadussa seitsemän. *Roisto, sankari, (liikkelle)lähettäjä, lahjoittaja, auttaja, valesankari* sekä *etsitty henkilö/prinsessa (ja hänen isänsä)* edustavat tyypillisintä hahmokokoonpanoa. Toisaalta strukturalismin sarallakin ansioituneen kielitieteilijä A.J Greimasin selvennyksen mukaan proppilaiset *roisto* ja *valesankari* on nähtävä sankarin vastustajina, siinä missä *lahjoittaja* ja *auttaja* edustavat sankarin puolta (Apo 1986, 194). Ideaalisti roisto taistelee sankarin kanssa, lahjoittaja antaa jotakin, auttaja pelastaa sankarin ja niin edelleen, vaikka perinteen elävyyden huomioiden maailma ei aina ole niinkään mustavalkoinen. (Propp 1958, 72-73; Greimas 1980, 198-199.) Lisäksi Apo (1990, 28) pyytää muistamaan hahmojen kulttuurisidonnaisuuden, yhtä kaikki universaalisten piirteiden rinnalla.

Samaten yksi sadun henkilö voi edustaa useampia hahmoja (kuten olla lahjoittaja ja auttaja) tai yksi hahmo useampia henkilöitä (esim. suku). Greimas (1980, 210) puhuu myös *aktanttien yhteenlankeamisesta*, jolloin tietyt aktanttiparit muodostavat niin sanotun arkkiaktantin. Lisäksi sankari voi toteuttaa uhri-sankaruutta, jolloin tämän hahmossa korostuvat sekä feminiiniset että maskuliiniset piirteet. (Propp 1958, 72-73.) Tässä yhteydessä en puutu Proppin kansansatujen funktioihin, joista osa sen sijaan sisältyy Dundesin motiiviteoriaan (funktioimallista tarkemmin ks. esim. Greimas 1980, 220-231).

Huomioon otettavaa ennen asiaan pureutumista on tiedostaa myös näkökulman etic-painotteisuus, vaikka lähtökohtaisesti soveltamani teoriat tuntuvatkin istuvan *Suspirian* maailmaan melko saumattomasti. Havainnon julkituomisen myötä haluan kuitenkin osoittaa ymmärtävänäni luokitteluni jonkinasteisen eettisen ongelmallisuuden, missä huomiossa pyrin toki välttämään perusteetonta argumentointia.

6.1 Suspiria satuteoriana

Satuteorioiden soveltamisen lähtökohtana *Suspiria* on käsitettävä pintapuolisen naiivina satuna tai teoksena, jolla ”ei ole lainkaan kiinnostusta todellisuuteen”, kuten Linda Schulte-Sasse on tehnyt. Kansansatufunktiota puoltavat etenkin elokuvan rakenne sekä henkilöhahmojen kategoriat, jolloin esimerkiksi Proppin ja Dundesin teorioiden hyödyntäminen mahdollistuu ilman aineiston *varsinaista* pakottamista. Toisin sanoen, monet *Suspirian* valinnat ovat selvästi satuteorioiden käyttämistä puoltavia. Lisäksi Schulte-Sassenkin implikoimat kuvaston keinotekoisuus ja tahallinen alleviivaaminen esimerkiksi veren yliampuvana punaisuutena rakentavat *Suspiriasta* modernin sadun, jossa tosin väkivalta on sensuurin kynsistä jälleen päässyt yhteen osaan. (Schulte-Sasse 2002, ”The Mother of all horror movies, Dario Argento’s *Suspiria*”.)

Satunäkemyttä argumentoi myös Schulte-Sassen esiintuoma huomio Argenton tavoitteesta saada *Suspiriassa* rekonstruoiduksi Disneyn luoma värimaailma elokuvasta *Lumikki ja seitsemän kääpiötä*. Laurilan (2004, 27) mukaan kansantarinafunktiosta viittaavat lisäksi *Suspirian* tietyt musiikkivalinnat, kuten pääteemassa kuuluvat muistumat lasten soittorasiasta tai kehtolaulusta, joissa on samaten jälkiä itäeurooppalaisesta folkloremusiikista. *Suspirian* yhdistää lajityyppiin myös elokuvan/kertomuksen alkaminen sanoin ”eräänä päivänä” (*voice over* eli päällepuhunta; vrt. tarinan kertoja!), mikä viittaa satujen kerronnalliseen konventioon ”olipa kerran”. Sama aloitusfraasi viittaa jo itsessään mielikuvitukselliseen satumaailmaan ja satujen tärkeään attribuuttiin ajattomuudesta (Bettelheim 1987, 146, 277). Muita satuargumentteja ovat Laurilan (2004, 26) merkille panemat huomiot *läheisen ystävän kuoleminen, sankarin pelastuminen sekä pahan rankaiseminen* (”paha saa palkkansa”). (Schulte-Sasse 2002, ”The Mother of all horror movies, Dario Argento’s *Suspiria*”.)

Toisaalta esimerkiksi Neil Young (arvostelu, 2.11.2006) vertaa *Suspiriaa* etsivätarinoihin tai dekkareihin, joissa päähenkilö ratkaisee vihjeitä selvittääkseen totuuden. Lisäksi Laurila löytää yhtäläisyyksiä goottilaiseen traditioon, joka kirjallisuuden osa-alueena on ollut yksi kauhuelokuvan esikuvista, kuten mainittua. Jälkimmäisestä argumentoivat etenkin 1700-luvun goottilaisen kirjallisuuden tyyppiirteisiin lukeutuva *syrjäinen kauhulinna* (Kalleinen 1986, 107-109), joka on

Suspiriassa inkarnoitunut saksalaiseksi tanssikouluksi. Kauhujen talo, jossa hirviöt vaanivat, onkin yksi kauhugenren ikonografisista peruselementeistä (Bordwell & Thompson 2008, 330). Lisäksi Suzyn ja Sarahin käsittäminen ”vanhanaikaisen” romaanin hahmoiksi liittyy *Suspirian* goottilaiseen perinteeseen. Tytöt todentuvat suurisilmäisinä lapsina ”häiriintyneessä ja oudossa aikuisten maailmassa”. (Laurila 2004, 27.) Goottilaisen romantiikan kuvastossa ovat samaten keskeisiä kuunloisto, yölliset ukkosmyrskyt sekä vuoristomaisemat (Franck 1992, 17), joiden konnotaatio pyhän ja profaanin kohtaamisesta pitää paikkansa myös *Suspiriassa*.

6.2 Kerronnan kaari

Argenton teoksen ollessa vahvasti ”satumainen” kokonaisuus, keskeiseksi nousee kerronnan kaari. Jo mainittu *narratiivi eli kerronta* toimii elokuvien selkärankana (Freeland 2000, 13). Se viittaa syy-seuraussuhteiseen tapahtumaketjuun, joka sattuu (tietyissä) ajassa ja paikassa (Bordwell & Thompson 2008, 75). Narratiivi on pilkotusti yhtä kuin kontekstin sitomat asiayhteydet (Hill & Gibson 2000, 10). Narratiivisuus eli kerronnallistaminen on lisäksi kaikkialla vaikuttavana mahdoton poissuljettava (Gripsrud 2002, 191; Eskola & Suoranta 2003, 22).

Tekniseltä näkökannalta *Suspiria* noudattaa jokseenkin kertomusten ja niiden myötä valtavirtaisen eli hollywoodilaisen elokuvaperinteen konventioita. Tasapainon tilasta siirrytään häiriön tai muutoksen kautta takaisin järjestykseen (vrt. myös esim. Todorovin kertomuksen jäsenitys sekä Aristoteleen *Runousoppi*, Hietala 1996, 165). Kyse on syntymästä (alku), kukoistuskaudesta (keskikohta/kliimaksi) ja viimein kuolemasta (loppu), vaikka onkin muistettava, ettei kehitys esiinny ainoastaan unilineaarisenä. (Vrt. Nummelin 2005, 165.) Rinnastuksia voidaan vetää myös Dundesin esittelemiin folkloren lakeihin, ja tässä tapauksessa niistä ensimmäiseen. Kyse on Alun ja Lopun laista (*the Law of Opening, the Law of Closing*). (Dundes 1965, 131-132.) Toisaalta on epävarmaa, lähteekö *Suspiria* sittenkään edes liikkeelle yleisten käsityksen mukaan rikkomattomasta tilasta. Alun tasapainotila voi olla pelkästään näennäinen.

Tulkinnan puolesta puhuu etenkin elokuvan alusta lähtien uhkaava ja vähintäänkin aistien tasolla (semiotiikka) epänormaali tunnelma (vrt. Schulte-Sasse 2002, ”The

Mother of all horror movies, Dario Argento's *Suspiria*" tai Laurila 2004, 50).
Analyyseissa *Suspiriassa* ei nähdä useinkaan olevan varsinaista juonta, tai sitä pidetään äärimmäisen irrationaalina ja arvaamattomana. Loogisuus puuttuu samoin kuin reaalielämän pelkokokemuksista, eikä syitä koettelemuksiin läheskään aina anneta. (<http://www.movieprop.com/tvandmovie/reviews/suspira.htm>, 16.9.2008; LeDrew: *Freedom and Determinism: The Uncanny in Psychoanalysis and Existentialism*, 16.9.2008.) Lisäksi *Suspiria* puhuu totuttua elokuvallista kerronnan kaarta vastaan sillä, että siitä puuttuu selkeä loppuratkaisu (ohut sulkeuma, ks. alla). Samaten henkilöiden toiminnan motiiveja ei aina eksplikoida, vaan luotetaan katsojan esiymmärrykseen esimerkiksi noituuden harjoittamisen tavoitteista. (Nummelin 2005, 165.)

Tyypillisen sadun tavoin *Suspiria* on myös matkakertomus, jossa ääripäitä edustavat toisella laidalla tuttu ja turvallinen *koti* sekä toisella ennestään tuntematon ja kaukana sijaitseva *vieras*. Koti on ymmärrettävä rationaaliseksi ja yksiselitteiseksi, jopa staattiseksi, siinä missä toiseutta eli ei-kotia luonnehtivat epäjärjestys ja dynaamisuus. Vieras sijaitseekin kansanperinteessä usein allegorisesti metsän keskellä, kuten satuvariaatioissa Hannusta ja Kertusta. Samaten *Suspiriassa* Suzy matkustaa konkreettisesti Amerikasta Saksaan eli kotoaan vieraaseen paikkaan, vaikka jälkimmäistä reaalisen maantieteellisen sijainnin asemesta hallitseekin lopulta paikattomuus. Aktuaalinen Saksa todentuu ainoastaan semioottisella tasolla, kuten osoitettua. Vieraan paikan irrationaalisuutta todentavat *Suspiriassa* lisäksi alkujakson anonyyminä esittäytyvä lentokenttä sekä myöhempi tanssikoulun sijainti, jonne siirryttäessä epäluottamusta lisää ankara myrsky, niin ikään muutosta implikoiden. (Schulte-Sasse 2002, "The Mother of all horror movies, Dario Argento's *Suspiria*".)

Varsinaisen elokuvallisen sulkeuman ohuudesta huolimatta (Schulte-Sasse 2002, "The Mother of all horror movies, Dario Argento's *Suspiria*") *Suspiriasta* on tulkintani mukaan löydettävissä opetuskin. Toisaalta yhden opetuksen sijasta onkin parempi puhua useammista pienistä moraaleista, joita *Suspirian* todellisuus symbolisesti esittää. Satufunktion konventioiden tapainen "pahan rankaiseminen" lienee näistä yksiselitteisin, vaikka jokaisella käsittelemälläni näkökulmalla onkin siitä oma versionsa. Parhaimmat kertomukset ovatkin monimerkityksisiä (Bettelheim 1987, 206). Toisaalta ohuen sulkeuman voi ymmärtää implikoivan *avoimesta lopusta*, jolloin Suzy ei kyseenalaistamattomasti selviäkään (Freeland 2000, 225). *Suspiriasta* puuttuu niin

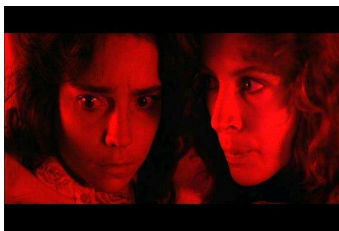
sanottu ”tulevaisuudessa” -loppukohtaus, jossa protagonisti nähdään uusissa tehtävissä, edellisistä selvinneenä. Avoin loppu vastakohtana konventioidenmukaiselle *suljetulle lopulle* jättää kertomuksen langat sitomatta, jolloin myös tulkinnanmahdollisuudet kasvavat.

6.3 Henkilöt

Wendy Koenigsmannin mukaan *Suspirian* henkilögalleria koostuu suurimmaksi osaksi kansansaduista tutuista toimijoista. Yhdistettyinä kertomuksen muuhun kuvastoon, kuten mielikuvituksellisuuteen ja omituisiin symboleihin, he luovat elokuvasta saduksi tulkittavan kokonaisuuden. Satujen piirteiksi elokuvassa Koenigsmann luettelee esimerkiksi mustan metsän (huom. erisnimenäkin), magian ja sen harjoittamisen, päähenkilön ”lumikkimaisuuden”, talon arkkitehtuurin sekä yleistäen juuri kummallisen henkilötematiikan. Jälkimmäisestä tarkennuksena mainittakoon vielä kirjoittajan esille nostamat ”[m]ustat’ noidat, akat, peikot” ja ”pedot” eli ymmärrykseni mukaan varsinaiset pää- ja sivuhenkilöt, jotka ilmentävät edellä mainittuja kukin omalla tavallaan. (Koenigsmann: *Dario Argento’s Suspiria, A Timeless Classic*, 6.11.2006.)
Petoina voidaan nähdä esimerkiksi koulun opettajat, Danielin koira ja niin edelleen. Kyse lienee vertauskuvallisuudesta.

Tanssikoulun henkilöstö koostuu sen 1) nuorista naispuolisista opiskelijoista, joita Brownin (2004, *Genre, Author and Excess, Dario Argento’s Deep Red and Suspiria*) mukaan luonnehtivat ”pikkumainen nahistelu ja ahneus”, mutta keistä keskeisimmin esille nousee ainoastaan Suzyn läheisin ystävä Sarah, 2) johtajattarista neiti Tannerista ja rouva Blancista sekä 3) palvelusväestä, josta merkittävimmissä osassa esittäytyy sekä ulkomuodoltaan että luonteeltaan (murhaajana ja kultin jäsenenä) epäinhimillinen Pavlos. Pavlos on ymmärrettävä intertekstuaalisena viittauksena Argenton muihin elokuvaan, joissa usein nähdään jollakin tapaa epämuodostunut ja groteski pahan edustaja. Lisäksi pianonsoittajana koululla toimii jo esille nostettu sokea Daniel. Pääosaa elokuvan kuvastossa näyttelevät kuitenkin naiset, missä mielessä Xavier Mendik kirjoittaa *Suspirian* miespuolisten hahmojen olevankin lähinnä riippuvaisia talon johtokunnasta (naisista), sekä toimivan heidän tahtonsa alaisuudessa (Mendik 2003, *Fear at 400 Degrees, Suspiria and Beyond*).

Pavlos ja muut palvelijat paikantuvat satumaailmaan ennen muuta esiintyessään fysiikaltaan ja olemukseltaan tyypillisinä kansantarinoiden aktanteina (ks. alla), vaikka nimeltä mainitun voi tosin ymmärtää vihjaukseksi myös goottilaiseen perinteeseen. Hahmon voi yhdistää sekä kertomusten linnan omituiseen hovimestariin että tarinoiden hirviöihin ja muutoin epämuodostuneisiin uhkaajiin (vrt. esim. Frankensteinin luoma hirviö tai Notre Damen kellonsoittaja). Kummankin subjektin merkityksessä hänen on kuitenkin nähtävä toimivan Pahan alaisuudessa, tätä *palvellen* tai tähän liitettäviä tuhotöitä suorittaen.



Kuva 6. Suzy ja Sarah.
(<http://www.horror-talk.com/review/Suspiria/Suspiria.htm>)

6.3.1 Proppin ja Greimasin aktanttiteoria

Monet elokuvan henkilöistä ovat näkemykseni mukaan samastettavissa Proppin strukturalistiseen teoriaan kansansatujen tyypillisistä aktanteista. Kyse on henkilöihahmoista, jotka toistuvat tarinasta toiseen ja säilyvät vähin variaatioin eri diskursseissa. Alun perin strukturalisti Propp tutki venäläisiä kansansatuja, joista hän löysi samanlaisia juonirakenteita ja elementtejä. Tulkinnoista syntyi kirja *Kansansadun rakenne* (1928). Satujen vakioituneita aktanteja ovat hänen mukaansa *roisto*, *sankari*, *lähettäjä*, *lahjoittaja*, *auttaja*, *valesankari* sekä *etsitty henkilö/prinsessa* (ja hänen *isänsä*). A. J. Greimasin selvennyksen mukaan *roisto* ja *valesankari* toimivat lisäksi sankarin vastustajina, kun taas *lahjoittaja* ja *auttaja* edustavat sankarin puolta, kuten todettua. (Propp 1958; Apo 1986, 194.) Henkilöt määritellään toimintansa perusteella (Greimas 1980, 199).

Greimasin aktanttiteoria sen sijaan esittelee kuusi henkilöihahmoa, ja se on huomattavasti yleisluontoisempi ja paremmin sovellettava kuin Proppin. Henkilögalleria *subjekti*, *objekti*, *lähettäjä*, *vastaanottaja*, *auttaja* ja *vastustaja* on osittain päällekkäinen

edellä esitetyn proppilaisen version kanssa, vaikkei mielestäni vähennäkään sen arvoa. (Tarasti 1990, 73, 75-76.) Lisäksi molemmat todistavat osaltaan satujen kaavamaisuudesta. Huomionarvoisesti Greimasin strukturalismi on myös erittäin semioottista, ja sen esikuvina ovat toimineet Saussuren lingvistiikka sekä Claude Lévi-Straussin strukturaaliantropologia (Tarasti 1990, 33, 51).

Yllä esitellyn perusteella muun muassa Schulte-Sasse esittelee Suzyn tehtävää ratkaisevana *sankarina*, joka kokemustensa aikana menettää viattomuutensa. Mielenkiintoinen on toisaalta psykoanalyttinen ajatus lapsen *alkuperäisestä pahuudesta*; lapsen viattomuus on vain myöhempien aikojen luoma harha (Fromm 2007, 60; Bettelheim 1987, 152; vrt. myös kristinuskon perisynti, Nenonen 2007, 59). Toisaalta 1700-luvulla muotoutuneen valistusfilosofian mukaan ihminen ei ole syntyjään paha, vaan pahuus on ympäristön aikaansaamaa (Franck 1992, 19). Yhtä kaikki, elokuvissa tapahtumat keskittyvät tyypillisesti yhden henkilön, sankarin, ympärille, joka näin ollen edustaa kertomuksensa *subjektia*. Tällöin kyse on myös folkloren kolmannestatoista laista, laista Päähenkilöön keskittymisestä (*the Law of Concentration on a Leading Character*; Dundes 1965, 139). Jossain määrin *Suspirian* päähenkilö Suzy on lisäksi nähtävissä *prinsessan* roolin todentajaksi, josta lisää tuonnempana.

Koulun johtajattaret rouva Blancin sekä neiti Tannerin eli noituuden harjoittajat Schulte-Sasse (2002, "The Mother of all horror movies, Dario Argento's *Suspiria*", vrt. myös Brown 2004, *Genre, Author and Excess, Dario Argento's Deep Red and Suspiria*) taas näkee Suzyn *vastustajina* eli kertomuksen *roistona*. Lisäksi Young tulkitsee omassa tekstissään opettajia myös saduille tyypillisinä "rumina siskoina" ("Ugly Sisters"), joiden voisi olettaa viittaavan myös *Tuhkimon* pahoihin siskopuoliin (Young: arvostelu, 2.11.2006).

Alussa Tanssiakatemiasta pakenevan tytön, Pat Hinglen, voi puolestaan nähdä *lähettäjän, lahjoittajan ja/tai auttajan* roolissa hänen esittäessään mystiset, myöhemmin tarkentuvat sanansa ennen koululta pakenemistaan. Sanat ovat konkreettisen kehotuksen sisältävänä kirjaimellisesti tehtävänanto eli matkalle lähettäminen. Myös palvelija Pavlovin näkisin yhtenä vastustajista. Pianisti Daniel on sen sijaan ymmärrettävissä eräänlaisessa *auttajan* roolissa, mitä puoltamaan voidaan esittää hänen vihjaava

lausahduksensa ”Olen sokea, en kuuro”. Toisaalta on kyseenalaista, ovatko sanat merkityksellisiä kenellekään muulle kuin tulkitsevalle katsojalle, jos tällekään.

Huomiota yllä mainitusta Suzyn viattomuuden menettämisestä on tarkoituksenmukaista käsitellä vielä hieman tarkemmin. Tässäkin tapauksessa *Suspiria* tuntuu implikoivan satuun Lumikista, sillä myös tämä menettää kerronnan aikana ”hyveellisyytensä” haukkaamalla hänelle tarjotun omenan punaista puolta seksuaalisen heräämisen merkinä (tarkemmin ks. Jones 1990 tai Bettelheim 1987, 241-258). Tämän perusteella *Suspiria* on nähtävä toisenlaisena matkakertomuksena eli päähenkilönsä kasvutarinana, jolloin huomio kiinnittyy moniin henkilökohtaisiin valintoihin elokuvan juonessa. Satujen sanoma tuleeikin psykoanalyttikko Bruno Bettelheimin (1987, 217) mukaan ymmärtää vertauskuvallisena tulkintana yksilön elämäkokemuksista.

Toisaalta Laurila (2004, 32-33) käsittelee Suzya myös niin sanottuna *viimeisenä tyttönä*, jonka hahmo on tuttu etenkin amerikkalaisista slasher-kauhuelokuvista. Slasher-kauhu on yksinkertaistettuna miesten ylivallan todentamista urbaanin miljööön toimiessa kauhun kenttänä (Bordwell & Thompson 2008, 330). Protagonistina nähdään päällepäin tavallisia miehiä, jotka pimeällä kuitenkin terrorisoivat ja murhaavat naisia. Slasher-väkivalta onkin yleensä erotisoitua, kuten muun muassa Michael Powellin elokuva *Pelon kasvot* (1960) antaa ymmärtää (slasher-kauhun tyyppi-irteistä tarkemmin ks. Laurila 2004, 11 ja Saarinen 2007, 52). Kyseinen alagenre yleistyi kuitenkin vasta 1980-luvulta lähtien. Ensimmäisenä käsitteen sen hahmosta ”viimeinen tyttö” lanseerasi kauhuelokuvan ja sukupuolen tutkija Carol Clover. Roolin tyyppiesimerkkejä ovat muiden muassa Wes Cravenin *Painajainen Elm Streetillä* -elokuvan (1984) Nancy sekä *Hellraiserin* Kirsty. (Freeland 2000, 57, 161.)

Viimeinen tyttö asettuu miesmurhaajaa vastaan myös käsitteellisesti. Viimeistä tyttöä eli *final girlia* luonnehtivat neuvokkuus, ei-seksuaalisuus (neitsyt) sekä ennen muuta useimmiten ainoana selviytyminen. (Laurila 2004, 32-33.) Hän on ominaisuuksiltaan siis antagonistin vastakohtana, ja sellaisena samaten puhdas. Toisaalta hahmo on eräänlainen hybridi miehen ja naisen rooleista, sillä hänen tyyppi-irteistään mekaanisuus, vahvuus ja kekseliäisyys ovat ennen muuta maskuliinisia. Lopulta viimeisen tytön kategoria ei siis kyseenalaista sukupuolten rajoja, vaikka käsitteeleekin niitä. Hahmoa on arvioitu kuitenkin monista eri lähtökohdista, joista toiset kiinnittävät

huomiota myös aikuistumisen tematiikkaan. *Suspiriaa* ja slasher-kauhua yhdistää lisäksi aiemmin käsitelty graafinen väkivalta. (Freeland 2000, 14, 182; Lahtonen 2006.)

6.3.2 Dundesin motiiviteoria

Dundesin kehittämän kansansatujen motiiviteorian mukaan tarinat sisältävät kymmenen kontekstista toiseen säilyvää elementtiä, jotka Proppin ja Greimasin aktanttimallin tavoin kaavoittavat ja synnyttävät satuja. Nämä ovat *puute, puutteen poistaminen, tehtävä, tehtävän suorittaminen, kielto, kiellon rikkominen, kiellon rikkomisen seuraukset, petos, petoksen uhriksi joutuminen* sekä *pakoyritys* (Dundes 1980).

Tulkintani mukaan nämä löytyvät *Suspirian* kuvastosta, käsitellessäni elokuvaa tässä kohdin ennen muuta satufunktiota toteuttavana teoksena. Dundes tutki muun muassa pohjoisamerikkalaisten intiaanien kansansatuja, mikä synnytti teoksen *The morphology of North American Indian folktales* (1980). Hänen nimensä nousee esiin myös muissa folkloristissa viitekehyksissä, kuten satujen psykoanalyttisissä tulkinnoissa.

Teorian ensimmäiset motiivit, *puute ja sen poistaminen*, voidaan *Suspiriassa* käsittää tulkintani mukaan Suzyn *tiedon* puutteeksi sekä pyrkimyksiin tämän lisäämiseksi. Greimas (1980, 201, 203, 206) argumentoikin, kuinka *objekti* aktanttina viittaa haluun, joka puolestaan on yhtä kuin *tiedonhalu*. Samalla Suzyn voi ajatella olevan Greimasin aktanttimallin tiedon (tai tehtävänkin) *vastaanottaja*. Lisäksi kauhuelokuva kyseenalaistaakin tiedon rajat osoittamalla teorioita esimerkiksi yliluonnollisen olemassaolosta (Bordwell & Thompson 2008, 330).

Samaten minkä tahansa kertomuksen punaisena lankana toimii aina ongelma/arvoitus/päämäärä, jonka ratkaisuun teksti pyrkii (Hietala 1996, 231). Huomiosta kertovat *Suspiriassa* esimerkiksi Suzyn ankarat tavoittelut saada selko elokuvan alussa Patin epäselviksi jääneistä sanoista. Myös tanssikoulun oudot, selvittämättömät kuolemantapaukset viittaavat tietämyksen puutteeseen. Puutteen poistamisen voi lisäksi katsoa Suzyn itseoikeutetuksi (Pat ei varsinaisesti osoita sanojaan hänelle) *tehtäväksi* ja sen *suorittamiseksi* vihjeiden tarkkailu ja niiden perusteella tehtävät päättelyt. Pat voidaan tulkita edelleen Suzyn aikaisemmaksi, epäkypsäksi ruumiillistumaksi, eli hän ei ollut vielä riittävän ”valmis” ratkaisemaan tanssikoulun arvoitusta (vrt. Bettelheim 1987, 219).

Teorian *kielto* puolestaan olisi *Suspiriassa* olla sekaantumatta (muiden) asioihin, minkä esimerkiksi Brown (2004, *Genre, Author and Excess, Dario Argento's Deep Red and Suspiria*) nostaa esiin, jolloin sen *rikkomisen seurauksena* Suzy on lopulta vaarassa kuolla. *Petokseksi* voidaan tulkita koulun henkilökunnan toiminnan motiivit, jotka kumpuavatkin mustan magian harjoittamisesta, sekä toisaalta heidän salaisuutensa ylipäättään. Tekojensa seurauksena Suzy joutuu *petoksen uhriksi* eli keskelle noitia ja noituutta, mikä eksplikoidaan ennen muuta loppukohtauksen kamppailussa pahaa vastaan. Sitä ennen toteutuu kuitenkin päähenkilön *pakoyritys*, minkä epäonnistumisen seurauksena ainoaksi vaihtoehdoksi jää kohdata vastustaja(t), joita tässä tapauksessa ilmentävät sekä opettajattaret, palvelusväki että itse palvelonnan kohde Marcos. Tiivistettynä voidaankin todeta sankarin (subjektin; Suzyn) tavoittelevan halun objektia (tietoa), vastustajan (noituus; noidat) tavoitellessa itse subjektia (Greimas 1980, 206).

6.4 *Suspiria* ihmesatuna ja feminiinisenä kertomuksena

Tulkittaessa *Suspiriaa* satuna ymmärrän elokuvan edustavan lisäksi spesifimmin seuraavaksi käsittelemääni *feminiinistä ihmesatua*. Ihmesadut ovat kertomuksia, joissa on mukana ”ihmeellisiä” tai yliluonnollisia ainesosia (ks. esim. Hämäläinen 2000, 10), kuten taikuutta ja sen tapahtuma-ajaksi ja -paikaksi kiteytyy epämääräisyys. Samaten juoni on ihmesaduissa fiktiivinen. (Ben-Amos 1982, 26-27.) Toisaalta Apo (1986, 29-30) huomauttaa, että tunnuspiirteiksi vakiintuneiden ”maagisuuksien” ohella ihmesadut sisältävät runsaasti realistista materiaalia, mikä samalla mahdollistaa satujen psykologisen lähestymistavan.

Ihmesatuihin *Suspiria* lukeutuu eksplisiittisimmin tematiikkansa eli yliluonnollisuuden puolesta, sekä feminiinisiin kertomuksiin Suzyn hahmon ja hänen toimintansa puitteissa. Näin argumentoin elokuvan yhdistelmäksi ’feminiininen ihmesatu’. Feminiinisissä saduissa punaisena lankana toimii sukupuoliisuus ja kyse onkin kertomuksista, joissa ”korostuvat tietyt, erityisesti naisia kiinnostavat ongelmat -- [joita] ovat sekä naisten väliset että naisten ja lasten väliset suhteet” (Apo 1986, 200). Tyypillinen piirre sekä ihmesadun että feminiinisen kertomuksen tapauksessa on

päähenkilön ajautuminen pois yhteiskunnan kontrollista, sekä tutun ja vieraan polarisointi.

Kuuluisina feminiinisinä satuina pidetään esimerkiksi tematiikaltaan itämaisen alkuperän omaavaa *Tuhkimoa* sekä Grimmin veljesten ja Charles Perrault'n tutuksi tuomaa *Prinsessa Ruususta* (Bettelheim 1987, 274, 284). Samoin jokseenkin eroavista konteksteista (kirjat, elokuvat, sittemmin tv-sarjat, lelut jne.) tuttuja ovat L. Frank Baum'n *Ihmemaailman Oz* protagonistinaan naiivi maalaistyttö Dorothy sekä miehen vuoksi syntyperästään luopunut Pieni Merenneito Ariel, jonka kertomus on alun perin Hans Christian Andersenin käsialaa vuodelta 1836 (http://en.wikipedia.org/wiki/The_Little_Mermaid, 4.12.2008). Feminiinisissä kertomuksissa päähenkilö esitetään vihamielisten voimien uhrina, jolloin tämän hahmossa korostuu sekä aktiivisuus että passiivisuus uhri-sankaruuden muodossa (Apo 1986, 199). *Suspirian* päähenkilönä Suzyn voikin ymmärtää sekä hegemonisen kulttuurin luonnollistamia naisellisia että miehisiä piirteitä omaavana hahmona, tekevänä ja tekemättömänä.

Ihmesatujen perinteessä on toisaalta valtavirtaisesti poikkeuksellista naisen esiintyminen tarinan päähenkilönä. Useimmat ihmesadut kertovat miessankarin edesottamuksista (traditionaalinen sankari on mies, Dundes 1965, 142-157), siinä missä myös kertojiksi paikantuvat useimmiten miehet (Apo 1990, 26). Folkloressa mies on lähtökohtaisesti ollut naista tärkeämpi, vaikka naisellakin on sen kuvastossa funktionsa (Dundes 1965, 139). Oman luokkansa muodostavat kuitenkin juuri feminiiniset sadut naissankaritarineen ja ”naisellisine” juonikuvioineen. (Apo 1986, 198.)

Silti *Suspiriaa* ihmesatuna lukien voi ohjaaja-käsikirjoittaja Argenton nähdä elokuvansa eli satunsa kertojana, jolloin Suzy kuvataan alun avuttomaksi ja apua kaipaavaksi päähenkilöksi *tästä* näkökulmasta. Toisin sanoen, vaikkakin ihmesadun esittäessään naispäähenkilön aktiivisena – tämä on siis harvinaista – kuvataan hänet kuitenkin ”miessankaria avuttomammaksi ja passiivisemmäksi” sekä paikalle rientäviä auttajia vaativaksi (Apo 1986, 199). Huomioitavaa onkin, kuinka Pat *auttajan* ja *lähettäjän* roolissaan mahdollistaa Suzyn tehtävänratkaisemisen, jolla valinnallaan Argenton voi tulkita jatkavan ihmesatujen perinteikästä polkua esittäessään naisen miessankaria heikompana ja apua tarvitsevana.

7. PSYKOANALYYTTINEN SEMIOTIIKKA

Suspirian tulkinnassani tulen soveltamaan psykoanalyttistä teoriaa ennen muuta *itse teokseen* Argenton psyykenymmärryksen tavoittelun ja *auteurismin* perustelun sijasta. Auteurismissa huomio kiinnitetään teoksen ohjaajaan, jonka osaavuutta ja ylivaltaa samalla muiden elokuvallisten osatekijöiden kustannuksella korostetaan (Gripsrud 2002, 143). Lacanilaisen elokuvateorian tapaan elokuvien psykoanalyttisessä lähestymistavassa kyse on lisäksi katsojan mielen rakenteiden ymmärtämisestä (Hietala 1994a, 115). Tulkitsen elokuvan psykoanalyttisiä vertauskuvia sekä henkilöitä pyrkien vaurastuttamaan kokonaisuuden käsityskykyä, rakentamaan *Suspiriasta* ensivaikutelmaa selkeämmän ymmärryksen. (Hietala 1994b, 173, 176.) Etenen pinnalta löytyvien ”avainten” tai ”koodien” (symbolien) kautta kohti syvätasoa (analyysia/ tiedostamattoman totuutta). Merkittäväksi nousee myös satukertomusten anti yksilön ja todellisuuden välienselvittämiselle.

Monet *Suspirian* kerronnalliset ja juonelliset seikat on lisäksi syytä olettaa Argenton tietoisiksi valinnoiksi sen myötä, että hän tunnustautuu jungilaisen koulukunnan teorioiden soveltajaksi pikemminkin kuin freudilaisen. Toisaalta jälkimmäinen heijastuu hänen tuotannossaan paremmin. (Crawford 2001, *Suspirian* dvd-julkaisun esittelyvihko.)

7.1 Sadut ja psykoanalyysi Bettelheimin mukaan

Psykoanalyttikko ja satututkija Bettelheim liittää merkkiteoksessaan *Satujen lumous* (1987) yhteen *Suspirian* kannalta hedelmällisen käsiteyhdistelmän; satu- ja psykoanalyysin. Bettelheim argumentoi, kuinka sadut symbolikielellä puhuen ja outoja ainesosia sisältäen vetoavat lapsen alitajunnassa sijaitseviin tunteisiin. Sadut auttavat lasta jäsentämään yhteen toden ja epätoden maailman kommunikoidessaan niin sanotusti lapsen kielellä. Oletuksena saduista puhuttaessa on siis lapsi sekä hänelle satua lukeva aikuinen (nykykontekstissa; ennen satuja kertoivat toisilleen ainoastaan aikuiset). Huomio muuttuu entistä tähdellisemmäksi työni viimeisessä luvussa *Suspirian* dikotomioita käsiteltäessä. (Bettelheim 1987, 46, 73, 83.) Huomionarvoisesti tässä käytettävää termiä *symbolinen kieli* ei lisäksi tule liittää yhteen myöhemmin käsiteltävän *symbolisen järjestyksen* kanssa. Symbolinen kieli viittaa ainoastaan sellaiseen

viitekehyykseen, jossa asiat esitetään symbolein ensisijaisen merkityksen sijasta (symbolismista tarkemmin ks. Dundes 1965, 95).

Bettelheimin mukaan saduilla (kuten tulkiten *Suspirialla*) on selkeä rakenne, joka sisältää alun, juonen ja tyydyttävän loppuratkaisun. Sadusta on löydettävissä yhtäläisyyksiä myös unenkaltaisuuteen, vaikka tärkeimpänä erona onkin pidettävä sadun julkisuutta unien yksityisyyteen verrattuna. Kummankin tapauksessa symbolinen kielenkäyttö merkitsee kuitenkin vapautta yhteiskunnan rajoitteista (Fromm 2007, 260). Lasten pelkistetyissä unissa pelot ”saavat kouriintuntuvan muodon”, kuten saduissa jyrkän vastakkainasettelun myötä vastustajat esitetään lähes poikkeuksetta alleviivatun epämiellyttävinä. Yksi tyypillisimmistä (itse asiassa kaikki sadun hahmothan ovat ”tyypillisiä”) sadun antagonisteista on noita, kuten *Suspiriassa*. Saduissa kiteytyneesti esiintyvä jako hyvään ja pahaan on lisäksi välttämätön esittäessään lapselle yksinkertaistetun totuuden elämästä; ihmiset on erotettava toisistaan. (Bettelheim 1987, 16-17, 69, 72.)

Psykoanalyttiseltä kannalta sadut sisältävät myös lapsen kannalta merkityksellisen sanoman. Monet sadut, muiden muassa *Hannu ja Kerttu*, esittävät symbolein verhoiltuna tosiasian, että lapsen on ennen pitkää lähdettävä ulos maailmaan luodakseen oman itsenäisen elämänsä. Kyse on matkakertomuksesta lapsuudesta aikuisuuteen, millaisena *Suspiriakin* on aiemmin argumentoidun myötä nähtävä. Sadun sanoman mukaisesti Suzyn voi ymmärtää jo elokuvan alkutaipaleella saavan onnellisen lopun. Esteiden rohkea kohtaaminen ja viime kädessä voittaminen sinetöivät toivotunkaltaisen kohtalon. (Bettelheim 1987, 15, 19.) Se, kuinka sadut oletetaan kuvauksiksi yksilön kehitysprosessista, on kuitenkin Apon (1990, 29) kritiikin mukaan tyypillinen psykoanalyttinen lähestymistapa, joka otetaan miltei annettuna.

Edellisestä näkökulmasta sadut siis opettavat lasta selviytymään monesti fyysisen onnistumisen implikoidessa yksilön henkistä etenemistä. Bettelheimin mukaan sadut ovatkin hyödyllisiä juuri siinä merkityksessä, että ne auttavat lasta rakentamaan omasta tietoisuudesta tarpeeksi vahvan, jotta alitajunnan riehuvat voimat on mahdollista kesyttää. *Suspiriassa* noidat edustavat taltutettavia anomalioita, jotka Suzy päihittää elokuvan lopussa kasvettuaan aikuisuuteen. Huomio myös todentaa, kuinka symbioosista äitiin on irrottauduttava, jotta yksilöllisyys on mahdollinen. Todellinen

identiteetti ja eheys (äidin päihittäminen) saavutetaan ainoastaan taistelujen kautta (vrt. Kristeva 1982, 12-13), mihin sadut lasta osaltaan valmentavatkin. Sadut varoittavat ansoista, joita lapsi voi elämässään joutua kohtaamaan. (Bettelheim 1987, 31-32, 144, 346, 371.)

7.2 Freudilainen psyyke

Suspirian psykoanalyttisessä tarkastelussa keskeiseksi nousee etenkin tohtori Sigmund Freudin luoma psyyken kolmijako yliminänsä (*superego*), minään (*ego*) sekä tiedostamattomaan viettipohjaan (*id*) (tarkemmin ks. Freud 2005, 256-263). Elokuvallisissa kontekstissa psykoanalyttinen näkökulma tulee esiin usein tapahtumapaikkojen, erityisesti rakennuksien, kohdalla. Esimerkiksi *Suspirian* tanssikoulun kerrokset edustavat mielen (tervettä) jakautuneisuutta. Samaa tulkintaa on sovellettu myös Alfred Hitchcockin elokuvan *Psyko* (1960) tapahtumapaikkaan, päähenkilön asuttamaan vanhaan kolmikerroksiseen taloon (ks. esim. dokumentti *Elokuvan kätkeyty kieli*, osa 1, Yle Teema, 27.8.2008). Ennen asiaan syventymistä on kuitenkin tarkoituksenmukaista tarkastella lähemmin freudilaisen näkökannan ja ylipäättään kauhuelokuvan analysoinnin yhdistämistä.

Freudilaisen teorian mukaan katsottaessa kauhuelokuvaa lapsuusajan traumaattiset kokemukset palautuvat kuluttajan mieleen ja vaikkakin mahdollisesti vailla niitä, pinnan alla elävä sivistyksenalainen anomalia muistuttaa silti olemassaolostaan. ”Kauhistus” syntyy tämän tajuamisesta. Kauhuelokuvien kiehtovuuden psykodynaaminen selitys onkin ollut yksi suosituimmista näkökulmista lähestyä aihetta. (Saarinen 2007, 50-51; ks. myös Freud 2005, 29-68 ja vrt. Benjaminin ajatukset elokuvien shokkikokemuksesta.) Freudin käsitykset kauhuksesta ja kammottavuudesta (*das Unheimliche/the Uncanny*) eli (epä)miellyttävyydestä, lähenevät lisäksi myöhemmin käsiteltävää abjektiteoriaa. Kyse on jostakin samalla tutusta ja vieraasta, haluttavasta että vältettävästä. Esimerkiksi elokuvat, jotka käsittelevät ”kammottavaa”, sisältävät epämiellyttäviä, mutta silti kiehtovia elementtejä. (Freeland 2000, 235, 239.) Pelon tunne juontuu jostakin aiemmin tunnetusta ja sen tunnuspiirteenä on epävarmuus esimerkiksi objektin elollisuudesta. (Freud 2005, 29-40.) Tietoisien mielen koskettaessa salatuksi tai kielletyksi stigmatisoitua, yksilö joutuu pelon vaikutteille alttiiksi; tämä selittää myös kauhuelokuvien toimivuuden (Fromm 2007, 265; Saarinen 2007, 50-51).

Lisäksi Laurila (2004, 43) huomauttaa, kuinka kauhuelokuvan tuotantoa ja vastaanottoa voidaan pitää yhteisen painajaisen uneksimisena. Usein painotetaan kuitenkin kauhuelokuvan seuraamisen mielekkyyttä katsomisen tapahtuessa turvallisessa kontekstissa (elokuvateatterissa/kotona), johon paha ei tosiasiallisesti yllä. Hietala (1996, 160) puhuu myös masokistisesta elokuvateoriasta, jonka mukaan esimerkiksi kauhuelokuvaa katsoessa yksilö testaa pelonsietokykyään. *Suspiria* on yhtä kaikki useassa kontekstissa mainittu jollakin tapaa *vaikuttavaksi* elokuvaksi, jota huomiota myös markkinointi on hyödyntänyt, kuten erään mainosjulisteen slogan ”Once You’ve Seen It, You Will Never Again Feel Safe In The Dark” antaa ymmärtää. Sinänsä kauhukuvien merkitys katsojaan itseensä on kuitenkin vielä epäselvä (vrt. Saarinen 2007, 51).

Se, kuinka Argento käyttää työssään hyväkseen psykoanalyysia, ilmenee hyvin etenkin *Suspirian* alun tapahtumissa. Tällöin Suzy matkustaa taksilla lentokentältä tanssikouluun. Matka on irrationaalinen varsinkin kahdesta syystä. Ensinnäkin autossa istuvien henkilöiden vuorovaikutus on takeltavaa, mikä Schulte-Sassen mukaan on vihje tulevasta. Automatka valmistaa päähenkilön saapumista maailmaan, jossa kieltä ei aina ymmärretä, vihjeet häviävät ja salaisuudet valtaavat mielet. (Schulte-Sasse 2002, “The Mother of all horror movies, Dario Argento’s *Suspiria*”). Samaten Suzyn on ollut vaikea saada taksia lentokentältä, mikä on nähtävä yritykseksi (kenen?) estää tuleva. Toiseksi järjenvastaisuudesta vihjaa siirtymä sateisen ja myrskyisän metsän läpi. Metsä on allegorisesti poikkeama kulttuurisesta elämänmuodosta, jota saduissa kansoittavat omalle viitekehykselle vieraat olennot, kuten todettua (Biedermann 2004, 222).

Metsän läpi kulkeminen on ymmärrettävissä psykoanalyttisen teorian mukaan myös matkaksi viettipohjaan eli tiedostamattomaan. Kyseessä on siirtyminen seksuaalisuuden ja kaaoksen hallitsemaan toiseuteen, tiedostamattoman primitiiviseen *idiin*.

Tiedostamattomaa alitajuntaa pidetään ihmisen hurjimpien toiveiden asuinpaikkana ja siihen viitataan usein elämellisyden attribuutilla. *Idin* vastakohtana freudilaisessa psykoanalyttisessä teoriassa esitetään *superego* eli yliminä, joka sisältää normit, moraalin ja oikeuden. Yliminä viittaa toisin sanoen *ihmisyyteen* edellisen vastakohtana. (Bettelheim 1987, 105, 114.) Väliin jäävän vyöhykkeen katsotaan lopulta edustavan itseään *egoa*. Ego on ihmisen tietoisesti toimiva minä, johon rinnakkaiset tasot ikään

kuin repeillen vaikuttavat. Yksilöstä muodostuu kulttuuristen käsitysten mukainen ”hyvä” tai ”paha”. Yliminän hallitseman minän ominaisuuksiksi lasketaan muun muassa viisaus, älykkyys, harkitsevaisuus ja maltillisuus (Bettelheim 1987, 110). Puhuttaessa minästä, yliminästä ja viettipohjasta kyse on silti huomionarvoisesti ideaaleista, sillä käsitteiden itsensä todellisuus on aina dynaaminen. (Freud 2005, 256-263.)

Siinä missä satuhahmoja pidetään yleisesti tyyppillisinä, voi niiden litteiden luonteiden ymmärtää edustavan myös psyyken eri osia. Esimerkiksi alitajunnan houkutuksille antautuvia ihmisiä luokitellaan sydämeltään taipuvaisiksi pahaan sekä halun himonsa ajamiksi. (Bettelheim 1987, 104-105.) Määritelmä sopii *Suspirian* vastustajiin eli noitiin, minkä lisäksi heidän vastakohtanaan Suzya voi pitää yliminän edustajana. Tyttö haluaa toimia oikein ja selvittää Tanssiakatemia mysteerin. Elokuvan kohtaus, jossa Suzy kieltäytyy hänelle tarjotuista ruoista ja levosta, implikoi fyysisen nautinnon ja siten idin houkutusten torjumisesta. Syömisen sijaan tyttö ryhtyy selvittämään koulun salaisuutta, käyttäen apunaan järkeään.

Lisäksi symbolisanaston mukaan metsässä toimii vertauskuvallisesti koettelemuksia, jotka ihmisen on aikuistuessaan kohdattava (Biedermann 2004, 222). *Suspirian* soveltama satujen tyyppillinen attribuutti *lähtö kotoa* vihjaa sekin itsenäistymisen välttämättömyyteen (Bettelheim 1987, 99). Etenkin metsän läpi matkaaminen saa elokuvan merkityksellistymään jälleen Suzyn henkilökohtaisena kasvutarinana. Huomiosta kertovat sekä hänen ikänsä että tehtävänratkaisijan/sankarin roolinsa. Tehtävien ratkaisemisen voi lisäksi lukea eräänlaisiksi riittimenoiksi (siirtymäriitit), jolloin niiden oikein suorittaminen mahdollistaa pääsyn ”seuraavalle tasolle” eli tulkiten lapsuudesta nuoruuteen. Myös Bettelheim (1987, 331) puhuu sankarien kokemien seikkailujen yhteydessä niihin verrannollisista *initiaatoriiteistä*, joiden lopputuloksena on protagonistin korkeampi olemassaolon taso. Siirtymäriitit syntyvät, initiaatio ja kuolema kuvaavat myös perinteisen sankarin elämänsäkaarta (vrt. kertomuksen kaari; Dundes 1965, 151).

Normien tasolla toimivaa yliminää kuvaavat *Suspiriassa* samaten tanssikoulun lukuisat säännöt ja kiellot. Ohjeet sanelevat koulun päiväjärjestyksen, ja niistä esimerkkeinä voi pitää sekä tiukkatahtisia tanssiharjoituksia että Suzylle langetettuja ruokarajoituksia (vrt. myös Brown 2004, *Genre, Author and Excess, Dario Argento's Deep Red and*

Suspiria). Merkittävä hyvän (superegon) ja pahan (idin) vastakkaisuutta implikoiva dikotomia puolestaan löytyy harrastetusta tanssista, *baletista*. Baletti symboloi kehon kontrolloitavuuden kautta äärimmäistä tarkkuutta ja kurinalaisuutta vastakohtana koulun muulle, sekasortoiselle tapahtumaketjulle. Psykyen tasot nähdään implisiittisesti taistelussa keskenään. Kamppailua voidaan ajatella käytävän etenkin lapsen aluksi eheyttämättömästä persoonallisuudesta (Bettelheim 1987, 98). Saako prosessissa vallan hyvyys vai pahuus?

Halutessaan yhteyden voi löytää jälleen myös baletin ja noitasapateissa (Pahan palvomisen muotona!) harjoitetun tanssin väliltä. Huomionarvoisesti kyse on kuitenkin uskomusperinteestä, sekä kansankulttuurin sijaan oppineiden (miesten) filosofiasta (Nenonen 2007, 87, 180). Yhtä kaikki, noitasapatteihin liittyy kristinuskon vastainen oletus nurinkurisuudesta, minkä lisäksi nimitys ”sapatti” on itsessään juutalaisvastainen. (Valk 1997, 138, 113, 140, 142.)

Koulun henkilökunta harjoittaa noituutta, mikä implikoi Tanssiakatemia asukkaiden, henkilökunnan ja oppilaiden, vastakkaisuutta. Sapattitanssi irrationaalisesti, takaperin ja nurinkurisesti pyörien suoritettuna (Valk 1997, 152) luo anomalian ja järjettömyyden tuntua, sekä viittaa baletin vastakohtana kehon hallitsemattomuuteen. Kehon kontrolloimattomuus puolestaan implikoi länsimaisen käsityksen mukaiseen pahaan, mistä osoituksena ovat myös kauhugenren elävistä kuolleista kertovat elokuvat (ks. esim. Dyer 2002, 201-206). Taustalla on ajatus järkevän yksilön kristillissävytteisestä itsehillintäkyvystä. Lisäksi *Suspirian* oppilaiden tanssiasut ovat ihonmyötäisiä ja usein raajat peittäviä, mikä korostaa ruumiin ääri viivoja, sekä näinkin kehonhallintaa ja järjestystä. Opettajat nähdään ainoastaan hameissa sekä mekoissa, mitkä naiseuden symboleina implikoivat myös seksuaalisuutta. Toisaalta tanssi itsessäänkin on nähtävä seksuaalisen nautinnon kuvaukseksi (Fromm 2007, 71). Toisenlaisena esimerkkinä noitasapattien nurinkurisuudesta voi vielä mainita sen, kuinka Saatanaa suudellaan nimenomaan häntäpuolelle (Valk 1997, 148). On myös muistettava, että Paholaista itseään pidetään yleensä rauhattomana ja villinä (Falck 1992, 4).

7.2.1 *Tanssiakatemia*n arkkitehtuuri

Tanssikoulun arkkitehtuuri on psykoanalyttiseltä mieleltä kiinnostava etenkin erikoisuutensa ja kompleksisuutensa vuoksi. Nämä tekijät ovat myös niitä, jotka mahdollistavat rakennuksen tulkinnan freudilaisen psyyken kolmijaon mukautuksella. Viettipohja eli alitajunta, minä ja yliminä on mahdollista analysoida esiin rakennuksen eri ratkaisuista. Tanssiakatemia on fyysisesti moniosainen tila avarine saleineen vastakohtana kapeille käytäville ja pienille huoneille, sisustusratkaisuista puhumattakaan. Lisäksi elokuva käsittelee enemmän tai vähemmän eksplisiittisesti rakennuksen yleisiä ja toisaalta *salattuja* tiloja viitaten tulkintojeni mukaan joko yliminään tai viettipohjaan. Edellisiin olisi laskettavissa kaikkien käytössä olevat tilat, kuten tanssisali ja jälkimmäisiin henkilökunnan itsensä asuttamat tai ”valtaamat” paikat. Kokonaisuudessaan talo muodostuu klaustrofobiseksi, eristyneeksi labyrintiksi (<http://members.tripod.com/~southwor/DarioArgento/suspiria.html>, 16.9.2008; vrt. Freeland 2000, 225). Huomioitavaa on lisäksi se, kuinka ”salainen huone” on itsessään yksi satumotiivi (Bettelheim 1987, 354, 359).

Alitajuntaan rinnastettavissa unissa tärkeää on tilallisuus, joka ilmenee esimerkiksi loputtomina teinä, liian kaukaisina/lähellä olevina objekteina sekä päättymättöminä käytävinä (Langer 1953, 415). *Suspirian* tapauksessa kyse on etenkin viimeiseksi mainitusta, mutta esimerkiksi saavuttamattomalta tuntuvan kohteen voi ymmärtää abstraktisti edustavan tiedon tavoittelemista. Yhtä kaikki, koska *Suspirian* arkkitehtuuria voi tulkita freudilaisen psykoanalyttisen jaon pohjalta (tai argumentoin sen mahdolliseksi), edustavat ullakko ja katon raja yliminää. Varsinainen tapahtumapaikka opiskelijatiloineen on ymmärrettävä minäksi. Takana ja piilossa sijaitsevat paikat, kuten salareitit, näen viettipohjana, minkä lisäksi Brown (2004, *Genre, Author and Excess, Dario Argento's Deep Red and Suspiria*) kuvailee koulun käytäviä ”kohtumaisiksi”. Jälkimmäinen huomio luo rakennuksesta kokonaisuudessaan feminiinisen.

Tanssiakatemia naisellisena rakentaa koulusta myös kehon eli lihallisen naisen vertauskuvan, kuten monet tutkijat ovat ymmärtäneet. Huomiota argumentoidessaan esimerkiksi Patricia MacCormack (*Pleasure, Perversion and Death, Three Lines of Flight for the Viewing Body. Suspiria: Buildings and Becoming*, 2.11.2006) nostaa esille

käytävien punaisen (verevän) värin sekä analysoi yhtä kulkuväylää talon = kehon ruokatorvena. Pujottelevia käytäviä voi pitää myös synnytyskanavan implikaatioina, kuten Brown jo opastikin. Samalla myös goottilaisessa traditiossa ”[p]aikka on persoonallisuus” ja salakäytävät ”arkkitehtonisen organismin” elimiä (Kalleinen 1986, 109), joten tanssikoulun voi kokonaisuudessaan ymmärtää edustavan niin henkistä kuin fyysistäkin ihmisyyttä. Palaan ajatuksiin vielä *Suspirian* sukupuolisuutta käsitellessäni.

7.3 Elämän- ja kuolemanvietti

Ymmärrys elämän- ja toisaalta kuolemanvietistä pohjautuu freudilaiseen näkemykseen *eroksesta* ja *thanatoksesta*, kahdesta yksilöä säätelevästä voimasta, vastinparista. Ensin mainittu käsittää yksinkertaistetusti elävyyden ja elämän ylläpitämisen, kuten seksuaalisuuden. Thanatos puolestaan attribuoidaan liikkumattomuuteen ja kuolemaan, kaikesta vapauttavaan alkutilaan. Lisäksi eroksen piiriin kytkeytyy *libido* eli seksuaalivietti ja -halu, jossa on konkreettisimmin kyse elämän liikkeellepaneavasta voimasta. Libido yhdistetään eroksen vahvimmin seksuaaliseen puoleen. (Hietala 1996, 11, 230.) Samaten feministitutkija Laura Mulveyyn täydennyksen mukaan seksuaalivietti on osa kutakin yksilöä, ja sitä on olemassa ihmisellä vain yksi. Oma seksuaalivietti kattaa sekä feminiinisen että maskuliinisen aspektin. (Mulvey 1989, 31.)

Siinä missä teoria elämän- ja kuolemanvietistä piirtää eroksen ja thanatoksen voimat kokonaisuudessaan yksilöä hallitseviksi, ovat ne merkityksellisiä myös elokuvan todellisuudessa. Hietala esittää, kuinka elämänvietti implikoituu valkokankaalla erotiikkana, kun taas kuolemanvietti merkityksellistyy hahmojen käyttämänä väkivaltana. Elokuvakontekstissa eros ja thanatos ovatkin sukupuolittuneita siten, että elämänvietin hallitsemat lajityypit nähdään naisellisina, kuolemaa käsittelevät miehisinä. Aihepiiri on ollut suosittu läpi elokuvan historian, ja kärjistäen voidaan ilmaista juonessa olevan vallalla aina joko eros tai thanatos. (Hietala 1996, 13, 236.)

Suspirian kohdalla elämän symboliikka on kenties vähemmän näkyvää kuin kauhukuvastossa oletetun kuoleman, mutta sekä erokseen että thanatokseen löytyy sen kuvastosta implikaatioita. Elävyyttä argumentoi ensinnäkin (myöhemmin käsiteltävä) dualismi *lapset vastaan äidit/aikuiset*, jolloin edelliset esitetään vielä turmeltumattomina ja *tanssi*harrastuksensakin puolesta *elinvoimaisina*. Toiseksi

keskeisellä sijalla on värimaailma, jossa punainen nousee dominoivaksi. Veren ohella punaiseen on liitettävissä *vitaalisuus ja rakkaus*, siinä missä se yleisemmin symboloi elämän ja kuoleman jatkuvaa kamppailua (Biedermann 2004, 284). Punainen on tosin myös demoninen väri symboloidessaan Helvetin tulta ja kärsimystä (Valk 1997, 88) ja sellaisena taas suorassa yhteydessä thanatokseen. Konnotaatioineen väri sopii yhtä kaikki täydellisesti kontekstiinsa. Haluun elää – toki oppilaat yrittävät välttää pahaa ja siten kuolemaa – voi lisäksi laskea kuuluvaksi sukupuoli-vietin, jota punainen väri jälleen todentaa.

Seksuaalisuus on *Suspiriassa* kuitenkin eksplisiittisesti olematonta, rajoittuen muutamisiin ihastuksen osoituksiin Suzyn ja palvelijapoika Markin välillä (Laurila 2004, 37). Syy siihen, miksei nuorten ihastumista työstetä pidemmälle, löytynee Bettelheimin käsityksistä tyypillisen satusankarittaren kehityskaaresta. Suzy on elokuvan alussa vielä identiteettinä keskeneräinen, eikä hän siten ole valmis läheisyyteen toisen ihmisen kanssa. (Bettelheim 1987, 329.) Seksuaaliviettiin eli libidoon viittaavat kuitenkin elokuvassa implisiittisemmin opiskelijoiden murrosikä sekä noituuden ja seksuaalisuuden liittäminen toisiinsa.

Länsimaisen ihmisen kuolemanpelko ja toisaalta myös freudilaisen kuvaston kuolemanvietti sen sijaan saavat osansa *Suspirian* todellisuudesta jo sen käsittämisen pohjalta, että elokuvassa taistelevat keskenään hyvä ja paha. Paha on kauhuelokuvassa myös vähintäänkin visuaalisesti vallitsevampi. Samaten se yhdistyy *Suspiriassa* kuolemaan noituuden harjoittamisen muodossa, siinä missä länsimainen traditio yhdistää usein kuoleman ja pahuuden. Lisäksi koulun henkilökunnan palvonnan kohteena on fyysisesti edesmennyt Marcos.

Kuolemanvietin voi psykoanalyttisen teorian mukaan käsittää toisaalta *halun* (puute-halu) kierteen katkaisemiseksi, jolloin saavutetaan vapautus eli katharsis onnellisuutena. Greimasin (1980, 213) mukaan halun käsite muistuttaa myös ymmärrystä libidosta. Kuoleman ajatellaan vapauttavan yksilön palauttaessaan tämän huolettomaan alkutilaan, yhteyteen Ä/äidin kanssa, vaikka kuolema onkin samalla puutteista suurin. Lisäksi sana 'katharsis' viittaa mielenkiintoisesti puhdistautumiseen. (Hietala 1996, 230-231, 237-238.) *Suspirian* tapauksessa noitien voi ajatellakin siirtyneen oman näkemyksensä

mukaan antoisampaan todellisuuteen pahan palvontansa myötä. Maallisen kuoleman (fyysisen tai henkisen?) voi heidän toimissaan ymmärtää tavoiteltavaksi.

Toisaalta kuoleman voi irrationaalinen tunnetilan sijasta ymmärtää personoiduksi henkilöahmoksi, kuten myöhäiskeskiajan ruttopelon synnyttämäksi groteskiksi luurako-viikatemieheksi (Utrio 1996a, 107). *Suspirian* noitien voi tulkita representoivan konkretisoitunutta kuolemaa irvokkaine piirteineen, kuten reinkarnoituneen Marcosin tapauksessa. Useimmiten tiettyyn hahmoon personoidun pahan taustalta löytyy itse Saatana, vaikka esimerkiksi vampyyreiden voi kuvitellakin paikantuneen lihallisiksi (itsenäisiksi) subjekteiksi. Oleellista on, että valittu keho edustaa joka tapauksessa heikkoutta, mistä osoituksena voidaan pitää myös ihmesatujen ja (genre-)elokuvien lopun tyyppiä ”pahan rankaiseminen/päihittäminen”. (Freeland 2000, 123; Valk 1997, 19, ks. myös 87-100.)

Kuolemanpelko kohdistuu *Suspiriassa* koulun opiskelijoihin, joita uhkaa alituinen tunne ympärillä vaikuttavasta Pahasta outojen kuolemien muodossa. Kuolemat esitetään elokuvassa järjenvastaisina, kuten Sarahin menehtyminen tämän pudottua piikkilangalla täytettyyn huoneeseen. Reaalitodellisuudessa se samoin kuin Danielin yllättävä menehtyminen olisivat vähintäänkin epätodennäköisiä, mistä huomiosta voi myös olettaa syntyvän katsojassa provosoitua pelkoa ja hämmennystä. *Suspirian* kuolemat ovat erikoisuudessaan yllättäviä ja missä tahansa mahdollisia, jolloin (kuoleman)pelon voi ymmärtää todentuvan myös kuluttajan kokemassa ympäristössä. Toisaalta kuolemanpelko kytkeytyy sekin aina viimekätiseen ymmärrykseen kuolemasta tavoiteltavana asiana: freudilaisittain elämän päämäärä *on* kuolema (Hietala 1996, 231). Lisäksi kuolemanpelko on strukturalistisessa satututkimuksessa kaikkien pelkojen kategoriassa tärkeimpiä temaattisia voimia (Greimas 1980, 207).



Kuva 7.
Suspirian irrationaalisuutta, Sarahin kuolema.
(<http://www.cinemasrikesback.com/?p=1077>)



Kuva 8.
Punaisen värin yltäkyläisyyttä.
(heim.etherweave.com/.../SUSPIRIA%209-thumb.jpg)

7.4 Seksuaalisuus ja kuolema

Argenton mukaan seksuaalisuuden ja kuoleman voi liittää toisiinsa siinä mielessä, että murhaajan ja uhrin välillä on aina myös eroottinen lataus. Parhaiten tämä todentuu *Suspiriassa* Patin kuoleman kohtauksessa, jota hetkeä ohjaaja on itsekin sanojensa tueksi kuvannut. (Brown 2004, *Genre, Author and Excess, Dario Argento's Deep Red and Suspiria.*) Lisäksi jos kuolemaa ajatellaan kaikesta vapauttavana lepotilana, toimii sen allegoriana usein orgasmi etenkin taiteen kontekstissa (Hietala 1996, 213).

Argenton esille nostama tapahtumasarja alkaa hetkestä, jolloin *karvainen*, mustakynäinen käsi työntyy Patin katselemasta ikkunasta sisään. Tämä on ymmärrettävissä sekä anomalian että tätä myöten seksuaalisuuden tunkeutumisenä alueelle, kuten myös toisen henkilökohtaiselle reviiirille. Hetkellisen kamppailun päätteeksi murhaaja tappaa Patin rajusti veitsellä, joka tulkitaan falliseksi symboliksi (Brown 2004, *Genre, Author and Excess, Dario Argento's Deep Red and Suspiria*; Freeland 2000, 181). Kyseessä voi ajatella olevan implisiittinen raiskauskohtaus, jossa uhria ei ainoastaan tapeta, vaan tämä myös kastroidaan epäpuhtaana. Siinä missä slasher-kauhu onkin useimmiten erotisoitua, on genren yleisin murhaväline nimenomaan teräase (Saarinen 2007, 52).

Laurila (2004, 18) myös huomioi, kuinka veitset ja sirpaleet esitetään usein yhdessä hampaiden ja hiusten kanssa ruumiin jatkeina, joiden kautta hyökättävään muodostuu suora ja eläimellinen kontakti. Argento löytää siis yhteyden kahdesta kuolemasta, jolloin (miehinen) orgasmi on niistä ensimmäinen ja ”verinen kuolema” toinen. Lisäksi Brown (2004, *Genre, Author and Excess, Dario Argento's Deep Red and Suspiria*) kirjoittaa, kuinka kohtaus on jopa pornografinen ja ”todellisuudessaan” analoginen pornografisten elokuvien ”hurmion näkemiselle” miehen orgasmin muodossa. Kyse on aitouden simuloinnista. Veitsi palaa lisäksi kuvioihin Sarahin takaa-ajon ja kuoleman

aikana. Se, että Sarahin kurkku villetään auki tämän pudottua piikkilankahuoneeseen, voidaan nähdä myös allegoriana päänsäätämisen ja siten kastroinnista (vrt. Mulvey 1989, 6).

Myös Freeland yhdistää pornografian kauhuun kirjoittaessaan aiemmin käsitellystä graafisesta väkivallasta. Kauhun speaktaakeli on todiste kivusta eli kauhun kliimaksista (näkyvyys) samoin kuin pornokuvaston maskuliininen orgasmi. Sekä pornossa että kauhussa keskiössä on paloiteltu ihmisruumis ja sen yksityiskohtaisuus. (Freeland 2000, 270-271.) Naisen kehon osittaminen liittyy myös vahvasti yhteen feminiinisen orgasmin todentamisen kuvaston kanssa. Naisen orgasmi saadaan pornografiassa näkyväksi fetisoimalla tämän sukupuolielimet, rinnat ja suu. Samoin naisen keho paloitellaan keskittymällä edellä mainittujen kuvaukseen – verhoituina kauhuelokuvassakin – vaikka on huomioitava myös peniksen (fallosen) kuvanrajauksellinen käsittely pornossa sitä lähikuvaamalla. (Nikunen & Paasonen & Saarenmaa 2005, 237.) Lopulta Freeland (2000, 271) ymmärtää graafisen kauhun ja pornografian kuitenkin yhtä epäuskottaviksi.

7.5 Suspiria unikertomuksena

Suspirian voi ymmärtää myös joidenkin muiden elokuvien (esim. surrealismiklassikko *Andalusialainen koira* [1929], elokuvasta tarkemmin ks. Nummelin 2005, 129) tavoin luovan *elokuvaunta* eli käyttävän hyväkseen unen ”logiikasta” tuttuja attribuutteja – katkonaisuutta, hajanaisuutta, epämääräisyyttä. Kyse on unenkaltaisuudesta. (Alanen 2007, 16; Hietala 1993, 111.) Samaten jo mainittu muodonmuutos on tuttu elementti sekä elokuvissa että unissa (Hietala 1996, 191). Mainitut tyyppipiirteet on helppo liittää etenkin amerikkalaisten genre-elokuvien vastakohtiksi piirtyviin niin sanottuihin eurooppalaisiin taide-elokuviin. Ne sopivat myös tietyn lajityypin omaperäisempiin alaluokkiin, jotka monesti poikkeavat hollywoodilaisista vakiintuneista säännöistä (vrt. Nummelin 2005, 418).

Valtavirtaa taiteellisempien elokuvien tyyppipiirteinä pidetään muun muassa postmodernista visuaalisuutta, pastissia ja jopa parodiaa. Itse käsitelen esimerkiksi David Lynchin elokuvia tällaisina, sekä niiden lukuisten unikohtausten että ylipäättään surrealistisen tunnelmansa vuoksi (tarkemmin ks. Nummelin 2005, 418). Surrealismien

tarkoituksena onkin hyökätä totunnaisia katsomistapoja vastaan, eli se hajottaa kerronnan lait silti esittämällä. (Nummelin 2005, 128, 418.) Surrealistiselle liikkeelle elokuva näyttäytyi lisäksi jo 1920-30-luvuilla erikoistehosteineen unenkaltaisena (Hill & Gibson 2000, 75).

Niin ikään elokuvakokemusta on kokonaisuudessaan verrattu unen näkemiseen (immersiivisyys, *dream mode*), vaikka elokuvaan rinnastettavia unikuva-teorioita on myös muistettu kritisoida (Hietala 1993, 113; 1996, 191). Kyse on joko yksittäisen elokuvan tarkoituksellisista unielementeistä tai koko elokuvakokemuksen unenkaltaisuudesta (Hietala 1996, 193). Yksi suurimmista eroavuuksista liittyy kuitenkin kerronnan kaareen, joka elokuvissa on yleisesti varsin jäsentynyt, mutta unissa katkonainen ja hajanainen (Hietala 1996, 192-193, 205).

Käsitteen katsomiskokemukseen liittyvästä elokuvaunesta eli *dream modesta* nosti ensimmäisenä esiin Susanne K. Langer vuonna 1953. Hän argumentoi, kuinka ennen muuta elokuvan kerrontatapa on unenkaltainen. Elokuva on kuvasarja, aivan kuten unikin, ja molempia sitoo etäisen tuttuuden kokemus. Tapahtumien keskiössä sekä unessa että elokuvassa on tietty ”minä”, ja molempien aikamuoto on rytmiltään preesens; tapahtumat tässä ja nyt. Elokuvaakin *katsotaan* nykyhetkessä. Katsominen voi lisäksi olla sekä unessa että elokuvassa itsenäinen toiminto eli tapahtumia voidaan seurata osallistumatta niihin. Molemmissa vaikuttaa samaten esitettyyn maailmaan eläytyminen. Freudilaisittain unen aikana omatunto vaikenee unien toimiessa varoittajina herättäessään intohimot eloon. (Alanen 2007, 20-21; Langer 1953, 412-413.) Langerin lisäksi elokuvateoreetikot Christian Metz ja Siegfried Kracauer puhuvat elokuvan ja unen yhtäläisyyksistä (Hietala 1996, 192).

Kauhuelokuvia määrää lisäksi eksplisiittisemmin tahallinen unenomaisuus – painajaismaisuus (Alanen & Alanen 1985, 11; Saarinen 2007, 51). Esimerkiksi *Painajainen Elm Streetillä* esittelee Freddy Kruegerin, joka tosiasiallisesti tappaa uhreja näiden painajaisissa. ”Elokuva kollektiivisena painajaisena” on samaten yksi psykoanalyttisistä elokuvateemoista, muun muassa ”parantumisen teeman” ohella (Alanen 2007, 12).

Fromm puhuu myös unien merkityksellisyydestä sekä niiden sisältämästä viestistä, missä mielessä *Suspirian* voi jälleen rinnastaa niiden ”todellisuuteen”. Kummallakin on sanomansa. Elokuvan ja unien tulkinnassa tähdellisiksi piirtyvät tietyt avaimet eli symbolit, joiden avulla viesti saadaan käännettyksi niin sanotusti oikealle kielelle. Toisaalta on muistettava, että yleispätevä unisymboliikka on vähäistä, ja pääosin symboliikka onkin samaa kuin kansanperinteessä sekä etenkin saduissa (Alanen 2007, 22; Dundes 1965, 89). Samaten unimaailma ja reaalitodellisuus ovat aina toisilleen alisteisia, eivätkä unetkaan siten ole koskaan täysin epäloogisia. Fromm myös argumentoi, kuinka unessa yksilö viisastuu jättäessään taakseen arkipäivän tajuntaan vaikuttavan ”hälyn”. Hänen mielensä kirkastuu, mikä ajatus lähenee jo jungilaista unitulkintaa. Nukahtaminen tulkitaan heräämisenä. Esittäisikö *Suspiria* unikertomuksena tulkittuna näin jopa ihmisen sisintä todellisuutta ja tietä oletettavasti puhtaimpaan alitajuntaan? Paikkaan, jota todellakin hallitsevat kapinoivat demonit, jotka (yli)minä yrittää kukistaa. (Fromm 2007, 31-42, 101, 264.)

Suspirian ei-paikkaisuutta tai sen korostunutta kuvitteellisuutta puoltavat myös eräät Travis Crawfordin (2001, *Suspirian* dvd-julkaisun esittelyvihko) ajatukset. Hänen mukaansa *Suspiriassa* annettujen vihjeiden merkitys lisääntyy samalla tavalla kuin lapsi muistaa painajaisunensa tyyppipiirteet ja aikuinen kokee todellisuuden huumeiden vaikutuksen alaisena. Young (arvostelu, 2.11.2006) käyttää myös sanaparia ”painajaismainen valtakunta”. *Suspiria* siis todentaa hallusinatorista ilmapiiriä (<http://members.tripod.com/~southwor/DarioArgento/suspiria.html>, 16.9.2008). Samaten se, että Suzy sekä noidutaan heikoksi että huumataan ja hän vaipuu transsiin (jotta hänen on jäätävä koululle), kertoo elokuvan epätodenkaltaisuudesta. Niin ikään transsitilaa voidaan verrata kuolemaan. Mielenkiintoinen huomio on lisäksi se, kuinka *Suspirian* kirjallisen esikuvan ”Levana and Our Ladies of Sorrow” -esseen kirjoittaja de Quincey itsekin huumautui/inspiroitui 1800-luvulla oopiumista, jolloin Argenton voi nähdä toteuttaneen alkuperäistekstin tunnelman tässäkin mielessä (Laurila 2004, 39).

Suspirian unenkaltaisuutta käsittelee myös Robert Firsching, joka nostaa esiin huomion Suzyn liikehdinnästä leijumista vastaavana. Etenkin tytön näkökulmasta kuvattavien kuvastojen värimaailma epäselvine sekä utuisine sinisen ja punaisen sävyineen korostaa havaintoa. Samalla Firsching esittää, että päähenkilön myrkytetystä viinistä johtuvan narkoottisen tilan voi tulkita viittaavan tämän *unitilaan*, jolloin kuvaston

painajaismaisuus todellistuu niin ikään ainoastaan unen merkityksessä. Teoria selittäisi ja oikeuttaisi myös *Suspirian* irrationaalisuuden. (Firsching 1997, *Suspiria*, *Dario Argento's Masterpiece of Gothic Horror*.)

Painajaiskuviin vertaaminen on sopivaa senkin ymmärtäen, että Tanssiakatemia on rinnastettavissa alun perin goottilaisten kauhutarinoiden makaabereihin kummituslinnoiniin, kuten todettua. Samoin *Suspirian* maailmassa elää pahuus mitä eksplisiittisimmin, mistä kertovat äkkinäiset kuolemantapaukset. Lisäksi huomio kiinnitetään tarkoituksellisesti yön ja pimeyden pelottavuuteen.

Symbolisanaston mukaan yö on ”pimeydessään pelottava”, minkä myötä yön symbolina voi olla myös pimeän hallitsema tila tai mieliala. *Suspirian* tapauksessa huomion voi yhdistää mustan magian harjoittamiseen. Lisäksi Sarah selittää, kuinka opettajat eivät koskaan lähde koulusta yöksi, vaan toteuttavat tällöin myöhemmin paljastuvaa todellista luontoaan. Huomion taustana myös ”[m]aan ja kuolleiden kultit -- on monissa kulttuureissa sijoitettu öiseen aikaan” (Biedermann 2004, 429). Hieman toisenlaisen näkökulman antaa Freud (2005, 68), joka kirjoittaa yksinäisyyteen, hiljaisuuteen ja pimeyteen liittyvän lapsenomaista ahdistusta, ”josta useimmat ihmiset eivät koskaan tyystin vapaudu”. Samaten punainen väri liitetään syvyyspsykologiassa muun muassa kärsimiseen ja ahdistuneisuuteen (Biedermann 2004, 285), jolloin sen kuvastollinen dominanssi saa merkityksensä tältäkin kannalta.

7.6 *Suspirian* matoepisodi

Seuraavaksi nostan esiin yhden *Suspirian* kohtauksista, jonka ymmärrän mahdollistavan hyvän esimerkin tarkemmasta elokuvan psykoanalyttisestä tulkinnasta. Kyseissä segmentissä koulun katonrajasta alkaa pudota valkoisia toukkia/matoja, mikä on ymmärrettävissä kaaoksen tunkeutumisiksi talon asukkaiden päiväjärjestykseen, kuten muun muassa Schulte-Sasse on analysoinut. Etualalle nousee ”kehon kolminaisuudesta” viettipohja. Kyseessä on vihje sekä rakennuksen että sen ihmisten vähittäisestä mädäntymisestä, koittavasta järjestyksettömästä anomaliasta, jolloin kaaosta hallitsevat hegemonisesti paha ja ymmärtämätön (noituuden harjoittaminen) vastakohtana hyvälle ja järkeenkäyväälle. (Schulte-Sasse 2002, ”The Mother of all horror movies, *Dario Argento's Suspiria*”.) Rappeutuminen alkaa lisäksi normien tilasta yliminästä (yläkerta),

kun taas *Suspirian* loppukohtaus sijoittuu tanssikoulun sokkeloisiin salakäytäviin. Merkittävää on myös, kuinka vieraalla (noitien) reviirillä paikalle saapunut Suzy on eksyksissä ja sekaisin, eli pahan tilaa hallitsee hämmennys sitä tuntemattomalle. Samalla implikoidaan vieraan ja pelottavan yhdistämisestä toisiinsa.

Matoepisodi on kuitenkin lähemmän huomion arvoinen toisellakin tapaa. Katosta putoavien toukkien voi nimittäin Schulte-Sassen tulkintaa jatkaakseni lukea symboloivan kauhuelokuvan tematiikan mukaista muodonmuutosta. Taustana on havainto toukkien elämänkaaresta metamorfoosin kautta todentuvana (muna-toukka-kotelo-perhonen). Muuttuvana osatekijänä ovat *Suspiriassa* sekä tanssikoulun opettajat/noidat että ideaalisesti heidän toimintansa motiivit eli vaurauden sekä uskon kasvattaminen. Sana 'muodonmuutos' (metamorphosis) on lisäksi painettuna noitien salakäytävän seinään, jossa sen voi ymmärtää vihjaavan joka askeleella tapahtuvaa transformaatiota.

Toisaalta myös koulun oppilaat/lapset ovat tulkittavissa eräänlaisiksi tietämättömiksi, esivaihetta toteuttaviksi toukiksi. Päämääränä on tällöin heidän muuttumisensa opettajiensa kaltaisiksi eli noituuden harjoittajiksi ja näin eheiksi kokonaisuuksiksi oikeaoppisen uskon siivittämistä. Opettajat voidaan tätä vasten ymmärtää toukkien vastakohtana valmiiksi kuoriutuneiksi perhosiksi. Huomiota implikoivat heidän käyttämänsä korut, kampaukset sekä vahvat meikit (vrt. perhosen värit, ”koristeellisuus”). Tämä on alleviivaavaa etenkin rouva Blancin tapauksessa. Opettajat näyttäytyvät myös vähemmän ehostautuneisiin oppilaisiin verraten huomattavasti aikuisempina. Toisaalta esimerkiksi Olga koristautuu kanssasisariaan enemmän. Hänen tapauksessaan kyse on ymmärryksen mukaan kuitenkin hahmon ahneuden ja materiaalisuuden korostamisesta, jolloin vihjataan myös hänen jo mahdollisesti alkaneesta turmeltuneisuudestaan. Olgan turhamaisuudesta kertovat samaten hänen kotinsa sisustus, rahasta puhuminen sekä ajan viettäminen joutavia jutellen.

Lisäksi rouva Blancin ensimmäiset sanat kouluun saapuvalla Suzylle kehuvat tämän kauneutta, mikä on osoitus kaikesta edellä mainitusta. Ahneudesta ja rahanhimosta kertoo lisäksi *Suspirian* alun kohta, jossa nimeämättä jäävä oppilas yrittää kaupitella Suzylle tanssikenkiä. Sarahin lattialle putoavasta käsilaukusta puolestaan löytyy sekä

setelinippu että muita arvokkaita esineitä, kuten kello. Tarkkarajainen zoomaus vielä korostaa ”löydön” merkittävyyttä.

Pidemmälle analysoiden, *Suspirian* noidat voidaan ymmärtää myös toukkia *saalistaviksi* petolinnuiksi. Ensinnäkin, he ovat murhaajina raakalaisia ja näin oman päätösvaltansa oikeuttamina ravintoketjun yläpäässä. Toiseksi he eliminoivat, ”saalistavat” tanssikoulun oppilaita, ei-valmiita lapsia eli toukkia, mistä merkinä ovat juuri koulun kuolemantapaukset. Yllä pohdittua argumentoi lisäksi elokuvan loppukohtauksessa aiemmin menehtyneen Sarahin kuolleista herääminen, jolloin hän on ikään kuin aiemmasta lapsen/toukan asemastaan siirtynyt täysivaltaiseksi pahan kultin jäseneksi ja valmiiksi yksilöksi yrittäessään itse tappaa Suzyn. Samalla kuolleista herääminen on muodonmuutos itsessään (huom. elottoman elollisuus myös saduista tuttuina motiivina; Freud 2005, 65). Lisäksi metamorfoosin voi nähdä psykoanalyttisessä mielessä vapautuksena. Tällöin *Suspirian* tapauksessa implikoidaan noituuden harjoittamisen ja sen maailmalle antautumisen merkitsevän vapautta rationaalisen todellisuuden rajoitteisuudesta. Toisaalta tätä voi kutsua myös (sosiaalisesti) kuolemaksi.



Kuva 9.
Neiti Tanner, rouva Blanc sekä yksi palvelijoista.
(http://movies.monstrous.com/pictures/Witch_Movie_15.jpg)

7.7 Pienempiä psykoanalyttisiä huomioita: käärmeet

Suspiriasta löytyy esiteltyjen psykoanalyttisten teorioiden ohella myös pienempiä asiaankuuluvia huomioita. Tässä kontekstissa nostan esiin kerronnassa useampaan otteeseen esille kiemurtelevat käärmeet. Mytologiassa käärmeet nähdään välittäjinä kahden maailman välillä, tässä tapauksessa hyvän ja pahan tai toden ja epätoden. Ne voidaan käsittää myös mystisinä noitaeläiminä, kuten Laurila (2004, 42) huomauttaa. Raamatussa kyseiset matelijat nähdään kavaluuden vertauskuvina, ja käärme edustaa yhtä alkuperäisestä pahasta. Käärme nähdään myös seksuaalisen himon ruumiillistumana ja sellaisenakin koko pahuuden lähteenä. Käärme representoikin myös itse Saatanaa (Valk 1997, 25). (Bettelheim 1987, 263, 367.) Käärmeisiin liitettävät

mielikuvat ovat siis useimmiten negatiivisia, minkä lisäksi torjuvasta suhtautumisesta kertovat esimerkiksi kansanomaiset sanonnat (Biedermann 2004, 177-180).

Huomionarvoista on nähdä edelleen käärmeiden kyky luoda nahkansa viittauksena Tanssiakatemian opettajien kaksinaismoralismiin.

Käärmeisiin vihjataan elokuvassa esimerkiksi kohtauksessa, jossa Olga viittaa Suzyn ja Sarahin nimiin käärmeiden niminä, sekä implisiittisemmin jo aiemmin mainitussa matoepisodissa. Katonrajasta putoilevat madot voi tulkita myös käärmeiksi tai niiden representoijiksi (vrt. Laurila 2004, 42). Pidemmälle dekoodaten, matojen eli fallisuuden (muoto) tunkeutuminen taloon eli feminiiniseen implikoi myös lisääntymiseen, jolloin moninkertaistuva ainesosa on nähtävä jo aiemmin mainitun uskon tai vallan kasvamisena. *Uskon* kypsymisessä ideaalina on noitien toiminnan päämääränä käännyttäminen, kun taas *vallan* kasvussa tavoitteena on henkilökohtaisen vaurauden saavuttaminen. Toisaalta on huomattava, kuinka hyönteiset, ötökät ja ylipäättään monet elokuvien ei-ihmisistä edustavat yleensä *feminiinisyyttä*. Tämä tulee esille muun muassa hyönteisparvien valtaisana kertaantumisena. (Freeland 2000, 70.) Samaten *Suspirian* madot/käärmeet ovat osoitus abjektiteoriasta (vrt. Freeland 2000, 70).

8. SUKUPUOLI SEMIOOTTISIN SILMIN

Suspirian sukupuolinäkökulman pohtiminen rakentuu sen havainnon pohjalle, että elokuvassa miesten henkilöhahmot ovat ohuita ja merkityksellinen narratiivinen valta on naisten (Laurila 2004, 33). Tähdelliseksi muodostuu naisvaltiuden tarkempi pohdinta, sekä sen todentamisen tulkitseminen elokuvan järjestyksessä. Toisaalta on huomioitava, että Laurila viittaa sukupuolikysymysten olevan elokuvassa ylipäättään hämmentäviä, vähintäänkin perinteisten määrittelyjen ja luokitusten valossa.

Parhaimpana esimerkkinä Laurila (2004, 36-38) on asettanut kyseenalaiseksi itsensä Marcosin, *Suspirian* päävihollisen, hahmon. Kokonaisuudessaan tarkastelen tässä luvussa elokuvatutkija Cynthia A. Freelandin (2000) feminististen kysymystenasettelujen viitoittamana, mitä *Suspiria* vihjaa sukupuolten rooleista ja suhteista. Miten sukupuoli näkyy elokuvan semioottisessa todellisuudessa, ja mitä sukupuolisista symboleista voi tarkemmin päätellä? Jokainen kauhuelokuva herättää pohdintoja sukupuolisuudesta. (Freeland 2000, 13, 274.) Feminismin soveltaminen elokuvaan on silti verrattain nuori ilmiö (Mulvey 1989, 111).

8.1 Sukupuolen eksplikoiminen: biologinen ja kulttuurinen sukupuoli

Sukupuolen ymmärtäminen teoreettisesti käsiteltävänä viittaa sen järjestelmälliseen ja kulttuuris-historiallisesti rakentuneeseen luonteeseen. Sukupuoli on viime kädessä ajan luoma illuusio, konstruktio, jonka olemassaoloa luonnollistetaan jatkuvassa sosialisointiprosessissa. Yhtäältä sen rakentuneisuus perustuu korostettuun eron tekemiseen biologisen ja sosiaalisen/kulttuurisen sukupuolen välille, toisaalta arkiymmärrykseen ”miehen” ja ”naisen” välttämättömistä kategorioista. (Koivunen & Liljeström 2004; Hietala 1996, 45.)

Tarkennettuna biologinen sukupuoli viittaa kehollisuuteen anatomis-fysiologisena, jopa essentialistisena kokonaisuutena jäsentyen ruumiillisesti erityisiin sukupuolielimiin (miehen *penis*, naisen *vagina*). Sosiaalinen sukupuoli puolestaan ymmärretään edellisen päälle rakentavaksi roolien, ennako-odotusten ja käyttäytymistapojen verkostoksi. Se viittaa samaten siihen, minkälaisen käyttäytymisen oletetaan olevan yksilölle ominaista (Hietala 1996, 45). Genus rakentuu siis performatiivisesti, se *tekemällä*. Feministinen tutkimus tunnistaa lisäksi symbolisen sukupuolen, mikä vihjaa ”kaiken yläpuolella olevuuteen” (Koivunen & Liljeström 2004, 116). Yhtä kaikki, arkiymmärryksessä miehen oletetaan käyttäytyvän maskuliiniseksi koodattuja ominaispiirteitä hyödyntäen, naisen taas feminiinisyyttään mieluusti korostaen. Mies ”on” julkisuus, äly, rohkeus, kestävyys ja päämäärätietoisuus, nainen yksityisyys, tunteet ja riippuvuus (Franck 1992, 30, 21).

Vastakkaisia sukupuolia ajatellaan myös vetävän puoleensa butlerilaisen heteroseksuaalisen matriisin mukaisesti ”luonnollinen” halu. Utopioissa mies ja nainen täydentävät toisiaan muodostaessaan parin. Miehen ja naisen illuusiomaisesta toistensa täydentävyydestä voi pitää esimerkkinä satujen ja sittemmin elokuvien viljelemää myyttiä siitä, kuinka miehen on aina pelastettava nainen (Mulvey 1989, 32).

Vastakohtaisuus piirtyy samaten ymmärtämään annettujen sukupuolten attribuutit toisistaan poikkeaviksi. Mies piirtyy edustamaan *normina* vahvuutta ja subjektiivutta, nainen *toisena* hallittavaa objektia. Edellinen on hegemonisessa mielikuvastossa itsenäinen, jälkimmäinen aina ei-miehenä negatio. Samaten yleismaailmallinen subjekti on näennäisessä sukupuolineutraaliudessaankin valkoinen, heteroseksuaalinen

ja keskiluokkainen; rationaali ja yksilöllinen (Kupiainen 2004, 272). (Koivunen & Liljeström 2004; ks. myös Franck 1992, 32.)

8.2 Heikot miehet ja vahvat naiset

Kuten mainittua, tanssikoulun enemmistö koostuu sen naispuolisista opiskelijoista ja henkilökunnasta. Edustettuina on ainoastaan muutamia mieshahmoja, heistä päällimmäisinä palvelija Pavlos ja pianisti Daniel. Miesten alisteisuudesta tai sivullisuudesta kertoivat jo aiemmat huomiot heidän riippuvaisuudestaan talon naisista, jolloin kaiken kaikkiaan naiseus esitetään *Suspiriassa* puhtaimmillaan vastakohtaisen voimakkaana. Naiset ovat vahvoja kuitenkin nimenomaan maskuliinisia attribuutteja hyödyntäen (tarkemmin ks. esim. Rossi 2003). Miehisestä tyyppikuvastosta vihjaa ylipäätään naisten esittäminen aktiivisina hegemoniassa luonnollistetun alistuneisuuden tai passiivisen sukupuoliroolin sijasta.

Laurila esimerkiksi kuvailee neiti Tannerin olevan ”maskulinisoitu karskiksi”, mistä kertovat tämän käyttämät univormumaiset asut sekä luonteen lujuus. Nainen ei myöskään ole naimisissa, mikä konnotoi itsenäisyyteen ja siten miehisyyteen. Lisäksi Laurila ehdottaa, kuinka *Suspirian* tukahdutettu pelko voisi liittyä ennen muuta feminiinisyyteen. Pelko nivoutuu samalla laajemmin kauhuelokuvan genrekonventioihin, kuten vastakkainasetteluun normaalius/hirviö, jolloin jälkimmäinen edustaa omaan ideologiaan mahduttamatonta toiseutta, aivan kuten naiseuskin. (Laurila 2004, 37, 43.) Mielenkiintoista on myös tulkita elokuvan loppukohtaus eli Suzyn ja Marcosin kamppailu sukupuolten väliseksi välienselvittelyksi, tosin pienemmässä mittakaavassa kuin hetken päästä alla. Suzyn murha-aseena käyttämä koristelinnun pyrstösulka on muodossaan tulkittavissa falliseksi esineeksi ja sellaisena miehisyyttä representoivaksi. Mies (kova) tappaisi naisen (pehmeä), repisi tämän rikki, kuten analogiassa sukupuoliyhteydestä.



Kuva 10.
Suzy tappaa Marcosin.
(www.kult-movies.com/load_review.php?id=304)

8.3 Hämärät sukupuoli-rajat

Sen myötä, että mies ja nainen on totuttu kulttuurissa/todellisuudessa ottamaan annettuina, sukupuoli-epäselvyyksiä joko huomioimatta tai ymmärtämättä, muodostaa *Suspiria* tulkinnassaan poikkeuksen. Elokuvan kuvasto on sukupuoli-epäselvyydestä viime kädessä määrittelemätön, sekä vähintäänkin perinteisiä eli rakennettuja käsitysmalleja rikkova. *Suspiria* myös hetkellisesti uudelleenmuotoilee sukupuoli-epäselvyyden välisiä suhteita. Samalla kyse on sadun vastustajasta ja sankarista, joiden kanssakäymisessä todentuu rajojen asettamisen hankaluus.

8.3.1 Helena Marcos

Suspirian sukupuoli-epäselvyydestä toimii ensisijaisesti esimerkkinä jo mainittu Helena Marcosin hahmo, jonka Laurila argumentoi olevan viime kädessä jopa sukupuoli-epäselvyyden. Laurila esittää, miten ”noita kuorsaa miesmäisen möreästi yöllä” ja vaikkakin nimen viitatessa naiseen, Marcosin ääni on silti ”hyvin epämaailmallinen”. Lisäksi hahmo on loppukohtauksessa ulkomuodoltaan paikantamaton, ikään kuin aineellistunut henki (<http://members.tripod.com/~southwor/DarioArgento/suspiria.html>, 16.9.2008). Sukupuolen voikin nähdä kiinnittyneen ennen muuta noidan hirviömäiseen *ihoon*. Iho on määrittelemätön ja erikoisuudessaan ahdistusta herättävä (vrt. esim. transsukupuolisten ulkonäkö). (Laurila 2004, 36-37.) Marcosin ulkomuotoa voi verrata esimerkiksi Mary Shelley'n Frankensteinin hirviön representaatioon, sekä hänen voi ajatella yhdistävän feminiinisyyttä ja maskuliinisuuutta samaan tapaan kuin Ridley Scottin *Alien*-elokuvien protagonistin Ellen Ripley. (Freeland 2000, 32, 65.)

Toisaalta Laurila (2004, 37) viittaa myös Judith Halberstamiin, kenen mielestä kauhu kokonaisuudessaan rakentaa uusia sukupuoli-kategorioita ja siten tarkoituksella sekoittaa todellisuuden ja representaation rajat. Marcosin voikin ymmärtää yksiselitteisenä esimerkkinä *tästä* huomiosta ja siten epämääräisyydessäänkin paikkansa löytävänä. *Suspirian* vastustaja on attribuutiltaan mysteerinen ja paikantamaton samaan tapaan kuin *Psykon* antagonistin Norman Bates. Paha, joka nähdään, mutta jota ei silti osata nimetä tai käsitellä onkin yleinen teema kauhuelokuvien kerroksellisten pahan kuvausten joukossa. Esimerkkeinä voi *Suspirian* lisäksi mainita Stanley Kubrickin elokuvan *Hohto* (1980) sekä David Lynchin teoksen *Eraserhead* (1978). Sekä

Hohdossa että *Suspiriassa* pahan allegoriana toimii lisäksi punaisen värin ja sen myötä veren yltäkylläisyys. (Freeland 2000, 216, 270, 275.)

Kuitenkin jo ennen loppukohtausta ja Marcosin odotettua paljastumista elokuvassa on annettu vihjeitä vastustajan eli murhien taustalla olevan tappajan mahdollisesta henkilöllisyydestä. Esimerkkeinä voi mainita sekä 1) Patin kuoleman kohtauksen, milloin ikkunasta työntyy sisään *karvainen käsi* tai 2) Danielin surmatyön tapauksen, jossa vastustajaksi esittäytyy salaperäinen *yliluonnollinen taho* tai pidättelemätön ”voima”. Patin kohdalla käsi paikantuu eksplisiittisesti mieheen ja maskuliinisuuteen viittaavaksi, jolloin tärkeimmiksi piirteiksi nousevat karvaisuus, fyysinen voima sekä huomio genrekonventioiden puitteissa todennäköisimmästä vaihtoehdosta – tappajasta *miehenä*. (Laurila 2004, 31.)

Klassiset elokuvahirviöt ovat vanhastaan miehiä, ja naisantagonistit edustavatkin verrattain uutta ilmiötä. Kategorian naisesta tappajana aloittivat melko pitkälti 1930-40-luvun *film noirit* eli ”mustat elokuvat”, joissa nainen representoitiin sekä viettelevänä että kohtalokkaana. Murhaaja (kulttisanakarit Leatherface, Pinhead, Michael Myers jne.) edustaa kauhugenressä kokonaisuudessaan voimia, jotka on koodattu maskuliiniseksi ja sellaisena ihailtaviksi. (Freeland 2000, 56, 84, 267.) Tällä tavoin maskuliinisuuteen viittaaminen, mikä lopussa todentuu virheelliseksi vihollisen paikantuessakin *feminiiniseksi* tuhoavaksi voimaksi, sekoittaa *Suspirian* sukupuolikuvausta kertaalleen ja toisaalta risteyttää myös surmaajan identiteetistä annetut vihjeet. (Laurila 2004, 31.)

Samaten on merkittävää, kuinka historian alkulehdiltä asti ihmistä uhkaaviksi koetut olennot on käsitetty ulkomuodoltaan hirviömäisiksi, siis *epäinhimillisiksi*. Esimerkiksi ruumiin itselleen rakentavat *henkiolennot* eli demonit ja Saatana on usein tulkittu karvaiksi, hännällisiksi ja sarvipäisiksi tekijöiksi. Kyse on ruumiillisesta eläimellisyydestä vastakohtana valistusajan alkuun panemasta ideaalisti järkevistä ihmisestä (Franck 1992, 3). Myös hirviöiden nimet kuvastavat ei-toivottuja luonteenpiirteitä (esim. Valtaistuinten Ruhtinas Astarot = laiskuus, joutilaisuus, Paholainen Vihtahousuna). (Valk 1997, 20, 72, 88.) Lisäksi paholaisolentoihin liitettävät negatiiviset attribuutit implikoivat muukalaisvihaa ja -pelkoa, jossa kyse ei olekaan enää pelkämästä mielikuvituksesta.



Kuva 11.
Marcosin hirviömäisyys on kiinnittynyt hahmon ihoon.
(<http://www.die-ritze.com/suspiria/suspiria19.jpg>)

8.3.2 Suzy

Siinä missä Marcos on aktanttina sukupuoleton tai sukupuolisuuden rajoja hämärtävä, on näkemykseni mukaan myös *Suspirian* sankaritar Suzy. Tyttömäisen viattomana, suurisilmäisenä sekä mekkoja ja korkokenkiä käyttävänä hän on kyseenalaistamattoman feminiininen, vaikka tietyt piirteet puhuvat myös naiseutta/naisellisuutta vastaan. Suzyn syvä, jopa aavistuksen miehinen ääni sekä vahvat, tummat kulmakarvat viittaavat nimittäin maskuliinisuuteen. Samoin tekevät hänen kasvopiirteidensä kulmikkaus ja pituutensa opettajiinsa nähden. Lisäksi Laurilan luokitteluin Suzy kauhuelokuvien *viimeisenä tyttönä* kertoo myös hahmon vahvuudesta ja rohkeudesta, mitkä laatusanat niin ikään liitetään valtavirtaisesti miehisyteen. Huomionarvoista toisaalta on, että Laurila ei itse näe Suzya, sankarin roolin todentajana ja selviytyjänäkään, maskuliinisena tai sellaisia piirteitä konnotoivana. Tätä voi pitää hyvänä esimerkkinä tulkitsijoiden erilaisista viitekehyksistä ja siten päätelmistä.

Suzya voidaan toisaalta tarkastella myös sekä klassisen että villin prinsessan implikaationa. Äärimmäistä tyttömäisyyttä representoi tietenkin oletus ”perinteisestä” satujen prinsessasta. Sekä tunnetut satutyöt että *Suspirian* Suzy ajautuvat kertomuksessaan pois järjestyksestä ja joutuvat kokemuspiirinsä ulkopuolelle paikkaan, jossa mitä tahansa voi tapahtua. Schulte-Sasse (2002, ”The Mother of all horror movies, Dario Argento’s *Suspiria*”) kirjoittaakin, kuinka *Suspirian* irrationaaleissa tiloissa lapsuuden pelot pimeässä asuvasta pahuudesta käyvät toteen. Päähenkilöiden yhtäläisyys todentuu kertomuksen alun sinisilmäisyydessä ja sen vähittäisessä hajoamisessa. Kyse on tehtävien (oikein) suorittamisesta ja niiden seurauksena koittavasta henkilökohtaisesta kasvusta, minkä hintana tosin on jo mainittu viattomuuden menettäminen.

Samankaltaisuudet Suzyn kanssa paikantuvat sanottavimmin satusankaritar Lumikkiin, vaikka esimerkiksi tytön luonteenpiirteistä uteliaisuus herättää konnotaatioita myös

Punahilkka-hahmoon. Uteliaisuuden olemassaolo vihjaakin tulevaisuudesta, jossa tiedonjanoista tyttöä aina rangaistaan, niin saduissa kuin *Suspiriassakin*. (Bettelheim 1987, 208-209, 355, 360.) *Lumikki* linkittyy tutkijoiden argumenttien mukaan *Suspiriaan* silti eniten. Kokonaisuudessaan Argenton luoma punainen, sininen ja keltainen värimaailma viittaavat ensinnäkin Lumikin mekon sävyihin Disneyn elokuvassa eli siihen kuvaan, joka on Lumikista oletuksellisesti päällimmäisin. Toiseksi yöasuna Suzylla on valkoinen mekko, jonka hihansuiden ja kaula-aukon koristukset tuovat mieleen Lumikin puvun valkeat kaulukset, todentaen värivalinnallaan samalla kantajansa tähänastista viattomuutta. Samaten molemmilla kuvataan tumma, puolipitkä tukka, hoikka ruumiinrakenne sekä suuret, kysyvät silmät. Toisaalta Firsching (1997, *Suspiria, Dario Argento's Masterpiece of Gothic Horror*) nostaa Crawfordin tapaan analyysissään etualalle myös *Liisa Ihmemaassa* -elokuvan, jolloin hän löytää vastaavuuden muun muassa Ihmemaan ilkeän Herttakuningattaren ja noitaäiti Marcosin väliltä.

Klassisia prinsessoja edustavat siis muiden muassa Lumikki ja Prinsessa Ruusunen. Merkittävimmiksi attribuuteiksi nousevat sekä päähenkilön kauneus että ”tyttömäisyys”. Jälkimmäinen ilmenee esimerkiksi 1) prinssistä ja satulinnasta unelmointina tai ylipäätään tulevasta haaveiluna, 2) mekkojen ja naisellisten asusteiden (Lumikin rusetti, Auroran/Ruususen kruunu jne.) käyttämisenä sekä 3) feminiinisiksi luokiteltavina luonteenpiirteinä, kuten uhrautuvaisuutena ja ystävällisyytenä. Suzy puolestaan harrastaa balettia, käyttää korkokenkiä ja hulmuavahelmaisia hameita, harjaa peilin (turhamaisuuden symboli) edessä hiuksiaan ja on paikoin naisellisen hämmentynyt tai pelokas uusien asioiden edessä. Lisäksi monien klassisten prinsessojen tapaan myöskään *Suspirian* päähenkilön perhesuhteita ei kuvata, vaan hänet nähdään sukulaisistaan irrallaan, yksin maailmalla. Samaten sekä Suzy että esimerkiksi Tuhkimo ja Lumikki ovat teini-ikäisiä ja heitä auttavat (ihme)satujen kaavan mukaan matkan varrella erilaiset auttajat. *Suspirian* maailmassa tällaisia ovat muun muassa koulun muut oppilaat sekä heidän oivaltamansa vihjeet. (Hämäläinen 2000, 16-17.)

Toisaalta Suzy on monen ominaisuutensa valossa nähtävä myös klassisten prinsessojen vastakohtana ja lähempänä Hämäläisen luokittelua *villit prinsessat*. Tällöin korostuu päähenkilön toimeliaisuus sekä itsenäisyys, kuten disneyläisten merenneito Arielin tai kiinalaisprinsessa Mulanin tapauksessa. Tällaisten hahmojen kertomukset eivät

myöskään pääty miehen ja naisen kohtaamisen myötä (ainakaan suoraan) avioliittoon, miten käy esimerkiksi *Prinsessa Ruusussa* (1959) tai *Lumikissa* (Hämäläinen 2000, 22). Villinä prinsessana Suzy 1) käyttää uteliaisuuttaan ja nokkeluuttaan hyväksi selvittäessään kohtaamaansa mysteeriä, 2) ei tukeudu *mies*puolisiin auttajiin, kuten hegemonisten käsitysten ja klassisten prinsessasatujen mukaan yksin toimivat naiset yleensä (Hämäläinen 2000, 16; huom. myös esimerkiksi Lumikin auttajina seitsemän kääpiötä) ja 3) suorittaa lopulta vallankin maskuliiniseksi luokiteltavan tehtävän, toisen surmaamisen. Teko on nähtävä sekä *itsekkäänä*, missä mielessä hän pelastaa oman nahkansa että *altruistisena*, jolloin ympäristöä uhkaava paha eliminoidaan.

Hämäläisen luokitus villeistä tai kapinoivista prinsessoista on samaten yhdistettävä aiemmin käsiteltyyn kauhuelokuvien henkilökategoriaan *viimeinen tyttö*. *Suspirian* Suzyn voi nähdä myös yhdistelmänä näistä kahdesta. Merkillepantavaa on kuitenkin se, että erilaisista tulkinnoista huolimatta Suzyn luonnekuvaus jää ohueksi, nostaten elokuvan pääosan esittäjäksi henkilöiden sijaan ennemminkin kokemuksista syntyvän tunnelman.

8.3.3 Suzyn toiminta

Suspirian välittämä kertomus vihjaa tietyistä oletetuista sukupuolirooleista *tekemisen* perusteella. Esimerkiksi sen juonellisen asetelman, että *tyttö* lähtee itsenäisesti maailmalle ja joutuu vaikeuksiin, voi lukea varoitukseksi 1) ulkopuolisen todellisuuden eli oman havaintokentän tuolla puolen sijaitsevista uhista, jolloin kodin ulkopuolella vaanii vaara ja 2) normien rikkomisesta ja sen väistämättömistä seuraamuksista, mikä huomio *Suspirian* tapauksessa vihjataan potentiaalisena kuolemana.

Toisin sanoen elokuva implikoi näkemykseni mukaan hegemonisista sukupuolten rooleista ehdottaen naispuolisen henkilön kotona pysymisen tähdellisyyttä. Nainen sidotaan paikalleen tässäkin kontekstissa. Ihmesatujen tavoin naispuolisen protagonistin suorittamiin normirikkomuksiin suhtaudutaan samaten miespuolisen sankarin tekemisiä vakavammin. Naiselle on luvassa tottelemattomuudesta *aina* rangaistus, mikä vihjaa jälleen *Suspirian* avoimen lopun mahdollisuudesta. (Apo 1986, 205.) Lisäksi ihmesatujen konventioita edelleen seuraten, kertomuksen maailmalle lähteneen päähenkilön vanhemmat eivät myöskään auta lastaan. Sankarin on selvittävä työstään

itse (Apo 1986, 210), aivan kuten Suzyn. Satujen tyypillinen piirre onkin vanhempien poissaolo tai alun kuolema (Bettelheim 1987, 15).



Kuva 12.

Suzy.

(<http://www.rue-morgue.com/forums/memberlist.php?ltr=S&pp=30&sort=username&order=desc>)



Kuva 13.

Lumikki.

(http://www.disney.fi/DisneyVideo/lumikki/files/enchant/enchant_snow.html)

8.4 Suspirian keskeisimmät dikotomiat

Sekä *Suspirian* kuvasto että kerronta ilmentävät monenlaisia vastakkainasetteluja, jolloin niistä merkittävimpien analysointi on välttämätöntä. Monet alla esiteltävistä dikotomioista ovat kauhuelokuvan lajityypin konventioita seuraavia, siinä missä osa tulee kyseeseen ainoastaan tämän elokuvan tapauksessa. Samaten kukin vastinpari vaatii osaltaan myös kulttuurista esiymmärrystä tullakseen tulkituksi tarkoituksensa mukaisesti.

Tämän luvun pohjana on länsimaisen kulttuurin ”pakkomielle” dualismien luomiseen. Käsitteet esimerkiksi kulttuurin/luonnon, maskuliinisen/feminiinisen, rationaalisen/irrationaalisen sekä itsen/toisen oletetusta itsestäänselvyydestä ovat syvään juurtuneita. (Freeland 2000, 31.) Huomioon otettavaa on myös miehisyyden puolen asettaminen ensimmäiseksi. Dikotomioiden toteutumisen voi lisäksi nähdä folkloren viidennen lain, Vastakohtaisuuden lain, soveltamisena (*the Law of Contrast*; Dundes 1965, 135). Vastakohtaisuus on samaten usein sukupuolisuuteen sidottua.

8.4.1 *Lapset vastaan aikuiset, äidit vastaan tyttäret*

Pohjaksi äitien ja lasten vastakkaisuudesta on ensin tuotava esiin käsitys siitä, kuinka seksuaalisuuden ohella uskomusperinne on liittänyt noituuteen lapset. Lapsia sekä uhrattiin että ”värvättiin”, mutta he olivat yhtä kaikki itsekin osa noitakulttia. Samaten noitavainojen aikaan äidit ja tyttäret saattoivat kääntyä toisiaan vastaan syyttämällä toinen toistaan noidaksi. (Nenonen 2007, 58, 112.) *Suspirian* todellisuudessa merkittävää on se, kuinka protagonistin Suzy merkataan eri menetelmin noita-äitejä vastaan asettuvaksi lapseksi.

Suspiria nostaa monissa kohdissa esiin päähenkilönsä lapsenomaisuuden ja naivismin, mistä jo käytetty nimi Suzy esimerkiksi Susanin sijaan implikoi. Toisaalta lapsenmielisyys on myös se, mikä Brownin mukaan tarjoaa tytölle ”oivalluksia ja suojaa”. Suzyn rationaalisemmat ystävät jäävät siis näitä vaille. (Brown 2004, *Genre, Author and Excess, Dario Argento's Deep Red and Suspiria*.) Schulte-Sasse (2002, ”The Mother of all horror movies, Dario Argento's *Suspiria*”) analysoikin, kuinka *Suspiriassa* nimenomaan voimakastahtoiset ovat niitä, jotka saavat rangaistuksen, mikä puolestaan konnotoi tietämisen ja sen puutteen merkittävyyttä elokuvan kerronnassa. Ajatusta voi myös verrata psykoanalyttiseen käsitepariin puute-halu, jolloin jälkimmäinen toimii edellisen motiivina. Lisäksi Suzyn tehtävän ratkaisemisen edellytyksenä on juuri *tiedon puute*. Mitä Patin sanat merkitsevät? Miksi oppilaat kuolevat? Lisäksi Brown jatkaa, että korostaakseen Suzyn infantiilista statusta, ovenkahvat on elokuvassa sijoitettu tavanomaista ylemmäs. Havainnon voi lukea jo huomattavasti eksplisiittisemmäksi vihjeeksi asiantilasta vastoin Argenton harjoittamaa periaatetta piilottaa ymmärrystä lisääviä merkityksiä lähestulkoon harjaantumattoman silmän ulottumattomiin. (Brown 2004, *Genre, Author and Excess, Dario Argento's Deep Red and Suspiria*.)

Vastakkainasettelu koulun opiskelijoiden ja henkilökunnan välillä on Laurilan (2004, 47-50) mukaan nähtävissä asetelmaksi, jossa toisella puolella esiintyvät *tyttäret* ja toisella pahat *äidit*. Sanottavimmin huomiosta argumentoivat hahmojen ikä sekä asema, jossa valta/auktoriteetti kuuluu opettajille ja tottelemisen velvollisuus heidän alaisuuteensa jääville ”lapsille”. Lainausmerkeillä pyrin korostamaan huomion

vertauskuvallisuutta, sillä konkreettisesti tanssikoulun oppilaat nähdään jo murrosikäisinä.

Opettajilla esitetään olevan valta vanhemmuutensa ansiosta. Monesti hahmo, joka ei ole lapselle biologista sukua, kuten äitipuoli, esitetäänkin saduissa hirviömäisenä ja lasta hallitsevana (Fromm 1987, 83-91). Tyypillisin esimerkki lienee Lumikin äitipuoli Paha Kuningatar, joka koki uhaksi kasvattityttönsä nuoruuden ja kauneuden. Teemaa voinee soveltaa *Suspiriaankin*. Iäkkyys ja valta liittyvät toisiinsa myös siinä uskomuksessa, että vanhan naisen ajateltiin hallitsevan (pahaa) tietoa nuorempiaan paremmin. Naisen arvostus myös kasvoi, mikäli tämä sai jälkeläisiä. (Vakimo 2001, 34.) Elokuvan noidat esitetään siis symbolisesti tanssikoulun tyttöjen äiteinä, joilla on valta lapsiinsa nähden. Lisäksi Bettelheim (1987, 37) esittää, kuinka sadut käsittelevätkin usein aikuisen valtaa lapsen loppuratkaisunaan kuitenkin lapsen nokkela voitto. Äitiyteen viittaavat myös *Suspiriaan* sovellettu Kolmen äidin -teema sekä semioottisen epäjärjestyksen liittäminen naiseuteen ja tätä myöten äitiyteen, jolloin vanhemmuuden rooli ymmärretään luonnollistetuksi naiseuden osaksi.

Oppilaat, etenkin Suzy ja Sarah, todentuvat lapsiksi Laurilaa lainaten esimerkiksi käyttäytymisen, pukeutumisen ja kuvakulmien avulla. Ensimmäisestä esimerkkinä toimii Sarahin mysteerin selvittäminen lasten leikkien tapaan laskien ja mitaten, sekä toisesta Suzyn pukeutuminen uima-altaalla t-paitaan ja shortseihin. Kameratyöskentely puolestaan luo visuaalista dikotomiaa oppilaiden ja henkilökunnan – lasten ja aikuisten – välille. Esimerkiksi paikoin tarkoin valitut kuvakulmat jättävät tarpeettoman suuren tyhjän tilan oppilaiden yläpuolelle. (Laurila 2004, 47-50.)

8.4.2 *Naiset vastaan naiset*

Välimatka tai tietoinen rajanveto koulun oppilaiden ja henkilökunnan välillä liittyy *Suspirian* myös jo aiemmin käsiteltyihin feminiinisiin satuihin. Näkökulmaa hieman muuttaen, siinä missä elokuvaa on tulkittava feminiinisenä satuna, nähdään pääosassa uhri-sankari(tar) Suzy sekä hänen vastustajanaan kertomuskonventioiden mukaisesti häntä kadehtiva toinen nainen (Apo 1986, 204). ”Toinen nainen” on sekä Marcos että monikkoon vaihtaen koulun opettajat.

Feminiiniset kertomukset käsittelevät usein teemaa, jonka pohjalla on naisten kateus toisiaan kohtaan (Apo 1986, 204). Naiset ovat toistensa pääviholliset ja vastustajat, mikä kiteytyy keskinäiseen kilpailuun (Apo 1990, 24-25). *Suspirian* todellisuudessa noitien voi tulkita kadehtivan satuperinteiden mukaisesti esimerkiksi Suzyn ulkonäköä ja nuoruutta, minkä pohjana on käsitys nuoruudesta elämän parhaimpana aikana. Asetelmaa voi ajatella lisäksi implikoiduksi kilpailuksi lisääntymisestä ja äitiydestä, jolloin Suzy päihittää noidat myös heitä oletettavasti lisääntymiskykyisempänä ~ nuorempana (Freeland 2000, 82). Pidemmälle tulkiten noidat voivat kokea uhkana myös Suzyn konnotoidun viattomuuden siinä huomiossa, että naiseuden kahdesta dikotomiasta madonna/huora hegemonisesti ja maskuliinisesti vetoavampi lienee madonnan vihjaama neitsyt (haluttava nainen on puhdas). Toki vanhemmat naiset (opettajat!) ovat elämässään kokeneempiäkin, puolin ja toisin. Naisten/Suzyn fyysinen viehättävyys liittyy lisäksi aistillisuuden ja seksuaalisuuden, ”vaarallisen” alueeseen (Apo 1986, 209), mikä kietoo yhteen elokuvan tematiikan sukupuolisesta kamppailusta (sekä naisten että naisten ja miesten välillä).

Varovasti voi tosin pohtia sitäkin, asettaako Suzyn amerikkalaisuus noidille uhan. Tällöin kateus kohdistuisikin tytön ulkokuoren sijasta tämän kansallisuuteen. Noidat esimerkiksi kutsuvat häntä nimellä *american bitch*, amerikkalainen huora (vrt. myös Schulte-Sasse 2002, ”The Mother of all horror movies, Dario Argento’s *Suspiria*”). Kontekstin mukaan lukien, amerikkalaisuutta arvostetaan valtavirtaisesti historiallisen/kulttuurisen tiedon valossa (noitien) saksalaisuutta enemmän tai vähintäänkin maiden luomat konnotaatiot ovat hyvin erilaisia. Toisin sanoen, Suzy edustaisi esikulttuurisen tiedon vakiinnuttamaa kuvaa ”vapaasta maailmasta” ja uskosta parempaan. Koulun opettajat sen sijaan implikoivat saksalaisesta järjestyksestä ja kurista sekä siten väistämättömistä miellelyhtymistä toisen maailmansodan tapahtumiin.

8.4.3 Hyvä vastaan paha, normaalius vastaan hirviö

Päähenkilön sinisilmäisyys eli naiivisuus tietämisen puutteen merkityksessä luo rajaa hänen ja johtajattarien sekä ennen muuta Marcosin välille, kuten todettua. Suzy näyttäytyy lapsenomaisuudessaan (ja tyttönä) myös *hyvänä*, jos seurataan käsitystä lapsista vielä turmeltumattomina, ”puhtaina”. Pahuutta harjoittavien iäkkäämpien naisten rinnalla hänen suuret, viattomuutta ja aitoa ihmetystä vihjaavat silmänsä sekä

kehoonsa verraten aavistuksen suuri päänsä piirtävät asetelmasta vastakohtaisen. Suzysta tekee lapsenomaisen lisäksi hänen erittäin tyttömäinen, pienirintainen vartalonsa. *Suspiriassa* voidaan kauhugenren perinteen mukaisesti nähdä siis laajemminkin taistelu hyvän ja pahan välillä, sekä jossain määrin asetelma *normaalius vastaan hirviö*. Molempien piirteitä ruumiillistetaan ja havainnollistetaan elokuvan kuvastossa eri tavoin (vrt. esim. Laurila 2004, 7). Toisaalta on huomattava, ettei normaalius *Suspiriassa* ole kuitenkaan yksiselitteistä.

Tanssiakatemian voi nähdä konnotaationa hirviömäisyydestä esimerkiksi sen huomioiden, että Suzyn saapuessa paikalle ensimmäistä kertaa taloa ympäröi pimeys ja piiskaa sade. Myrsky epäjärjestyksen muotona on ”pahasta”. Lisäksi kohtausta liittyy elokuvan jälleen goottilaiseen romaaniin ja sen tyyppi- ja piirteistä demoniseen ilmapiiriin ja synkänromanttisiin paikkoihin (Laurila 2004, 6). Hirviömäisyys todentuu valtavirtaisen aavemaisuuden nimissä. Merkittävä on myös havainto, kuinka Pat *pakenee* tanssikoulun ovesta, valiten myrskyyn joutumisen sisään ja olettaen suojaan jäämisen sijasta. Epämiellyttävästä asiantilasta pyritään parempaan.

Konkreettinen hirviö on myös yleisesti ottaen kauhuelokuvagenren tärkein attribuutti (Bordwell & Thompson 2008, 330). Hirviö yliluonnollisena aspektina piirtää myös varmimmin eroa kauhugenren sukulaiseen trilleriin, josta supranormaalit ilmiöt tunnuspiirteellisesti puuttuvat. Hirviö on ei-ihmisenä (~ inhimillisenä) aina paranormaali ja samaten epäpuhtaudessaan uhkaava. Fyysisenä ihmisenäkin kauhugenren antagonistit representoidaan käänteisesti ihmisyyden irvikuvaksi, siis ”hirviöksi” (Freeland 2000, 182). Kyse on vähintäänkin implisiittisesti yksilön – katsojankin – ruumiinkontrollista, jonka menettämisestä kertovat ehkä parhaiten myytit elävistä kuolleista. (Freeland 2000, 1-2, 8-9.) Toisaalta historia tuntee myös sympatiaa herättäviä hyviä hirviöitä, vaikka nämä ovatkin valtavirrassa poikkeus (Hietala 1996, 49). Hirviön käsittämiseen tietynlaiseksi (useimmiten pelottavaksi) vaikuttavat elokuvan muiden hahmojen reaktiot, jotka ohjaavat katsojan tulkintaa (Bordwell & Thompson 2008, 330).

Kauhun ja pahan pohtimisella itsellään on ikivanha tausta niin filosofisissa, taiteellisissa kuin uskonnollisissakin viitekehyksissä (Freeland 2000, 1-2). Päämääränä on viime kädessä löytää syyllinen, konkreettinen pahan lähde, paljastui se sitten

Luomiskertomuksen käärmeeksi tai Richard Donnerin *Ennustuksen* (1976) pieneksi pojaksi – jota Saatana kuitenkin riivasi. Useimmiten hyvyttä ja pahuutta konkretisoivatkin Jumala (maskuliinisuus/hyvyys) ja Saatana (feminiinisyys/pahuus), jolloin ensisijaisuus kuuluu edelliselle.

8.4.4 Usko vastaan epäusko

Suspiriassa luodaan vastakkaisuutta myös uskon ja epäuskon välille, sekä herätetään kysymyksiä siitä, mitä on luvallista pitää totena. Hyvänä esimerkkinä voi tarkastella päähenkilö Suzyn käymiä keskusteluja kahden akateemisen *miehen* kanssa. Ensimmäinen ja nuorempi heistä edustaa rationalistia, jälkimmäinen ja iäkkäämpi okkultistia. Molempien huomiot kuitenkin ”laveasanaisesti sekoittavat yliluonnollisen ja mielenvikaisuuden”, kuten Schulte-Sasse (2002, ”The Mother of all horror movies, Dario Argento’s *Suspiria*”) kirjoittaa. Tarkemmin erittelemättä, kohtauksessa keskustellaan tanssikoulun tapahtumista nojautuen joko valtavirtaiseen (rationalismi) tai marginaaliseen (okkultismi; yliluonnollisuus) käsitykseen asioiden mahdollisista syistä, jolloin hyvän ja pahan dikotomiat todentuvat näinkin. Se, kuinka Suzy kyselee mustasta magiasta ja Marcosista selvästi kiinnostuneena, palauttaa mieliin myös sen lapsenomaisuuden, josta aiemmin oli puhe. Lapsi kyselee vanhemmiltaan innokkaasti asioita kyllästymiseen asti, yrittäen selvittää ne juurta jaksain.

Havainnon vanhemmasta miehestä taikuuteen uskovana ja nuoremasta sen tyrmäävänä voi lisäksi ymmärtää viittaavan todellisuuden järkiperaistymiseen ajan saatossa. Vanhemman herran käsitykset edustavat mennyttä ja nuoremman tulevaa, mikä todennetaan myös kohtauksen *mise-en-scenessä*. Jälkimmäistä kuvattaessa tämän hartiat näyttävät suhteettoman kapeilta, pään koon kasvaessa. Tietoisin valinnoin korostetaan aivoja ja järkeä, sanalla sanoen rationaalisuutta. Nuorempi miehistä on lisäksi selkeä vastakohta vanhemman professorin suttuisempaan olemukseen. Hänen pidemmät, silmille tuulevat hiuksensa ja ilmeikkäämmät kasvonsa ovat merkkejä hallitsemattomammasta yliluonnollisesta. Taustalla vaikuttaa käsitys järjestä kontrollin synonyymina.

8.5 Visuaalisuus kerronnallisena ja sukupuolisena elementtinä

Elokuvateoreetikot määrittelevät katseen kategorian useimmiten maskuliiniseksi. Kuuluisin teoria ja monien analyysien inspiroija on feministitutkija Mulveyn essee ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (ensi kerran 1973), jossa elokuvantutkimus yhdistyy psykoanalyysiin ja feminismiin. Katsominen luetaan Mulveyn teesein miehiseksi, siinä missä katseen kohteena oleminen määrittyy passiivisuudessaan feminiiniseksi. Nainen on rakennettu vastaanottamaan miehen katse, jota ilman hän ei ole kokonainen. (Mulvey 1989, 19.) Katseen valtiaalla, kuten elokuvan katsojallakin, on toisin sanoen valta-asema. (Dyer 2002, 99-115; Nummelin 2005, 27, 166.) Kyse on myös yleisemmin sukupuolten rakentuneista, yhteiskunnallista rooleista. Valkokankaalla(kin) mies on se, joka (hyväksytysti) hallitsee (Hietala 1996, 153).

Varsinkin läpitunkevaa kohti katsomista (*gaze*) pidetään aktiivisuudessaan miesten etuoikeutena, joten sitä käyttävät tulkitaan yleensä maskuliiniseksi. Tässä ajatuksessa on helppo ymmärtää sekin, kuinka kameran katse luetaan aina miehiseksi (Hietala 1996, 153). Tuijottava nainen puolestaan merkitään falloksen eli miehisen mystiikan valtaa omivaksi yksilöksi, joka uhkaa koko patriarkaalista valta-asetelmaa. (Dyer 2002, 114.) Hänellä on siis symbolisesti voima kastroida katseen kohteeksi joutunut mies. Samaten naisen (haluttu) vartalo (kuvanakin) konnotoi peniksen puutetta sekä kastration ja järjestyksen uhkaa, eli nainen on (takaisin) katsomalla fetisoitava vaarattomaksi. Puute luo kauhun. (Mulvey 1989, 6, 21, 25.) *Suspiriassa* Suzy onnistuu hyvin representoimaan katsomisen ja uteliaisuuden liittämistä toisiinsa, minkä lisäksi ylipäättään *silmän* symboliikka nousee elokuvassa keskeiseksi.

Huomio Suzyn suurista silmistä palvelee elokuvassa merkittävämpää juonellista asetelmaa kuin ainoastaan aiemmin mainittua viattomuutta. *Suspiria* käsittelee epistemofilisten (halu tietää) kysymysten lisäksi tuntemista ja aisteja, sekä niistä etenkin katsetta ja kuuloa. Huomio tukee samalla argumentointia elokuvan toimivuudesta ennen muuta tunnelman, semioottisen, tasolla. Schulte-Sasse (2002, ”The Mother of all horror movies, Dario Argento’s *Suspiria*”) esimerkiksi analysoi, kuinka noitien tarkoitus on sokeuttaa, jolloin keskeiseen asemaan elokuvan kuvastossa nostetaan juuri silmän vertauskuvallisuus. Samaten siinä missä *Suspiriassa* rangaistaan liian uteliaita, kuolevat sen todellisuudessa myös liikaa *näkevät*.

Implisiittisellä tasolla yllä mainittu havainto toteutuu esimerkiksi kohtauksessa, jossa Pat katsoo ikkunasta ulos (ulkomaailmaan) ennen ”hirviön” (oletus; häntä ei näy kokonaan) hyökkäystä ja kuolemaansa. Näkymä talon pihapuolelle vihjaa katseen yltäkyläisyyden vaaraa: koko ikkunasta näkyvää todellisuutta *ei saa* nähdä. Näkeminen on ymmärtämistä, tietämistä ja täten elokuvassa uhkaavaa. Englanninkielinen sana *see* onkin kaksimerkityksinen tarkoittaessaan sekä näkemistä että nimenomaan ymmärtämistä (vrt. myös psykoanalyttisen koulukunnan käsitys peilivaiheesta ja siitä syntyvästä tietoisuudesta, esim. Mulvey 1989, 17). Huomiota todentaa hyvin esimerkiksi se, kuinka kuolleista nousseella Sarahilla on neulalla lävistetyt silmät eli murhan motiiviksi paljastuu todella liikaa tietäminen. Toisaalta elokuvien tapauksessa ylipäättään katsominen = näkeminen merkitsee tajuamista, havainto vain todentuu eri kertomuksissa eriävin keinoin (Freeland 2000, 158).

Lisäksi elokuvan loppukohtaus, jossa Suzy löytää tiensä Marcosin huoneeseen ja viimein onnistuneesti päihittää tämän, liittyy näkemisen ja näkymättömyyden rajanvetoihin *Suspiriassa*. Aluksi noidasta on nähtävissä ainoastaan ääriviivat lakanan takana, sekä vasta vähitellen osia hänen kehostaan (vrt. myös Laurila 2004, 37). Mielenkiintoisimman huomion *Suspirian* visuaalisuudella leikittelemisestä nostaa kuitenkin esiin Young (arvostelu, 2.11.2006), joka kirjoittaa ”juonen viittaavan syystäkin sanaan iiris”. Havainto liittyy sekä visuaalisuuteen silmän konkreettisena osana että Patin myöhemmin Suzylle selviävään kehotukseen kääntää sinistä *iiristä* salaisuuden ratkaisemiseksi. Piilotajunta tosiaan puhuu unien tavoin kuvin eli saduissa mielensisäiset tapahtumat käännetään visuaalisiksi kuvauksiksi. Sadut ovat tässä mielessä tosia ennen muuta psykologisina vertauskuvina. Ennen äyllisen kypsyyden/aikuisuuden saavuttamista lapsi ymmärtää ainoastaan kuvien kieltä, mikä Bettelheimin mukaan on samalla osoitus mielikuvituksen harjoittamisen tärkeydestä. (Bettelheim 1987, 133, 191, 197.) Määräys sinisen iiriksen kääntämisestä viittaa lisäksi jälleen *Suspirian* unenkaltaisuuteen sanaleikkien ollessa unimaailmalle keskeisiä (Alanen 2007, 21).

Myös noitien toiminnan salaperäisyys ja näin sen näkymättömyys on elokuvassa keskeistä. Koulussa tapahtuvien omituisten asioiden tutkimisenkin on tapahduttava muita aisteja kuin näköä käyttämällä, kuten ”nuuskimalla ympäriinsä” tai kuuntelemalla

askelia (Schulte-Sasse 2002, ”The Mother of all horror movies, Dario Argento’s *Suspiria*”). Henkilöiden attributit tulevatkin parhaiten esille heidän toiminnassaan (Dundes 1965, 137). Suzy on tutkiessaan hyvä, noidat tappaessaan pahoja.

Mielenkiintoisesti uuden tiedon etsiminen voidaan myös ymmärtää kapinaksi Jumalaa ja kohtalooan kohtaan (vrt. Franck 1992, 5). Lisäksi Young (arvostelu, 2.11.2006) huomauttaa, että elokuvassa terävät esineet (kuten veitset kolmioiksi tulkiten) uhkaavat ennen muuta silmiä sekä korvia, implikoiden jälleen elinten merkittävyyttä juonellisessa rakenteessa. Syvyyttä näkemykseen tuo vielä freudilaisen teorian käsitys, jonka mukaan lapsilla on pelko sokeaksi tulemisesta. Pelko kiteytyy esimerkiksi ajatuksessa, että Nukkumatti heittää hiekkaa konkreettisesti silmiin (E.T.A Hoffmannin *Sannoittaja*-tarina, ks. esim. Freud 2005, 42-44). *Suspirian* lapset/äidit sekä ”sokeus”/näkeminen - dikotomioihin liitettyinä noitien toimintamenetelmät saavat jälleen puoltajansa.

8.5.1 Näkökyky ja kastratiouhka

Freudilaisen koulukunnan mukaan pelko näkökyvyn menettämisestä on rinnastettavissa kastratiouhkaan (Freud 2005, 45), jolloin noitien sokeuttamismotiivi sekä katseen politiikka todentuvat uudelleen sukupuolinäkökulmasta. Noidat ja naiseus sen mukana on eliminoitava niiden uhatessa miehisyttä sekä etenkin maskuliinista seksuaalisuutta. Samasta kertovat myös muut paholaisen palvojiin liitetyt mielikuvat, kuten aiemmin mainittua. Lisäksi sukupuolista uhkaa voi ymmärtää implikoivan katsomisen/näkemisen konkretisoituminen silmän muodossa, sillä se on tulkittavissa psykoanalyttisen kuvaston valikoimin naisen sukupuolielimen allegoriaksi. Kauhuelokuvan perinteiden mukaan *Suspiriassa* myös kuollaan silmät auki, jolloin aistin merkittävyys todennetaan näinkin. Kuolleen Sarahin neuloilla lävistetyt silmät voidaan lopulta ymmärtää maskuliinisuuden (neulat fallossymbolina) voittona feminiinisydestä (silmiä/vagina).

Toisaalta vaginan vertauskuvana käytetään sekä *Suspiriassa* että sen ulkopuolisissa konteksteissa myös *suuta*. Merkittävään osaan pääsee tällöin rouva Blancin sekä Olgan käyttämä vahva huulipuna, joka rajatessaan korostaa suun vaginaalista muotoa. Samaten elokuvassa toistuvat kuoleman tai vaaran hetkellä aggressiiviset huudot, joita läheltä kuvattavat avoimet suut entisestään elävöittävät. Se, että huuto päättyy uhrin kuoleman hetkellä, voidaan ymmärtää jälleen myös raiskauksena – suun tukkimisena. Lisäksi suu

on *Suspiriassa* usein vertavaluva ja sellaisenakin feminiinisyyden tähdentäjä (kuukautiset).



Kuva 14.
Pat ja suun symboliikka.
(<http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendid=6179750>)

8.6 Lacanin ja Kristevan sukupuolten taisto

Keskeinen käsitepari *Suspiriassa* tulkitessani on *imaginaarinen/symbolinen*, joka viittaa feministiseen ymmärrykseen yksilön psykoanalyttisistä kehitysvaiheista. Freeland (2000, 19) myös huomauttaa, kuinka psykoanalyysi on usein feminististen filmiluentojen taustavaikuttaja eli psykoanalyysi ja feminismi kulkevat usein (nekin) käsi kädessä.

Ensinnäkin, Jacques Lacanin termi *imaginaarinen (l'imaginaire)* vaihtoehtona Julie Kristevan samaa tarkoittavalle *semioottiselle (le sémiotique)*, merkitsee *ykseyttä* – lapsen irrottamatonta, nautinnollista yhteyttä ja samastumista Ä/äitiin. Äiti on myös abstraktinen termi ilmentäessään tunnetta. Kyse on alun kuvitteellisen järjestyksen tasapainotilasta, joka on kuitenkin tuomittu väliaikaisuuteen. Tullakseen täysipainoiseksi subjektiksi, siirtymä Isän Lain hallinnoimaan *symboliseen (l'ordre symbolique)* on tähdellinen; identiteetti ei ole yhtenäinen. Miehinen valtakausi seuraa ”naisellista”. Symbolisessa järjestyksessä vaikuttavat kieli (sen oppiminen) sekä kontrollointi kastraatiopelon merkityksessä, jolloin lopulta tilasta muodostuu maskuliininen vastakohtana imaginaarisen/semioottisen feminiinisyydelle. Siinä missä semioottista pidetään äidin ja lapsen yksilöitymättömänä vaiheena, nähdään äiti kaikkivaltiaana myös itse riippuvaisena ja tukahduttavana. Lacanin keskeinen teesi tiivistettynä esittää siis ihmisen tiedostamattoman olevan rakentunut kielen tavoin (Tarasti 1990, 59). (Lacan 1981; Kristeva 1995, 113-164; Hietala 1994b, 174, 180; 1994a, 110, 112.)

Semioottisen alkutilan attribuuttina hallitsee näin kaaos ennen kielen piiriin eli symboliseen ja patriarkaaliseen astumista. Imaginaarinen, semioottinen vaihe luetaan

toisin sanoen feminiiniseksi (lacanilaisittain äiti ja lapsi yhtä) vastakohtana järjestyksen, symbolisen patriarkaalisuudelle. Naiseuden näkökulmasta symbolinen laki toimii rajoittavana ja tukahduttavana (Kristeva 1982, 91, 178). Feminiinisyyteen implikoivat *Suspiriassa* etenkin tapahtumapaikan jatkuvat sateet sekä myrskyt, joiden voi ymmärtää toimivan allegoriana myös lapsivedelle ja sen purkautumiselle – prosessi äidistä irtautumiseen on alkamassa. Myös *Suspirian* unenomaisuus viittaa nähdäkseni semioottiseen, aivan kuten koko kuvaston keinotekoisuus ja imaginaarisuus. Tällöin myös elokuvan irrationaalisuus saa oikeutuksensa. ”Satumaisuus” ja ei-paikkaisuus tulkitaan kuitenkin huomionarvoisesti häiriön eli noituuden ilmentäjiksi ja siis tässäkin mielessä ”pahaksi”. Yhteiskunnallinen järjestys esitetään ainoana tavoiteltavana asiantilana. Lisäksi Laurila (2004, 46) ilmaisee, kuinka kauhuelokuva kuljettaa katsojansa ylipäätään aikaan ennen isän järjestystä eli (takaisin) äidillisen ruumiin luo.

Semioottisen ja symbolisen janassa on siis tulkiten kyse sukupuolten vastavuoroisuuden lisäksi myös niiden välisestä taistelusta (vrt. Kristeva 1982, 70-71), kuten *Suspirian* kuvastossakin. Vallitsevan/hallitsevan patriarkaattiviitekehyksen ”oikeaoppisuudessa” mies voittaa naisen. *Suspirian* kuvastossa tämä todentuu tuli(palo)n eli miehisyyden (Biedermann 2004, 379) poistaessa koko semioottisen kentän kerronnan lopussa. Tulta on pidetty miehisenä ja vettä naisellisenä elementtinä (Biedermann 2004, 379; Kristeva 1992, 102). Tuli on aktiivinen, seikkailunhaluinen ja kiihdyttävä, vesi puolestaan hidasta tasaisuutta, sinänsä elävänäkin. Vesi on myös elämän lähde, kuten naiseuskin. (Fromm 2007, 24, 26.)

Samaten siinä missä aiemmin käsitellyt madot voidaan tulkita fallisina symboleina, toimii niiden käyttäminen *Suspiriassa* myös (maskuliinisen) vallan ilmaisemisen keinona, jo ikään kuin vihjeenä tulevasta (sukupuolinäkökulmaisesta) loppuratkaisusta. Kysymykset hallitsijoista ja hallittavista ovatkin elokuvassa keskeisiä. Lisäksi *Suspirian* kerronnan kaari saa syvyyttä sukupuolten taiston viitekehyksessä, sillä juonen voi tulkita etenevän feministis-psykoanalyttisen teorian termein semioottisesta, feminiinisestä tilasta (takaisin, koska kyse on ”häiriöstä”?) symboliseen, patriarkaaliseen järjestykseen.

Feminiinisen semioottisen tilan lacanilainen ymmärrys äidistä ja lapsesta yhtenä on lisäksi *Suspirian* kerronnassa huomionarvoinen sen myötä, että elokuvassa vastakkain

taistelevat (noita)äidit ja tyttäret, kuten todettua. *Suspirian* tulkintani mukaan viitatessa naiselliseen kaaoksen tilaan eli semioottiseen, jolloin lapsi ei vielä ole erkaantunut vanhemmastaan, voi ymmärtää myös tämän prosessin kuvaukseksi eli jälleen kasvutarinaksi itsenäiseen elämään. Opettajia eli ”äitejä” vastaan kamppailevat oppilaat eli lapset todentuvat omaa itseään ja paikkaansa etsiviksi, vaikkakin myös vääjäämätöntä vastaan taisteleviksi murrosikäisiksi. Itsenäisyys ja irrottautuminen toisesta saavutetaan elokuvan lopun symbolisen eli patriarkaalisesti voitossa, jolloin yksilöstä tulee osa yhteiskuntaa. Lapsesta itsestään on tullut Ensimmäinen äidin sijaan (vrt. Bettelheim 1987, 264).

Teoria semioottisesta ja symbolisesta järjestyksestä tuo samaten mieleen J.J. Bachofenin esittelemän näkemyksen *matriarkaalisesta ja patriarkaalisesta järjestelmästä*, jota myös Fromm (2007) on käsitellyt. Tässä yhteiskunnallisia sekä moraalisia periaatteita koskevassa ymmärryksessä alkuperäistä matriarkaalista kulttuurimuotoa edustavat yhtenäisyys, luonnollisuus, luonto ja veri. Patriarkaalisesti vastapuolen attribuutteja puolestaan ovat ihmisten luomat rajat, rationaalisuus, luonnonvastaisuus ja luonnonilmiöiden muokkaus. Esimerkkinä feminiinisen ja maskuliinisen kulttuurimuodon eroista voi pitää myös sitä, kuinka nainen kykenee luomaan elämää, mutta mies ei. Miehen on luotava jollakin muulla kuin kehollaan, eli hän pyrkii rakentamaan järjestystä *luonnonvastaisin* keinoin. Hän synnyttää suullaan ja ajatuksillaan. Ensin käsiteltyä naisellista kulttuuriperinnettä luonnehtivat lisäksi äidin ja lapsen suhde, sekä se sisältää käsityksen Äiti Maasta. Miehistä järjestystä sen sijaan korostaa i/Isän ja pojan suhde, joka ilmentää myös tottelevaisuutta auktoriteetteja kohtaan. (Bachofen 1967; Fromm 2007, 187-189, 201, 212.) Konnotaatiot uskonnollisuuteen ovat ilmeisiä. Universaalisuus ja rajoitukset asettuvat vastakkain. Lisäksi Apo huomauttaa, kuinka gynekokratia eli naisherruutta seurannut patriarkaalinen kulttuuri alisti kansansatujen itsenäisen naisen altavastaajan asemaan. (Apo 1990, 31).

8.7 Abjektiteoria

Mailis Saralehto kirjoittaa, kuinka feminiinisyys nähdään usein vieraana, pelottavana ja uhkaavana voimana, joka on tukahdutettava tasapainon/järjestyksen säilyttämiseksi. Samasta on kyse *Suspiriassa*, kuten olen edellä pyrkinyt osoittamaan. Teoria ulottaa

itsensä Kristevan argumentaatioon *abjektista*, eräänlaisesta objektin välimuodosta, jonka piirteet ovat tuttuja juuri kauhuelokuvan kuvastoista. Toisaalta Kristeva ei itse juurikaan käsittele kauhuelokuvia varsinaisessa analyysissään, vaan abjektin käsitettä kauhugenreen ovat soveltaneet enimmäkseen aihetta työstäneet tutkijat (esim. LeDrew'n analyysi elokuvasta *Psyko*). Abjektissa on kyse *itsestä*, subjektista, joka on paljastunut tyhjäksi ja epäyhtenäiseksi. (LeDrew: *Freedom and Determinism: The Uncanny in Psychoanalysis and Existentialism*, 16.9.2008.) Abjekti käsittelee sekä esittelee semioottisen ylivuotoja niin kirjaimellisesti kuin metaforisestikin. (Saralehto 2005, 2.) Sen tehtävä on sekä kiehtoa että herättää inhoa ja sitä voidaan pitää myös pyhän aspektina (Kristeva 1992, 15).

Abjektin attribuutteina on myös samanaikainen kaukaisuus ja läheisyys. Se on yhtä aikaa jotakin itsen kuuluvaa, muttei kuitenkaan eli se voidaan nähdä itsen (minän) vastakohtana. Sellaisena sen kotina on alitajunta: sisäpuoli vuotaa ulkopuolelle ja toisinpäin. Konkreettisia osoituksina abjektista ovat muun muassa kyyneleet, kuukautisveri, äidinmaito, sperma ja ulosteet, joista etenkin veri on mahdollista sisällyttää *Susprian* kuvastoon. Elokuvan punaisen värin dominoivuuden voikin ymmärtää osoituksena kaikkien aiemmin mainittujen lisäksi juuri kuukautisverestä, joka edustaa sukupuolista vaaraa. Se on aine, joka tulee itsen sisältä, olematta kuitenkaan varsinaisesti osa eheää ruumista. Sen funktiona on korostaa sukupuolten välisiä suhteita, kuitenkin painottuen miesten ja naisten väliseen perustavanlaatuisen *eroon*. Kuukautisveri on vaara, joka syöksee naisen sisältä, stigmatisoiden kantajansa epäpuhtaaksi/pahaksi. Sen sijaan sairaudet abjektina edustavat identiteetin (itsen) ulkopuolelta hyökkäävää uhkaa; kuolema uhkaa kuukautisveren todeksi osoittamaa elämää. (Kristeva 1992, 25, 96-97.) Abjektointi erottaa inhimillisen epäinhimillisestä ja näiden rajojen häilyvyys on kammottavaa (LeDrew: *Freedom and Determinism: The Uncanny in Psychoanalysis and Existentialism*, 16.9.2008).

Toisaalta on huomattava, ettei abjekti synny ainoastaan epäpuhtaudesta tai epäterveydestä, vaan kyse on identiteetin ja konkreettisemmin kehon rajoista. Se, mikä häiritsee itsen eheyttä sekä järjestystä, rakentuu abjektiksi. Taustalla on säännöistä piittaamattomuus. Rajojen häilyttäminen on myös se abjektin piirteistä, joka liittyy sen vahvimmin kysymyksiin sukupuolisesta valtakamppailusta. Kristeva kirjoittaa, kuinka naiseus on voimakkaana maskuliinisuutta uhkaavaa, ja että niiden toisistaan erottaminen

provosoi taistelua. Naista pidetään vuotavana ja ailahtelevuudessaan saastaisena, miestä selväpiirteisenä. Näiden ajatusten myötä tulkitseen itse myös naisen raskausvatsan abjektiksi, sillä se kiinnittää huomiota sekä ruumiin rajoihin että sukupuolten väliseen eron tekemiseen. Joka tapauksessa esimerkiksi puhtaussääntöjä voidaan pitää patrilineaarisen puolen keksintönä voimakasta naiseutta vastaan. Puhtaus ja likaisuus asetetaan toisten vastakohtiksi mieheyttä ja naiseutta kuvastaessaan. (Kristeva 1992, 28, 100-101.) Rajojen ylittäminen liittyy kauhuelokuvan ja *Suspirian* kuvastossa lisäksi teemaan muodonmuutoksesta.

Esimerkkeinä abjektista voidaan pitää *Suspirian* paikoittaisia lähikuvia, jotka esittelevät muun muassa mädäntynyttä ja matojen valtaamaa ruoka-arkkua sekä Patin lasia vasten litistyneitä, *epäinhimillisiä* kasvoja. Samaten elokuvassa nähdään useampaan kertaan zoomauksia aukoista, jonne kulkee vesi. Vaginaa representoivia koloja ovat niin sadevesiviemäri, lavuaari kuin Suzyn suukin, jonne neiti Tanner pakottaa kannullista vettä.

Rajat, ruumiillisuus sekä niiden ongelmat todentuvat *Suspirian* realiteetissa melko pitkälti yllä mainitun kaltaisesti kiinnittäessään huomionsa feminiinisyyteen. Marcosin ajama noitakultti feminiinisenä luonnon sekä *ruumiin* järjestyksenä vastakohtana maskuliiniselle *mielen* kurille todentuu elokuvassa esimerkiksi havainnossa (noita)äidistä kastroivana hahmona. Paha Äiti murhaa/kastroi koulun tyttöuhreja. Abjektiteorian taustalla onkin psykoanalyttinen esioidipaallinen vaihe, jossa lapsi alkaa muodostaa etäisyyttä äitiin ja rakentaa omaa identiteettiään. Äiti rinnastuu jo aiemmin mainittuun kaikkivaltiaaseen hirviöön, josta on päästävä itsekin eroon. (Freeland 2000, 18-19.) Lisäksi kuohitseva hahmo on tuttu kansanperinteen myyteistä ja legendoista. Kastroiden metaforisenakin liittyy kehon estetiikkaan sekä ruumiin rajojen merkittävyyteen, minkä lisäksi äitiys itsessään ilmentää luontoa (syntymän ihme) ja kehollisuutta. Samaten loppukohtauksen Marcosin näkymättömyys ja siten tuhoamisen hankaluus liittyvät ruumiillisuuteen. Naista on rajattomuudessaan hankala tuhota. (Laurila 2004, 47-48.)

8.8 Naiseuden stereotypiat

Suspiria esittelee kertomuksessaan monia sukupuolisuuteen perinteisessä naistutkimuksessa liitettäviä kaavamaisuuksia. Feministisestä katsantokannasta keskeinen sanoma tuntuu implikoivan naisen toiseutta sekä pahuuden, kaaosmaisuuuden että tuhon lähettiläänä. Oletus myös on, että seksuaalisuus/naisuus *johtaa* väistämättä kaaokseen (Nenonen 2007, 60). Merkittävimpänä stereotyypinä pidän *Suspiriassa* kuitenkin sitä, että se vihjaa noidan olevan ensisijaisesti nainen. Tämän ymmärtäen suurin osa elokuvan esittelemistä naiseuden negatiivisuuksista kiteytyy juuri noituuden harjoittamiseen. Todellisuudessa oletus noidasta ei-miehenä liittyy kuitenkin jo moderniin noitavainoteoriaan, sillä vanhempi kansanomaisen kertomusperinne tunsii syytettynä naisten lisäksi myös runsaasti miehiä (Nenonen 2007, 105). Samaten käytännössä varsinkin Pohjoismaissa iso osa noidiksi väitetyistä oli juuri miehiä.

Päällisin puolin teoria noidasta naisena onkin uskomusperinteen tuote. Hänen hahmonsa on tuttu niin lastenkirjallisuudesta, näyttämötaiteesta kuin nykyajan populaarikulttuuristakin (Hill 1998, 20-21). Naisten syyttäminen on siis stereotypia (Nenonen 2007, 92), mutta se ei vähennä uskomuksen julkisuusarvoa. Neiti Tannerin, rouva Blancin ja henkilökunnan loppukohtauksen roviokuolema eli elokuvan tulipalo viittaa sekin myöhäiskeskiajan tapahtumiin, jolloin vesitestien jälkeen noitien kuolemantuomiona oli poltto elävältä (Valk 1997, 19).

8.8.1 Nainen miehen vastakohtana, nainen seksuaalisena, nainen vanhana

Marjo Kovanen kirjoittaa, kuinka noidan hahmoon liittyy monia naiseuden kulttuurisia käsityksiä. Vahvimpana kyse on tietysti seksuaalisuudesta. Populaarikulttuurisia esimerkkejä viettelevistä noitanaisista löytää esimerkiksi juuri kauhuelokuvista. (Kovanen 2006, 18.) Noituuden harjoittaminen on näin *käsitetty* ennen muuta naisten alaan luonnollisesti kuuluvaksi, jolloin vastakkain asettuvat paha, irrationaalinen feminiinisyys (okkultismi, musta magia) sekä hyvä, patriarkaalinen rationaalisuus (yhteiskunta). Pahan naiseuden nähtiin uhkaavan hyvää miehisyttä, kuten aiemmin todettua. Noitavainojen aikana myöhäiskeskiajalla ja uutena aikana Euroopassa ”naisia oli noin kaksi kolmannesta syytetyistä” (Nenonen 2001, *Noitavainot: Euroopan historian pimeä puoli*).

Noituus ja naiseus rinnastettiin alun perin myöhäiskeskiajalla toisiinsa myös siksi, että perheinstituution ulkopuolella eläviä naisia paheksuttiin. Itsenäisiin naisiin oli helppo liittää vaarallisuuden ja vääränlaisuuden konnotaatioita ajalla, jolloin naimisiinmeno ja sikiäminen katsottiin naisen ensisijaisiksi tehtäviksi. Ilman miespuolista hallitsijaa (aviomiestä, isää; oletettavasti Jumalaakin) nainen oli uhka yhteiskunnalle. Myös vallalla ollut uskonpuhdistus oli patriarkalisuudessaan misogynistinen ja leimasi yksin elävät naiset vaivattomasti Saatanan liittolaisiksi. (Utrio 1996b, 46.)

Samaten noidat näyttäytyvät pahuuden ilmentäjinä myös vanhoina, ilkeinä sekä luontoa ja tietoa hallitsevina naisina. Toisaalta he ovat samalla (vaaraan) viettelijöitä, sekä vähintäänkin metaforan tasolla eläimellisiä. Kulttuuri tuntee ajatuksen nuoresta ja kauniista kohtalottaresta, viehkeästä ja hedelmällisestä noitanaisesta, jonka olemuksessa paha seksuaalisuus entisestään korostuu. Elokuvan historiassa hahmo 'kaunis nainen' on samaten moraalisesti rappeutunut miestennielijä (Hietala 1996, 48). Seksuaalisuus on sekä vastakohta lapsuuden oletetulle viattomuudelle, että voiman, kiihkon ja luovuuden osoitus. (Nenonen 2007, 59.) Sen alleviivaaminen jopa "oikeuttaa" noidan eliminoimisen. *Suspiria* esittää kuitenkin valtavirtaisesti perinteisemmän version noituuden harjoittajasta. Mielenkiintoinen on etenkin juuri noitien ikä, mikä yhdistää epämiellyttävän naiseuden ja vanhuuden samalla toisiinsa.

Sinikka Vakimo argumentoikin, kuinka nimenomaan *vanha nainen* piirtyy ei-haluttavan naiseuden edustajaksi. Lisäksi vanhana nainen toiseutetaan *sekä* iäkkäänä *että* naisena, jolloin sorto on kaksinkertainen. Vanhuus on länsimaisessa käsityksessä sosiaalinen toinen, ei-ihmisyyden merkki, jota luonnollistetaan muun muassa erilaisissa terminologisissa käytänteissä. Vanhuuden määrittäminen ja todentaminen liittyvät myös naisen ruumiin haltuunottoon, missä mielessä vanhuutta tutkitaankin usein "osana luonnontieteellistä maailmankuvaa". Diskurssissa korostuu ruumiin heikkeneminen ikäkauden merkittävimpänä attribuuttina, eikä ikääntyvä nainen esiinny samaten enää haluttavana. (Vakimo 2001, 40, 47.)

Jännittävää onkin, kuinka *Suspirian* opettajattaret määrittävät noitina seksuaalisiksi (koska pahuus ja seksuaalisuus ovat erottamattomat), mutta iäkkäinä kuitenkin termin negaatioksi. Ristiriidasta vanhojen naisten syyttämisen ja toisaalta noituuteen liitettävien seksuaalisten mielikuvien välillä puhuu myös tutkija Marko Nenonen (2007,

121). Iäkkäinä etenkin naisia määrittää samaten riippuvuus toisista (Vakimo 2001, 47), mikä todentuu elokuvassa tavoitteena saada muita käännytettyä Mustaan Uskoon. Argenton luomat noidat sopivat lopulta semantiikaltaan noitien representaatioon täydellisesti, todentaessaan etenevää kehollista rappeutumista ja sen vaikutuksia. Syvätasolla opettajat edustavat *Suspirian* implisiittisesti paha osapuolta, sillä geneerinen tietoisuus on opettanut fyysisen epämiellyttävyyden henkisen vastineeksi (vrt. psykopatologia ~ frenologia: ruumiin mittasuhteet -> luonteenpiirteet; vrt. semanttinen signaali -> syntaksinen odotus, Altman 2002, 279). Arkikulttuurikin olettaa ulkoisen sisäisen merkiksi, eli ulkokuoren heijastavan henkisiä ominaisuuksia (Hietala 1996, 48, 51).

8.8.2 Nainen Jumalan vastakohtana

Mustan magian kytkeytymisestä naiseuteen ja kaaokseen implikoi esimerkiksi se, kuinka noitamyytti liittyy nykyisiinkin okkultisiin salaseuroihin, jotka eivät luota kieleen. Valtavirtaisen kielen sijaan mystikot kommunikoivat koodeilla sekä kuvilla. Havainnosta tuntuu löytyvän myös viittaus saatananpaltvontaan, jossa sopimuksia Paholaisen kanssa tehtiin kirjoittamalla vasemmalta oikealle (vrt. Valk 1997, 113) eli ”väärinpäin”. Pahan paltvomina on siis kytkettävissä näissäkin huomioissa feminiiniseen kaaoksen tilaan ennen Isän järjestykseen ja *kielen piiriin* astumista. Isä voidaankin erisnimenä ymmärtää Jumalaa ja kristinuskon valtaan viittaavaksi, siinä missä kristillinen symboliikka on muutoinkin mukana teoriassa imaginaarisesta/semioottisesta ja symbolisesta (Hietala 1996, 166-167). Paha liitetään feminiiniseen kaaokseen myös sen huomioiden, että irrationaaliseen ja feminiiniseen noitaan yhdistetään *Suspiriassa* semioottiseen alkutilaan konnotoivia attribuutteja, kuten mätänemistä ja matoja. Myös Marcos itse on rakennettu epämääräiseksi, äärettömäksi hahmoksi, sillä rajat todentaisivat nimenomaan oikeaoppiseksi luokiteltavaa maskuliinisuutta. (Laurila 2004, 46.)

Noituus esitetään *Suspiriassa* vaarallisena nimenomaan kristinuskon potentiaalisena uhkana. Myös todellisuudessa varsinkin papisto näki noituuden ja taikuuden Jumalaa loukkaavana, ja noituus koettiin suurimmaksi uhaksi kaikkein kristinuskoisimmilla alueilla – varsinkin Länsi-Euroopassa. Ajatus noitien kristinuskon vastaisuudesta kärjistyi kokonaisuudessaan vainojen edetessä, siinä missä myös paholaisenpelko

saavutti huippunsa myöhäiskeskiajalla. Noitien uskottiin sanoutuvan irti kristinuskosta solmiessaan liiton Saatanan kanssa. (Valk 1997, 19, 149.) Kyseessä oli kapina isää ja Jumalaa kohtaan (Franck 1992, 4). Elokuvan lopun tulipalon raivotessa noituus ja samalla järjettömyys tuomitaan kuitenkin voitetuiksi ja Jumala yhdistetään järjennukaisuuteen. Sekä reaalityodellisuuden roviotulen että *Suspirian* tulipalon voi samaten ymmärtää edustavan ”tulen maallista esivaihetta”, joka on alkua kärsimyksille Helvetin lieskoissa (Valk 1997, 155). (Nenonen 2007, 200, 227, 252.)

8.8.3 *Nainen luontona*

Sen myötä, että kaaos jäsennetään anomaaliseen luontoon ja sen implikoimaan epävarmuuteen, yhdistetään molemmat myös naiseuteen. Osa tähän mennessä sanotusta onkin jo viitannut tähän. Nainen ja (=) luonto merkityksellistyvät irrationaaleiksi, villoiksi ja miehen kesyttämistä haluaviksi, eli järjestyksen ylläpitämiseksi miehen (yhteiskunta) *tulee* raivata ja dominoida kaaosta. Naista pidetään luonnon tavoin epävarmana ja ailahtelevana. (Freeland 2000, 30, 54; Franck 1992, 8, 31.) Lisäksi kauhuelokuvan hirviöt itsessäänkin linkittyvät abstraktisen feminiinisiin luontokäsityksiin, vaikka on myös muistettava naisten valtavirtaisuus lajityypin *uhreina* (Freeland 2000, 27, 3). Lahtonen (2006) myös huomauttaa, kuinka eurooppalaisessa kauhuperinteessä naiset ovat usein tappajia ja miehet uhreja.

Huomiota naisen ja luonnon yhdistämisestä argumentoivat esimerkiksi *Suspiriassa* riehuvat Marcosin herättämät ukkosmyrskyt (myrskyjen ennakoimattomuus ja arvaamattomuus) sekä rouva Blancin huoneen tapetin kukkaköynnökset. Kukka on vanhastaan vaginan symboli (Fromm 2007, 71). Molempien voidaan lisäksi nähdä liittyvän semioottisen imaginaarisen tilan todentamiseen siinä mielessä, että ne ilmentävät irrationaalisuutta ja mielikuvituksellisuutta. Huomionarvoista on samaten tanssikoulun sijaitseminen luonnon eli metsän keskellä, jolloin metsä on ymmärrettävissä (yli)luonnollisuudessaan myös *naiseuden* vertauskuvaksi (Biedermann 2004, 223). Tanssikoulun aulan kukkaruukkuja pitelevät, kreikkalaistyylliset naispatsaat liimaavat naisen lisäksi todennetussa olomuodossaan paikalleen. Samaten ne ovat alastomina osoitus naiseuden seksuaalisuudesta, jota on syytäkin pitää aloillaan.

8.8.4 Nainen (tukahduttavana) kohtuna

Suspirian stereotyyppisyyteen liittyy myös jo aiemmin esitetty huomio Tanssiakatemiasta kehollisuuden ja naisen vertauskuvana. Pahuus liitetään implisiittisesti kristinuskon luomiskertomuksen mukaisesti siis myös naiseudesta *syntyväksi*. Elokuvasa pahuus kumpuaa talosta itsestään samoin kuin *Hohdossa*, jossa eristynyt hotelli representoidaan pahuuden ehtymättömäksi lähteeksi. Kubrickin elokuvan unohtumattomin kohtaus hissiaulan veritulvasta alleviivaa havaintoa osuneesti. (Freeland 2000, 224.) Lisäksi *Suspirian* kuvastoa dominoiva punainen väri symboloi seksuaalista *halua*, eli noitien voi ymmärtää toivovankin lisääntymistä (Bettelheim 1987, 244).

Samaten lapsen mielessä talo, jossa asutaan, voi edustaa kaikkiruokkivan *äidin* ruumista. *Suspiriassa* kyse on kaiken edellä sanotun myötä kuitenkin *Pahan äidin* kehosta, sillä tanssikoulu esitellään noituuden harjoittamisen keskuksena. Laurila (2004, 49) kutsuu taloa myös suoranaisesti turmeltuneeksi Pahaksi Äidiksi ja suurimmaksi auktoriteetiksi. Myös aikaisemmat maininnat tanssikoulusta kauhukartanona piirtävät kuvan naiseudesta karnevalistisen epämiellyttävänä, jopa groteskina. Äidistä on päästettävä irti, jotta itsenäinen elämä tulee mahdolliseksi eli talosta on lähdettävä pois. (Bettelheim 1987, 197.) Talon = äidin tuhoutumisen voi lisäksi tulkita korostavan Suzylle koittanutta eheyttä. Toisaalta *Suspirian* voi ymmärtää implikoivan abstraktin äitihahmon kuolevan myös siksi, että tämä on epäonnistunut lapsensa suojelemisessa (vrt. Freeland 2000, 240). Epäonnistunut äiti voidaan nähdä jopa vanhemmuuden perversiona (vrt. Alanen 2007, 67).

Äitimyytin vastakohtaisuudesta kertoessaan *Suspirian* tanssikoulu on tosin tulkittavissa myös *hautakammioksi*, jolloin etualalle nousee kertaalleen käsitelty kuoleman ja kuolemanvietin symboliikka. Havainnon myötä talo tosiaan toteutuu *Pahojen Äitien* kotina. Argumentin puolesta puhuu lisäksi koulun henkilökunnan salaisten kokoontumispaikkojen sijaitseminen syvällä talon uumenissa, soveltavasti tulkiten katakombeissa. Lisäksi *Suspirian* punaisen värin hallitsevuuden voi ymmärtää viittaavan feminiinisyyteen, eikä ainoastaan vereen tai voimakkuuteen, vaan nimenomaan näitä yhdistävään kokonaisuuteen sekä-että. Tällöin korostuu myös naiseuden maagisuus ja niin ikään pelottavuus.

9. LOPPUPÄÄTELMÄT

Työssäni olen käsitellyt erästä sekä henkilökohtaisella tasolla että kauhuelokuvagenren puitteissa merkittävintä yliluonnollista ihmekertomusta, Dario Argenton *Suspiriaa*. Ohjenuoranani toimi semiotiikka, johon kytkin elokuvallisen genreteorian, strukturalismin satuteorian merkityksessä, psykoanalyttisen selitysmallin sekä sukupuoliäkökulman sukupuolen symboliikan kontekstissa. Tarkoitukseni oli jäljittää *Suspirian* sanoma ja merkitys semioottisen analyysin keinoin lähilukemalla sekä järjestelemällä ja erittelemällä tekstiä ~ elokuvaa. Uskoakseni tämä toteutui, sillä *Suspiriasta* paljastui hyvinkin laaja implisiittinen kerronnallinen kuvasto. Samalla huomio mahdollisti uudenlaisen elokuvakokemuksen löytämisen.

Alun genreteorian myötä *Suspiria* paikantui työssäni osaksi lajityyppinsä, kauhuelokuvan, konventioita. Nostin esiin sekä genreteorian että kauhuelokuvan tyyppi-irteitä, pyrkien samalla pohjustamaan lukijan ymmärrystä liittämällä sinänsä vieraan osaksi oletetusti tutumpaa viitekehystä. Kauhuelokuvien maailmaan *Suspirian* liittivät muun muassa okkulttisten aineiden olemassaolo, pimeys vallitsevana osatekijänä sekä hyvän ja pahan taistelun todentaminen. Lisäksi käsitelin kauhuelokuvan toimivuutta, semantiikkaa ja syntaksia, tarkoitukseni lisätä lajityypin ymmärrystä. *Suspirian* tapauksessa tärkeää oli samaten avata graafisen ja ekspressionistisen kauhun käsitteitä, tulevaa silmällä pitäen. Toivoakseni onnistuin myös kohottamaan genren yhäkin pejoratiivista statusta.

Seuraavaksi astuin semiotiikan sisään, vaikkakin jo genreteoria sisälsi sen siemeniä. Aluksi liitin oman työni laajempaan semioottisen kenttään, sekä purin teorian keskeisimpiä käsitteitä. *Suspirian* analysointi edusti näkemykseni mukaan sekä kulttuurista että lingvististä semiotiikkaa, ja keskeiseksi kohosi ymmärrys kulttuurin ja sen tuotteiden vahvasta tekstuaalisuudesta. Elokuva näyttäytyi tässäkin tapauksessa tulkittavana tekstinä, jonka olemassaolo riippuu sen lukutavasta. Pyrkimyksenäni oli ohjata lukija mukautumaan *Suspirian* tunnelmaan, koko sen visuaaliseen kenttään analysoimalla tarkemmin myös elokuvan värejä, kuvioita sekä tilojen symboliikkaa.

Suspirian strukturalistisessa käsittelytavassa puolestaan näkyi parhaiten elokuvan tulkitseminen folkloristisena kertomuksena. Elokuva paljastui hyödyntävän

kansanperinnettä sekä temaattiselta että syvätasolta. Huomiota saivat tarinan rakentuminen ja kerronnan kaari, henkilöhahmot sekä tapahtumien ketjut, jotka toteuttivat kansanperinteestä ja saduista tuttuja motiiveja myös lukuisilla intertekstuaalisilla viittauksillaan. Esimerkiksi Suzy oli tulkittavissa Proppin aktanttimallin *sankarin* todentajaksi ja samalla Lumikin inkarnaatioksi.

Psykoanalyttisissä tulkinnoissa sen sijaan mahdollistui myös *Suspirian* satuelementtien tarkasteleminen uusin silmin. Pohjana sovelsin Bruno Bettelheimin käsityksiä satu- ja psykoanalyysin yhdistämisestä. Kyseisen psykoanalyttikon löytö osoittautuikin varsin tuottavaksi. Samaten käytin luvussa freudilaisen koulukunnan teorioita kyetäkseen avaamaan *Suspirian* kompleksista kokonaisuutta. Etenkin psyyken rakenneosien hyödyntäminen elokuvan kokonaisuuteen oli vastauksia antavaa. Käsittelin elokuvan luomaa kuvaa esimerkiksi *minän* rakentumisesta, sekä pohdin kysymyksiä elämän- ja kuolemanvietistä. Kaiken kaikkiaan syvyyspsykologiset tulkinnat ulottuivat monen valinnan tasolle *Suspirian* kerronnassa, sisällyttäen itseensä sekä yksityiskohtaisempia että laajempia huomioita. Semiotiikka ilmeni psykoanalyttisin symbolein.

Viimeinen luku käsitteli *Suspirian* sukupuolinäkökulmaa, jolloin tähdelliseksi nousi kerronnallisen maailman sukupuolinen polarisaatio. Naiset esitettiin elokuvassa vahvoina ja hallitsevina, miehet alistettuina ja marginaalisina. Tein johtopäätöksiä myös Suzyn ja Marcosin sukupuolisesta hämäryydestä, sekä otin esimerkkejä muista populaarikulttuurisista teksteistä. Mielenkiintoiseksi muodostui lisäksi se, kuinka tulkitsin näkeväni *Suspiriassa* sukupuolisen kamppailun miesten ja naisten sekä järjestyksen ja kaaoksen välillä imaginaarisen/semioottisen ja symbolisen merkityksessä. Voittajaksi oli lopulta ymmärrettävissä maskuliinisuus (ja yhteiskunta) elokuvan lopun tulipalon myötä. Samaten käsittelin luvussa feminiinisyyden yhteyksiä noituuteen ja muihin stereotyyppioihin, missä mielessä naisylivalta rakentui tähdelliseksi myös näistä näkökulmista.

LÄHTEET

Suspiria (1977)

Ohjaus: Dario Argento

Käsikirjoitus: Dario Argento, Daria Nicolodi (Thomas de Quinceyn kirjasta *Suspiria de Profundis*)

Kuvaus: Luciano Tovolti

Leikkaus: Franco Fraticelli

Musiikki: Goblin (Dario Argento, Agostino Marangolo, Massimo Morante, Fabio Pignatelli, Claudio Simonetti)

Puvustus: Pierangelo Cicoletti

Erikoisefektit: Germano Natali

Rooleissa: Jessica Harper (Suzy), Stefania Casini (Sarah), Flavio Bucci (Daniel), Miguel Bosé (Mark), Barbara Magnolfi (Olga), Alida Valli (neiti Tanner), Joan Bennett (rouva Blanc), Eva Axén (Pat), Susanna Javicoli (Sonia), Rudolf Schundler (professori Milius), Udo Kier (tri Frank Vadell), Jacopo Mariani (Albert), Margherita Horowitz (opettaja), Renata Zamengo (Caroline), Renato Scarpa (professori Verdiger), Fulvio Mingozzi (taksinkuljettaja), Franca Scagnetti (kokki), Serafina Scorceletti (kokki 2) jne.

Tuotanto: Cladio Argento, Salvatore Argento

Pituus: n. 92 min.

Tutkimuskirjallisuus

Alanen, Antti & Alanen, Asko 1985. *Musta peili. Kauhuelokuvan kehitys Prahan ylioppilaasta Poltergeistiin*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, Valtion painatuskeskus.

Alanen, Antti (toim.) 2007. *Elokuva ja psyyke: verhon takana*. Helsinki Jyväskylä: Minerva.

Altman, Rick 2002. *Elokuva ja genre*. Tampere: Vastapaino.

Apo, Satu 1986. *Ihmesadun rakenne*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bachofen, Johann Jakob 1967. *Myth, Religion and Mother Right: Selected writings of J.J. Bachofen*. Princeton (N.J): Princeton University Press.

Barrett, David V. 1995. *Numerologia*. Helsinki: Helsinki Media.

Bettelheim, Bruno 1987. *Satujen lumous: merkitys ja arvo*. Porvoo Hki Juva : WSOY.

Biedermann, Hans 2004. *Suuri symbolikirja*, suom. ja toim. Pentti Lempiäinen. Helsinki: WSOY.

Bordwell, David & Thompson, Kristin 2008. *Film Art: An introduction*. New York: McGraw-Hill.

Bosco, Scott Michael 2001. *Suspirian* dvd-julkaisun esittelyvihko; Jessica Harper Interview.

Crawford, Travis 2001. *Suspirian* dvd-julkaisun esittelyvihko.

Dundes, Alan 1980. *The morphology of North American Indian folktales*. Hki: Suomalainen tiedeakatemia.

Dundes, Alan 1965. *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall.

Dyer, Richard 2002. *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Vastapaino: Tampere.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha 2003. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Franck, Marketta 1992. *Miesmyyttejä*. Turun Maakuntamuseon kirjasto.

Freeland, Cynthia A. 2000. *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Boulder (CO): Westview Press.

Freud, Sigmund 2005. *Murhe ja Melankolia sekä muita kirjoituksia*. Tampere: Vastapaino.

Fromm, Erich 2007. *Unohdettu kieli. Johdatus unien, satujen ja myyttien ymmärtämiseen*. Tampere: Vastapaino.

Gledhill, Christine 1985. "Genre." –Pam Cook (toim.), *The Cinema Book*. London: British Film Institute, 58-64.

Greimas, A.J. 1980. *Strukturaalista semantiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.

Gripsrud, Jostein 2002. *Understanding Media Culture*. London : Arnold New York : Oxford Press.

Hietala, Veijo 1996. *The End. Esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta*. Helsinki: BJT Kirjastopalvelu Oy.

Hietala, Veijo 1993. *Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Hietala, Veijo 1994a. *Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Hietala, Veijo 1994b. "Psykoanalyysistä media-analyysiin." –Raimo Kinisjärvi & Tarmo Malmberg & Jukka Sihvonen (toim.), *Elokuva ja analyysi. Katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan*. Helsinki: Painatuskeskus Oy, 171-183.

Hill, Douglas 1998. *Noidat ja velhot*. Helsinki: Helsinki Media.

Hill, John & Gibson Church, Pamela (toim.) 2000. *Film Studies: Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press.

Hämäläinen, Päivi 2000. *Walt Disneyn satuelokuvien tyttö- ja naishahmot*. Turun yliopiston kulttuurien tutkimuksen laitos. Folkloristiikan seminaariesitelmä SEM 1717.

Jones, Steven Swann 1990. *The new comparative method: structural and symbolic analysis of the allomotifs of "Snow White"*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia, FFC no. 247.

Kalleinen, Lassi 1986. "Järki luo vihollisensa – Frankensteinin hirviön synty" –Raimo Kinisjärvi & Matti Lukkarila (toim.), *Kun hirviöt heräävät, kauhu ja taide*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen, 98-133.

Kantola, Anu & Moring, Inka & Väliverronen, Esa (toim.) 1998. *Media-analyysi: tekstistä tulkintaan*. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Kinisjärvi, Raimo & Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka (toim.) 1994. *Elokuva ja analyysi. Katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan*. Helsinki: Painatuskeskus Oy.

Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) 2004. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Jyväskylä: Vastapaino.

Kovalainen, Marjo 2006. "Kaikki naiset ovat noitia" –*Jyväskylän ylioppilaslehti* 4, 18.

Kristeva, Julia 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia 1992. *Fasans makt. En essä om abjektionen*. Göteborg: Daidalos.

Kriseva, Julia 1995. *Stabat mater och andra texter*. Stockholm: Natur och Kultur.

Kupiainen, Jari & Sevänen, Erkki (toim.) 1994. *Kulttuurintutkimus. Johdanto*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kupiainen, Tarja 2004. *Kertovan kansanrunouden nuori nainen ja nuori mies*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kytömäki, Juha & Savinen, Ari 1997. "Terveisiä katsojilta" –Anu Koivunen & Veijo Hietala (toim.), *Kanavat auki! televisiotutkimuksen lukemisto*. Turku: Turun yliopisto, 65-88.

Lacan, Jacques 1981. *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Langer, Susanne K. 1953. *Feeling and Form: A theory of art developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's sons.

Laurila, Johanna 2004. *Noiduttua punaista. Dario Argenton Suspiria*.

- Pro gradu -tutkielma. Mediatutkimus. Turun yliopisto.
- Mulvey, Laura 1989. *Visual and Other Pleasures*. London: MacMillan.
- Nenonen, Marko 2007. *Noitavainot Euroopassa. Ihmisen pahuus*. Jyväskylä: Atena.
- Nikunen, Kaarina & Paasonen, Susanna & Saarenmaa, Laura (toim.) 2005. *Jokapäiväinen pornomme. Media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri*. Jyväskylä: Vastapaino.
- Nummelin, Juri 2005. *Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan*. Tampere: Vastapaino.
- Palmerini, Luca M. & Mistretta, Gaetano 1996. *Spaghetti nightmares: Italian fantasy-horrors as seen through the eyes of their protagonists*. Key West (FL): Fantasma Books.
- Pietilä, Veikko 1969. *Johdatusta sisällön erittelyyn osa 1*. Tampere: Tampereen Yliopiston Tutkimuslaitos.
- Pietilä, Veikko 2005. *Joukkoviestintätutkimuksen valtateillä*. Tampere: Vastapaino.
- Propp, Vladimir 1958. *Morphology of the Folktale*. Bloomington: Indiana University.
- Ridell, Seija 2005. ”Genre ja mediatutkimus.” –Anne Mäntynen (toim.), *Genre – tekstilaji*. Helsingin yliopisto: suomen kielen laitos / SKS (genrelukemistossa 1-20).
- Rossi, Leena-Maija 2003. *Heterotehdas*. Helsinki: Gaudeamus.
- Saarinen, Mikael 2007. ”Miksi kauhu kiehtoo?” –*Episodi 4*, 50-52.
- Schepele, Peter 1986. ”Lajityyppikäsité ja kauhuelokuva” –Raimo Kinisjärvi & Matti Lukkarila (toim.), *Kun hirviöt heräävät, kauhu ja taide*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen, 8-39.
- Seppänen, Janne 2005. *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
- Tarasti, Eero 1990. *Johdatusta semiotikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmästä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tudor, Andrew 1981. ”Kriittinen metodi: tekijä (auteur) ja lajityyppi (genre).” –Jaakko Aarniala (toim.), *Elokuvan lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus, 99-123.
- Utrio, Kaari 1996a. *Familia. Eurooppalaisen perheen historia, osa 2*. Helsinki: Tammi.
- Utrio, Kaari 1996b. *Familia. Eurooppalaisen perheen historia, osa 3*. Helsinki: Tammi.
- Vakimo, Sinikka 2001. *Paljon kokeva, vähän näkyvä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Valk, Ülo 1997. *Perkele: johdatus demonologiaan*. Tampere: Vastapaino.

Virtanen, Leea 1999. *Suomalainen kansanperinne*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Elektroniset lähteet

Brown, Keith Hennessey 2004. *Genre, Author and Excess, Dario Argento's Deep Red and Suspiria*
<http://www.darkdreams.org/dissertation/suspiria.html>.

de Quincey, Thomas: *Levana and Our Ladies of Sorrow*, 20.11.2008
<http://www.horrormasters.com/Text/a2049.pdf>.

Firsching, Robert 1997. *Suspiria, Dario Argento's Masterpiece of Gothic Horror*
<http://www.imagesjournal.com/issue05/infocus/suspiria.htm>.

Koenigsmann, Wendy: *Dario Argento's Suspiria, A Timeless Classic*, 6.11.2006
http://www.angelfire.com/goth/poe/suspiria_index.html.

Koven, Mikel J. 2003. "Folklore studies and popular film and television, a necessary critical survey" –*Journal of American Folklore* vol. 116 nro 460, 176-190
http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_american_folklore/v116/116.460koven.html.

Lahtonen, Jussi 2006. "Tyttö ja tappaja – final girl slasher-elokuvissa." –*WiderScreen.fi* 3/2006
http://www.widerscreen.fi/2006/3/tytto_ja_tappaja.htm.

LeDrew, Stephen: *Freedom and Determinism: The Uncanny in Psychoanalysis and Existentialism*, 16.9.2008
<http://www.pschoanalysis-and-therapy.com/articles/ledrew.html>.

MacCormack, Patricia: *Pleasure, Perversion and Death, Three Lines of Flight for the Viewing Body. Suspiria: Buildings and Becoming*, 2.11.2006
<http://www.cinestatic.com/trans-mat/MacCormack/PPD2-5.htm>.

Mendik, Xavier 2003. *Fear at 400 Degrees, Suspiria and Beyond*
<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/argento.html>.

Nenonen, Marko 2001. *Noitavainot: Euroopan historian pimeä puoli*
<http://www.chronicon.com/noita/euroopan.html>.

Nevala, Tommi: "Erilaisia elokuvan analysointitapoja", 9.2.2009, 1-2
<http://koulut.sodankyla.fi/elokuvakasvatus/klassikot/analyysitapoja.pdf>.

Saralehto, Mailis 2005. *Abjekti, Toiseus ja kauhu Cronenbergin elokuvissa*, 1-6
http://www.widerscreen.fi/2005/3/abjekti_toiseus_ja_kauhu_cronenbergin_elokuvissa.htm.

Schulte-Sasse, Linda 2002. "The Mother of all horror movies, Dario Argento's *Suspiria*" –*Kinoeye* vol. 2, nro 11
<http://www.kinoeye.org/02/11/schultesasse11.php>.

Silius, Kirsi 2005. "Sisällönanalyysi.", 1-10
http://matwww.ee.tut.fi/hmopetus/hmjatkosems04/liitteet/JOS_hypermedia_Silius150405.pdf.

Wikipedia, 8.12.2006: *The Three Mothers*
http://en.wikipedia.org/wiki/Three_Mothers_Triology.

Wikipedia, 4.12.2007: *The Little Mermaid*
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Little_Mermaid.

Wikipedia, 29.11.2007: *Levana*
<http://en.wikipedia.org/wiki/Levana>.

Young, Neil: arvostelu, 2.11.2006
<http://www.jigsawlounge.co.uk/film/suspiria2.html>.

Kuvalähteet

Kuva 1. <http://www.imagesjournal.com/issue05/infocus/suspiria.htm>.

Kuva 2. <http://www.horror-talk.com/reviews/Suspiria/Suspiria.htm>.

Kuva 3. http://www.dvdbeaver.com/comparisons/comparisons/s/suspiria/suspiria_dragon02.JPG.

Kuva 4. <http://images.greencine.com/images/article/suspiria1.jpg>.

Kuva 5. <http://www.kinoeye.org/02/11/schultesasse11.php>.

Kuva 6. <http://www.horror-talk.com/reviews/Suspiria/Suspiria.htm>.

Kuva 7. <http://www.cinemastrikesback.com/?p=1077>.

Kuva 8. heim.etherweave.com/.../SUSPIRIA%209-thumb.jpg.

Kuva 9. http://movies.monstrous.com/pictures/Witch_Movie_15.jpg.

Kuva 10. www.kult-movies.com/load_review.php?id=304.

Kuva 11. <http://www.die-ritze.com/suspiria/suspiria19.jpg>.

Kuva 12. <http://www.rue-morgue.com/forums/memberlist>.

<http://www.rue-morgue.com/forums/memberlist.php?ltr=S&pp=30&sort=username&order=desc>.

Kuva 13. http://www.disney.fi/DisneyVideo/lumikki/files/enchant/enchant_snow.html

Kuva 14. <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendid=6179750>.

Muut lähteet

Elokuvan kätkeyty kieli, osa 1, Yle Teema, 27.8.2008.

<http://members.tripod.com/~southwor/DarioArgento/suspiria.html>, 16.9.2008.

<http://www.movieprop.com/tvandmovie/reviews/suspira.htm>, 16.9.2008.

http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7_3_4.html, 17.2.2009.

http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7_3_5.html, 17.2.2009.