

Kustom Camp Kommandos

Camp-sensibiliteetti Kenneth Angerin elokuvissa

Ida Kumpulainen

Maisterintutkielma

Taiteiden tutkimus

Elokuva- ja televisiotutkimus

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

Toukokuu 2021

Tiivistelmä

Tiedekunta: Humanistinen tiedekunta

Koulutusohjelma: Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma

Opintosuunta: Elokuva- ja televisiotutkimus

Tekijä: Ida Kumpulainen

Työn nimi: Kustom Camp Kommandos – Camp-sensibiliteetti Kenneth Angerin elokuvissa

Työn laji: Maisterintutkielma

Kuukausi ja vuosi: Toukokuu 2021

Sivumäärä: 53

Avainsanat: elokuvatutkimus, camp, Susan Sontag, Kenneth Anger, queer-tutkimus, queer, drag-taide, avantgarde, Magick Lantern Cycle, karnevalismi, okkultismi, vastakulttuuri

Ohjaaja tai ohjaajat: Henry Bacon

Säilytyspaikka: Helsingin yliopiston kirjasto

Muita tietoja:

Tiivistelmä: Tutkimus tarkastelee camp-sensibiliteettiä Kenneth Angerin lyhytelokuvasarjassa *The Magick Lantern Cycle* (1947-81). Tutkielman lähtökohtana on Susan Sontagin essee *Notes on 'Camp'* (1964). Sontag kuvailee campia estetiikan lajina, jonka syvin olemus on sen rakkaudessa epäluonnolliseen ja liioitteluun. Tutkielma kysyy missä mielessä Kenneth Angerin elokuvia voi pitää campina, millaista on Kenneth Angerin camp ja millaisia ulottuvuuksia elokuvien camp-luenta tuo niiden tulkintaan. Keskeisiä tutkimusmetodeja ovat lähiluku, intertekstuaalinen analyysi ja queer-luenta.

Teoriaosuus esittelee aluksi Sontagin camp-teorian ja etenee siitä teoriaan myöhemmin kohdistettuun kritiikkiin. Tutkielmassa käydään läpi myös modernimpia camp-teorioita. Tästä edetään Mihail Bahtinin karnevalismiin, joka on myös aiemmassa tutkimuksessa nostettu esiin Angerin elokuvien yhteydessä. Lopuksi kaikista käsitellyistä camp-teorioista kootaan synteesi ja määritellään, kuinka camp tulisi ymmärtää käsitteenä tämän tutkielman kontekstissa.

Käsittelyosa jakautuu kolmeen eri teemaan. Ensimmäinen alaluku keskittyy Angerin elokuvien avantgardistiseen muotoon ja kuva- sekä merkkikieleen kytkeytyviin piilomerkityksiin. Luvun ydinargumentti on, että Angerin elokuvien camp-merkitysten syntyminen liittyy elimellisesti juuri näihin piilomerkityksiin, joista Sontag puhuu esseessään asioiden kaksoisvalaistuksena. Uskonnon ja populaarikulttuurin suhdetta Angerin elokuvissa pohtiva toinen alaluku lähestyy Angerin elokuvien camp-olemusta ritualistisuuden, karnevalismin sekä antropologi Victor Turnerin liminaliteetin käsitteen kautta. Luvussa argumentoidaan, että liminaalitulassa eli välitulassa totuttuja konventioita ja normeja voidaan tarkastella niiden ulkopuolelta. Näitä normeja voidaan sitten toisintaa satiirisesti ja saattaa ne camp-valoon. Viimeinen alaluku pureutuu Angerin elokuvien sukupuolirepresentaatioihin ja sukupuolen korostettuun performatiivisuuteen. Luvun ydinargumentti on, että camp näkee asiat, erityisesti sukupuolet, lainausmerkeissä. Camp sukupuoliparodia kyseenalaistaa valtakulttuuriin juurtuneita mielivaltaisia sukupuolikonstruktioiden perustuksia alleviivaamalla niiden keinoitekoista luonnetta. Drag-taiteeseen vertautuva liioiteltu sukupuolten performoiminen myös tuottaa elokuvaan campia mies- ja naiskuvaa.

Keskeisinä päätelminä voidaan todeta, että campin ydinominaisuudet, eli parodia, ironia, esteettisyys, performanssi ja vastarinta löytyvät kaikki Angerin elokuvista. Angerin elokuvat eivät ole ensisijaisesti poliittisia, mutta epäpoliittisina niitä ei voi pitää. Camp laittaa esteettisyyden sisällön edelle, mutta myös estetiikka on usein ideologista ja siten poliittista. Camp omii kulttuurisia artefakteja kaoottiseen välitilaansa hajottaakseen hallitsevia representaatioita ja tekee sen liioittelun ja karnevalismin kautta, se on vastakulttuuria. Angerin elokuvat ovat tietynlaisen olemisen tavan manifesti, jota ei ole suunnattu cis-heteronormiin kuuluvalle katsojalle, vaan tarkoitettu katarttisena kokemuksena queer-yleisölle.

Sisällysluettelo

1 JOHDANTO	1
1.1 Campia etsimässä.....	5
1.2 Tutkimuskysymykset ja aiempi tutkimus.....	7
1.3 Tutkimusaineisto ja -menetelmät	8
2 CAMP SONTAGISTA NYKYPÄIVÄÄN.....	8
2.1 Susan Sontagin camp-teoria.....	9
2.2 Kohti modernimpia camp-teorioita	15
2.3 Karnevalismi	19
2.4 Teorioiden synteesi	21
2 MAGICK LANTERN CYCLE JA CAMP	22
3.1 Taikalyhdyn avantgardistinen leikki – Angerin esteettiset elokuvamaailmat	22
3.2 Jeesus ja moottoripyöräkultti - uskonnon ja populaarikulttuurin ikonit vastakkain	29
3.3 Sukupuolet sekaisin – campin lainausmerkit	39
4 LOPPUPÄÄTELMÄT	48
4.1 Jatkotutkimus	52
LÄHDELUETTELO.....	54

1 Johdanto

Ensimmäinen näkemäni Kenneth Angerin (1927) elokuva oli *Lucifer Rising* (vuoden 1981 versio). En muistanut elokuvasta jälkeenpäin juuri mitään, olihan se näytetty minulle ehkä noin viideltä aamulla pitkän goottiklubi-illan päätteeksi. Varjokuva elokuvasta jäi kuitenkin takaraivooni kummittelemaan. Muistin välähdyksiä egyptiläisistä jumalista, purkautuvasta tulivuoresta ja satanistisesta rituaalista, kuinka myyttinen maailma yhdistyi kummallisella tavalla 1900-luvun puolivälin *new age* -henkisyys-teen, ja miten kaikki lopulta kruunattiin kaikin tavoin vääraltä tuntuvasti otokseen sfinksin ohi lipuvasta punaisesta ufosta.

On selvää, että lainasin elokuvan minulle näyttäneeltä ystävältä loputkin Angerin tuotannosta ja antauduin päiväkausiksi jonnekin okkultismin, dragin, teatterin ja fetisismin maailmaan. Elokuvan *Scorpio Rising* (1964) vihaisen maskuliininen motoristikuvasto yhdistettynä natsismiin ja BDSM-kuvastoon sai leukani loksautamaan, *Inauguration of the Pleasure Dome* -elokuvan (1954) LSD-huuruiset jumalorgiat naurattivat. Yritin löytää joka ikisen piilomerkityksen ja huomata kaikki subliminaaliset tuhat kuvat. Symbolit, värit ja mahtipontisesti puvustetut hahmot hyppivät silmilleni. Samaan aikaan kun tunsin kaivanneeni juuri tällaista hengästyttävää ja barokkia elokuvaa, ymmärsin siitä tuskallisen vähän. Kuitenkin yksi sana, jolla aina lähdin kuvailemaan elokuvia, kun yritin niistä jollekin epätoivoisesti kertoa, oli ”camp”. Angerin elokuvat edustivat minulle suurenmoista camp-kokemusta.

Camp käsitteenä ja estetiikkana on tutkielmani johtotähti. Suomalainen kauhukirjallisuuden ja -elokuvan historiaan pureutuva teos *Verikekkerit – kauhun käsikirja* (1992) määrittelee campin olevan ”liioittelun kautta koomiseksi muuttuva esitys, sisällön ja muodon tahallinen tai tahaton ristiriita; riippuu pikemminkin tavasta katsoa kuin tavasta tehdä”¹. Camp on siis tämän määritelmän mukaan jotain, mikä syntyy kohteen ja tarkastelijan välillä, eikä niinkään palaudu kohteen ominaisuuksiin. Se on myös jotakin kohdettaan isompaa, teatraalisesti sitä jäljittelevää. Helene Shugart ja Catherine Waggoner luettelevat teoksessaan *Making Camp* (2008) campin tärkeimmiksi ominaisuuksiksi parodian, ironian, esteettisyyden, performanssin ja vastarinnan². Tutkin muun muassa näiden määritelmien valossa Angerin yhdeksää tunnetuinta lyhytelokuvaa, jotka muodostavat kokonaisuuden *Magick Lantern Cycle* (1947-1981). Kysyn: Missä mielessä Kenneth

¹ Hänninen, Latvanen 1992, 430.

² Shugart, Waggoner 2008, 29.

Angerin elokuvia voi pitää campina? Millaista on Kenneth Angerin camp ja millaisia ulottuvuuksia elokuvien camp-luenta tuo niiden tulkintaan?

Angerin elokuvista ja niiden camp-konnotaatioista olen kiinnostunut elokuvien monitulkintaisen symboliikan ja visuaalisesti näyttävän kuvakerronnan takia. Angerin elokuvien unilogiikalla toimiva tyyli on vaikuttanut esimerkiksi musiikkivideoiden kehittymiseen, eli hänen vaikutuksensa audiovisuaaliseen kulttuuriin näkyy yhä. Koen, että homoseksuaalisuutta aikanaan rohkeasti käsitelleet elokuvat ovat myös raivanneet tietä monelle myöhemmälle ohjaajalle, jotka ovat käsitelleet elokuvissaan homoseksuaalisia teemoja. Tutkimukseni lähtökohtana käytän vuonna 1964 ilmestynyttä kirjailija, esseisti ja ihmisoikeusaktivisti Susan Sontagin esseitä *Notes on "Camp"*.

Kenneth Anger on yhdysvaltalainen kokeellisen elokuvan ohjaaja. Osa hänen homoseksuaalisia ja okkultistisia³ teemoja surrealistisella otteella käsittelevistä elokuvistaan on saavuttanut eri alakulttuureissa jopa kulttistatuksen. Anger ei ole kuitenkaan koskaan ollut ohjaajana erityisen laajasti valtavirran tuntema, vaikka esikuvakseen hänet ovat maininneet maineikkaat ohjaajat, kuten David Lynch⁴ ja Martin Scorsese⁵. Angerin tärkeimmän kauden elokuvaohjaajana voidaan katsoa alkavan vuodesta 1947, jolloin hänen elokuvansa *Fireworks* ilmestyi, aina elokuvan *Lucifer Rising* ilmestymiseen asti, jonka ensimmäinen versio näki päivänvalon vuonna 1972. Anger on jatkanut elokuvien tekemistä 2010-luvulle asti, mutta ollut vähemmän tuottelias. Hänen elokuviaan on luonnehdittu postmoderneiksi ja avantgardistisiksi⁶. Postmodernilla taiteella viitataan 1960-luvulta lähtien tuotettuun taiteeseen, joka hylkäsi edeltävien tyyliuuntauksien perinteiset arvot ja ihanteet ja hyödynsi uudenlaisia taiteen tekotapoja⁷. Elokuvien kontekstissa avantgardella sen sijaan tarkoitetaan kokeellista elokuvaa, joka haastaa perinteisiä elokuvakerronnan tapoja⁸. Angerin elokuvaa *Scorpio Rising* on jopa tituleerattu 1960-luvun yhdysvaltalaisen *underground*-elokuvan edustavimmaksi esimerkiksi⁹.

Kenneth Anger on kirjoittanut myös kirjoja ja niistä tunnetuin on paljastusteos *Hollywood Babylon* (1959), jossa Anger kirjoittaa värikkäästi Hollywoodin ensimmäisen vuosisadan skandaaleista. Kirjat pitävät sisällään viihdyttäviä tarinoita ajan tärkeimmistä tähdistä. Sävy on kohahduttava ja ajoittain hyvin ilkikurinen. Voisi jopa sanoa, että teos edustaa campia kirjallisuutta. Kirjasta

³ Okkultismilla tarkoitetaan taikuuden tai salaisten oppien avulla tavoiteltavaa tietoa tai tähän tietoon perustuvaa uskonnollista tai mystistä oppisuuntaa. Häkkinen, Iitti 2015, 11.

⁴ Singer 2017.

⁵ Everleth 2010.

⁶ Brook 2006, 3.

⁷ "What is Postmodernist Art?". Encyclopedia of Art Education.

⁸ Bacon 2000, 95.

⁹ Suárez 1996, 141.

ilmestyi jatko-osa *Hollywood Babylon II* vuonna 1984. Totuuden kanssa kirjojen väitteillä ei useinkaan ole paljon tekemistä, varsinkaan kaikkein hurjimpien tarinoiden kohdalla.

Elokvakriitikko ja journalisti Karina Longworth on ikuistanut podcastissaan *You Must Remember This* kokonaisen tuotantokauden ”Fake News: Fact Checking Hollywood Babylon” (2018-2019) ensimmäisen kirjan väitteiden oikomiseen¹⁰.

Kulttuurintutkimuksen apulaisprofessori Kornelia Boczkowskan luonnehdinnan mukaan Angerin tuotantoa halkoo avantgardistinen tyylikieli sekä moninaiset viittaukset pop-kulttuuriin, joista jälkimmäiset ammentavat eritoten amerikkalaisesta 1950- ja 60-lukujen nuorisokulttuurista. Avantgardistisen elokuvatradition jalanjäljissä Angerin esikuvina toimivat esimerkiksi elokuvaohjaajat Luis Buñuel, Sergei Eisenstein ja Bruce Conner.¹¹ Sodanjälkeinen amerikkalainen avantgarde lainasi myös esimerkiksi abstraktista ekspressionismista, dadasta ja Maya Derenin kehittämästä transsielokuvasta.¹² Varsinkin transsimainen kerronta on jotain, mikä näkyy vahvana Angerin tuotannossa. Hänen elokuvansa ammentavat myös maagikko Alesteir Crowleyen okkultismista, mikä antaa elokuville oman esoteerisen¹³ leimansa. Angerin uniikki ajatus omien elokuviensa kohdalla onkin, että hän ei ajattele tekevänsä elokuvia, vaan pitää teoksiaan maagisina rituaaleina, jotka loitsivat yleisönsä¹⁴. Tällä Anger ei tarkoita mitä tahansa taiteellisesta kokemuksesta lumoutumista, vaan kirjaimellista taianomaiseen transsiin vaipumista. Hänen elokuviensa hakkaava toisto ja psykedeelinen musiikki vahvistavat ritualistista kokemusta.

Anger oli avoimesti homoseksuaali aikana, jolloin homous oli Yhdysvalloissa vielä kriminalisoitua, ja myös käsitteli homoseksuaalisuutta näkyvästi elokuvissaan. Avantgardea tutkinut kirjailija Scott MacDonald jopa kutsui Angerin elokuvaa *Fireworks* ensimmäiseksi avoimen homoseksuaaliseksi amerikkalaiseksi elokuvaksi¹⁵. Angerin elokuvat ovat siis linkittyneet alusta asti vahvasti queer-teemoihin. Eritoten nämä homoeroottiset teemat, populaarikulttuurin sekä varsinkin vanhan Hollywood-estetiikan kierrättäminen ja elokuvien ironinen leikillisuus puskevat Angerin tuotantoa camp-elokuvien maailmaan.

Aloitin esittelemällä tutkimuksessani käytetyt tärkeimmät teoriat ja avaamalla keskeisimmät käsitteet. Käsittelen tämän jälkeen lyhyesti myös kirjallisuustutkija Mihail Bahtinin alun perin kirjallisuustieteeseen liittyvää karnevalismin teoriaa, joka terminä juontaa juurensa arjen

¹⁰ Longworth 2018.

¹¹ Boczkowska 2019, 83.

¹² Cantoral 2020, 8.

¹³ Esoterialla tarkoitetaan salaista, suljettua, vain asiaan vihittyjen keskuudessa olevaa tietoa. Häkkinen, Iitti 2015, 11.

¹⁴ Rowe 1974, 26.

¹⁵ Cantoral 2020, 8.

järjestyksen hetkeksi nurinpäin kääntäviin karnevaaleihin. Termi nousee usein esiin Angerin elokuvia käsittelevissä teksteissä ja sillä on yhtymäkohtia campin kanssa. Tavoitteeni tässä tutkimuksessa ei ole tuottaa lopullista määritelmää campille, mikä ajatuksena tuntuu muutenkin mahdottomalta. Campin olemukseen soveltuu paremmin kielifilosofi Ludvig Wittgensteinin teoria perheyhtäläisyydestä. Wittgensteinin mukaan on olemassa paljon yleisnimiä, joita ei voida soveltaa olioihin minkään yksinkertaisen säännön mukaisesti. Olioihin, joista jotakin yleisnimeä käytetään, ei siis sisälly yhtä yhteistä piirrettä, joka määrittelisi niitä kaikkia, vaan olioiden välillä vallitsee pikemminkin perheyhtäläisyys. Perheyhtäläisyys koostuu monimutkaisesta olioiden yhteisten piirteiden verkostosta.¹⁶ Monia asioita (olioita) voidaan siis kuvailla esimerkiksi campiksi, mutta näillä asioilla ei ole yhtä kaikille yhteistä piirrettä, joka olisi lyönyt leimaansa kaikkiin olioperheen jäseniin. Perheyhtäläisyysteorian mielessä pitäen tarkastelen campia laaja-alaisena ilmiönä, joka ei ole yksiselitteisesti lokeroitavissa.

On kuitenkin tärkeää, että ennen kuin siirryn elokuvien käsittelyosioon, muodostan jonkinlaisen synteetin kaikista käsittelemistäni camp-teorioista ja perustelen, miksi painotan tiettyjä näkemyksiä ja miksi olen vähemmän kiinnostunut toisista. Määrittelen siis miten tämä tutkielma ymmärtää termin camp. Määriteltyäni termit, siirryn käsittelyosioon, jossa sovellan camp-teorioita Angerin elokuvaan. Lopuksi palaan tutkimuskysymyksiini ääreen ja tarkastelen löydöksiäni, pohdin camp-käsitteen relevanttisuutta Angerin tuotannossa ja suuntaan katseeni siihen, miten tutkimusta voisi jatkaa tulevaisuudessa.

Keskeisiä käsitteitä tutkielmassani ovat lähiluku ja intertekstuaalinen analyysi. Lähiluku on analyysin tapa, jossa kohteen merkityksiä tulkitaan mahdollisimman yksityiskohtaisen tarkastelun kautta. Lähiluvussa pienikin taideteoksen yksityiskohta voidaan pilkkoa osiin ja analysoida näitä pienempiä osia. Intertekstuaalisuus tarkoittaa taideteoksessa esiintyviä implisiittisiä ja eksplisiittisiä viittauksia muihin teoksiin.

Painotan tutkielmassani queer-näkökulma. Queer on sateenvarjotermi, jota voidaan käyttää sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen edustajista. Se voi olla myös henkilön identiteetti, joka tarkoittaa, ettei ihminen halua määrittää omaa seksuaalista suuntautumistaan tai sukupuoltaan tarkemmin. Termiä on alun perin käytetty haukkumasanana, mutta 1990-luvulla homo- ja lesboaktivistit sekä akateemiset tutkijat ovat ottaneet termin omakseen. Queer-teoria juontaa juurensa angloamerikkalaiseen poststrukturalistiseen teoriaperinteeseen, jossa muun muassa sukupuolen, ruumiin, seksuaalisen halun ja diskursiivisten identiteettikategorioiden teemoja

¹⁶ Wright 1982, 238.

pohditaan kriittisesti ja joka 1990-luvulla nousi problematisoimaan ”normaaleina” pidettyjä käsityksiä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta¹⁷. Queer-luennalla tarkoitetaan siis toisenlaista tietoisuutta tuottavaa kriittistä lukemista, joka kyseenalaistaa normatiivisia käsityksiämme opituista sukupuoli- ja seksuaalisuuskäsityksistä.

Muista sukupuoleen liittyvistä termeistä, joita tutkielmassa mainitaan, on hyvä ymmärtää käsite cissukupuolisuus, joka tarkoittaa, että henkilön sukupuoli-identiteetti ja sukupuolen ilmaisu ovat hänelle syntymässä määritellyn sukupuolen ja siihen kulttuurissa yleensä liitettyjen odotusten mukaiset. Eli esimerkiksi cismies on syntymässä määritelty pojaksi.¹⁸

Tutkielmassa käytän myös useita queer- tai kinkykulttuurille ominaisia käsitteitä. Kinky on yläkäsite tavallisesta seksistä poikkeavalle käyttäytymiselle ja kinkykulttuurilla tarkoitetaan suostumuksellista, sopimuksenvaraista ja poikkeuksellista seksuaalisuuden ilmentämistä ja toteuttamista¹⁹. Tässä tutkielmassa käytän termejä sadomasokismi ja BDSM. Sadomasokismi tarkoittaa seksuaalista toimintaa, johon liittyy esimerkiksi kivun tuottamista tai kokemista. BDSM viittaa laajemmin sadomasokistisen seksin kirjoon. Tutkielmassa mainitaan myös queer-kulttuurille ominainen drag-taide. Perinteisesti drag viittaa ristiinpukeutumiseen esiintymistarkoituksessa, esimerkiksi drag queen on tyypillisesti mies, joka esiintyy feminiinisesti pukeutuneena. Käsite on kuitenkin tätä perinteistä määritelmää paljon laajempi, eikä dragia voi rajata pelkästään cismiesten naisperformanssiin. Esiintyjän sukupuolella ei ole merkitystä. Sukupuolen liioittelu ja sukupuolikäsitysten haastaminen ovat kuitenkin olennaisia drag-performanssin piirteitä.

1.1 Campia etsimässä

Kuullessaan sanan ”camp” monille syntyy varmasti mielikuvia siihen liittyen, mutta harvempi kykenee sanallistamaan, mikä näistä mielikuvista tekee campia, ainakaan kovin tarkasti. Mitä oikein tarkalleen tarkoitetaan, kun puhutaan campista? Filosofian tohtori Livia Hekanaho aloittaa esseensä ”Housurooleja ja sukupuolen taivutuksia” (2009) campista todeten: ”Jokaisen, joka alkaa kirjoittaa campista, on tehtävä selväksi oma suhteensa campiin – on siis määriteltävä se, miten tätä rakasta lasta aikoo kutsua ja määritellä”²⁰. Millaisia ajatuksia camp siis herättää? Mieleen saattavat tulla drag queenit paljettimekoissaan, Jane Fonda Barbarellana leijailemassa avaruusaluksessa juustoisen musiikin soidessa, tai vaikkapa Lady Gaga missä tahansa mielikuvitukseksista

¹⁷ Ilmonen 2011, 5-6.

¹⁸ ”Sateenkaarisanasto”. Seta ry.

¹⁹ Liski 2014, 44.

²⁰ Hekanaho 2009, 18.

esiintymisasuistaan. Tai sitten jotakin ihan muuta, riippuen siitä sukupolvesta, johon sattuu kuulumaan ja niistä populaarikulttuurin viitteistä, jotka itselle ovat tutuimpia.

Camp on käsitteenä liukas. Taiteiden- ja kulttuurintutkimuksessa on pyritty useasti määrittelemään termi, mutta mihinkään universaaliin yhteisymmärrykseen campin syvimmästä olemuksesta ei olla päästy, sillä se näyttää pakenevan tarkkoja määritelmiä. Hyviä suuntaviivoja on kuitenkin mahdollista vetää. Sanan ”camp” etymologinen historia on epäselvä, mutta yksi teoria on, että sana juontaisi ranskan verbiin *se camper* (”poseerata provokatiivisesti”), joka 1900-luvun alussa tuli osaksi homoseksuaalista slangia ja vakiintui tarkoittamaan mautonta²¹. Filosofian tohtori Harri Kalha kirjoittaa, että historiallisesti campilla on ollut tärkeä asema seksuaalivähemmistöjen identiteettien tuottamisessa rajallisen kollektiivisuuden ja suljetun piirin me-hengen luojana²². Kirjaimellisesti sana ”camp” tai ”camping” viittaa telttailuun tai leiriin, joten tässä mielessä sana on omiaan kuvaamaan suljetun kollektiivin omaa merkkikieltä.

Arkisessa kielenkäytössä camp-termillä viitataan nykyään herkästi erilaisiin populaarikulttuurin ilmiöihin, jotka ovat kiehtovia tai suosittuja niiden mauttomuuden tai yliampuveden vuoksi. Kaunokirjallisuudessa campin käsite esiintyi ensimmäisen kerran kirjailija Christopher Isherwoodin romaanissa *The World in The Evening* (1954), jossa Isherwood erotteli ”korkean campin” ja ”matalan campin”. Isherwoodin mukaan campille leimallista oli sen vakava pohjavire, eikä mitään sellaista voinut ”campata”, mitä itse ei ottanut vakavasti²³. Isherwoodin myötä camp löysi tiensä kirjallisuuteen ja myöhemmin myös akateemisen tutkimuksen piiriin²⁴. Ensimmäisen kunnianhimoisen campin määrittely-yrityksen teki kuitenkin Susan Sontag vuonna 1964 julkaistussa esseessään *Notes on ”Camp”*.

Sontagin esseen ydinväite on, että camp on estetiikan laji, jonka syvin olemus on sen rakkaudessa epäluonnolliseen ja liioitteluun. Campissa tyyli on tärkeämpää kuin sisältö, siksi camp ei voi olla esimerkiksi poliittista. Katsojan tulkinta vaikuttaa camp-kokemukseen, mutta camp ei ole kuitenkaan täysin subjektiivista, sillä camp on ihmisistä ja esineistä löydettävissä oleva konkreettinen ominaisuus. Camp on keinotekoisuuden estetiikka, jossa asiat ilmaistaan heittomerkeissä. Mikään luonnollinen ei voi olla campia. Campissa ”oleminen” on roolin esittämistä. Camp on joko täysin tahatonta, jolloin intentiona on ollut tuottaa vakavasti otettavaa taidetta, tai sitten täysin tiedostavaa. Puhdasta campia Sontagille on kuitenkin vain ensin mainittu.

²¹ ”Camp”. Online Etymology Dictionary.

²² Kalha 2009, 7.

²³ Kalha 2009, 6.

²⁴ King-Slutsky, 2010.

Ajallinen etäisyys voi vaikuttaa camp-kokemukseen. Se, mitä nyt ei nähdä campina, voi muuttua sellaiseksi myöhemmin. Camp on epäonnistuneen vakavuuden sensibiliateetti. Homoseksuaalit muodostavat camp-yleisön etujoukon ja ovat vaikuttaneet paljon sen estetiikkaan. Camp-maku ei ole Sontagille kuitenkaan sama asia kuin homoseksuaalinen maku.

Camp on helppo sivuuttaa estetiikkana ilman taiteellista tai älyllistä painoarvoa, mutta syvällisemmällä tarkastelulla huomaa, että campiin sisältyy myös paljon vakavampi ja yhteiskunnallisesti tiedostavampi kääntöpuoli. Camp on esimerkiksi ollut merkittävä tyyliisuuntaus tai ”sensibiliateetti”, kuten Sontag sitä nimittää, queer-yhteisölle ja mahdollistanut vapaamman leikkittelyn aiheilla kuten sukupuoli-identiteetillä ja seksuaalisella suuntautumisella campin humoristisen turvaverkon suojissa. Campin ylitsevuotava teatraalisuus sekä tietoinen ja tiedostamaton vallitsevien kulttuuristen standardien hylkääminen on saanut queer-yhteisön syleilemään campin parodista, liioiteltua ja jopa mautonta estetiikkaa pakokeinona cis- ja heteronormatiivisesta todellisuudesta.

1.2 Tutkimuskysymykset ja aiempi tutkimus

Tutkimukseni painopiste on siis camp ja kuinka se linkittyy Kenneth Angerin elokuviin. Tutkimuskysymyksiäni ovat: Missä mielessä Kenneth Angerin elokuvia voi pitää campina? Millaista on Kenneth Angerin camp ja millaisia ulottuvuuksia elokuvien camp-luenta tuo niiden tulkintaan? Camp-näkemyks kulkee usein tavalla tai toisella Angerin elokuvia käsittelevissä teksteissä mukana vähintään taustalla, mutta yksinomaan tätä näkökulmaa painottavia tekstejä on olemassa lähinnä lyhyinä esseinä. Elokuvien camp-olemukseen näet suhtaudutaan usein itsestäänselvyytenä. Sen sijaan queer-näkökulma korostuu Angerin elokuvien tutkimuksessa. Esimerkiksi tutkija Suárez, Juan A. on kirjoittanut massakulttuurin kritiikistä ja homoidentiteetistä Angerin elokuvassa *Lucifer Rising* kirjassaan *Bike Boys, Drag Queens & Superstars: Avant-garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema* (1996). Campin ja postmodernin suhteesta Angerin elokuvassa *Puce Moment* sen sijaan on julkaistu kirjailija Vincent Brookin essee *Puce Modern Moment: Camp, Postmodernism, and the Films of Kenneth Anger*²⁵. Kattava analyysi Angerin elokuvista kulttuurintutkimuksen ja queer-tutkimuksen näkökulmasta on julkaistu kirjana *Moonchild: The Films of Kenneth Anger*²⁶. Angerin elokuvista on julkaistu myös historiikki *Kenneth Anger: A Demonic Visionary*²⁷. Ohjaajasta itsestään on kirjoitettu useampia

²⁵ Brook 2006.

²⁶ Hunter 2001.

²⁷ Hutchison 2004.

elämäkerrallisia tekstejä, niistä ehkä tunnetuimpana Bill Landisin kirja *Anger: The Unauthorized Biography of Kenneth Anger* (1995).

1.3 Tutkimusaineisto ja -menetelmät

Tutkimusaineistonani käytän British Film Instituten (BFI) vuonna 2011 julkaisemaa *Magick Lantern Cycle* -kokoelmaa. Monista Angerin elokuvista on olemassa useita versioita. Lähteenäni käyttämä BFI:n versio sisältää seuraavat elokuvat ja niiden versiot: *Fireworks* (1947), *Puce Moment* (1949), *Rabbit's Moon* (1950/1971, 16-minuuttinen versio), *Rabbit's Moon* (1950/1979 versio), *Eaux d'Artifice* (1953), *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), *Scorpio Rising* (1964), *Kustom Kar Kommandos* (1965), *Invocation of My Demon Brother* (1969) ja *Lucifer Rising* (1981). Julkaisuun sisältyy myös vuonna 2006 ilmestynyt Elio Gelminin ohjaama Angerin henkilökuva *Anger Me*.

Käytän elokuvien analysoimisessa metodinani lähilukua ja intertekstuaalista analyysiä. Lähiluku on hyvä metodi esimerkiksi silloin, kun tarkastelen elokuvien runsasta symboliikkaa ja niiden taakse kätkeytyviä camp-merkityksiä. Intertekstuaalinen analyysi sen sijaan on perusteltua, sillä Anger tekee kerronnassaan paljon viittauksia toisiin elokuviin, mutta myös muihin kulttuurintuotteisiin. Painotan tutkimuksessani myös queer-luentaa elokuvien vahvan homotematikan sekä queer-kulttuuristen viittausten vuoksi. Suhtaudun campiin pohjimmiltaan queer-ilmionä. Lisäksi käsittelen Angerin elokuvia vastakulttuurin tuotteina ja analysoin niiden massakulttuuriin kohdistamaa kritiikkiä sekä populaarikulttuurin ironisointia.

2 Camp Sontagista nykypäivään

Lähden purkamaan campin käsitettä käyttämällä lähteenäni Susan Sontagin esseetä *Notes on "Camp"*. Sen rinnalla käytän myös Nuorena Voimassa ilmestynyttä Kyösti Niemelän suomenkielistä käännöstä *Muistiinpanoja "campista"* (2009) silloin, kun tarvitsen omia käännöksiäni kielellisesti notkeampia suomennoksia. Luvussa 2.2 *Kohti modernimpia camp-teorioita* laajennan campin käsitettä nostamalla esiin Sontagin esseen jälkeen ilmestyneitä camp-teorioita. Käsittelen myös muutamia huomattavia kritiikkejä, mitä Sontagin teoria on saanut osakseen, kun käsitykset campista ja sen konnotaatioista ovat muovautuneet ajan kuluessa. Nostan kappaleessa 2.3 *Karnevalismi* rinnalle myös Mihail Bahtinin käyttämän karnevalismin käsitteen, jonka suhdetta campiin pohdin lyhyesti. Lopuksi kappaleessa 2.4 *Teorioiden* synteesi luon synteessin kaikista käsittelemistäni camp-teorioista ja rajaajan, miten camp ymmärretään tämän tutkimuksen kontekstissa.

2.1 Susan Sontagin camp-teoria

Susan Sontag liitti campin populaarikulttuuriin vuonna 1964 julkaistussa esseessään *Notes on 'Camp'*, jossa Sontag pohtii sanan merkityksiä ja konnotaatioita. Essee on luettelonomainen ja tiivistää campin viiteenkymmeneen kahdeksaan sitä määrittävään ominaisuuteen, joita käsittelee tässä luvussa. Campin Sontag kuvailee olevan estetiikan laji, tapa nähdä maailma esteettisenä ilmiönä. Sontag luonnehtii campin syvimmän olemuksen olevan sen rakkaus epäluonnolliseen: epäaitouteen ja liioitteluun²⁸. Sontag puhuu campin sensibilibiteeteistä.

”Sensibilibiteetit (toisin kuin ideat) ovat puheenaiheista vaativimpia, mutta siihen, että juuri campia ei ole koskaan tarkasteltu, on olemassa aivan erityiset syynsä. Camp ei ole luonnollinen sensibilibiteetin ilmenemismuoto, jos nyt mikään on. Campin olemus on nimenomaan rakkautta luonnotonta kohtaan, keinotekoisia ja liioiteltua kohtaan. Lisäksi camp on esoteerista - se on eräänlaista pienten urbaanien klikkien yksityistä koodikieltä tai jopa niiden identiteetin tunnus.”²⁹

Yksi Sontagin merkittäviä väitteitä on, että koska campissa tyyli on tärkeämmässä asemassa kuin sisältö, vaatii campin ymmärtäminen sisältöön neutraalisti suhtautuvaa asennetta. Koska camp vähättelee sisältöä, onkin Sontagin mukaan ilmiselvää, että camp-sensibilibiteetti on sitoutumatonta, ei-poliittista tai ainakin epäpoliittista.³⁰ Erityisesti tätä campin poliittisuuden kieltävää julkilausumaa on kritisoitu paljon uudemmissa camp-teorioissa. Monet campista kirjoittaneet ovat sitä mieltä, että camp kumpuaa pohjimmiltaan vastakulttuurista ja on siten välttämättä poliittista.

Palataan kuitenkin Sontagin määritelmään. Sontag puhuu camp-näkemyksestä (*camp vision*), campista tavasta katsoa kohdetta ja nähdä se campina³¹. Näin ollen siis katsojan reseptio eli vastaanotto vaikuttaa camp-kokemuksen syntymiseen. Tämän väitteen valossa näyttäisi, että camp-kokemus olisi aina siis tavalla tai toisella subjektiivisesti väritynyttä riippuen katsojan tavasta katsoa ja ymmärtää asia campiksi. Tietenkään emme ole koskaan täysin vapaita subjektiivisuudesta. Sontag kuitenkin kumoaa rajuimmat väitteet subjektiivisuudesta esseessään ja argumentoi, että pelkkä katsojan reseptio ei riitä. Sontagin mukaan camp on nimittäin asioissa ja ihmisissä olemassa oleva ominaisuus. Camp-henkisiä asioita voivat olla esimerkiksi tietynlaiset elokuvat, vaatteet, huonekalu, populaarimusiikki, ihmiset ja vaikkapa rakennukset.³² Sontagin mukaan camp-maku

²⁸ Sontag 1964, 1.

²⁹ Sontag 1964, 1. Kääntänyt Niemelä.

³⁰ Sontag 1964, 2.

³¹ Sontag 1964, 2.

³² Sontag 1964, 2.

soveltuu paremmin tietyille taiteenaloille kuin toisille. Esimerkiksi vaatteet ja huonekalut tai muut sisustuksen visuaaliset elementit muodostavat ison osan campista, koska campin tavoin ne korostavat koristeellisuutta, aistivoimaista pintaa ja tyyliä sisällön kustannuksella. Sen sijaan esimerkiksi konserttimusiikin Sontag ei koe soveltuvan hyvin campin määritelmään juuri siksi, koska se on niin sisällötöntä, ettei se tarjoa mahdollisuutta kontrastiin hölmön tai ylimmutun sisällön ja rikkaan muodon välillä. Sontag esittää jopa, että oopperan, baletin ja elokuvan camp on sen sijaan lävistänyt taidemuotoina kokonaan.³³

Koska Sontag luonnehtii esimerkiksi tiettyjä huonekaluja ja esineitä campiksi, risteää hänen camp-määritelmänsä osittain kitschin kanssa. Kitschin tyydyttävä määrittelemineen on lähes yhtä vaikeaa kuin campin määrittely, mutta sillä voidaan viitata esimerkiksi esineisiin tai taideteoksiin, jotka ovat huonolla maulla tehtyjä ja halpoja, esimerkiksi jotkut massatuotetut matkamuistoesineet, joita saatetaan kuitenkin ironisesti keräillä. Kirjailija Andrew Ross tekee eron kitschin ja campin intentioiden välille. Monesti nämä termit esiintyvät limittäin, molemmat esimerkiksi häiriköivät ”puhdasta muotoa” ja maunjalostusta, kuten Harri Kalha luonnehtii³⁴. En mene tutkielmassani sen tarkemmin campin ja kitschin nyanssieroihin, mutta esimerkiksi Kalha erottaa termit näin:

”Kitsch viittaa objektiin, objektin ”mauttomiin“, ”tyylittömiin“ tai ”halpamaisiin“ ominaisuuksiin (= rihkama, pikkusievä koristeellinen krääsä), kun taas camp viittaa subjektin asenteeseen, joka asettuu makukäsitysten ylä- tai ulkopuolelle. Kitsch tapaa ottaa itsensä vakavasti, toisin kuin camp. Niinpä: Kitsch katsoo itseään peilistä ja pitää näkemästään. Camp katsoo itseään peilistä ja kohentaa poseeraustaan.”³⁵

Kitsch voidaan nähdä objektin ominaisuutena, kun taas on camp enemmän subjektiivinen prosessi.³⁶

Eräät vahvimista campia määrittävistä tekijöistä Sontagille ovat sen urbaanisuus ja keinotekoisuus. Sontagin mielestä mikään luonnosta tuleva ei voi olla campia³⁷. Kaikissa campin esineissä ja henkilöissä on löydettävissä keinotekoisuutta. ”Se on rakkautta liioitteluun, ”offiin”, asioihin-jotka-ovat-mitä-ne-eivät-ole”³⁸. Esimerkkinä Sontag mainitsee *art nouveau* -taidesuuntauksen, jonka

³³ Sontag 1964, 3.

³⁴ Kalha 2009, 12.

³⁵ Kalha 2009, 12.

³⁶ Ross 1989, 145.

³⁷ Sontag 1964, 3.

³⁸ Sontag 1964, 3. Kääntänyt Niemelä.

estetiikalla toteutetut esineet ja arkkitehtoniset rakennelmat esittävät usein jotain muuta kuin mihin käyttötarkoitukseen ne on tarkoitettu. Esimerkkinä Sontag käyttää Hector Guimardin 1890-luvulla suunnittelema Pariisin metron sisäänkäyntejä, jotka esittävät kukkivia orkideoja.³⁹

Maininnat Hollywoodin näyttelijätähtien yliampuvista tyyleistä toistuvat Sontagin tekstissä ja esimerkiksi näiden mainintojen myötä näkemykset sukupuolesta ja ulkonäöstä nousevat tärkeiksi campia määrittäviksi tekijöiksi. Näkemykset sukupuolesta ja sen performatiivisuudesta ovat seikkoja, jotka myös myöhemmin ovat vetäneet queer-tutkijoita campin pariin. Androgynia on Sontagin mukaan yksi campin keskeisimmistä sensibiliateeteistä. Esimerkkinä hän käyttää muun muassa prerafaeliittien maalauksissa ja runoissa esiintyviä hoikkia ja kiemurtelevia hahmoja ja Greta Garbon kauneuden sukupuolettomuutta⁴⁰. Sontag argumentoi, että seksuaalisen vetovoiman hienostunein muoto onkin oman sukupuolen vastakarvaan meneminen. Mieheissä kauneinta on siis jokin feminiininen, naisessa jokin maskuliininen, Sontag argumentoi.⁴¹

Toisaalta Sontag nostaa campin androgyniamieltymyksen sukulaiseksi myös sen mieltymyksen henkilön seksuaalisten piirteiden ja henkilökohtaisten maneerien liioittelemiseen, kuten naisfilmitähtien flambojantin naisellisuuden tai miestähtien liioitellun miehekkyyden korostamisen.⁴² Sontag ei kuitenkaan puhu vielä sukupuolen performoimisesta, termin on hieman myöhemmin ottanut käyttöön filosofi ja feministinen teoreetikko Judith Butler. Sontag kylläkin hahmottelee omassa esseessään jotain samansukuista, vaikka hänen camp-esseensä näkökulma ei ole Butlerin tekstin tavoin kiinni sukupuolentutkimuksessa tai queer-tutkimuksessa. Yksi Sontagin esseen keskeisimmistä väitteistä kuitenkin on, että campissa kaikki nähdään lainausmerkeissä. Ei ole olemassa lamppua, on ”lamppu”, ei naista, vaan ”nainen”. Campin tarkastelu ihmisissä ja objekteissa onkin eräänlaista olemisen hyväksymistä roolin esittämisen kautta.⁴³

Moderniin campin ideaan liittyy vahvasti ajatus sen tiedostavuudesta, ainakin jos verrataan siihen, millaiset asiat Sontag laskee campiksi. Sontag tekee eron naiivin ja tarkoituksellisen campin välille ja on erottelussaan jokseenkin puristinen. Puhdasta campia voi Sontagin mukaan olla vain naiivi camp, joka ei yritä olla tarkoituksellisesti hauskaa⁴⁴. Kun nykyään puhumme camp-elokuvista, tarkoitamme usein elokuvia, jotka ovat tarkoituksellisesti huonoja ja siis tavoitteellisesti pyrkivät olemaan camp-elokuvia. Tämä pätee monesti ainakin uudemmista elokuvista puhuttaessa, mutta

³⁹ Sontag 1964, 3-4.

⁴⁰ Sontag 1964, 4.

⁴¹ Sontag 1964, 4.

⁴² Sontag 1964, 4.

⁴³ Sontag 1964, 4.

⁴⁴ Sontag 1964, 6.

väite ei ole täysin yleistettävissä, etenkin vanhempiin elokuviin. Esimerkiksi Ed Woodin tieteisfiktioelokuva *Plan 9 from Outer Space* (1959) pidetään camp-klassikkona, koska se on niin huono, että se on jo hyvä. Se on monissa epävirallisissa vertailuissa nimetty jopa maailman huonoimmaksi elokuvaksi. Woodin pyrkimys oli kuitenkin täysin vilpittömästi tehdä hyviä elokuvia. *Plan 9 from Outer Space* ei ollut tarkoitettu komediaksi eikä etenkin camp-elokuvaksi.

Sontag kirjoittaa, että camp-kokemukset perustuvat siihen oivallukseen, että korkeakulttuurin sensibiliateetillä ei ole monopolia hienostuneisuuteen. Campin hyvä maku ei rajoitu hyvään makuun, vaan on olemassa huonon maun hyvä maku. Sontag puhuu campin huonosta mausta nauttimisesta vapauttavana hedonismina korkeiden ja vakavien nautintojen rinnalla.⁴⁵ Samoilla jäljillä on roiseista camp-elokuvistaan tunnettu ohjaaja John Waters, joka kirjoittaa: ”Huonoa makua ymmärtääkseen on omattava erittäin hyvä maku. Hyvä huono maku voi olla luovalla tavalla kuvottavaa, mutta sen on myös samanaikaisesti vedottava erityisen kieroutuneeseen huumorintajuun, joka ei ole mitenkään universaalia”⁴⁶.

Campin viattomuudesta on kirjoittanut esimerkiksi kirjailija J.P. Telotte käyttäen esimerkkinä John Hustonin ohjaamaa elokuvaa *Afrikan aarre* (*Beat the Devil*, 1955). Kyseessä oli iso tuotanto ja elokuvassa näyttelivät muun muassa Humphrey Bogart, Jennifer Jones ja Gina Lollobrigida. Elokuva oli taloudellinen floppi ja kriitikot tyrmäsivät sen, mutta myöhemmin se kohosi kulttimaineeseen köykäisen toteutuksensa vuoksi. Innokkaimmat fanit kävivät katsomassa elokuvan kymmeniä kertoja ja opettelivat jopa dialogin ulkoa, siitähän huolimatta, että valtavirta julisti elokuvan surkeaksi⁴⁷. Onkin totta, että tahaton huonous voi nostaa varsin yllättäviä elokuvia kulttisuosioon. Näin on käynyt esimerkiksi Mark Robsonin elokuvalle *Nukkelaakso* (*Valley of the Dolls*, 1967) ja Tommy Wiseaun surullisenkuuluisalle draamalle *The Room* (2003). Jälkimmäinen vetää säännöllisesti vielä tänäkin päivänä katsomon täyteen Helsingissä järjestettävillä *Night Visions* -elokuvafestivaaleilla⁴⁸. Henkilökohtaisesti kyseisen elokuvan näytöksen todistaneena en voi kuvailla kokemusta muuten kuin fanaattisena.

On kuitenkin helppo keksiä vastaesimerkkejä sille, että vain tahaton, niin sanottu naiivi camp olisi puhdasta campia. Esimerkiksi *The Rocky Horror Picture Show* -musikaalilla (1975) on vielä yli neljäkymmentä vuotta elokuva-adaptaationsa ilmestymisen jälkeen vankka fanikunta, joka osallistuu säännöllisesti elokuvan esityksiin. Ei ole lainkaan tavatonta, että fanit osaavat elokuvan

⁴⁵ Sontag 1964, 13.

⁴⁶ Waters 2012, 11. Kääntänyt Lempinen.

⁴⁷ Telotte 1991, 80.

⁴⁸ ”The Room – An Evening with Greg Sestero”. *Night Visions*.

vuorosanat sanasta sanaan, taitavat siinä tanssitut tanssit ja tietävät kellontarkasti, milloin vetää elokuvasalissa esiin määrätty rekvisiitta (esimerkiksi riisiä, vessapaperirulla tai paperihattu). *Rocky Horror* on kuitenkin alusta alkaen täysin tiedostavasti naurettava ja käyttää huumorissaan ja tyyliinsään hyväkseen intertekstuaalisia viittauksia vanhoihin scifi- ja kauhuelokuviin. Elokuvan viehäytys ei siis perustu tahattomaan huumoriin, vaan tarkasti strukturoituun estetiikkaan ja tiedostavaan huonoon huumoriin, joka iskee sitä paremmin, mitä enemmän ymmärtää elokuvan intertekstuaalisia viittauksia. Tästä huolimatta *The Rocky Horror Picture Show* lienee yksi viitatuimmista elokuvista, kun puhutaan campista.

Kun katsomme vanhoja elokuvia, jotkut täysin vakavaksi tarkoitetut kohtaukset saattavat huvittaa meitä. Esimerkiksi mykkäelokuvien ylidramaattinen näyttelytyyli voi nykykatsojasta tuntua kornilta tai *King Kongin* (1933) kaltaiset pelottaviksi luodut monsterit suorastaan naurettavilta. Sontagin mukaan ajan tuoma etäisyys onkin yksi asia, joka vaikuttaa campin syntymiseen. Aika voi kasvattaa sellaisten asioiden arvoa, jotka vielä nyt näyttävät liian fantasiattomilta, koska ne ovat liian lähellä jokapäiväistä arkista todellisuuttamme, emmekä kykene tunnistamaan niiden fantastista luonnetta.⁴⁹ Tämän vuoksi monet camp-maun arvostamat asiat ovatkin Sontagin mukaan vanhanaikaisia tai vanhentuneita. Se ei johdu niinkään rakkaudesta vanhaan, vaan vanhentumisen prosessi ennemminkin luo tarvittavan etäisyyden viittaamaansa kohteeseen. Sontagin mukaan aika voi vapauttaa teoksen sen moraalisesta merkittävydestä ja luovuttaa sen camp-sensibiliteetille.⁵⁰ Tulevaisuudessa monet asiat, joita nyt pidämme luonnollisina, tulevat todennäköisesti näyttämään huvittavilta. Esimerkiksi 2000-luvun alun muoti näyttäytyy jo nyt monille naurettavana ja mauttoman.

Sontag argumentoi, että camp kääntää selkensä asioiden estetiikan hyvä-huono-akselille ja tarjoaa sen sijaan vaihtoehdoisen tavan arvioida kohdettaan, joka ei perustu esimerkiksi taideteoksen saavuttamaan vakavuuteen tai arvokkuuteen, joita Sontag itse pitää taideteoksen arvostusta lisäävinä piirteinä.⁵¹ Camp kyseenalaistaa sen, että vakavuus, kauneus ja totuudellisuus (”korkeakulttuurin pantheon”⁵²) olisivat aina taideteoksen arvoa nostattavia ominaisuuksia. Jos korkeakulttuurissa teoksen arvo muodostuu siitä, kuinka hyvin se toteuttaa nämä intentiot, campilta nämä intentiot puuttuvat. Camp on johdonmukaisesti esteettinen kokemus maailmasta. Se julistaa tyylin voiton yli sisällön, estetiikan yli moraalin, ironian yli tragedian. Koko campin idea on syrjäyttää vakava, se on leikkisää, vakavan vastakohta. Camp alkaa vetää meitä puoleensa,

⁴⁹ Sontag 1964, 8.

⁵⁰ Sontag 1964, 8.

⁵¹ Sontag 1964, 9.

⁵² Sontag 1964, 9.

kun ”vilpittömyys” ei enää riitä. Camp esittää maailmasta koomisen näkemyksen. Jos tragedia on hyperosallistumista, komedia on osallisuuden puutetta tai etäännyttä. ⁵³ Camp toimii siis eräänlaisena kohteestaan etäännyttäjänä maalaamalla sen komedialliseen tai teatraaliseen valoon, jolloin se etäännyy arkisesta esittämisestä. Sontag argumentoikin, että camp on epäonnistuneen vakavuuden sensibiliateetti, kokemuksen teatralisoimista. Camp torjuu sekä perinteiseen vakavuuteen kuuluvan harmonian että riskin samastua äärimmäisiin tunnetiloihin. ⁵⁴ Camp-maku ei väitä, että vakavuus osoittaisi huonoa makua; se ei pilkkaa niitä, jotka onnistuvat olemaan vakavasti dramaattisia. Sen sijaan se löytää onnistumista tietyistä palavahenkisistä epäonnistumisista. ⁵⁵

Lopuksi, kun puhutaan campista, nousee keskusteluun usein myös kysymys homoseksuaalisesta mausta. Camp on Sontagin mukaan aristokraattisen ja snobistisen maun jälkeläinen ⁵⁶. Väitettä voi olla hieman vaikea ymmärtää, sillä camp-viihde ymmärretään yleensä ennen kaikkea populaarikulttuuriksi, siis korkeakulttuurin vastakohtaksi, ja aristokraatit sen sijaan kuuluivat ylimystöön, johon nimenomaan korkeakulttuuriset ihanteet yhdistetään. Kuten luvun alun lainauksessa kuitenkin todettiin, voi campin ajatella olevan jotain esoteerista (sisäpiirille tarkoitettua, salattua), eräänlaista pienten urbaanien klikkien yksityistä koodikieltä. Verratessaan campia aristokraattiseen tai snobistiseen makuun, Sontag viitanee jonkinlaiseen sisäpiiriin kuulumiseen, toisaalta myös aristokraattisen maun sekä camp-maun jakamaan yhteiseen rakkauteen ylenpalttisuutta kohtaan. Ymmärtääkseen campia, on vihkiydyttävä täysin sen saloihin. Kalha kirjoittaa, että historialliselle campille olennaista on ollut sen semioottinen monimielisyys, jolloin samaan repliikkiin, kuvaan tai tyyliin on sisältynyt vähintään kaksi viestiä. Kätkeytympi viesti on auennut vain tietyille vähemmistölle. Siispä esimerkiksi homoseksuaaleille camp on voinut toimia eräänlaisena salakielenä. ⁵⁷

Nykypäivän aristokraatit ovat menettäneet yhteiskunnallisen ja kulttuurisen statuksensa, joten ”snobistisen” maun toteuttaminen on jäänyt toisen ihmisryhmän harteille. Sontag onkin sitä mieltä, että tämä ihmisryhmä on homoseksuaalit. ⁵⁸ Yhteiskunnan ylimmän kerman omasta sisäpiirijutusta on kuitenkin muovautunut homoseksuaalien keskuudessa vastakulttuurinen tavaramerkki. Sontag toteaa, että homoseksuaalit muodostavat camp-yleisön etujoukon ja ovat taiteilijoina muovanneet sen estetiikkaa ja ironiaa. Camp on hänen teoriansa mukaan kuitenkin paljon muutakin kuin homoseksuaalinen maku, eivätkä homoseksuaalinen maku ja camp-maku

⁵³ Sontag 1964, 9-11.

⁵⁴ Sontag 1964, 10.

⁵⁵ Sontag 1964, 13. Kääntänyt Niemelä.

⁵⁶ Sontag 1964, 12.

⁵⁷ Kalha 2009, 4.

⁵⁸ Sontag 1964, 12.

suinkaan ole sama asia.⁵⁹ Kun nykyään monien queer-tutkijoiden mukaan camp liittyy juuri olennaisena osana homoseksuaaleihin, häivyttää Sontag heidän vaikutustaan, joskaan ei kiellä kokonaan vaikutusten olemassaoloa. Sontag tosin toteaa, että elleivät homoseksuaalit olisi enemmän tai vähemmän keksineet campia, olisi joku muu ihmisryhmä tehnyt sen lopulta.⁶⁰ Esimerkiksi kirjailija Moe Meyer on pitänyt Sontagin näkemystä erityisen ongelmallisena⁶¹.

2.2 Kohti modernimpia camp-teorioita

”Campin taustalla on Christopher Isherwoodin mukaan aina rakkaus: se, että jokin kornissa ihailuni kohteessa pyrkii vakavuuteen ja arvokkuuteen – ja että tunnistan siinä tuon vetoomuksen. Voin campittaa vain sellaista, mikä vetoaa minuun – siis jotakin sellaista, minkä otan pohjimmiltani vakavasti. Camp-teoreetikko ja campin rakastaja toisensa jälkeen korottaa campin kuninkuuslajiksi tahattoman campin, joka on itse viattoman tietämätöntä statuksestaan campina. Camp on merkillinen tapa osoittaa kunnioitusta ja lausua rakkaudentunnustus.”⁶² - Livia Hekanaho

Näin Livia Hekanaho kirjoittaa campista esseessään ”Housurooleja ja sukupuolen taivutuksia” (2009). Käsitys campista ja sen konnotaatioista on muovautunut ajan kuluessa. Yksi huomattava muutos campin ymmärtämisessä liittyy siihen, minkälaisen campin ajatellaan olevan autenttista, niin sanotusti puhdasta campia. Nykypuheessa camp-elokuviin viitatessa saatetaan monesti tarkoittaa elokuvia, joissa tekijän intentio on tietoisesti ollut tehdä valtavirrasta poikkeavaa, mahdollisimman huonoa tai muuten mautonta elokuvaa, eikä oteta huomioon elokuvia, joiden camp on täysin tahatonta. Tiedostavaa campia edustavat esimerkiksi John Watersin varhaiset pienen budjetin B-elokuvat, kuten *Pink Flamingos* (1972). Ajatus eroaa Sontagin argumentista, että vain naiivi camp voisi edustaa puhdasta campia.

Jo Sontag puhui asioiden saamista camp-merkityksistä niiden vanhentuntuessa. Sosiologi Andrew Ross vie ajatusta eteenpäin. Hänen mukaansa camp kytkeytyy kulttuurillisten merkityksien uudelleenmäärittelyyn vanhanaikaisen menneisyyden ja teknologisesti sekä tyylillisesti nykyaikaisen vastakkainasettelun kautta. Ross argumentoi, että asioista tai kulttuurintuotteista voi tulla campia, kun niiden voima hallita kulttuurisia merkityksiä pienenee. Hän käyttää esimerkkinä saippuasarjaa *Dynastia* (*Dynasty*, 1981-1989), jonka camp-arvo kasvoi sitä mukaa, kun sarja

⁵⁹ Sontag 1964, 12.

⁶⁰ Sontag 1964, 12.

⁶¹ Mallan, McGillis 2005, 6.

⁶² Hekanaho 2009, 18.

vanheni ja uudistuvan yleisön makukäsitykset muuttuivat.⁶³ Rossin mukaan camp myös palauttaa menneisyydestä asioita, jotka on katsottu jätteeksi tai edustavan huonoa makua. Camp vapauttaa nämä objektit historian kaatopaikalta ja herättää niissä uuden karisman.⁶⁴

Sontagin campin määritelmää on kritisoitu myös siitä, että se pyrkii liittämään campia osaksi taidemaailmaa omaksi tyyliuunnakseen. Filosofin Juha Varron mukaan camp-maun muuntaminen sofistikoituneeksi mauksi vie pohjaa sen vastavoimaisuudelta ja karnevalistisuudelta ja tekee siitä yleisesti hyväksyttävämpää ja kaupallisempaa. Todellinen camp onkin säilynyt Varron mukaan nimenomaan alakulttuurisissa yhteisöissä, joista hän mainitsee esimerkkinä Greenwich Villagen ja Harlemin homo- ja mustien yhteisöt, jotka parodioivat valtakulttuuria.⁶⁵ Monet campin tutkijat ovat nähneet ongelmallisena campin puskemisen valtavirtaan. Esimerkiksi tutkija Anu Koivusen kritiikin mukaan eliitti- tai valtakulttuuri käyttää tällä tavoin alakulttuuria hyväkseen vastaamaan omia tarpeitaan⁶⁶. Campin juuret ovat monien tutkijoiden mukaan ehdottomasti alakulttuurissa, ja vielä tarkemmin homokulttuurissa.

Hekanaho lainaa taiteentutkija Moe Meyeria pohtiessaan homokulttuurin ja campin liittoa. Toisin kuin Sontag, korostaa Meyer campin poliittisia ulottuvuuksia ja eritoten kysymyksiä sukupuolesta ja heteronormista poikkeavista seksuaalisuuksista. Camp on Meyerille queer-kulttuurinen vastarinnan muoto.⁶⁷ Tutkijat Kerry Mallan ja Roderick McGillis luonnehtivat, että campin rakkaus liioitteluun ja temppuiluun korostavat sen asemaa asioiden välissä: Camp on kyllä nykyään osa populaarikulttuuria, mutta sen yhteys queer-kulttuuriin varmistaa sen, että se häilyy aina hallitsevan kulttuurin marginaalissa tulematta koskaan täysin osaksi tätä kulttuuria. Camp saattaa olla ”suositua”, mutta se herättää yhä levottomuuden tunnetta.⁶⁸

Muutos campin asemoitumisessa osaksi populaarikulttuuria liittyy varmasti osin myös siihen, että suhtautuminen homoseksuaalisuuteen on etenkin länsimaissa muuttunut hyväksyvämmäksi, eikä sitä pidetä enää sairautena tai rikoksena. Vincent Brook argumentoi, että campin karnevalistinen olemus, joka on myös kaikkein näkyvin campin aspekti, on ironisesti myös ”vähiten uhkaava” heteroseksuaaleille, ainakin ristiinpukeutumisen kontekstissa.⁶⁹ Esimerkiksi vuonna 1994 ilmestynyt kolmen drag queenin (joista yksi on transnainen) matkaa halki Australian erämaan seuraava elokuva *Priscilla – Aavikon kuningatar* (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*)

⁶³ Ross 1989, 139-140.

⁶⁴ Ross 1989, 151.

⁶⁵ Varto 2008, 154-156.

⁶⁶ Koivunen, 2007, 188.

⁶⁷ Hekanaho 2009, 19.

⁶⁸ Mallan, McGillis 2005, 4.

⁶⁹ Brook 2006, 9.

nousi valtavaan suosioon ja australialaiset ottivat elokuvan osaksi populaarikulttuuriaan. Elokvasta tuttu bussi oli esimerkiksi näyttävästi esillä vuoden 2000 kesäolympialaisten loppuseremoniassa Sydneyssä⁷⁰. Elokuvan päärooleja näyttelivät maineikkaat näyttelijät Guy Pearce, Hugo Weaving ja Terence Stamp. Drag-roolien buumi näkyi kuitenkin jo edellisellä vuosikymmenellä Hollywoodissa, kun esimerkiksi Dustin Hoffmanin tähdittämä elokuva *Tootsie* (1982), jossa työttömyydestä kärsivä Hoffmanin roolihahmo tekeytyy naiseksi saadakseen roolin TV-sarjassa, oli ehdolla kymmeneen Oscar-palkintoon. Samana vuonna Oscar-gaalassa näkyivät myös elokuvat *Victor/Victoria* ja *Garpin maailma* (*The World According to Garp*). Kaikkia drag- tai transrooleja näissä elokuvissa näyttelivät heteroseksuaaliset cismiehet. Queer-teemat kiinnostivat siis Hollywoodissa asti, mutta käsittelemään niitä pääsivät yhä lähinnä heteroseksuaaliset ja cissukupuoliset henkilöt.

Drag-taide ja camp ovat jokseenkin erottamaton parivaljakko. Väittäisin dragin olevan yksi ”campeimmista” performanssitaiteen muodoista. Judith Butler on tulkinnut dragin camp-estetiikan performatiivisena kritiikkinä sosiaalista sukupuolta kohtaan. Feministinen diskurssi näkee campissa paljon poliittista potentiaalia. Butler jakaa sukupuolen biologiseen sukupuoleen (*sex*) ja sosiaaliseen sukupuoleen (*gender*). Hän kirjoittaa kirjassaan *Gender Trouble* (1990), että sukupuoli ei ole pelkkää olemista, vaan tekemistä, joka määrittyy erilaisten eleiden, ilmeiden ja toistojen kautta.⁷¹ Sosiaalinen sukupuoli perustuu siis performatiivisuuteen. Sukupuoli muodostuu niistä eleistä ja tavoista, joita sen ilmentymänä pidetään.⁷² Sekä sosiaalinen ja biologinen sukupuoli ovat Butlerille konstruktioita, joita tuotetaan sosiaalisissa yhteyksissä, diskursseissa ja normeja toistamalla. Dragin Butler argumentoi pilkkaavan sekä sukupuolen ilmaisullista mallia että käsitystä todellisesta sukupuoli-identiteetistä luomalla pastisseja toistetuista sukupuolitetuista toiminnoista⁷³. Tämän toiston kautta drag näyttää, että keskeisiä oletuksia oikeista tai autenttisista sukupuolista voidaan kyseenalaistaa. Camp voi siis käyttää teatraalista partneriaan dragia uudelleenmäärittääkseen ja horjuttaakseen käsityksiä biologisesta ja sosiaalisesta sukupuolesta.

Valtakulttuuri on aina osannut approprioida campin käyttämiä keinoja, kuten esimerkiksi vaikkapa jo yllä mainittu elokuva *Tootsie*, joka käsittelee dragin teemaa täysin irrallaan queer-kontekstista. Mallan ja McGillis ottavat esimerkiksi jo usein lainatun Meyerin, joka argumentoi, että kun campia tulkitaan pakollisen heteroseksualisoinnin kontekstissa, se lakkaa olemasta campia.⁷⁴ Meyerin

⁷⁰ ”Sydney goes out with a bang!” 2020. Olympics.com.

⁷¹ Butler 1990, 140.

⁷² Butler 1990, 141.

⁷³ Butler 1990, 137.

⁷⁴ Mallan, McGillis 2005, 6.

mukaan camp siis linkittyy niin vahvasti queer-kontekstiin, että campin elementtien käyttäminen hetero- tai muuten valtavirtakontekstissa itse asiassa kumoaa niiden camp-olemuksen. Meyer argumentoi, että kun valtakulttuuri assimiloii alakulttuurin koodeja ja kansankielistää niitä muun muassa muodin, elokuvan ja mainosten kautta, se siten purkaa ne niiden poliittisesta ja kumouksellisesta potentiaalistaan⁷⁵. Poistamalla queer-elementin campista, poistuu myös camp saman pesuveuden mukana. Myös esimerkiksi Hekanaho argumentoi, että mitä tahansa ylilyöntien estetiikasta nautiskelua ei tule nimetä campiksi, koska käsitteellä on tiivis yhteys sukupuolen ja seksuaalisuuksien kulttuurisiin ilmentymiin. Queer-kulttuurin ulkopuolella campia on mahdollista vain mukailla tai lainata.⁷⁶

Jos pidetään mielekkäänä Meyerin väitettä siitä, että camp on poliittista ja kumouksellista, joudutaan kumoamaan Sontagin väite campin epäpoliittisuudesta, Esimerkiksi Mallan ja McGillis ovat kritisoineet tätä Sontagin väitettä ja kokevat campin kärsineen suorastaan imago-ongelmasta Sontagin häivytettyä campin kumouksellisen arvon tuomittuaan sen epäpoliittiseksi. Campin queer-status tarjoaa itse asiassa potentiaalisesti poliittisia vaikutuksia: Camp esittää perusteellisen haasteen poliittiselle varmuudelle. Se, onko camp leikkisää vai poliittista vai molempia, riippuu laajasti siitä, kuinka sitä käytetään ja kuinka se vastaanotetaan.⁷⁷ Campin epäpolitisointi toimii turvaverkkona, joka varmistaa hallitsevien arvojen ja diskurssien jatkuvuuden, mutta samaan aikaan camp myös approprioi valtakulttuurisia artefakteja hajottaakseen hallitsevia representaatioita. Camp laittaa etusijalle teoksen tuottajan ja vastaanottajan suhteen. Sontagin naiivi camp kieltää queer-tuottajalta tämän camp-toimijuuden.⁷⁸

Tutkija Katrin Horn kirjoittaa, että samaan aikaan kun camp on kiinni historiallisesti spesifeissä juurissaan homoalakulttuurissa, se on myös riippuvainen nykykontekstistaan populaarikulttuurissa. Horn lainaa Michael Bronskia, joka on painottanut campin alkuperäistä statusta kommunikaation ja selviytymisen työkaluna homoseksuaaleille.⁷⁹ Vaikka moni tutkija liittäkin campin laajemmin queer-yhteisölle kuuluvaksi eikä pelkästään homomiehille, on esimerkiksi lesbocampin sekä feministisen campin olemassaoloa kyseenalaistettu. Hekanaho argumentoi, että yksi syy tähän löytyy Sontagin tahattoman campin ajatuksesta, johon ei istu ajatus feministisestä campista tietoisena ja tarkoituksellisena toisin tekemisen strategiana.⁸⁰ Hekanahon mukaan feministisen ja lesbocampin tietoinen tuottaminen on tullut kuitenkin mahdolliseksi feministisiä strategioita

⁷⁵ Mallan, McGillis 2005, 6.

⁷⁶ Hekanaho 2009, 19.

⁷⁷ Mallan, McGillis. 2006, 5.

⁷⁸ Mallan, McGillis. 2006, 6.

⁷⁹ Horn 2010.

⁸⁰ Hekanaho 2009, 20.

tuottavien ja tulkitsevien yhteisöjen myötä. Campin tuottaminen, merkityksellistäminen ja lukeminen on yhteisöllinen prosessi ja jo pelkästään homokulttuurin sisällä on Hekanahon mukaan monia campia tuottavia ja tulkitsevia rinnakkaisia yhteisöjä. Lesbocamp ja feministinen camp käyttävät itse asiassa samanlaisia metodeja kuin homocamp, lesbocampin traditioon kuuluvat esimerkiksi drag kingit, jotka parodioivat maskuliinisuuden kliseitä, kun taas feministinen camp ammentaa ironisoiden kulttuurisista naiskuvista ja feministisestä teoriasta.⁸¹ Muun muassa tämän takia on perusteltua väittää, että camp on laajemmin rinnakkaisten queer-yhteisöiden sensibiliateetti

2.3 Karnevalismi

Kirjallisuudentutkija Mihail Bahtinin luoma karnevalismin käsite on hedelmällinen varsinkin silloin, kun tulkitaan Angerin teoksia vastakulttuurisina teoksina. Sovellan käsitettä, kun tutkin Angerin elokuvissa toistuvaa naamiaisten teemaa ja sukupuolten sekoittamista dragin kautta. Karnevalismi on alun perin kirjallisuustieteessä käytetty käsite, mutta se on sovellettavissa myös elokuvaan. Kenneth Angerin elokuvissa karnevalismin ilmentymistä voi tarkastella eritoten sen auktoriteetit ja sovinnaisuuden kyseenalaistavissa kohtauksissa, kuten kohtauksissa, joissa kehot, henkilöiden sukupuoli ja sukupuoliisuus esitetään normien ulkopuolisessa valossa. Angerin elokuvissa ilmentyvään burleskiin⁸² ja parodiaan sisältyy myös karnevalistinen elementti.

Juhlinnan Bahtin näkee olleen aina olennainen osa inhimillistä kulttuuria. Sitä on esiintynyt jo primitiivisissä kulttuureissa, esimerkiksi rituaalisen naurun muodossa. Myös esimerkiksi keskiajalla ja renessanssilla osattiin juhlia ja varsinkin kansanjuhlat ja karnevaalit erosivat vahvasti virallisista valtiollisista ja kirkollisista menoista. Tällaisissa kansanjuhlissa elettiin eräänlaisten karnevaalilakien mukaan, joissa vapauduttiin yhteiskunnan normeista ja moraalisäännöistä.⁸³ Bahtin ei jaa karnevaalin esiintyjä ja osallistujia erilleen, vaan karnevaalissa kaikki ottavat osaa tähän nurinkuriseen ja naurettavaan ilotteluun. Toisin kuin satiirisessa naurussa, jossa nauraja asettaa itsensä pilkkaamansa ilmiön ulkopuolelle, karnevaalissa myös nauraja on naurun kohde⁸⁴.

Bahtin jakaa karnevalistinen käsityksen maailmasta neljään pääkohtaan. Ensimmäisenä niistä on sosiaalisten struktuurien hämärtyminen ihmisten välillä. Karnevaali mahdollistaa hierarkioiden purkautumisen, joka karnevaalien ulkopuolella olisi vaikeampaa, koska ihmiset pitäytyvät pitkälti omissa sosiaaliluokissaan. Toinen kategoria on vapautuminen hierarkkisten asemien auktoriteetista,

⁸¹ Hekanaho 2009, 20.

⁸² Kirjallisena ja kulttuurisena tyyliuunana burleski tarkoittaa irvokasta, karkeaa tai koomista. Se on tyyliuunta, jossa kohde esitetään liioitellussa tai vääristetyssä valossa.

⁸³ Latto 2011, 42.

⁸⁴ Latto 2011, 43.

kuten sosiaaliluokasta, arvosta, iästä ja omaisuudesta, jotka määrittävät ihmisiä karnevaalien ulkopuolella. Vapautuminen näistä muuttaa henkilön käytöstä, eleitä ja puhetta eksentrisiksi, jopa epäsoviviksi. Karnevaaleissa suvaitaan siis käytös, joka niiden ulkopuolella olisi sosiaalisten normien vastaista. Kolmanneksi: karnevaalit luovat karnevalistisia liittoumia (*carnivalistic mésalliances*), jotka luovat tuttuutta ja yhdistävät asioita, joita yleensä pidetään erillään. Karnevaali liittää yhteen pyhän ja epäpyhän, ylevän ja alhaisen, mahtavan ja merkityksettömän, viisaat ja typerät ja niin edelleen. Neljäntenä kategoriana Bahtin nostaa häpäisemisen. Karnevaali alentaa ja parodioi asioita, joita muuten pidettäisiin pyhinä.⁸⁵ Koska karnevaalissa luovutaan hetkellisesti yhteiskunnan moraal säännöistä ja vapaudutaan tekemään ja sanomaan asioita, joita yleensä ei pidettäisi samalla tavalla hyväksyttävänä, toimii karnevalismi eräänlaisena varaventiilinä, jonka kautta vallanpitäjät antavat hetkellisesti parodioita tai ivata itseään⁸⁶. Karnevaalissa juhlijat saavat hovinarrin oikeudet ivata valtaapitäviä ilman rangaistusta.

Filosofian maisteri Oona Latto kirjoittaa, että karnevaalin omaksuma ylösalainen maailma on itse asiassa suora campin ilmentymä. Hänen opinnäytetyönsä ”Hauskasti puvuttomina - Burleskin esteettisen vastarinnan traditio ja nykyilmiö Suomessa” (2011) käsittelee burleskia ja Latto näkee karnevalistisuudella olevan samanlaista kumouksellista potentiaalia kuin tällä esittävällä taidemuodolla, koska karnevaalien aikaan luovutaan sosiaalisesta kontrollista, esimerkiksi hyvästä mausta, ja antaudutaan raadolliselle ihmisluonnolle.⁸⁷ Jos unohdetaan kuitenkin Laton mainitsema burleski, vertaa hän pohjimmiltaan campia ja karnevalismia toisiinsa. Camp ei pelkää luopua hyvästä mausta, vaan karnevalistinen ilottelu tuntuu olevan yksi sen määrittävimmistä ominaisuuksista. Camp myös karttaa ylhäältäpäin tulevaa satiirista naurua ja tekee itsestään huoletta pilkkaa. Latto tiivistää vielä Kalhan muotoileman ajatuksen, jonka mukaan camp on liikkeessä oleva asenne, joka välttelee käsitteellistä haltuunottoa, mikä puolestaan muistuttaa Bahtinin karnevalismiin yhteydessä olevaa groteskin käsitystä, ”ambivalentista muodonmuutoksen tilasta”⁸⁸. Molempien, sekä karnevalismin että campin, strategioihin yhdistyy vastakulttuurin kapina vallitsevia normeja kohtaan. Merkittävä ero piilee kuitenkin siinä, että karnevalismissa tälle kapinoinnille annetaan ylhäältäpäin hetkellisesti lupa, mutta karnevaalin ulkopuolella yhteiskuntajärjestys pysyy muuttumattomana. Camp sen sijaan ei odota tällaista ylhäältäpäin annettua lupaa tai tilaa kapinoida, vaan ottaa tilan itse.

⁸⁵ Bahtin 1984a, 122-123.

⁸⁶ ”Karnevaali kirjallisuudentutkimuksessa”. Tieteen termipankki.

⁸⁷ Latto 2011, 88.

⁸⁸ Kalha 2009, 8. Latto 2011, 89.

2.4 Teorioiden synteesi

”Camp on aina valmis lähikuvaan, Mr. De Mille.”⁸⁹ – Harri Kalha

Camp on äärimmäisen liukas käsite, joka muuttaa muotoaan jokaisen käsissä, joka yrittää sitä ymmärtää. Koska käsite on niin abstrakti ja eri tutkijoiden määritelmät siitä jopa toisiaan kumoavia, olen joutunut käyttämään paljon sivuja campin määrittely-yritykseen. Campia voidaan lähestyä monesta kulmasta. Jotkut ymmärtävät sen estetiikaksi, Sontag esimerkiksi nimeää sen sensibiliateetiksi, joillekin se on tekemisen tapa. Tämä tutkielma nojaa jälkimmäiseen käsitykseen siitä, että camp on itse asiassa tekemisen tapa, *strategia*, jolla elokuvan sanoma ja sanoman taakse kätkeytyvä pienemmälle ryhmälle avautuva merkitysmaailma välitetään. Campin juuret ovat alakulttuurissa ja kumpuavat heteronormatiivisen ja porvarillisen yhteiskunnan normia vastaan kapinoimisesta. Campilla on kumouksellista sekä poliittista potentiaalia, siispä myös tiedostavaa campia on syytä pitää aitona campina. Asioiden campiksi tekeminen on aktiivista valtavirran vastakarvaan menemistä. Varsinkin Angerin elokuvissa kiinnostavaa on tämän transgressiivisen pohjavireen tarkastelu.

Campin konventiot ovat tänä päivänä sulautuneet valtakulttuuriin ja sen estetiikkaa toisinnetaan queer-kulttuurin ulkopuolella jatkuvasti. Ei tunnu kuitenkaan perustellulta erottaa Angerin elokuvia queer-kontekstista, sen sijaan queer-luenta on nimenomaan tutkielmani lähtökohta. Queerius on normiin reagointia, joka kyseenalaistaa vakiintuneita identiteettikategorioita. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kaiken campin tulisi sisältää eksplisiittisesti homoseksuaalista sisältöä. Käsite tulisi ymmärtää laajemmin queer-yksilöiden queer-yhteisölle luomana sisältönä tai sisältöinä, joihin sisältyy koodeja, jotka queer-yhteisö voi ymmärtää yhteisönsä sisällä merkityksellisesti.

Jälkimmäisestä esimerkkinä voi mainita vaikkapa ilmaisun ”Dorothyyn ystävä”, joka viittaa Judy Garlandin esittämään Dorothyyn elokuvassa *Ihmemaa Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939) ja joka ilmaisuna muodostui yhdysvaltalaisessa homoyhteisössä koodiksi tarkoittamaan homoseksuaalia, jotta oma suuntautuminen pystyttiin kertomaan yhteisön sisällä paljastamatta sitä ulkopuolisille⁹⁰. Sen lisäksi, että camp on tapa tehdä, on se myös tapa katsoa. Merkitykset syntyvät lopulta katsojan mielikuvissa, joten asia voi muuttua campiksi myös vasta jälkeenpäin.

Kokoavasti voisi todeta, että camp on kulttuurinen ilmiö, joka elää valtavirran ulkopuolella ja strategisesti kyseenalaistaa normatiivisia hierarkioita tai antaa niille vaihtoehtoisia merkityksiä. Camp liioittelee ja parodioi sekä ajoittain myös vastustaa korkeakulttuurin kanonisoimaa taidetta.

⁸⁹ Kalha 2009, 3.

⁹⁰ “Homomascularity: Framing Keywords of Queer Popular Culture”. Jackfritscher.com

Se on myös keinotekoisuuden sensibiliateetti, joka on röyhkeä ja röyhistelee rintaansa silloinkin, kun muut sanovat sen olevan ”liikaa”.

3 Magick Lantern Cycle ja camp

“Making a movie is casting a spell.” – Kenneth Anger⁹¹

Kenneth Angerin *Magick Lantern Cycle* -elokuvasarja alkaa intiimistä mustavalkoisesta elokuvasta *Fireworks*, joka kertoo nuoren miehen homoseksuaalisista fantasiaista. Sarja päättyy eeppiseen osittain Egyptissä kuvattuun mytologiseen elokuvaan *Lucifer Rising*, jossa egyptiläiset jumalat kutsuvat Luciferin maan päälle tuomaan uuden aikakauden. Sarjan elokuvilla on loppujen lopuksi hyvin vähän tekemistä toistensa kanssa, eivätkä ne siis yhdessä muodosta koherenttia tarinallista kokonaisuutta. Samat teemat: homoseksuaalisuus, okkultismi, teatraalisuus ja sukupuoliella leikittely, noin muutamia mainitakseni, toistuvat kuitenkin koko sarjan läpi. Tarkastelenkin käsittelyosiossani elokuvia kolmen eri teeman kautta sen sijaan, että lähtisin analysoimaan jokaista elokuvaa yksi kerrallaan.

Ensimmäisessä luvussa käsittelen Angerin elokuvien suhdetta avantgardeen ja postmoderniin kerrontaan ja kuinka Angerin luomien esteettisten ja teatralisten maailmojen monimerkityksellisyys ja keinotekoisuus tuottavat camp-merkityksiä. Kiinnitän huomiota Angerin elokuvien kaksoisvalaistukseen, jossa samaan asiaan sisältyy vähintään kaksi eri merkitystä, joista toinen on piilotetumpi ja siten pienemmän yleisön löydettävissä. Pohdin myös Angerin elokuvien suhdetta realismiin ja keinotekoisuuteen esimerkiksi näyttämöllepanon ja näyttelytyylin kautta. Toisessa luvussa käsittelen Angerin elokuville ominaista uskonnollisten symbolien ja teemojen käyttöä ja sitä kuinka ne asetuvat kontrastiin populaarikulttuurin kanssa ja siten tuottavat ironista campia. Kolmas luku keskittyy Angerin elokuvien henkilöihin, joiden korostunut sukupuoliisuus ja karikatyyrinen esittäminen tuottavat campia mies- ja naiskuva.

3.1 Taikalyhdyn avantgardistinen leikki – Angerin esteettiset elokuvamaailmat

Sontag julistaa esseesään tyylin ylivoimaisuutta suhteessa sisältöön. Camp esteettisenä kokemuksena maailmasta tarjoaa leikkisän näkemyksen maailmasta. Angerin hyödyntämät avantgardistiset ja postmodernit kerronnan tavat tuottavat camp-merkityksiä rikkomalla totuttua elokuvien logiikkaa hämärtämällä ajan, paikan ja asioiden pysyvyyttä ja siten luomalla absurdia todellisuutta ja erikoisia miellelyhtymiä, jotka vahvistavat elokuvien campia olemusta.

⁹¹ Hunter 2001, 47.

Avantgarde-elokuvat poikkeavat perinteisestä kertovasta elokuvaperinteestä. Elokuvatutkija Henry Bacon luonnehtii avantgardismin kyseenalaistavan totutun tavan havaita ja ymmärtää, jolloin myös kerronnalliset keinot joko radikalisoidaan tai hylätään kokonaan. Avantgardistinen kerronta on siis omalakista ja realistinen motivaatio on elokuvissa mukana parhaimmillaankin vain lähtökohtana, mutta se käännetään kuitenkin pian pääläelleen.⁹² Angerin elokuvia voi luonnehtia avantgardistisiksi, sillä ne eivät noudata perinteisen elokuvan kerrontatyyliä, vaan oikeastaan kaikki niistä ovat pitkälti ei-kertovia elokuvia, jotka eivät noudata minkäänlaisia kronologisen tai loogisen kerronnan lakeja.

Täysin surrealistisia Angerin elokuvat eivät kuitenkaan ole, vaan lähes kaikissa niissä on edes jonkinlaisia tarinallisia elementtejä ja jatkuvuutta, joista katsoja voi rekonstruoida mielessään narratiivisen kokonaisuuden. Kerronta on kuitenkin niin rikottua, fragmentaarista ja osittain absurdia, että niitä ei voi seurata kronologisina kokonaisuuksina, joissa olisi selkeä alku ja loppu. Juonellisuus syntyy peräkkäin ja rinnakkain esitettyjen kuvien synnyttämistä miellelyhtymistä. Yhdessä esitetyt kuvat tuottavat siis merkityksiä, joita kuvilla ei sellaisenaan yksinään ole. Kuvien väliset vastakkainasettelut ovat harkittuja ja siten muistuttavat Eisensteinin montaasiteoriassa erottelemaa intellektuaalista montaasia, jossa katsojaa ohjataan lukemaan kuvien välittämä viesti älyllisellä tasolla. Bacon luonnehtii, että intellektuaalisessa montaasissa luodaan eritasoisten metaforisten, usein ei-diegeettisten aisteihin, tunteisiin ja viimein älyyn vetoavien rinnastusten kautta yhteyksiä asioiden välille⁹³. Myös taustamusiikki saattaa tarjota vihjeitä kuvatulvan tulkintaan, sillä kappaleiden sanoitukset kommentoivat usein elokuvien tapahtumia. Musiikin ja kuvien yhteydestä puhun enemmän luvussa 2.3.

Angerin kerrontaa voisi verrata esimerkiksi Maya Derenin ja Alexander Hammidin kokeellinen lyhytelokuvaan *Meshes of the Afternoon* (1943), jossa kotiin palaava nainen (Deren) nukahtaa ja näkee eläväisiä unia, jotka alkavat sekoittua todellisuuden kanssa. Samanlainen unenomaisuus, toisteisuus sekä ajan ja paikan pysyvyyden poistamisella leikittely määrittelee myös Angerin elokuvallista kerrontaa. Monet Angerin elokuvat tuntuvat tapahtuvan jossakin ajan ja paikan tuolla puolen.

Sontag nostaa esseessään urbaaniuden ja keinotekoisuuden tärkeiksi campia määrittäviksi tekijöiksi. Mikään luonnollinen ei siis voi olla campia, vaan camp syntyy luonnollisuuden liioittelun kustannuksella. Hyvä esimerkki asioiden tulemisesta joksikin muuksi kuin ne oikeasti ovat, on

⁹² Bacon 2000, 95.

⁹³ Bacon 2000, 91.

tietysti teatteri. Teatterissa viiva lattiassa voi merkitä seinää, seinälle projisoitu spottivalo kuuta tai vaikkapa valon värin vaihtuminen vuorokauden vaihtumista. Tämä todellisuuden jäljittely ja asioiden liioittelu teatterin epärealistisin keinoin on Angerin tyylille tunnusomaista.

Angerin elokuvien miljööt ovat epäpaikkoja, ovelalla rajauksella ja lavastamisella luotuja illuusioita, jotka eivät kunnioita realistisesti motivoituneiden elokuvien ajan ja paikan pysyvyyttä. Jo esikoiselokuva *Fireworks* leikittelee tilan muuttuvuudella. Päähenkilön makuuhuoneen ovi on portaali baariin, joka sekin kuitenkin on pelkkä lavaste ja selkeästi lavasteeksi tunnistettava. Baarin puolella hakattu ja lattialle kitumaan jätetty Angerin esittämä hahmo myös ilmestyy yhtäkkiä miesten vessaan makaamaan, eikä siirtymää perustella millään. Elokuvan *Rabbit's Moon* hahmot sen sijaan ovat italialaisen *commedia dell'arten* arkkityyppejä, jotka seikkailevat keinotekoisessa metsässä. Näyttelytyyli on karikoitua ja muistuttaa enemmän pantomiiminäytelmää tai varhaisien mykkäelokuvien näyttelytyyliä. Elokuva lähentelee enemmän filmattua mininäytelmää kuin perinteistä elokuvaa. Sen sijaan elokuvan *Inauguration of the Pleasure Dome* koko universumi on yhden pienen asunnon sisälle lavastettu. Poikkeuksiakin tietysti on, *Eaux d'Artifice*, *Scorpio Rising* ja *Lucifer Rising* on kuvattu suurilta osin aidoissa ja tunnistettavissa kuvauspaikoissa, mutta ajan ja paikan logiikka sumenee myös näissä elokuvissa.

Campin keinotekoisuutta voisi verrata teatteriin, jossa katsojien ja näyttelijöiden välillä vallitsee sanaton sopimus siitä, että lavalla tapahtuvat asiat ymmärretään todellisina, vaikka oikeasti näyttelijät vain lausuvat ennalta käsikirjoitettuja vuorosanoja teatterilavasteissa. Lavalla asioiden kuvittelemisen toiseksi ei riko samalla tavalla realismin sääntöjä kuin elokuvissa, joissa realismia on helpompi imitoida esimerkiksi autenttisilla kuvauspaikoilla ja realistisemmalla näyttelytyylillä, jonka lähikuvat näyttelijöiden ilmeistä mahdollistavat. Siksi esimerkiksi Lars von Trierin elokuva *Dogville* (2003), jossa tiloja merkataan pelkillä lattiaan piirretyillä viivoilla, ei tunnu teatterin lavalle siirrettynä rikkovan samalla tavalla realismin sääntöjä kuin se tekee elokuvaformaattissa. Teatterissa on normaalia kuvitella seiniä ja asioita sinne, missä niitä ei ole. Elokuvassa tällainen on paljon harvinaisempaa. Angerin elokuvia katsoessa voi tuntua, että Anger itse asiassa ohjaa meitä katsomaan elokuviaan ikään kuin näytelminä elokuvien sijaan. Sontagin mukaan camp on sensibiliateetin alueella suurin laajennus metaforasta ”elämä teatterina”⁹⁴. Teatterimaisuuden ajatusta tukee myös se, että Anger katsoo elokuviensa olevan pikemminkin maagisia rituaaleja kuin elokuvia ja rituaalisuus muistuttaa monella tapaa teatteria, sillä rituaalin ominaispiirteitä ovat esimerkiksi kaavamaisuus ja toisteisuus, tietyn käsikirjoituksen mukaan etenevä esittäminen, joka

⁹⁴ Sontag 1964, 4.

tapahtuu usein lavalla, esimerkiksi kirkossa alttarilla, ja tapahtumaan liittyy yleisöä. Myös meikit, naamiot ja asut voivat kuulua rituaaliin. Rituaalin ja elokuvan suhteesta puhun lisää vielä seuraavassa alaluvussa.

Anger hyväksikäyttää elämän teatterin metaforaa varsin kirjaimellisesti elokuvassaan *Rabbit's Moon*, jossa kiusoitteleva Harlekiini saa Pierrotin ihastumaan kauniiseen Colombinaan, joka ilmestyy elokuvaan taikalyhdyn heijastuksena. Taikalyhty eli *laterna magica* on nykyaikaisen diaprojektorin esiaste ja osa elokuvan varhaishistoriaa. Taikalyhdyssä valonlähteenä toimi öljylamppu, jonka avulla lasille maalattuja kuvia heijastettiin seinälle. Ennen elokuvan syntymistä ihmiset kokoontuivat katsomaan taikalyhtyesityksiä. Esityksissä tyypillisiä olivat satuaiheet ja niihin liitettiin usein myös musiikkia. Elokuvassa *Rabbit's Moon* taikalyhdyn satumaailma sekoittuu elokuvan diegeettisen todellisuuden kanssa ja Colombina muuttuu Pierrotille ja Harlekiinille todeksi.

Se, minkä elokuva *Rabbit's Moon* kuitenkin alun perin esittelee todelliseksi maailmaksi, on itsessäänkin keinotekoinen tila. *Rabbit's Moon* on kuvattu studioon lavastetussa metsässä. Rakennettu maailma on selkeästi keinotekoinen, eikä edes varsinaisesti yritä vakuuttaa katsojaa toisin. Vuoden 1972 versiossa myös kuu, jota päähenkilö yrittää tavoitella, on pelkkä piirros kuusta. (Vuoden 1979 versioon piirroskuu on vaihdettu kuvaan oikeasta kuusta.) Myös elokuvan hahmot ovat teatterin maailmasta tutumpia *commedia dell'arten* litteitä yhden ominaisuuden ympärille muodostettuja tyyppihahmoja, eivätkä yksilöllisiä ja pyöreitä henkilöihahmoja. Päähenkilönä esiintyy surumielinen Pierrot, jonka näkökulmasta elokuva fokalisoituu.

Olemassa olevien ja olemattomien elementtien ristiriidalla elokuva leikittelee varsin näkyvästi, kun kiusoitteleva Harlekiini ilmestyy Pierrotille ja alkaa esittää hänelle temppuja. Harlekiini esimerkiksi kävelee nuoralla ja jonglööraa. Kaiken tämän hän tekee kuitenkin mimiikan keinoin, eikä hänellä siis missään vaiheessa ole nuoraa saati palloja. Pierrot kuitenkin näyttää uskovan Harlekiinin temput, suorastaan typeryy niistä, ja lähtee itsekin myöhemmin mukaan kuvitteluleikkiin yrittäessään hurmata Colombinan tarjoamalla hänelle jotakin tyhjästä käsistään. Miimisesti esitetyt objektit näyttävät olevan elokuvan henkilöihahmoille totta, siispä myös katsojina hyväksymme niiden todellisuuden, vaikka ne ovatkin näkymättömiä.

Teatterinomaisuutta korostetaan myös sen jälkeen, kun Colombina on torjunut epätoivoisesti häntä liehittävän Pierrotin ja lämmennyt Harlekiinin teerenpelille. Kun Pierrot vaipuu maahan surun murtamana, kaksi myös Pierrot-hahmoiksi pukeutunutta lasta saapuu johdattamaan hänet toiseen ulottuvuuteen. Lapset osoittavat Pierrotille metsään ilmestynyttä esirippua, jonka läpi hämmästynyt

Pierrot ohjataan. Toisella puolella esirippua hän löytää uudenlaisen maagisen metsän, jossa puut kimmeltelevät kristallisina. Pierrot kävelee kohti kasvojaan valaisevaa valonlähdettä, joka kohta paljastuu kuitenkin teatterin spottivaloksi. Tämä selkeästi ympäristöönsä kuulumaton objekti rikkoo hetkellisesti illuusion siitä, että Pierrot olisi todellisessa metsässä. Samaan aikaan kun meitä kehoitetaan leikkimään mukana ja uskomaan uskomaton, meille myös toistuvasti muistutetaan, että mikään näkemämme ei ole totta. Taikalyhdyn valonlähde väpättää, välillä olemme osa lasille maalattuja kuvituksia, välillä näemme seinän niiden takana.

Rabbit's Moon tiivistää taikalyhtyvertauksellaan kenties parhaiten sen keinotekoisuuden tason, jolla Angerin elokuvissa liikutaan ja joka muodostaa pohjan campien miellelyhtymien syntymiselle. Tapa, jolla elokuva esitetään, vetää meitä tietoisesti jatkuvasti pois immersioista ja muistuttaa tarinan keinotekoisuudesta. Kaikki elokuvassa tapahtuu ikään kuin lainausmerkeissä. Kaikki on heijastuksen heijastusta, taikalyhdyn satua. Sadut, metaforat, allegoriat ja symbolismi ovat elementtejä, joita Anger käyttää kaikissa elokuvissaan. Tietyllä tavalla tämä elokuvien monitulkintaisuus tuntuu jopa irvailevan katsojille. Samaan aikaan tämä monitulkintaisuus sallii elokuville kuitenkin sellaisten vakavien ja vaikeiden teemojen käsittelyn ja miellelyhtymien tekemisen, jotka herättäisivät avoimesti käsiteltyinä paheksuntaa. Kalha puhuu campin semioottisesta monimielisyydestä, jonka hän kokee erityisesti liittyneen historialliseen campiin. Samaan asiaan, kuten repliikkiin tai kuvaan, sisällytetään siis kaksi viestiä, joista toinen on kätkeytympi ja avautuu vain pienelle vähemmistölle, jonka piirissä camp kypsyy Kalhan mukaan jaetuksi ”tiedostukseksi”. Esimerkiksi homoseksuaalien kohdalla tällaisen salakielen kehittäminen on ollut historiassa tärkeää, koska homoseksuaalisuus on ollut lailla kiellettyä.⁹⁵

Sontagille koko campin idea on syrjäyttää vakava, jonka vastakohta leikkilisyys hänelle on. Sontag kuvailee, että tarkemmin sanottuna campiin kuuluu uusi ja monimutkaisempi suhde ”vakavaan”. Kevytmielinen voidaan ottaa vakavasti, vakava kevytmielisesti. Perinteiset keinot puhtaasti vakavuuden ylittämiseen, ironia ja satiiri, tuntuvat hänen mukaansa nykyään (vuonna 1964) tehottomilta. Oikeastaan Sontagin pyrkimyksenä näyttää olevan syrjäyttää koko vakavasti otettavuuden periaate taiteen kontekstissa. Camp ottaa käyttöön uuden standardin: keinotekoisuus ihanteena, teatraalisuus. Camp esittelee meille koomisen näkemyksen maailmasta. Kyseessä ei ole kuitenkaan katkera eikä poleeminen komedia. Jos tragedia on hyperosallistumista taideteokseen, niin komedia on aliosallistumista, etäännyttä, Sontag argumentoi.⁹⁶ Komediallinen esittäminen sallii asioiden tarkastelemisen humoristisen turvaverkon takaa. Vaikeidenkin asioiden käsittely on

⁹⁵ Kalha 2009, 4.

⁹⁶ Sontag 1964, 11. Kääntänyt Niemelä.

mahdollista, jos ne kuvataan naurettavalla tavalla ja tehdään siten vähemmän ”uhkaaviksi”.

Komedioille sallitaan usein leikittely jopa asioilla, joita muuten pidetään tabuina.

Angerin homoeroottisesta halusta kertova elokuva *Fireworks* oli ilmestyessään aihepiiriltään ja kuvastoltaan rohkea. Tapa, jolla elokuva on sijoitettu unimaailmaan, sallii sille kuitenkin teemojen käsittelyn vertauskuvien kautta sopivan välimatkan päästä. Elokuvasssa kuvataan itse asiassa unta unen sisällä. Anger näyttelee itse elokuvan pääosaa. Elokuvan alkukuvana nähdään palava ilotulitusraketti, joka putoaa veteen. Taustalla kuuluu ukkosen jyrähdyksiä. Seuraa otos, jossa nuori mies (Anger) makaa tajuttomana merimiehen sylissä. Asetelma muistuttaa uskonnollisia Pietä-kuvia. Pian katsojalle paljastuu, että tämä näky on kuitenkin ollut vain unta, kun Angerin näytetään makaavan nukkuvana sängyllään huoneessa, jonka lattialla on kuvia hänestä merimiehen sylissä. Pian Angerin hahmo herää ja katsoo alaruumistaan kohti. Peitto on kohonnut nivusten kohdalta ja näyttää kuin miehellä olisi erektio. Kun Anger nostaa peittoa jalkovälinsä kohdalta, paljastuu sen alta kuitenkin afrikkalainen patsas. Elokuva käyttää tehokeinona tällaisia siirtymiä vakavan tunnelman ja alatyylisen vitsien välillä toistuvasti. Tällä tavalla kielletty halu esitetään niin komediallisena tai groteskina, että se aiheuttaa parhaimmillaan naurureaktion.

Anger nousee ylös sängystä ja astuu uuteen uneen kävelemällä sisään ovesta, jossa lukee ”GENTS”. Ovelta Anger päätyy baariin, joka campin hengen mukaisesti on toteutettu ripustamalla näyttelijöiden taakse taustakangas, johon on painettu kuva baarista. ”Baarissa” lihaksikas merimies poseeraa teatraalisesti ja tekee akrobaattisia temppuja. Miestä ihailevasti seuraava Anger yrittää tarjota tupakkaa hänelle, mutta lähentely-yrityksestä vihastunut merimies hakkaa Angerin. Seuraa sarja hallusinatorisia kuvia, joissa joukko merimiehiä käy paidattomaan Angeriin käsiksi. Kuvissa väkivalta ja seksuaalinen kiihottuminen sekoittuvat sadomasokistiseksi nautinnoksi. Anger sylkee verta ja hänen huulilleen ja kaulalleen valutetaan maitoa, joka tässä kontekstissa on tulkittavissa spermaksi. Merimiehet repivät Angerin sisuksia ja hänen rinnastaan sydämen paikalta paljastuu elektroninen mittari. Symbolinen ejakulointi nähdään, kun yksi merimies lopuksi vetää housujensa etumuksesta esiin palavan ilotulitusraketin ja Angerin hahmo muuttuu, täysin selittämättömästi, joulukuuseksi, joka työntyy kohti huoneessa olevaa takkaa ja syttyy palamaan polttaen sitten alussa näytetyt valokuvat. Uni päättyy. Angerin näytetään nukkuvan huoneessaan vierellään miespuolinen rakastaja, jonka kasvot on raaputettu filmiltä käsin näkymättömiin ja tilalla on valkoinen sädekehä.

Eaux D'Artifice on unenomainen, siniseksi sävytetylle filmille kuvattu montaasielokuva, joka tapahtuu Tivolissa, lähellä Roomaa sijaitsevan *Villa D'Este* palatsihuvilan puutarhan suihkulähteillä. Elokuvan *mise-en-scène* eli näyttämöllepano on sensuelli ja romanttinen. Pehmeän suotimen läpi kuvaaminen luo elokuvalla omanlaisensa fantastisen tunnelman. 1700-luvun tyyliin

ranskalaiseen hovipukuun ja valtaviin hiussulkiin sonnustautunut naamioitunut henkilö kiertää ympäri yöllistä puutarhaa Vivaldin *Vuodenaikojen* soudessa. Brook kuvailee, että eräässä mielessä elokuvan voisi ottaa siis elegiana vanhalle läntiselle Euroopalle ja siten olla luettavana korkeaksi campiksi⁹⁷. Sen sijaan, että elokuva keskittyisi paljastamaan meille kuka satumainen naamioitu henkilö on, keskittyy se tekemään montaasia puutarhan arkkitehtuurista vieden huomion erityisesti sen vesielementteihin: suihkulähteisiin, jotka roiskivat valkoisena vaahtoavaa vettä, sekä kivikasvoihin, jotka sylkevät vettä suustaan.

Camp on Sontagin mukaan kiinnostunut ”kaksoisvalaistuksesta”, joissa asiat voidaan nähdä. Se ei tarkoita pelkästään kirjaimellisen ja symbolisen merkityseron tekemistä. Kyse on Sontagin mukaan ennemminkin erosta puhtaan keinotekoisuuden ja jotakin, ihan mitä tahansa, merkitsevän asian välillä.⁹⁸ Sontag kehittää ajatustaan esseessään, jota lainaan suoraan Niemelän käännöksenä:

Tämä tulee hyvin esiin vulgaarissa tavassa käyttää sanaa ”camp” verbinä, ”to camp”, tarkoittamaan jotain mitä ihmiset tekevät. ”To camp” on viettelyn muoto, joka hyödyntää näyttäviä ja epäilyttävän monimielisiä maneereja; eleitä, joilla on vitsikäs merkitys asiantuntijoille ja persoonattomampi merkitys ulkopuolisille. Kun sanasta tulee substantiivi, kun jokin henkilö tai asia on ”camp”, niin mukana on samalla tavalla, ja enemmänkin, monimielisyyttä. ”Suoran” merkityksen, kaikkien ymmärrettävissä olevan julkisen merkityksen, takaa löytyy saman asian yksityinen vinksahantunut kokeminen.⁹⁹

Angerin elokuvien camp kaksoisvalaistus yltää jopa elokuvien nimien tasolle sanaleikkeinä. Brook avaa muun muassa elokuvan *Eaux D'Artifice* monimerkityksellisyyttä. Elokuvan nimi on homonyymi, sillä se kuulostaa samalta kuin *Ode to Artifice*, eli ”oodi juonikkuudelle” tai ”oodi keinotekoisuudelle”. *Eaux D'Artifice* ei ole myöskään ole loogista ranskaa, sillä se tarkoittaa kirjaimellisesti keinotekoista vettä. *Feux d'artifice* tarkoittaa kuitenkin ilotulituksia (*fireworks*, kirjaimellisesti ”keinotekoiset tulet”). Sana *eau* tarkoittaa ranskaksi vettä, joten tästä voidaan siis johtaa sanaleikki *eaux d'artifice*, eli *waterworks*. Sanaleikki liittyy elokuvan *Eaux D'Artifice* Angerin aiempaan elokuvaan *Fireworks*, joka yhdistelee vesi- ja tulielementtiä kuvakerronnassaan. Kolmas assosiaatio nimelle on Brookin mukaan ranskankielinen *eaux d'orifice* (käännettynä kömpelösti ”vesiaukot”), joka tuo tulkintaan seksuaalisia tasoja. Kun ilotulitukset toimivat

⁹⁷ Brook 2006, 6.

⁹⁸ Sontag 1964, 5. Kääntänyt Niemelä.

⁹⁹ Sontag 1964, 5. Kääntänyt Niemelä.

elokuvassa *Fireworks* fallisina elementteinä, kuohuvat suihkulähteet symboloivat niitä elokuvassa *Eaux D'Artifice*.¹⁰⁰

Elokuvan *Eaux D'Artifice* suhde kevytmieliseen vakavana vastaa hyvin Sontagin ajatusta epäonnistuneen vakavuuden sensibilitetistä. Hienostuneen ja elegantin elokuvan subteksti on itse asiassa seksuaalinen, suorastaan ”orgastinen”. Landisin mukaan idea elokuvaan syntyi, kun Anger matkusti Roomaan haaveenaan tehdä elokuva kardinaali d’Estesta, jonka perhe rakennutti Tivolin suihkulähteet. Elokuvan piti olla ensimmäinen osa neliosaisesta elokuvasarjasta, jonka oli tarkoitus muuttua osa osalta seksuaalisesti graafisemmaksi. Myöhempiä osia ei kuitenkaan koskaan tehty.¹⁰¹ *D'Artifice* ei ole niinkään graafinen kuvastoltaan, mutta ikonografia on tulkittavissa monimielisesti. Brookin sanoin elokuva onkin kuin pitkä ja ekstaattinen märkä uni, joka kumuloituu niin sanottuun rahaotoksen (*money shot*)¹⁰². Naamioitunut hahmo kävelee lopuksi kameraa kohti ja katoaa valtoimenaan pulppuavaan vesisuihkuun.

Kalhan mukaan camp on esteettisiin hierarkioihin ja arvotusstrategioihin liittyvä esteettinen ja kulutuskulttuurinen ilmiö, jossa normatiiviset periaatteet, kuten ”hyvä maku”, asetetaan outoon valoon ja niiden tilalle tuodaan vaihtoehtoisia ironisia, parodisia tai absurdeja merkityksiä¹⁰³. Hän jatkaa, että yleisemmällä tasolla ja ”aidoimmillaan“ camp edellyttää viitekehyykseen siis hyvien tapojen hierarkian. Camp kytkeytyy näin ollen elimellisesti paitsi esteettisen modernismin myös siveellisyyden ideologiseen historiaan. Camp koettelee siis sopivaisuuskäsityksiä ja pyrkii höllentämään etiikan ja estetiikan tiukkoja kytköksiä. Kalhan mukaan camp on siis se piste, jossa tyyliön ja tyylikäs etäännyvät niin kauas toisistaan, että kohtaavat toisessa päässä väistämättä.¹⁰⁴ Leikillisuus, jolla Angerin elokuvissa yhdistyvät avantgardistinen korkea tyyli sekä alatyylinen groteskius, haastavat yleisiä soveliaisuuskäsityksiä ja pitävät katsojan varpaillaan. Samaan aikaan elokuvat naureskelevat yleisille kauneuskäsityksille pilke silmäkulmassa.

3.2 Jeesus ja moottoripyöräkultti - uskonnon ja populaarikulttuurin ikonit vastakkain

Kenneth Anger käyttää elokuvissaan uskonnollisia symboleita, teemoja ja myyttejä. Välillä ne toimivat kerronnassa eräänlaisia vastakuvina elokuvissa käytetyille populaarikulttuurin ikoneille, jotka tätä kautta saavat omia uusia myyttisiä merkityksiä elokuvien sisällä. Käytän uskontoa sateenvarjoterminä kaikenlaisista hengellisistä oppi- ja uskomusjärjestelmistä, joihin Anger

¹⁰⁰ Brook 2006, 6.

¹⁰¹ Landis 1995, 63.

¹⁰² Brook 2006, 7.

¹⁰³ Kalha 2009, 3.

¹⁰⁴ Kalha 2009, 4.

elokuviinsa viittaa. Angerin uskonnolliset viitaukset kumpuavat niin kristinuskosta kuin pakana- ja uuspakanauskonnoista, merkittävimpana Alesteir Crowley'n vuonna 1904 perustama okkultistinen uskonto ja filosofinen aatejärjestelmä *thelema*. Thelema yhdistelee muun muassa länsimaista maagis-mystistä ja seremoniallista magiaa sekä Kaukoidän esoteerisia oppeja, joita käsitellään theleman pyhissä kirjoissa, niistä tärkeimpänä Crowley'n kirjoittama *Lain kirja (The Book of the Law, 1909)*¹⁰⁵.

Anger näkee elokuvansa maagisina rituaaleina ja elokuvateknologian maagisena aseenaan¹⁰⁶. Valoja, ääniä ja kuvastoa käytetään tavoilla, joiden tavoitteena on aiheuttaa yleisölle muuntuneita tajunnantiloja tai havaintokokemuksia¹⁰⁷. Ritualistisuuden ja uskonnollisen tematiikan vuoksi elokuvia voisi pitää hengellisinä. Angerin viimeiseksi isoksi teokseksi jäänyt *Lucifer Rising* on kunnianhimoinen ja eppinen myyttiseen Egyptiin sijoittuva lyhytelokuva, jossa jumalat kutsuvat langenneen enkeli Luciferin maan päälle pyrkimyksensä ohjata maailma kohti uutta Horuksen aikaa, joka theleman opeissa merkitsee tämän uskomusjärjestelmän moraalisen opin, ”Tee mitä tahdot” omaksumista ja muista ”orjauskonnoista” vapautumista¹⁰⁸.

Ajatusta hengellisestä elokuvasta on mahdollista kritisoida, sillä usein Anger käyttää uskontoa myös ironisena välineenä, esimerkiksi tehdessään vertauksia Hollywood-tähtien ja Jeesuksen välille. Angerin luomat yhteydet populaarikulttuurin ja uskonnollisten mytologioiden välille satirisoivat uskonnon asemaa ja siksi niitä voikin pitää strategisena campina. Uskonnollinen symbolismi on Angerin elokuvissa niin yläkyläistä, että käsittelyni jää väistämättä pintapuoliseksi, enkä siis edes yritä avata kaikkien symboleiden ja rituaalien merkitystä. Keskityn ainoastaan tekijöihin, jotka koen relevanteiksi camp-kontekstissa.

Teoksessa *Elokuva uskonnon peilinä* erotetaan kaksi näkökulmaa, joiden kautta elokuvia voi lähestyä uskonnollistieteellisestä näkökulmasta: uskonto elokuvassa ja elokuva uskontona. Vaikka tämän tutkielman painotus ei olekaan uskontotieteessä, on jälkimmäinen tutkimussuuntaus kiinnostava Angerin elokuvien kannalta. Se tutkii elokuvien katsomisen ja rituaalin välistä suhdetta. Molemmat toiminnot noudattavat tiettyä kaavaa ja myös toimivat usein niitä varten luoduissa tiloissa. Elokuvan katsomiseen voidaan liittää niin rituaalin sosiaalinen ulottuvuus kuin yksilöllinen rituaalinen puhdistautuminen ja vastausten etsiminen. Elokuvissa käyntiin liittyy myös ritualistisiksi luokiteltuja elementtejä, kuten kaavamaisuutta ja perinteitä. Myös elokuvien ennustettavuus, kuten

¹⁰⁵ ”Thelema”. Pakanaverkko ry.

¹⁰⁶ Hunter 2001, 15.

¹⁰⁷ Doyle White 2016, 1.

¹⁰⁸ Doyle White 2016, 2.

lajityyppeihin liittyvät odotukset ja troopit, voidaan nähdä vastaavan kirkollisten toimituksien kaavoja ja niissä ihmisille annettuja rooleja.¹⁰⁹ Viimeinen huomio sopinee kuitenkin parhaiten valtavirtaelokuvaan ja tyypillisimpiin genre-elokuvaan, eikä välttämättä istu yhtä hyvin Angerin elokuvien tarkasteluun. Teoksessa mainitaan vielä ajatus siitä, että kirkon ja elokuvateattereiden voidaan nähdä edustavan samanlaista funktiota ylläpitämällä ihmisten toiveita, unelmia ja pitämällä ovia auki toisiin maailmoihin¹¹⁰. Angerin elokuvissa vahvana korostuu nimenomaan vastausten etsimisen ajatus. Niiden esoteerinen esittämistapa herättää kysymyksiä, mutta samaan aikaan vapauttaa katsojan assosioimaan vapaasti ja kehittämään omia merkityksiä näkemästään. Angerin elokuvat pitävät ovia auki vaihtoehtoisille tulkinnoille esittämällä vastakulttuurista maailmankatsomusta.

Angerin elokuvat voi myös liittää osaksi uushengellistä okkulttuuria. Okkulttuuri on alun perin uskontotieteilijä Christopher Partridgen lanseeraama käsite, jonka mukaan länsimaissa on meneillään prosessi, jonka seurauksena perinteiset institutionaaliset uskonnot, erityisesti kristinusko, joutuvat tekemään tilaa vaihtoehtoiselle henkisyydelle. Erityisesti okkulttuurin popularisoitumiseen ovat vaikuttaneet media ja populaarikulttuuri, jotka tekevät okkulttuuria tutuksi, mutta myös muokkaavat sitä.¹¹¹ Esimerkiksi TV-sarjat, kuten *Salaiset kansiot (The X-Files)* ja *Supernatural*, Ylen radiokanavilla tullut laajalla skaalalla yhteiskunnan marginaali-ilmiöitä käsitellyt Perttu Häkkisen nimeä kantava keskusteluohjelma, sekä rajatietoon keskittynyt *Ultra*-lehti käsittelevät esoteerisia teemoja ja voidaan nähdä okkulttuurin osina.

Kenneth Anger viittaa lähes kaikissa elokuvissaan tavalla tai toisella okkultistisiin suuntauksiin, erityisesti Crowley'n thelemaan, jota itsekin harjoittaa. Angerin henkilökohtainen suhtautuminen thelemaan on kuitenkin kaksinainen, hän kyllä harjoittaa sitä, mutta on luonnehtinut olevansa samaan aikaan sekä uskovainen että skeptikko.¹¹² Hänen suhtautumisensa elokuviinsa maagisina rituaaleina on kuitenkin näkökulma, joka ajaa olettamaan, että Angerin intentio on ollut esittää okkultistiset rituaalit elokuvissaan vakavasti otettavina. Angerin ajoittain hyvinkin vakavan ja mahtipontisen tavan kuvata okkultistisia rituaaleja elokuvissaan voisi nähdä jossain mielessä noudattavan Sontagin naiivin campin ajatusta, jossa camp syntyy tahattomasti vakavan ja naurettavan ristiriidasta.

¹⁰⁹ Blom et al. 2011, 25.

¹¹⁰ Blom et al. 2011, 26.

¹¹¹ Kokkinen 2012.

¹¹² Brook 2006, 7.

Tapa, jolla rituaalimagiaa Angerin elokuvissa monesti esitetään, näyttäytyy siis ylilyövä ja koomisena, mikä on omiaan tekemään siitä monien silmissä campia. Esimerkiksi elokuvassa *Invocation of my Demon Brother* Anger esittää itse satanistista rituaalia suorittavaa vakavaa maagia. Hänen elekielensä on dramaattista ja kohtausta tuntuu olevan tarkoitettu vakavasti otettavaksi. Vastaparina Angerin maagille elokuvassa nähdään kuitenkin Saatanan kirkon perustaja Anton Szandor LaVey päällekkäisenä kuvana *Hell's Angels*-motoristien kanssa. LaVey on pukeutunut tyylilleen uskollisesti naamiaisasulta näyttävään mustaan pukuun ja huppuun, jossa on punaiset muoviset pirunsarvet. LaVeyn muovisaatana näyttäytyy huvittavana vertautuessaan Angerin vakavaan ja mahtipontiseen maagiin. Kenties vertaus on tehty jopa tarkoituksellisesti Saatanan kirkkoa vastaan. Joka tapauksessa, molempien kirkkojen edustajat näyttävät koomisilta vertautuessaan toisiinsa.

Toisinaan ironia näyttäytyy tiedostavampana, esimerkiksi *Invocation of My Demon Brother* erkaantuu lopussa täysin vakavasta ja ahdistavasta tunnelmastaan päättäen elokuvan vitsiin, joka vetää lähes täysin maton alta elokuvassa pedatulle ahdistavuudelle. Kunokuva muuttuu loppua kohden yhä sekavammaksi ja huumetriippimäisemmäksi, nähdään loppuhuipennuksena *stop motion*-animaatiotekniikalla toteutettu kohtausta portaita alas tulevasta afrikkalaisnaista esittävästä patsaasta, jonka kädessä on kyltti, jossa lukee: ”ZAP... YOU'RE PREGNANT... THAT'S WITCHCRAFT”. Elokuva ei anna oikeastaan mitään selitystä yllättävälle käänteelle tunnelmassaan, vaan jättää katsojan arvailemaan mikä elokuvan tarkoitus on lopulta ollut ja kuinka se oikeasti suhtautuu käsittelemisi aiheisiin.

Elokuva *Scorpio Rising* kertoo rikollisesta moottoripyöräjengistä, jota johtaa Scorpio niminen mies. Elokuva tekee suorilla rinnastuksilla Jeesuksen ja Scorpion välille käyttäen otosten välissä pätkiä muun muassa hengellisestä TV-sarjasta *The Living Bible* (1952). Kun Scorpio kävelee moottoripyöränsä luokse, leikataan kohtauksen väliin pätkiä raamattusarjan kohtauksesta, jossa opetuslapset seuraavat edellään kävelevää Jeesusta. Myöhemmin sarjaan viitataan vielä uudestaan ja näytetään kohtausta, jossa Jeesus tekee yhden ihmeteoistaan palauttaessaan sokean miehen näkökyvyn. Ironia Jeesuksen ja Scorpion rinnastamisesta toisiinsa syntyy siitä, että heidän hahmonsensa ovat toistensa vastakohtia. Yhteistä miehillä on toki kapinallisuus ja uskolliset seuraajat, mutta Jeesus on Raamatussa hyvän tekijä, kun taas Scorpio edustaa elokuvassa pahuutta. Ihmetekokohtauksen välissä välähtää kuva Scorpion saamasta pysäköintisakosta, alastomasta miesvartalosta sekä penistä puristavasta kädestä. Graafisempien kuvien kohdalla Anger käyttää subliminaalista tekniikkaa, eli kuvat välähtävät vain häviävän pienen hetken kuvaruudulla, eikä niiden sisältöä ehdi täysin hahmottaa ilman, että elokuvan pysäyttää oikealla hetkellä.

Angerin elokuvissa ei ole dialogia, mutta niissä käytetty musiikki toimii monissa kohtauksissa merkityksen antajana. Varsinkin *Scorpio* -elokuvassa kappaleiden sanoitukset peilaavat kohtauksia, mutta samaan aikaan myös tuottavat niihin ironisia lisämerkityksiä. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Scorpio kävelee moottoripyöränsä luokse ja häntä verrataan Jeesukseen, taustalla soi The Crystals -bändin *He's a Rebel*, jossa kuvaillaan kapinallista toisinajattelijaa, jota laulun minä ei kuitenkaan voi olla rakastamatta: "He's a rebel and he'll never ever be any good. He's a rebel 'cause he never ever does what he should. But just because he doesn't do what everybody else does, that's no reason why I can't give him all my love". Kristinuskossa oman aikansa toisinajattelijana ja hyväntekijänä pidetty Jeesus vertautuu siis anarkistiseen Scorpioon, joka kuitenkin käyttää valtaansa rikoksiin ja kaaokseen. Elokuvan alussa on kohtaus, jossa Scorpio lukee sarjakuvia omassa huoneessaan, jonka seinät on vuorattu julisteilla. Erässä julisteessa lukee: "Was born to raise Hell", joka on vain yksi lukuisista vihjeistä Scorpion anarkistisesta luonteesta. Scorpio käyttää myös paljon pääkallosymbolia muun muassa sormuksissaan ja hänellä on huoneessaan pääkallolippu ja katosta roikkuu hirttosilmukka. Elokuvan alussa nähdään myös nuori jengiläinen kustomoimassa moottoripyöräänsä, jonka satulalla istuu luuranko. Pääkallo on kuoleman symboli kun taas kristinuskon risti symboloi ylösnousemusta. Scorpion kultti on siis kuoleman kultti.

Rituaalisuus astuu kuvaan elokuvan puolenvälin jälkeen. Scorpio ja hänen jenginsä päätyvät halloweenaamiaisista juhlimaan kosteasti kirkkoon. Hänen jenginsä jäsenet ovat pukeutuneet halloweenasuihin, paholaisiksi ja luurangoiksi, pääkallo toistuu siis taas. Samaan aikaan kun jengiläiset riehuvat ja rellestävät, muun muassa repivät yhdeltä mieheltä housut pois ja kaatavat hänen päälleen jotain, mikä näyttää sinapilta, leikataan väliin otoksia Jeesuksen kasvoista puukaiverruksessa. Taustalla alkaa soida Kris Jensenin kappale *Torture*, jonka taustalla kuuluu sikojen kovaäänistä röhkintää. Kaoottisen juhlinnan välissä välähtää kuvia erään moottoripyöräjengiläisen lantiolla roikkuvasta paksusta metalliketjusta, sitten verisestä ja piiskatusta takamuksesta ja lopulta shakkilaudan päälle nostetuista maihinnousukenkäisistä jaloista, joiden taustalla näkyy hakaristilippu. *Torture* -kohtaus loppuu vastakuviin tuskastuneen näköisestä Jeesuksesta sekä vakavasta Marlon Brandosta elokuvassa *Hurjapäät (The Wild One, 1953)* samalla kun Jensen laulaa: "Do you mean to hurt, or don't you see, you're torturing me, torturing me?" Koska Brandon hahmo edustaa Scorpiota, kuten kohta perustelen, voi kohtauksen nähdä niin, että Scorpio kiduttaa Jeesusta kääntämällä hänen oppinsa nurinkurin ja käyttämällä niitä pahaan.

Lopulta Scorpio kapuaa alttarille ja alkaa saarnata jengiläisille suureleisesti. Hän on kuin Jeesus pitämässä vuorisarnaansa tai Hitler saarnaamassa seuraajilleen. Scorpion nähdään heiluttavan samalla pääkallolippua, aseita ja lopulta myös natsien hakaristilippua. Saarna päättyy

perversoituneeseen ehtoolliseen Scorpion virtsatessa alttarilla omaan kypäräänsä. Konnotaatiot Jeesuksen seuraajilleen pitämään vuorisäärnään sekä Hitlerin pitämiin puheisiin kruunaa taustalla soiva Little Peggy Marchin kappale *I Will Follow Him*. Jack Hunter luonnehtii kohtausta käänteiseksi ehtoolliseksi ja virtsaamisen symboloivan samaan aikaan sekä vallan merkkäämistä että herjaamista¹¹³.

Alttarikohtauksessa korostuu elokuvan karnevalistinen logiikka. Scorpio on seuraajilleen käänteinen vapahtajahahmo. Samaa aikaan elokuva luo karnevalistisen liittouman pyhän ja epäpyhän välille, asioiden, jotka ovat toistensa vastakohtia ja jotka yleensä pidetään siis visusti erillään. Scorpion ehtoollinen tuo kuvaukseen myös häpäisemisen elementin. Pyhä ehtoollinen pienennetään likaiseksi ja maalliseksi toimitukseksi, jossa Jeesuksen veri korvataan ihmisen virtsalla. Tässä piilee myös elokuvan ironinen camp-äsenne. Samaa aikaan kun elokuva nostaa Scorpion Jeesuksen vertaiseksi vapahtajahahmoksi tekemällä hänen ja Jeesuksen välille ilmiselviä ja suorastaan huvittavia rinnastuksia, suhtautuu elokuva pyhyiden käsitteeseen lempeän naureskellen: Jeesus on yhtä pyhä kuin moottoripyöräjengiläinen, Marlon Brando on yhtä iso kuin Jeesus, kristinusko ja natsisimi ovat sisäraatteita. Kaikki on yhtä pyhää ja epäpyhää, käsitteet menevät sekaisin.

Jeesuksen henkilökultti ei ole kuitenkaan ainoa asia, mihin elokuva kiinnittyy, vaan palvonnan tematiikka halkoo koko elokuvaa. Elokuvan kuvaama nahkamuoti ja moottoripyöräharrastus edustavat toisenlaista hengellisyyttä, koneiden palvontaa ja tavarafetisismiä. Nahkasta ja ketjuista koostuvat jengiläisten asut ovat omanlaisensa univormu, jonka kautta miehet omaksuvat roolinsa osana jengiä. Elokuvan alussa on kohtaus, jossa Scorpio lukee sarjakuvia omassa huoneessaan paljastaa hänen rakkautensa Marlon Brandoon ja James Deaniin. Scorpion huoneessa on päällä televisio, josta tulee elokuva *Hurjapäät*, jonka päähenkilöä moottoripyöräjengin johtajana näyttölee Marlon Brando. Huoneet seinät on vuorattu valokuvilla, joista suurin osa on Brandosta sekä James Deanista ja otoksissa vilahtaa myös muuta tähtimemorabiliaa, kuten Dean-faniklubin kunniakirja. Huone on kuin teinin huone, joka on vuorattu omien idolien kuvilla. Se on siis omanlaisensa pyhäkkö. Scorpion olemus muistuttaa myös todella paljon James Deanin muotokuvaa, joka roikkuu seinällä Scorpion vasemmalla puolella. Scorpio syyttää tupakan sängyllä maatessaan ja seuraavassa otoksessa myös Brandon näytetään polttavan televisiossa tupakkaa. Scorpion toiminta peilaa Brandon toimia ja eleitä. Scorpion inspiraatio omaan habitukseensa on siis selvä. Brando ja Dean ovat Scorpion pyhimyksiä. Tekemällä tällaisen rinnastuksen Hollywood-idolien ja Jeesuksen

¹¹³ Hunter 82, 2001.

välille, *Scorpio Rising* naureskelee jälleen pyhyiden käsitteelle ja vertaa uskonnollista palvontaa popidolien ja kulutuskulttuurin palvontaan.

Kun Scorpio nousee pukemaan nahkavaatteitaan ja valmistautuu hyppäämään moottoripyörän selkään, leikataan väliin otoksia Brandosta ajamassa moottoripyörällä. Scorpio suhtautuu tyyliinsä äärimmäisen vakavasti ja ottaa aikansa, että saa pukeuduttua. Kuvaus on sen verran viipyilevää, että se muuttuu humoristiseksi. Scorpion nähdään esimerkiksi sovittelevan useita erilaisia aurinkolaseja suunnitellessaan asuaan. Kaikki tämä kuvastaa sitä, että tyyli on Scorpiolle äärimmäisen tärkeä asia ja pukeutuminen rituaali, jonka aikana hän omaksuu roolinsa jengin johtajana. Fyysinen materia, kuten muoti, on erottamaton osa jengikokemusta. Varsinainen ajaminen on elokuvassa hyvin pienessä osassa verrattuna harrastuksen ympärille kietoutuneeseen fetisistiseen vaatteiden ja mekaniikan ihannointiin.

Scorpio Rising alkaa pitkästä kohtauksesta, jossa Scorpio rakentaa ja huoltaa pyöräänsä hartaudella samalla kun taustamusiikkina soi Ricky Nelsonin raamattuvertauksilla kyllästetty rakkauslaulu *Fools Rush In*. Samanlaisen fetisoinnin ympärille perustuu keskeneräiseksi jäänyt kolmiminuuttinen *Kustom Kar Kommandos*, jossa tiukkoihin vaatteisiin pukeutunut nuori mies kiillottaa autoaan The Paris Sistersin kappaleen *Dream Lover* tahtiin. Auto ei ole kuitenkaan ainoa asia, mitä kamera pysähtyy ihailemaan, sillä välillä se herpaantuu ja kuvan keskipisteeksi ajautuu nuoren miehen takapuoli tai hänen treenatun ylävartalonsa heijastus auton konepellissä. Koneiden ja miesten väliset suhteet molemmissa elokuvissa saavat eroottisia ulottuvuuksia.

Boczkowska liittää *Scorpio Rising* -elokuvan laajempaan 1960-luvulla Yhdysvalloissa vallinneeseen *road movie* -trendiin, joista vertailuesimerkkinä hän nostaa elokuvat *Bonnie ja Clyde* (1967) ja *Easy Rider* (1969). Boczkowskan mukaan näissä kahdessa elokuvassa yhteiskunta lopulta tuhoaa sympaattisina kuvatut ulkopuoliset ja lainsuojattomat henkilöihahmot. Molemmat elokuvat kuvaavat lainsuojattomien aggressiivista marginaalia sekä vieraantumista yhteiskunnasta. *Bonnie ja Clyde* liittää päähenkilöt rikollisten alakulttuuriin, *Easy Rider* sen sijaan sijoittuu huumemaailmaan. Elokuvat ovat itsetietoisia genre-elokuvia, jotka kommentoivat ja tarkistavat perinteitä, joita muokkaavat. Boczkowska näkee elokuvien asenteen lähdemateriaaliinsa analogisena *Scorpio Rising*-elokuvalle. Elokuvat ovat samaan aikaan kunnianosoituksia ja elegioita populaarikulttuurin ja median synnyttämiä alakulttuurin mytologioita ja kuvia kohtaan.¹¹⁴ Hän myös argumentoi, että *Scorpio*ssa luodaan tiedostaen omaa myyttiä motoristien ympärille vertaamalla niitä toisiin

¹¹⁴ Boczkowska 2016, 84.

myytteihin: Jeesukseen (ihmisten pelastajaan), Hitleriin (pahuuden edustajaan), sekä kuolleeseen ja elävään elokuvatähteen (Dean ja Brando)¹¹⁵.

Angerin elokuvissa kirkolliset menot ja pyhät rituaalit banalisoituvat siis materian, muodin, Hollywoodin tähdenlentojen ja muiden aikalaispopulaarikulttuurin ilmiöiden palvonnaksi. Hedonismi, nopeat nautinnot, kuten päihteiden aiheuttama ekstaasi, sekä tavarafetisismi korvaavat hengellisen kirkastumisen ja kristinuskon opinkappaleet. Pyhän käsite on Angerin elokuvissa varsin häilyvä ja esimerkiksi jumalattaria tai jumalia voi leikkiä kuka tahansa. *Scorpio Rising* on edustava esimerkki tällaisesta elokuvasta, mutta elokuvat *Inauguration of the Pleasure Dome*, *Invocation of My Demon Brother* ja *Lucifer Rising* noudattavat Angerin elokuvista selkeimmin ritualistista muotoa ja käyttävät kristinuskon sijaan näyttävämmin hyväkseen pakana- ja uuspakanauskontojen kuvastoa.

Omien sanojensa mukaan jokainen Angerin tekemä elokuva on ollut pyrkimys tuottaa katsojan mieleen vaihtoehtoinen todellisuus. Hän käyttää ilmaisua ”Make Believe” ilmaistessaan omistautumistaan kuvitteellisuudelle.¹¹⁶ Toki suurin osa fiktiivisestä elokuvasta pyrkii tavalla tai toisella tuottamaan vaihtoehtoisia todellisuuksia katsojan mielessä ja immersoimaan katsojan mukaan keksittyyn, eivätkä Angerin elokuvat siis siinä mielessä ole mitenkään poikkeuksellisia. Tavat, joilla immersio pyritään saavuttamaan, ovat kuitenkin omalaatuisia. Ehkä kaikista tehokkaimmin hypnoottisen rituaalitason Angerin elokuvista saavuttaa elokuva *Invocation of my Demon Brother*, joka käyttää taustamusiikkinaan Mick Jaggerin säveltämää junnaavaa syntetisaattorimusiikkia. Monotoninen musiikki yhdistettynä nopeisiin leikkauksiin, ylisaturoituihin kuviin, toistoon, kaleidoskooppimaisiin otoksiin sekä kaksoisvalotettuihin kuviin antavat elokuvalle ainutlaatuisen ritualistisen muotonsa. Elokuva on tunnelmaltaan ahdistavampi kuin muut Angerin elokuvat, mikä selittyy pitkälti tehokkaalla musiikin käytöllä. Elokuvassa Anger itse esiintyy satanistista rituaalia suorittavana maagina.

Myös elokuva *Inauguration of the Pleasure Dome* käyttää samankaltaisia tehokeinoja kuvakerronnassaan. Elokuva on ottanut nimeensä inspiraation Samuel Coleridgen oopiumnäystä kertovasta runosta *Kubla Khan* (1797). Elokuvassa historialliset, raamatulliset ja myyttiset hahmot kokoontuvat elokuvassa kuvitteelliselle ”nautinnon kupolille”. *Invocation of My Demon Brother* -elokuvan tavoin elokuvan *Pleasure Dome* ritualistinen muoto muistuttaa pakanauskonnollisia menoja, joissa muuntuneita tajunnantasoja etsitään nauttimalla psykedeelejä. *Pleasure Dome* on

¹¹⁵ Boczkowska 2016, 87.

¹¹⁶ Hutchison 2004, 163.

kyllästetty toisiin ulottuvuuksiin katsomisen symboliikalla. Erään otoksen päälle esimerkiksi projisoidaan alkemiakartta, joka kuvastaa portaalaa toiseen ulottuvuuteen¹¹⁷ ja toiseen Horuksen silmä, jota on muinaisessa Egyptissä pidetty sekä kaikkinäkevänä että voimakkaana amulettina¹¹⁸. Kaikenlaiset ritualistiset uskomukset ja siirtymäriitit eri hengellisistä kodeista elävät siis elokuvassa iloisesti sekaisin.

Myös elokuvan henkilöahmot on nostettu lukuisten eri kulttuurien ja uskomusjärjestelmien myyttien pinosta. Esimerkiksi Samson De Brier näyttlee huikeaa viitosroolia Shivana, Osiriksenä, Nerona, Cagliostrona sekä maagi Alesteir Crowleyna. Marjorie Cameron tekee puolestaan kaksoisroolin Tulipunaisena naisena (*The Scarlet Woman*: theleman suuri jumalatar ja Johanneksen ilmestyksen kuvaama suuri Babylon, ”maailman porttojen ja iljetysten äiti”¹¹⁹) sekä hindulaisena jumalattarena Kalina. Elokuvassa esiintyvät myös esimerkiksi Egyptin jumala Isis, juutalaisen mytologian ensimmäinen nainen Lilith, kreikkalaisen mytologian Pan sekä magian jumalatar Hekate, jota Anger esittää itse dragissa.

Elokuvan avauskuvana seurataan pitkää helminauhaa, jota pitkin kamera kipuaa ylös sängylle, jolla makaava lordi Shiva on herännyt ja kierittää nauhaa kätensä ympärille. Taustalla soi Janacekin *Glagoliittimessu*. Lopulta Shiva nielee koko korun ja nousee sängystään. Siirrytään paikkaan, joka näyttää sijaitsevan jossain ajan ja paikan tuolla puolen. Siellä Tulipunainen nainen polttaa ison kannabissavukkeen. Monien hahmojen nähdään nauttivan viiniä ja viittauksia huumeiden käyttöön tehdään toistuvasti. Myös korukivien syöminen toistuu elokuvassa useita kertoja: Shiva syö tai hänelle syötetään elokuvan aikana kristallikoru, helmi ja kultainen käärme. Tätä kuvastoa voi verrata ehtoollisen ottamiseen kirkossa, yhteen kristinuskon sakramenteista, jossa leipä ja viini edustavat jeesuksen verta ja ruumista. Myös monilla pakanauskonnoilla on oma versionsa ehtoolliseen vertautuvasta rituaalista. Esimerkiksi Crowleyn opetuksissa seksimagian yhteydessä suun kautta nautitut nesteet täyttävät kehon jumalallisella voimalla, jolla on puhdistava vaikutus¹²⁰. Elokuvassa jalokivien tai talismaanien syöminen sekä päihteiden nauttiminen edustavat vihkiytymistä pakanalliseen rituaaliin, jossa otetaan jumaluus sisään ja tullaan jumalaksi itse. *Pleasure Dome* -elokuvan ehtoollinen perversoituu lopussa orgioita muistuttavaksi karnevaaliksi.

Elokuvan edetessä juhlinta muuttuu villimmäksi, kun päihteet alkavat vaikuttaa. Tajunnantilojen muutoksia kuvastetaan henkilöahmojen asujen, meikkien ja jopa persoonan muutoksilla ja otosten

¹¹⁷ Hutchison 2004, 94.

¹¹⁸ Biedermann 1989, 336.

¹¹⁹ Ilm. 17:5.

¹²⁰ Hunter 2001, 56.

lisääntyneellä editoinnilla. Värit muuttuvat kirkkaammiksi, kuvista tulee päällekkäisiä ja hahmojen kasvot vääntelevät nautinnosta. Cameronin esittämä Tulipunainen nainen muuttaa muotoaan ja hänestä tulee Kali. On kuin katsoja olisi itsekin osa LSD-trippiä. Anger on luonnehtinut, että elokuva otti vaikutteita yhdestä monista crowleylaisista rituaaleista, jossa Crowley'n kultin jäsenet ottivat itse jumalan tai jumalattaren roolin. Toisin sanottuna rituaali vertautuu hänelle siis naamiaisjuhliin.¹²¹ Anger mainitseekin dokumentissa *Anger Me* (Gelmini, 2006) saaneensa inspiraation elokuvaan Anaïs Ninin järjestämistä Halloween-naamiaisista, joiden teema oli ”tule omana hulluutenasi”. Tämä naamiaisiin yhdistäminen lisää yhden keinotekoisuuden tason lisää elokuvaan ja korostaa roolien ja naamioiden leikillistä luonnetta.

Angerin tapa yhdistellä pyhää ja epäpyhää kuvastoa noudattaa Sontagin äärimmäistä camp-julistusta: ”Se on hyvää, koska se on kauheaa”¹²². Richard Dyer on argumentoinut, että homoseksuaalisuus ja noituus on yhdistetty toisiinsa kauan ja valtavirran ulkopuolella elävät kultit tarjoavat tilan marginaalisien tai kiellettyjen seksuaalisien suhteiden toteuttamiselle¹²³. On siis melko loogista, että Anger käsittelee homoseksuaalisuuden ja sukupuoli-identiteetin teemoja okkultististen allegorioiden kautta. Antropologi Victor Turner itse asiassa näkee sukulaisuussuhteen okkultismin ja campin välillä. Hänen mukaansa suhde on niiden liminaliteetissa, eli kahden vakiintuneen aseman tai sosiaalisen tilan välissä. Liminaalitila viittaa marginaaliin, kynnyksellä seisoviin henkilöihin, jotka Turnerin mukaan eivät ole ”täällä eikä siellä”, vaan olemassa asioiden, ”lain, tapojen, konventioiden ja seremoniallisuuden” välissä.¹²⁴ Liminaalitila merkitsee Turnerille ”pyhää kaaosta”, jossa kulttuurin määrittelemistä käyttäytymisnormeista on vapauduttu. Liminaaliset ilmiöt liittyvät sosiaalisen elämän keskeisien prosessien ritualisoituihin transformaatioihin. Turnerille liminaalitalan rituaalin osanottajien kognitiivis-emotionaalista tietoisuutta määrittää erottelemattomuus, jakamattomuus ja kategorioimattomuus.¹²⁵

Liminaliteetilla voi olla mystisiä ominaisuuksia ja sitä voidaan ilmaista monipuolisilla symboleilla rituaaleissa, karnevaaleissa, draamassa ja elokuvassa. Liminaalisuuden esteettisiä muotoja ovat sosiaalisten prosessin reflektointi ja sillä leikittely. Turner vertaakin liminaalisen ritualistin roolia hovinariin.¹²⁶ Liminaliteetti sallii asioiden tarkastelun normien ulkopuolelta sekä niillä provokatiivisen leikittelyn samalla tavalla kuin hovinarrille oli sopivaa sanoa ja tehdä asioita, jotka olivat muille paheksuttavia tai jopa rangaistavia. Tätä hovinarrin roolia voi verrata campin rooliin

¹²¹ Hunter 2001, 69.

¹²² Brook 2006, 8.

¹²³ Dyer 1990, 112.

¹²⁴ Brook 2006, 8.

¹²⁵ ”Liminaali”. Tieteen termipankki.

¹²⁶ Brook 2006, 8.

valtakulttuurin kommentoijana. Camp omii kulttuurisia artefakteja kaoottiseen välitilaansa hajottaakseen hallitsevia representaatioita ja tekee sen liioittelun ja karnevalismin kautta. Se tekee niin hovinarristatuksensa suojista, josta se voi pistää terävämmin kuin ilman tuota roolia.

Angerin viimeinen elokuva *Magick Lantern Cycle* -sarjassa, eli *Lucifer Rising*, tuo mukanaan profetiaallisen sanoman: Uusi aika on tulossa, Luciferin ja uuden okkultismin aika. Se on vastakulttuurin aika. Lucifer ei symboloi elokuvassa kristinuskon pahuutta, vaan hahmoa, joka tuo valon. Lucifer tarkoittaa kirjaimellisesti valontuojaa tai valonkantajaa. Luciferissa kulminoituu perinteisen kristillisen moraalin vastaisuus ja vastakulttuurin kapina. *Magick Lantern Cycle* päättyy crowleylaiseen kuvaukseen maailman siirtymisestä uuteen valon aikaan ja päättää siten elokuvasarjan positiivisesti. Alice L. Hutchison liittääkin tämän elokuvan utopistiseen 1960- ja 70-luvun vastakulttuuriseen eetokseen¹²⁷. Tällä tavalla koko *Magick Lantern Cycle*-sarjan voi nähdä eräänlaisena vastakulttuurin manifestina.

Uskonnollisen tematiikan käyttö Angerin elokuvissa halkoo kaikkia campille ominaisia osa-alueita: parodiaa, ironiaa, estetiikka, performanssia ja vastarintaa. Se parodioi Angerin omaa suhtautumista uskontoon liioittelemalla ja heittäytymällä täysin estottomasti ritualistiseen ilotteluun, se ironisoi uskonnon paikkaa ja merkitystä yhteiskunnassa, estetisoi äärimmilleen ja jopa mauttomuuteen asti henkistymisen kokemusta sijoittamalla elokuvansa liminaalisiin ”pyhiin” epäpaikkoihin ja erottamalla ne todellisen maailman banaaliudesta. Campin performatiivisuus ilmenee elokuvien ”elämä teatterina” metaforan kautta ja vastarinta transgressiona, joka perversoi luonnollisena koetun.

3.3 Sukupuolet sekaisin – campin lainausmerkit

Tämä alaluku käsittelee campia keinotekoisuuden sensibilibiteettinä ja kiinnittää huomiota erityisesti Sontagin esseessä esiintyvälle väitteelle siitä, että camp näkee asiat lainausmerkeissä. Kuten on jo todettu, Sontagin mukaan camp on sensibilibiteetin alueella suurin laajennus metaforasta ”elämä teatterina”. Luvussa 3.1 käsiteltiin jo Angerin elokuvien ajan, asioiden ja paikan pysyvyyden sumeaa logiikkaa. Tässä luvussa keskityn paikkojen sijasta henkilöhahmojen kuvaukseen. Laajennan keinotekoisuuden tarkastelua Angerin elokuvissa ilmentyvään sukupuoliparodiaan ja siihen, kuinka Angerin luomat performatiiviset maskuliinisuuden ja feminiinisuuden representaatiot mukailevat ja tuottavat camp-kuvastoa parodian, ironian ja visuaalisen yltäkylläisyyden kautta.

¹²⁷ Hutchison 2004, 189.

Luvun loppupuolella keskityn erityisesti siihen kuinka vastakulttuurista kumpuava keinotekoisesti tuotettu hypermaskuliinisuus tuottaa campia homoseksuaalista mieskuva.

Campista puhuttaessa mainitaan usein drag-taide. Drag istuu hyvin campin ajatukseen asioiden näkemisestä lainausmerkeissä. Drag queen ei ole nainen, hän on ”nainen”, eräänlainen liioiteltu, samaan aikaan parodisoiva ja ihannoiva näkemys naiseuden ideasta. Tyypillisesti drag on tarjonnut liioiteltua homomiesten performoivaa speaktaakkelia kulttuurillisesti määrittyneestä feminiinisydestä. Tämä performanssi sekä vahvistaa, että toimii hallitsevan binäärisen ja heteroseksuaalisen kulttuurin määritelmien sisällä, mutta samaan aikaan tunnustaa ja jopa juhlii esiintyjän marginaalista asemaa suhteessa tuohon kulttuuriin. Angerin elokuvissa sukupuoli ja identiteetillä leikitellään paljon, ne ovat samalla tavalla häilyviä kuin aika ja paikka hänen elokuvissaan.

Catharine Lumbyn mukaan camp sensibiliateettinä tiedostaa, että jo havaitseminen itsessään on luova teko¹²⁸. Havaitseminen on eräänlainen *trompe l'oeil*:n muoto. Trompe l'oeil tarkoittaa silmää harhauttavaa tai pettävää ja esimerkiksi maalausteoksissa sillä viitataan maalaustekniikoihin, joilla katsojaa harhautetaan illuusion keinoin ja voidaan luoda esimerkiksi vaikutelma, että maalaus pyrkii ulos kehyksistään. Drag on erinomainen esimerkki siitä, kuinka havaitsemista voidaan muokata esittämisen kautta. Mallan ja McGillis esittävät, että drag queen camp-ikonina asettaa ontologisen haasteen identiteetille artikuloimalla itsensä performanssin kautta olemisen sijaan.¹²⁹

Bahtin sen sijaan puhuu karnevalismin naamiosta, jonka olemus liittyy muutokseen, reinkarnaatioon ja olemisen suhteellisuuteen. Naamio liittyy transitiioon, metamorfooseihin, luonnollisten rajojen rikkomiseen sekä pilkantekoon. Siihen sisältyy elämän leikkisä elementti, joka perustuu todellisuuden ja kuvan väliseen erikoiseen suhteeseen.¹³⁰ Karnevalistisesta naamiosta johdettuja ilmenemismuotoja voivat olla esimerkiksi parodiat, karikatyyrit, eksentriset asennot ja koomiset eleet. Liioitellulla ja groteskilla esittämisellä on yhteys niin dragiin kuin campiin: Kohdetta esitetään isontamalla sitä tai tiivistämällä se muutamaa näkyvimpään ominaisuuteensa. Samaan aikaan kuva ja todellisuus vastaavat ja eivät vastaa toisiaan. Lyhytkasvuinen miesnäyttelijä Carmillo Salvatorelli pukeutuneena naisten 1700-luvun tyyliin hovipukuun elokuvassa *Eaux d'Artifice*, Anger jumalatar Hekatena sekä Samson De Brierin monet androgyynit, vahvasti

¹²⁸ Mallan, McGillis 2005, 33.

¹²⁹ Mallan, McGillis 2005, 33.

¹³⁰ Bahtin 1984b, 39.

meikatut ja patsastelevat hahmot elokuvassa *Pleasure Dome* ovat hyviä esimerkkejä Angerin elokuvien hahmojen omaksumista groteskeista naamioista.

Sontagille sukupuolen näyttävä ilmentäminen, liioittelu ja oman sukupuolen vastakarvaan meneminen ovat merkittävä osa campin olemusta. Esimerkiksi elokuvatähdet, joiden feminiinisyyttä tai maskuliinisuutta ylikorostetaan, edustavat Sontagille todellista campia. On huomioitava, että hän puhuu esseessään nimenomaan menneiden vuosikymmenten Hollywood-tähdistä kuten Jayne Mansfieldista tai Steve Reevesista, mutta aivan samalla tavalla nyt voitaisiin tarkastella vaikkapa nyky-Hollywoodin tapaa kuvata supermaskuliinisia ja lihaksikkaita miessupersankareita tai ihonmyötäisiin asuihin ja korkokenkiin sonnustautuneita naissupersankareita. Kun tällainen sukupuolen korostaminen viedään äärimilleen, muuttuu se omanlaisekseen sukupuoliparodiaksi, jopa dragiksi. Shugart ja Waggoner argumentoivat, että yksi perinteisen campin ilmeisimmistä parodisista ulottuvuuksista on nimenomaan sukupuoliparodia. Drag pilkkaa tehokkaasti niin sitä, kuinka sukupuolia ilmennetään, kuin myös juurtuneita käsityksiä sukupuolen pysyvyydestä.¹³¹

Klassisen Hollywoodin nostalgiaa henkivä *Puce Moment* on hyvä esimerkki monitasoisesta sukupuoliparodiasta ja ”naiseuden” kuvaamisesta. Elokuva tähdittää Yvonne Marquis. Elokuva on täydellisen sentimentaalinen, jopa melankolinen. Se ilmestyi vuonna 1949, mutta sen referenssit ovat 1920-luvulla. Elokuva on Angerin muiden elokuvien tapaan mykkäelokuva. Tämä ei ole lainkaan tavatonta avantgarde-elokuville edes tänä päivänä, mutta valtavirtaelokuvissa ääni oli 1940- ja 50-lukujen taitteessa ollut jo pitkään normi. Joka tapauksessa, elokuvan puhumattomuus vie sen yhä vahvemmin muutaman vuosikymmenen taaksepäin ja antaa sille tätäkin kautta nostalgisia ulottuvuuksia. Elokuvan alussa lukuisia kankaita, mekkoja ja huiveja vieritetään kameraa kohti ja vedetään sitten pois kuvasta. Tanssivat vaatteet jäljittelevät ikään kuin teatterin esirippua. Viimeisen sinipaljettisen kankaan takaa paljastuvat Marquisin virnistävät kasvot lähikuvassa. Katsoja voi yhdistää nyt, että kaikki alussa nähdyt vaatekappaleet ovat Marquisin vaatekaapista. Marquisin kasvot on vahvasti meikattu ja hänen hiuksensa tuovat mieleen 1920-luvun flapper-tyylin. Hänen androgyyni tyyliinsä henkii 20-luvun tähtiä, kuten Colleen Moorea, Clara Bowta ja Barbara La Marria¹³². Meikki on kuin teatterin takakatsomolle tehty, liioitellun tumma ja dramaattinen. Marquis vetää ylleen viimeisenä nähdyn näyttävän paljettimekon ja korkokengät ja kävelee ulos kuvasta.

¹³¹ Shugart, Waggoner 2008, 30.

¹³² Brook 2006, 3.

Seuraavassa otoksessa nähdään Marquisin meikkipöytä, joka on yltäkyläinen erilaisista hajuvesipulloista. Meikkipöydällä on myös kaksi peiliä, käsipeili ja isompi peili. Marquis poimii yhden hajuvesistä ja seuraavassa otoksessa suihkuttaa sitä kaulalleen samalla patsasmaisesti poseeraten. Hänen vartalonsa heijastuu kauneuspöydän kokovartalopeilistä. Koko Marquisin olemus ja hänen huoneensa korostavat hänen turhamaisuuttaan ja materialismia. Marquis tuottaa itsestään kuvaa täydellisenä 20-luvun Hollywood-tähden heijastuksena. *Puce Moment* parodioi klassisen Hollywoodin konstruoitua tähtikuvaa, jossa tähdille luotiin mediassa esiintyvä valepersoona.

Samaan aikaan kun *Puce Moment* ironisoi materialistista naista, se kuitenkin suhtautuu häneen lempeästi. Marquis esitetään positiivisessa valossa, hän on löytänyt harmoniansa. Hän vaikuttaa olevan mukavuusalueellaan laittautuessaan dramaattisen näköiseksi, eikä laittaudu ulkopuolisen katseen vuoksi, vaan huvikseen, itsensä vuoksi. Hänen kotinsa on hänen pieni todellisuutensa, jonne hän erakoituu katseilta. Laittauduttuaan valmiiksi, Marquis käy sohvalle makaamaan kasvoillaan haaveileva ilme. Ekstradiegeettisenä musiikkina taustalla soi Jonathan Halperin eteerinen kappale *I Am A Hermit*, jossa lauletaan: “The birds bring me flowers and put them by my side. I live in another world and that is why I hide”. Marquis lipuu haavemaailmaan ja näyttää siltä kuin hänen divaanisohvansa liikkuisi veneen tavoin hänen allaan. Myöhemmin laulussa lauletaan: “From the bottom of my heart I pity all of you chained to the world and who don't know what I do”. Kaikki on harmoniassa Marquisin räikeässä ja feministisessä maailmassa, jonne hän on vetäytynyt piiloon kahlitsevalta ja rajoittavalta arkitodellisuudelta.

Puce Moment toteuttaa epäonnistuneen vakavuuden sensibiliateettiä tekemällä 20-luvun estetiikasta campia suhtautumalla siihen korostetun sentimentaalisesti ja muovaamalla Marquisin tyylistä lähes karikatyyrisen flapper-version. *Puce Moment* poseeraa, rehentelee ja ihailee itseään peilistä. Siinä on campin rintaansa röyhistelevää pöyhkeyttä. Brooke kirjoittaa elokuvasta, että androgyyni seksuaalisuus, räikeät vaatteet, haikeat viittaukset Hollywoodiin sekä kieli poskessa annettu nimi (*puce* tarkoittaa turvonnutta, mutta viittaa myös homoutta symboloivaan punaisenruskeaan väriin, sekä samalla leikittelee sanalla *pussy*) vievät campin estetiikan suorastaan parodian puolelle viittausten ollessa niin yltäkyläisiä¹³³. *Puce Moment* suhtautuu kohteeseensa, tässä tapauksessa klassiseen Hollywoodiin, hellän rakastavasti, mutta samaan aikaan nauraa sen vakavuudelle.

Korostunut sukupuolen performointi tulee Angerin elokuvissa esiin myös elokuvien mieskuvassa. Angerin elokuvien homoeroottinen miesfantasia on korostetun maskuliininen. Tarkastellaan

¹³³ Brook 2006, 4.

esimerkiksi millaista miesfantasiaa *Fireworksin* unikohtaukset kuvastavat: Anger näkee unessaan baarissa mahtipontisesti patsastelevan merimiehen. Mies riisuu paitansa ja pullistelee ylpeästi treenattuja lihaksiaan. Mahtipontinen musiikki soi samalla kun kamera ottaa lähikuvaa merimiehen terävästi valaistusta torsosta, josta jokainen lihas erottuu. Miehen kehon ihailu on viipyilevää ja muuttuu pitkittyessään suorastaan fetisoivaksi. Vartaloa nuoleva kuvaus on näkökulmaotos, joka kuvastaa Angerin hahmon halua miestä kohtaan. Katsoja asetetaan kohtauksessa samaan positioon kuin merimiestä tarkkaileva Anger.

Samanlainen viipyilevä kehonpalvonta on havaittavissa elokuvissa *Invocation of My Demon Brother* ja *Kustom Kar Kommandos*. Elokuva *Invocation of My Demon Brother* on eroottisuudessaan kenties suorasukaisin kaikista mainituista. Elokuvan alussa nähdään puolilähikuvassa sotilaspukuinen mies, jolla on albinismi. Hän esiintyy elokuvassa eräänlaisena tarkkailijana, jonka silmillä elokuvaa katsomme. Kun mies avaa silmänsä, vaihtuu otos kuvaan alastoman miehen keskivartalosta. Mies pitää kädessään veistä, jonka vie solisluulleen. Leikataan takaisin tarkkailevaan sotilasmieheen, joka kääntää katseensa nyt vasemmalle ja kuva leikkautuu hämärästi valaistuun huoneeseen, jossa kolme alastonta nuorta miestä makaa sohvilla jalat levällään. He näyttävät torkkuvan kun kamera panoroi hitaasti heidän liikkumattomia vartaloitaan lähempää ja kaukaa. Elokuvan edetessä kohtaukset muuttuvat graafisemmiksi ja lopulta nopeiden leikkausten, välähdysten ja kaksoisvalotettujen kuvien lomasta voi nähdä, että sohvalla makoilevat miehet ovat alkaneet painia keskenään. Vaikka elokuva ei kuvaakaan suoraan miesten välistä seksiä, on kuvasto silti vahvan erotisoitua ja painiminen näyttäytyy orgioina.

Kustom Kar Kommandos on kuvauksessaan vihjailevampi. Autoa palvova kuvaus on kuitenkin yhtä aikaa myös autoa laittavien miesten kehojen palvontaa. Miehillä on tiukat farkut ja toisella heistä on myös toppi, joka paljastaa käsilihakset. Aivan elokuvan alkupuolella on otos, jossa kamera zoomaa auton konepeltiä pitkin suoraan kohti toisen miehen housujen etumusta ja pian sen jälkeen kamera ajaa viipyilevästi hänen takapuolensa ohi. Miehen vartalo myös heijastuu kiillotetun auton pinnasta ja on siten keskiössä myös monissa kuvissa, joissa auto on näennäisesti pääosassa. Tämä lisää elokuvaan voyeuristisen elementin. *Invocation* -elokuvassa voyeuristi on esitetty eksplisiittisesti sotilaspukuisena miehenä, jonka katsetta seuraamme.

Kustom Kar Kommandos -elokuvassa huomio pysyy miesten keskivartaloissa sekä vyötärön seudulla, eikä kasvoja nähdä kuin esittelykuvassa ja aivan elokuvan lopussa. Elokuva alistaa miesvartalon passiiviseksi tarkastelun kohteeksi ja valitut kuvakulmat, miesten liikekieli, sekä musiikki (Paris Sistersin *Dream Lover*) ohjaavat katsojaa seksualisoimaan näkemänsä. Tämän yltiömäinen maskuliinisuuden korostamisen voi ajatella olevan eräänlaista dragia, miehisyiden

liioittelua. Angerin luomissa idealisoivissa maskuliinisuuden kuvissa miehiä kuvataan täydellisinä seksuaalista vetovoimaa uhkuvina kehoina sen sijaan, että hahmoja varsinaisesti personifioitaisiin. Hahmot esitetään miesten ihannekuvina, ei yksilöinä. Miesvartalo on speaktaakkeli, jonka katsomista ohjaa homoseksuaalinen katse.

Jos esimerkiksi *Fireworks* ja *Scorpio* kuvastavat uhkaavaa maskuliinisuutta, rikkoo *Kustom Kar Kommandos* tätä stereotyyppistä kovaa kuvausta. Jo elokuvan värimaailma huokuu lämpimiä ja ”feminiinisiä” sävyjä. Auto on sisuksiaan myöten punainen ja elokuva on kuvattu vaaleanpunaista taustakangasta vasten. Elokuvan pääosassa oleva mies on autoaan kohtaan suorastaan hellä ja hoivaava ja hitaat kamera-ajot, jotka kiertävät autoa, korostavat eteeristä ja hoivaava tunnelmaa entisestään. Mies kiillottaa autoaan valtavalla vaaleanpunaista puuterihuiskaa muistuttavalla välineellä, joka näyttää enemmän joltakin, mikä kuuluisi meikkiöpöydälle kuin autotalliin. Auton ehostus rinnastuu naisellisiksi miellettyihin kauneusrutiineihin, mutta liittää nämä rutiinit stereotyyppisen maskuliiniseen harrastukseen, eli autoihin. Mies ”meikkaa” näyttäväksi kustomoitua autoa niin kuin drag queen ehostaisi itseään. Tällä tavalla *Kustom* -elokuvan miesrepresentaatio myös ironisoi feminiinistä ja herkkää homoseksuaalisuuden representaatiota, jota pidettiin varsinkin elokuvan ilmestymisaikaan ei-toivottavana ominaisuutena.

Suárez käyttää esimerkkinä elokuvaa *Scorpio Rising* luonnehtiessaan Angerin elokuvien tuottamaa mieskuvaa. *Scorpion* motoristit representoivat maskuliinisuutta tyylyteltyinä dragina tai kosmeettisena fasadina, näin ollen he ovat mahdollisimman etäällä luonnollisesta tai orgaanisesta. Fallististen symbolien ylikuormitus *Scorpio* -elokuvassa viittaa myös siihen, että motoristien maskuliinisuutta ei ole otettu itsestäänselvyytensä, vaan se on tuotettu itseperintäisen fetisoivalla otteella. Esimerkkinä Suárez käyttää tästä elokuvan *Blue Velvet* -kappaleosiota, jossa eräs nahka- ja metallivarusteisiin pukeutunut motoristi seisoo hajareisin liikennekartio jalkojensa välissä, joka osoittaa suoraan hänen haaraväliinsä.¹³⁴ Tähän kerrontatyyliin liittyy olennaisena osana ironinen itsetietoisuus sekä aktiivinen keinotekoisien hypermaskuliinisuuden tuottaminen. Samanlaista fallisuuden korostamista on esimerkiksi elokuvan *Fireworks* kohtauksessa, jossa Angerin hahmon liioitellun muhkea erektio paljastuu isoksi afrikkalaiseksi patsaaksi.

Miehet Angerin elokuvissa edustavat usein tyyppihahmoja, kuten merimiehiä tai motoristeja. Nämä tyypit, joihin yleensä yhdistetään hypermaskuliinisuus sekä heteroseksuaalisuus, ovat toisaalta myös erittäin tyyppillistä homokuvastoa. *Scorpio* lienee Angerin viitatuin elokuva kun puhutaan ohjaajan käyttämästä ja luomasta homoikonografiasta. Motoristien uhkaava aura yhdistettynä

¹³⁴ Suárez 1996, 160.

nahkaan, metalliin ja natsiuniformuihin liittää kuvaston vahvasti fetisismiin ja BDSM-maailmaan. Elokuvan kuvastoa ei kannata kuitenkaan liittää pelkästään sadomasokistiseen alakulttuuriin, vaan tarkastella laajemmin sen linkkejä muihin alakulttuureihin, eritoten laajemmin homokulttuuriin.

Yhdysvalloissa motoristikuvastoa alkoi ilmestyä homoeroottisiin kehonrakennuslehtiin 1950-luvulla, joista suosituin oli *Physique Pictorial*. Lehteä mainostettiin terveys- ja kehonrakennuslehtenä, mutta se oli suosittu homoseksuaalien keskuudessa, koska lehden kuvasto oli eroottis- ja fetissisävytteistä. Lehden päätoimittajana toimi 50-luvulla Bob Mizer, joka oli myös lehden päävalokuvaaja sekä tunnetun homoerotiikkaa levittävän *Athletic Model Guild*-valokuvastudion johtaja. Mizer suosi kuvissaan lihaksikkaita miehiä, joilla oli rikollinen tausta ja he hankkivat elantonsa esimerkiksi mallin töillä ja prostituutiolla. Tom Waugh on kuvaillut Mizerin tyylin siirtävän homoeroottista kuvastoa pois klassisista kreikkalaisista ihanteista, jotka suosivat androgyynejä nuoria miehiä seksuaalisina ihanteina, kohti karkeampaa kehotyppiä. Samankaltaista kehotyypin muutosta edustivat myös esimerkiksi valokuvaaja Al Urbanin valokuvat sekä Touko Laaksosen homoeroottiset *Tom of Finland* -kuvitukset, joista jälkimmäiset tulivat Yhdysvalloissa laajemmin tunnetuiksi 1960-luvulla. Myös kirjailija ja käsikirjoittaja Jean Genetin tekstit ja elokuvat yhdistivät homoseksuaalisuuden karkeuteen, arkisuuteen (pois kreikkalaisesta ihanteisuudesta) ja rikollisuuteen. Tällä kuvastolla on toki pidempi historia, mutta sen popularisoituminen alkoi vasta 1900-luvun puolivälin paikkeilla.¹³⁵

Mizerin valokuvissa roistomaiset motoristit esiintyvät usein dominoivina hahmoina bondage-¹³⁶ tai kuritusskenaarioissa. Vaikka kuvat kuvastavatkin Mizerin omia henkilökohtaisia fantasiaita, kuvaston toistuva esiintyminen muualla alakulttuurin sisällä viittasi motiivien laajempaan vetovoimaan homokulttuurin sisällä. Suárez selittää kuvaston vetovoimaa sillä, että se asettui kontrastiin aikansa käsityksien kanssa homoseksuaalisuudesta. Motoristien fyysinen olemus oli ristiriidassa populaarikulttuurin, lääketieteen sekä psykologien ruokkiman ajatuksen kanssa, että homoseksuaalit olivat naisellisia, heikkoja ja neuroottisia¹³⁷. Maskuliiniseen olemukseen nojaava miesten nahka-alakulttuuri on ollut olemassa oletettavasti jo 1940-luvulta lähtien, mutta ensimmäinen kyseisen alakulttuurin edustajille suunnattu homoklubi *Gold Coast* avattiin Yhdysvalloissa vuonna 1958¹³⁸. Nahkaan ja niitteihin erikoistuneista *Eagle* -baareista tuli 1970-luvulla kohtaamispaikkoja kasvavalle nahkayhteisölle¹³⁹. Nahka ja niitit ovat vakiintuneet

¹³⁵ Suárez 1996, 156-157.

¹³⁶ Bondage tarkoittaa sitomista, se on esimerkiksi yksi sadomasokismin muoto.

¹³⁷ Suárez 1996, 157-158.

¹³⁸ Baim 2008, 72.

¹³⁹ Street 2017.

sittemmin yhdeksi homokulttuurin stereotyypeistä, ja kuvastoa ovat käyttäneet hyväkseen myös esimerkiksi monet yhtyeet, kuten *Judas Priest* ja *Village People*.

Motoristikuvasto erosi homokulttuurin sisältä kumpuavasta vanhanaikaisesta stereotyypistä, jota Richard Dyer on luonnehtinut ”surulliseksi nuoreksi mieheksi”¹⁴⁰. Tämä stereotyyppi esitti homoseksuaalisen miehen haavoittuvaisena ja avuttomana, enemmän kaapissa olevana hahmona. Karakterisointia luotiin esimerkiksi hämyisellä chiaroscuro-valaistuksella, välttelevillä katseilla ja veltoilla poseerauksilla, jotka vihjasivat hahmon kukistuneisuudesta ja väsymyksestä vastustella enää.¹⁴¹ Surullisen nuoren miehen kuvauksista esimerkkejä löytyy vaikkapa elokuvasta *Teetä ja sympatiaa* (Minnelli, Vincente, 1956) sekä eksplisiittisesti homoeroottisesta *art house*-elokuvasta *Pink Narcissus* (Bidgood, James, 1971).

Sisäistetty homoseksuaalisuuden kuvaus on löydettävissä vielä elokuvasta *Fireworks* (1947), jossa Angerin hahmo esitetään avuttomana ja fyysisesti heikkona homomiehenä, jonka tuhoisa halu kohdistuu supermaskuliiniseen ja homofobiseen, fyysisesti vahvaan merimieheen. Elokuvan katarsiksena Anger tulee merimiesjoukon hakkaamaksi ja mahdollisesti myös joukkoraiskaamaksi, mutta hänen kärsimyksensä kuvataan elokuvassa sadomasokistisen nautinnon sävyttämänä. Elokuvassa esitetty homoseksuaalisen kuvauksen ristiriitaisuus on ironista. Camp näyttää homoseksuaalien elämän ironisen linssin läpi, mutta samaan aikaan tekee näkyväksi heidän kokemaansa sortoa saman välineen kautta. Camp ironisoi ja etäännyttää heteronormatiivisten asenteiden asettaman uhan¹⁴².

Surullisten nuorten miesten kuvat painottivat yksilöllisyyttä, vieraantumista ja eristäytymistä. Tämä kuva oli sopusoinnussa aikalaisnäkemysten kanssa homoseksuaalisuudesta yksilön ahdinkona ja henkilökohtaisena patologiana. Kontrastina tälle motoristikuva painotti yhteisöllisyyttä jaetun tyylin kautta ja jätti taka-alalle yksilöinnin sekä subjektivismiin homoseksuaalisen identifikaation perustana. *Scorpio* havainnollistaa tätä siirtymää kun vastakohtana elokuvan *Fireworks* individualismille ja subjektivismille se keskittyy useisiin samassa ryhmässä kulkeviin, vaihdettavissa oleviin ja lähes kasvottomiin päähenkilöihin.¹⁴³ Angerin tuotanto *Fireworks* -elokuvan jälkeen laittaa hyvin vähän painoarvoa henkilöhahmojen yksilöllisyydelle. Henkilöhahmoja voisi esittää kuka tahansa ja sama näyttelijä voi myös vaihtaa lennosta rooliaan. Suárezille subjektivismista etäännytetty ja ryhmätyyliä korostavat motoristien hypermaskuliiniset

¹⁴⁰ Dyer 2002, 116.

¹⁴¹ Suárez 1996, 158.

¹⁴² Shugart, Waggoner 2008, 31.

¹⁴³ Suárez 1996, 158-159.

kuvat viittaavat campille ominaiseen ironiseen irrallisuuteen¹⁴⁴. Tällä hän viittaa Sontagin teoriaan campista epäonnistuneen vakavuuden sensibilitettiinä, joka teatralisoi kokemuksen ja torjuu siten perinteiseen vakavuuteen kuuluvan harmonian. Campin komediallinen esittäminen etäännyttää kohteestaan vastakohtana tragedialle, joka on hyperosallistuttavaa äärimmäisten tunnetilojen kokemista¹⁴⁵.

Kokoavasti voisi todeta, että Anger sisäistää elokuviinsa campin ”elämän teatterin”. Suurin osa campin tutkijoista näyttävät allekirjoittavan Butlerin ajatuksen sukupuolen performatiivisuudesta, mikä tulee elävästi esille esimerkiksi drag-esityksissä, joilla on potentiaalia häiritä sukupuolibinäriteettiä ja seksuaalisia rajoja. Campilla on ehdottomasti oma performatiivinen kärkensä, teatraalinen olemus, josta Sontag puhuu tänä elämän teatterina ja olemisena roolisen esittämisen kautta¹⁴⁶. Angerin elokuvien maailma on suuri naamiaisteatteri, jossa identiteettiä voi vaihtaa asua vaihtamalla. Jumalaksikin voi tulla kuka tahansa, sillä nurinkuriset karnevaalilait sallivat väärin kuninkaiden nousemisen valtaistuimille, kuten elokuvassa *Pleasure Dome*.

Iso osa karnevalistisuudesta syntyy sukupuolirooleilla leikittelyllä. Esimerkkinä tästä voidaan pitää Angerin elokuvien korostetun maskuliinisia miesrepresentaatioita, joissa huomio kiinnittyy enemmän hahmojen luomaan liioiteltuun mieskuvaan, eikä hahmoihin yksilöinä, tai vaikkapa sitä, että esimerkiksi elokuvassa *Pleasure Dome* selvästi sama henkilö näyttelee useita rooleja. Hahmot ovat ”miehiä”, ”naisia”, ”jumalia”. Shugartin sanoin campin visuaalinen luonne ja sen myötämielinen suhtautuminen keinotekoisuuteen sallii roolien esittämisen ja näyttävän eron tekemisen ulkonäön ja todellisuuden välille. Camp asennoituu roolileikkiin kahdensuuntaisesti laittamalla hyvän esityksen pystyyn kuitenkin samaan aikaan korostamalla, että kyseessä on todellakin pelkkä esitys.¹⁴⁷

Dragissa yhdistyy campin luonne vastavoimana valtakulttuurille, binäärisen sukupuolikäsityksen parodioijana sekä todellisuutta pakenevana naamiateatterina. Dragiin ei aina liity niinkään pyrkimys näyttää vastakkaiselta sukupuolelta, olla niin sanotusti *passable*, vaan drag karrikoi ja liioittelee tiettyyn sukupuoleen liitettyjä ominaisuuksia. Samalla tavalla kuin teatteriin, liittyy myös dragiin katsojan ja esiintyjän välinen sanaton sopimus siitä, että katsojat suostuvat uskomaan lavalla näkyvät ja tapahtuvat ”valheelliset” asiat todeksi. Tämä on siis samanlainen sopimus kuin katsojan ja elokuvan välillä elokuvassa *Rabbit's Moon*, jossa hyväksymme, että miimisesti esitetyt objektit

¹⁴⁴ Suárez 1996, 159.

¹⁴⁵ Sontag 1964, 11.

¹⁴⁶ Shugart, Waggoner 2008, 35.

¹⁴⁷ Shugart, Waggoner 2008, 35.

kuten trapetsinuora ja jonglöörin pallot näyttävät olevan elokuvan hahmoille totta, siispä myös katsojina hyväksymme niiden todellisuuden.

Shugart ja Waggoner nostavat vielä esiin Babuscion argumentin siitä, miksi camp on erityisesti homoseksuaalinen sensibiliateetti: Homoseksuaalien omaama sisäpiiritieto heidän ainutlaatuisesta sosiaalisesta tilanteestaan on tuottanut heissä lisääntyntä tietoisuutta ulkonäön ja todellisuuden, ilmaisun ja merkityksen välisestä ristiriitaisuudesta¹⁴⁸. Camp elämän teatterina on strategia ravisuttaa valtakulttuuriin juurtuneiden mielivaltaisten sukupuolikonstruktioiden perustuksia. Angerin elokuville ominaista on queer-ihmisten toiseuden esittäminen. Samaan aikaan Angerin elokuvissa tunnustetaan valtakulttuurin yliote, mutta tätä otetta myös ironisoidaan saattamalla perinteiset arvot naurunalaisiksi ja korostamalla campin maailman räikeyttä. Toisaalta Anger kuvaa elokuvissaan paljon kasvottomia ja persoonattomia hahmoja, mutta samaan aikaan räväkät ja ”siveettömät” kuvaukset ovat transgressiivisiä aikansa käsityksiä vastaan haraavia representaatioita. Fyysisyyden ylikorostaminen ja meikillä uusien persoonien luominen näyttävät vallitsevat sukupuolikäsitykset camp-valaistuksessa.

4 Loppupäätelmät

Esitin johdannossa kolme tutkimuskysymystä, jotka olivat: Missä mielessä Kenneth Angerin elokuvia voi pitää campina? Millaista on Kenneth Angerin camp ja millaisia ulottuvuuksia elokuvien camp-luenta tuo niiden tulkintaan? Lähestyin Angerin elokuvia kolmen hänen elokuvissaan esiintyvän teeman kautta.

Kappale 3.1 *Taikalyhdyn avantgardistinen leikki* keskittyi Angerin elokuvien avantgardistiseen muotoon ja kuva- sekä merkkikieleen kytkeytyviin piilomerkityksiin. Luvun ydinargumentti on, että elokuvien camp-merkitysten syntyminen liittyy elimellisesti juuri näihin piilomerkityksiin, joista Sontag puhuu esseessään asioiden kaksoisvalaistuksena. Varsinkin homoseksuaaliset teemat esitetään monissa elokuvissa juuri tämän verhotun ilmaisun kautta, esimerkiksi miehen ejakulaatio esitetään ilotulitusrakettina. Historiassa campin salakieli on ollut tärkeä esimerkiksi homoseksuaaleille aikana, jolloin homoseksuaalisuutta on pidetty länsimaissa sairautena tai rikoksena. Kappaleessa viitataan myös Eisensteinin intellektuaaliseen montaasiin, jossa yhdessä esitetyt kuvat tuottavat merkityksiä, joita kuvilla ei sellaisenaan yksinään ole. Angerilaiseen campiin liittyy siis vahvasti leikillinen, jopa ilkkurinen merkitysten monimielisyys. Väitän kuitenkin, että homoseksuaaliset teemat ovat hänen elokuvissaan osittain allegorisesta luonteestaan

¹⁴⁸ Shugart 2008, 31.

huolimatta näkyvillä myös ilman tällaista camp-lukutaitoa. Henkilöhahmojen homoseksuaaliset mieltymykset eivät ole siis asia, mikä angerilaisessa campissa varsinaisesti olisi piilossa, mutta eksplisiittisempien seksuaalisten toimintojen löytyminen vaatii camp-lukutaajuudelle virittäytymistä.

Kappaleessa todetaan, että Angerin elokuvat sopivat hyvin Sontagin argumenttiin siitä, että camp on sensibiliateetin alueella suurin laajennus metaforasta ”elämä teatterina”. Angerin avantgardistinen ilmaisu pakenee realismia ja lainaa paljon teatterin maailmasta. Sontagille camp on rakkautta keinotekoisuutta ja liioittelua kohtaan, molemmat asioita, jotka korostuvat Angerin tyylikielessä. Campin liioitteleva ilmaisu sallii sovinnaisuuskäsitysten haastamisen käyttäen komediallista esittämistapaa turvaverkkonaan.

Uskonnon ja populaarikulttuurin suhdetta Angerin elokuvissa pohtiva kappale 3.2 *Jeesus ja moottoripyöräkultti* lähestyy Angerin elokuvien camp-olemusta ritualistisuuden, karnevalismin sekä antropologi Victor Turnerin liminaliteetin käsitteen kautta. Karnevalistinen logiikka on parhaiten havaittavissa elokuvassa *Scorpio Rising*, jossa Scorpio kääntää kristinuskon opit pääläelleen. Hän on elokuvan käänteinen vapahtajahahmo, jonka kultti edustaa kuolemaa ylösnousemuksen sijaan.

Turnerin mukaan okkultismin ja campin suhde on niiden liminaliteetissa, ne elävät lain, tapojen, konventioiden ja seremoniallisuuden välissä, eivätkä siten kuulu kynnyksen kummallekaan puolelle. Liminaalitalasta käsin totuttuja konventioita ja normeja tarkastellaan ulkopuolelta ja niitä toisinnetaan campisti liioittelemalla ja karrikoimalla. Käyttämällä uskonnollista symboliikka ja homoseksuaalisuutta rinnakkain, Anger tietoisesti myös mytologisoi tietynlaisia homoseksuaalisuuden kuvauksia.

Viimeinen käsittelykappale eli 3.3 *Sukupuolet sekaisin* pureutuu Angerin elokuvien sukupuolirepresentaatioihin ja sukupuolen korostettuun performatiivisuuteen. Luvun ydinargumentti on, että camp näkee asiat, erityisesti sukupuolet, lainausmerkeissä. Tämä korostuu esimerkiksi drag-taiteessa, jossa drag-artistit tekevät speaktaakkelia kulttuurisesti määrittyneistä maskuliinisuuden ja feminiinisuuden käsityksistä suurentelemalla ja karrikoimalla niiden ydinpiirteitä. Myös Angerin elokuvissa osa hahmoista esiintyy dragissa tai heidän sukupuolensa piirteitä on muuten karrikoitu. Sukupuoliparodia korostuu erityisesti Angerin elokuvien homomiesten kuvauksessa, joka on fetisoivaa ja fallisuutta korostavaa. Yltiömäinen miehisyyden alleviivaaminen ja henkilöiden esittäminen persoonattomina kehoina tuottaa campia mieskuvaa, eräänlaista miehisyyden dragia. Camp sukupuoliparodia kyseenalaistaa valtakulttuuriin juurtuneita mielivaltaisia sukupuolikonstruktioiden perustuksia.

Shugartin ja Waggonerin mukaan tärkeimmät campin ominaisuudet olivat parodia, ironia, esteettisyys, performanssi ja vastarinta. Kaikki nämä ominaisuudet ovat helposti löydettävissä Angerin elokuvista. Parodia on Angerilla vahvasti kiinni nimenomaan sukupuoliparodiassa ja siinä, kuinka hänen elokuvansa leikittelevät jatkuvasti sukupuolien representaatioilla ja feminiinisuuden ja maskuliinisuuden käsitteillä. Ironia syntyy asioiden vastakkainasettelusta ja karnevalistisesta normeista vapautumisesta, jossa toistensa vastakkaiset asiat liitetään yhteen, kuten esimerkiksi pyhä ja epäpyhä, ja näytetään siten asioita valossa, jossa niitä ei tyypillisesti nähdä. Esteettisyys on Angerin elokuvissa äärimmilleen vietyä tyylittelyä, joka keinotekoaistaa ja teatralisoi kohteensa. Lainausmerkkien sisällä asiat näyttävät idealisoituina ja suurenneltuina. Karrikoidut kuvaukset etäännyttävät tarkastelemaan kohteita kauempaa, itsensä ulkopuolelta. Tämä osin outouttaa kohteet. Vastarinta on se ylösalaisin käännetty karnevalistinen näkemys, jonka Anger elokuvissaan maailmasta esittää.

Millaisia ulottuvuuksia camp-luenta siis lisää Angerin elokuvaan? Sontagin luonnosteleva camp-näkemys mahdollistaa asioiden lukemisen vaihtoehtoisella tavalla ja varsinkin Angerin kohdalla tämä vaihtoehtoinen tapa on queer-luenta. Esimerkiksi elokuvien intensiivinen homoerotiikka ei synny ainoastaan kuvista itsestään, vaan tavasta, kuinka meitä kannustetaan katsomaan noita kuvia. Tapa, jolla kamera esimerkiksi katsoo miehiä elokuvissa, kutsuu katsojaa fetisoimaan näkemänsä. Camp-näkemys tekee meidät siis herkäksi näille tulkinnoille ja ohjaa tulkitsemaan näkemäämme campin valossa.

Miten ajatus campin poliittisuudesta tai epäpoliittisuudesta sitten soveltuu Angerin elokuvaan? Angerin elokuvat eivät ole ensisijaisesti poliittisia. Elokuvissa käytetään esimerkiksi natsisymboliikkaa, mutta elokuvat eivät tunnu ottavan selkeää kantaa siihen, miten ne tähän symboliikkaan suhtautuvat. Tällaisten tunteita herättävien vahvojen symbolien käyttö palvelee ennemminkin provokaationa kuin poliittisena kannanottona. Epäpoliittisina Angerin elokuvia ei kuitenkaan voi täysin pitää. Camp kyllä laittaa estetiikan sisällön edelle, mutta useasti estetiikka on kuitenkin ideologista ja sen myötä poliittista. Angerin kuvakieli ei siis ole arvolutautuneisuudesta vapaata. Tapa, jolla Anger käyttää esimerkiksi homoeroottista kuvastoa suurennellen ja asettaa sen vastakkain uskonnollisen symbolismin kanssa, kommentoi näkyvästi oman aikansa asenteita ja tiettyjä esittämisen konventioita. Camp-sensibiliteetti Angerin elokuvissa tekee myös parodiaa binääristä sukupuolijärjestelmästä ja heteronormista ja saattaa siten nämä normit outoon, campiin valoon.

Toisaalta outoutusta tapahtuu myös homoseksuaalisten henkilöhahmojen kohdalla, sillä hahmojen yksilöllisyys on Angerin elokuvissa poistettu lähes kokonaan. Hahmot ovat ohuita ja

persoonattomia. Samaistumispiinta hahmoihin on siis kovin hatara. Ennakkoluuloja murtavana ja queer-teemoja valtavirralle normalisoivina poliittisina teoksina en Angerin elokuvia siis luonnehtisi. Elokvien funktio onkin palvella katsojia nimenomaan queer-yhteisön sisällä. Elokvat elävät valtavirran ulkopuolella ja tapa, jolla ne käyttävät queer-kuvastoa, onkin siis tehty palvelemaan nimenomaan homoseksuaalista katsetta. Angerin campiin sisältyy haluttomuus mukautua valtakulttuurin käsityksiin ”normaalista”. Camp kieltäytyy ottamasta vakavasti vallitsevan kulttuuriin normeja ja Angerin elokuvissa tämä vallitseva kulttuuri onkin hylätty lähes kokonaan. Hänen elokuvansa ovat tietynlaisen olemisen tavan manifesti, jota ei ole ylipäättään suunnattu cis- tai heteronormiin kuuluvalla katsojalle, vaan tarkoitettu nimenomaan katarttisena kokemuksena queer-katsojalle.

Joku voi kyseenalaistaa camp-näkemyksen tarkastelun relevanssin ylipäättään, sillä camp pakenee kaikenlaisia defintiivisiä kehyksiä. Defintiivisyyden puute ei ole kuitenkaan peruste näkökulman hylkäämiselle. Campin tutkimuksessa on aina läsnä huomattava määrä subjektivisuutta ja tulkinnanvaraisuutta, mutta käsitteenä campia voi pitää yhä merkityksellisenä. Subjektivisuutta ei tulisi nähdä uhkana, sillä se on olennainen osa ihmisyyttä ja tapamme kokea asioita, erityisesti taidetta. Humanistiset tieteet ovat lähtökohtaisesti kiinnostuneita ihmisyydestä ja nimenomaan ihmisen tuottamasta kulttuurista, sen tavoista, rakenteista, historiasta ja ylipäättään kaikista tavoista ymmärtää ihmisyyttä ja yhteisöjä kielen, historian, taiteen, uskonnon tai muun inhimillisen kanssakäymisen muotojen konteksteissa. Nämä aihekokonaisuudet eivät ole luonnontieteille tyypillisesti eksaktisti todistettavissa olevia ilmiöitä, joita voidaan samalla tavalla mitata tai laskea, vaan jokainen humanistinen tutkimus vaatii omanlaisensa lähestymistavan. Kokemuksemme maailmasta määrittyy vahvasti sen kulttuurin kautta, johon kasvamme, joten siksi on tärkeää pystyä tutkimaan tuota kulttuuria ja ymmärtämään sen synnyttämiä ilmiöitä, asenteita ja rakenteita. Camp onkin siis pikemminkin asioiden perheyhtäläisyyksistä muotoutuva ja mukautuva termi, joka kuvaa tietynlaista tekemisen ja katsomisen tapaa. Esimerkiksi queer-kontekstissa camp on ilmiönä historiallisesti ja tyylillisesti niin merkittävä, että sen tutkiminen ja kokemusten sanoittaminen on tärkeää.

Tutkielman alussa luonnehdin, että Angerin elokvat edustivat minulle suurenmoista camp-kokemusta ja koen niiden edustavan sitä minulle yhä. Vaikka koen jollakin tavalla raottaneeni Angerin elokvien edessä olevaa esoteerista verhoa, ainakin itselleni, eivät elokvien rikas kuvasto ja maaginen tunnelma ole menettäneet tehoaan. Angerin elokvien anteeksipyytelemätön röyhkeys ja vangitseva kuvien ja värien sinfonia imevät minut maailmaansa yhä uudestaan ja uudestaan. Tavallaan koen, että ne yhä edustavat jonkinlaista vastaelokvaa. En näe, että Angerin elokvistä

voisi koskaan tulla valtavirran viihdettä, joskin toivoisin, että ne silti saavuttaisivat katsojia vielä tulevissakin sukupolvissa. Karnevaalimaailma on avoin sille, joka haluaa nähdä.

4.1 Jatkotutkimus

Käsittelin tutkielmassani elokuvia, jotka ovat ilmestyneet 1940- ja 80-lukujen välissä ja näkökulmani oli vahvasti kiinni campin historiallisessa painotuksessa. Tarkastelin myös sitä, miten Angerin elokuvat ovat kyseenalaistaneet oman aikansa asenteita. Jatkotutkimuksena olisikin kiinnostavaa tuoda camp nykyaikaan ja tarkastella sen relevanssia esimerkiksi 2010-luvun elokuvissa tai televisiosarjoissa. Kiinnostava tutkimusaihe olisi esimerkiksi tutkia, kuinka relevantti camp-strategia tai -sensibiliteetti on queer-teemojen kuvauksessa nykypäivänä, jolloin esimerkiksi homoseksuaalisuutta ja sukupuolen moninaisuutta ymmärretään varsinkin useimmissa länsimaissa paremmin kuin viime vuosisadalla. Esimerkiksi Euroopassa maat, joissa samaa sukupuolta olevien avioliitot tai rekisteröidyt parisuhteet on vielä kriminalisoitu, ovat tänä päivänä vähemmistössä. Onko campilla siis enää sijaa vastakulttuurisena ilmiönä länsimaalaisesta näkökulmasta?

Asenteiden muovautuessa myös queer-teemat ovat löytäneet näkyvämmän tiensä valtavirtaelokuvaan ja -televisioon. Myös tapa käsitellä näitä teemoja on muuttunut ja muuttuu edelleen. Elokuvatutkija Whitney Monaghanin mukaan esimerkiksi yhdysvaltalaisissa TV-sarjoissa nähtiin 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa suuri muutos LGBTQ+-hahmojen representoinnissa. Hahmojen määrä lisääntyi ja heitä ei kuvattu enää yhtä usein halventavien stereotyyppien kautta. Hahmoja kuvattiin usein paljon sympaattisempina kuin ennen ja jotkut valtavirtasarjat, joiden yleisö koostui pääasiallisesti heterokatsojista, pyrkivät normalisoimaan LGBTQ+-teemojen näkymistä käsittelemällä niitä näkyvämmiin ja aihetta kunnioittavammin.¹⁴⁹ 2000-luvun alun representaatioista on toki menty vielä hurjasti eteenpäin. Väittäisin, että myös suoratoistopalveluiden suoma monipuolisuus ja sarjojen kohdistamisen helpottuminen tietyille katsojaryhmille on rikastuttanut entisestään representaatioita. Tämä olisi varmasti lisätutkimuksen arvoinen väite. Ei voida kuitenkaan väittää, että queer-teemojen käsittely varsinkaan valtavirrassa olisi vielä täysin normalisoitunutta. Esimerkiksi tutkija Ellie Lockhart on tutkinut queer-aiheiden representaatioita yhdysvaltalaisissa elokuvissa vuodesta 2010 eteenpäin. Hänen tutkimuksensa mukaan vain noin kaksi prosenttia tutkimukseen mukaan otetuista viidestä tuhannesta elokuvasta sisältää juonen kannalta merkittävässä rooleissa olevia queer-hahmoja, joiden seksuaalinen suuntautuminen käy elokuvissa eksplisiittisesti ilmi¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Monaghan 2020, 431.

¹⁵⁰ Berlatsky 2020.

Pyrkimys queer-teemojen normalisoimiseen ja valtavirtakerrontaan sulauttamiseen on kuitenkin osittain ristiriidassa camp-sensibiliteetin kanssa, joka suurentelee ja karnevalisoi kohdettaan. Kysyä voisi siis, onko camp-sensibiliteetin ihannoima karrikointi ja niin sanottu ”huono” maku esteenä modernien normalisointia painottavien ihanteiden toteutumisessa? Onko camp siis sensibiliteettinä vanhentunut? Kadonnut se ei nimittäin ole. Esimerkiksi tositelevisiosarja *Huippu- drag queen haussa* eli *RuPaul’s Drag Race* käyttää campin klassisia keinoja hyvin näkyvästi kerronnassaan ja estetiikassaan. Se on edesauttanut valtavasti drag-kulttuurin tutuksi tekemistä valtavirtayleisölle. Sarja on myös tähän mennessä eniten Emmy-palkintoja voittanut realitykilpailu koskaan¹⁵¹. Tutkia voisi, mitä tarkoituksia tällainen karnevalistinen camp palvelee nykyelokuvassa ja -televisiossa.

¹⁵¹ Nolfi 2020.

Lähdeluettelo

Painetut lähteet

Bahtin, Mihail 1984a. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Kääntänyt englanniksi Emerson, Caryl. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bahtin, Mihail 1984b. *Rabelais and His World*. Kääntänyt englanniksi Iswolsky, Hélène. Bloomington: Indiana University Press.

Bacon, Henry 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Biedermann, Hans 1993. *Suuri Symbolikirja*. Suomentanut ja toimittanut Pentti Lempiäinen. 2. painos. WSOY. Alkuperäisjulkaisu 1983.

Blom, Minja. et al. 2011. *Elokuva uskonnon peilinä: uskontotieteellisiä tarkennuksia länsimaiseen populaarielokuvaan*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Dyer, Richard 2002. *The Culture of Queers*. Lontoo: Routledge.

Hunter, Jack. 2002. *Moonchild: The Films of Kenneth Anger*. Lontoo: Creation Books.

Hutchison, Alice L. 2004. *Kenneth Anger: A Demonic Visionary*. Lontoo: Black Dog Publishing.

Häkkinen, Perttu & Iitti, Vesa 2015. *Valonkantajat: Väләhdьksiä suomalaisesta salatieteestä*. Helsinki: Like.

Hänninen, Harto & Latvanen Marko 1992. *Verikekkerit: kauhun käsikirja*. Helsinki: Otava.

Koivunen, Anu 2007. ”Vielä kerran, tunteella”. Teoksessa: Rossi, Leena-Maija & Seppä, Anita (toim.), *Tarkemmin katsoen: Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Landis, Bill 1995. *Anger: The Unauthorized Biography of Kenneth Anger*. New York: HarperCollins.

Ross, Andrew 1989. *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. New York: Routledge.

Suárez, Juan Antonio 1996. *Bike boys, drag queens & superstars: avant-garde, mass culture, and gay identities in the 1960s underground cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Telotte, J. P. 1991. *The Cult Film Experience*. Austin, Texas: University of Texas Press.

Varto, Juha 2008. *The Art and Craft of Beauty*. Helsinki: University of Art and Design.

Waters, John 1989. *Shokkiarvo: Hyvällä maulla tehty kirja huonosta mausta*. Suomentanut Lempinen, Kari. Helsinki: Mabuse. Alkuperäisjulkaisu 1981.

Wright, Georg Henrik von 1982. *Logiikka, filosofia ja kieli: Ajattelijoita ja ajatussuuntia nykyajan filosofiassa*. Helsinki: Otava.

Verkkolähteet

Baim, Tracy 2008. *Out and Proud in Chicago: An Overview of the City's Gay Community*. Agate Publishing. Luettu 14.2.2021.

https://books.google.fi/books?id=rJEU4xYiWEEC&pg=PA72&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Berlatsky, Noah 2020. "Analysis Shows Just 2% of Recent Films Have Explicit LGBT Representation". The Observer. Luettu 30.4.2021. <https://observer.com/2020/09/lgbt-film-representation-data-ellie-lockhart/>

Boczkowska, Kornelia 2019. "The Outlaw Machine, the Monstrous Outsider and Motorcycle Fetishists: Challenging Rebellion, Mobility and Masculinity in Kenneth Anger's *Scorpio Rising* and Steven Spielberg's *Duel*". *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture* 9 (9), 81-99. Luettu 10.2.2020. <https://doi.org/10.18778/2083-2931.09.05>

Brook, Vincent 2006. "Puce Modern Moment: Camp, Postmodernism, and the Films of Kenneth Anger." *Journal of Film & Video* 58 (4): 3-15. Luettu 10.1. 2021. <http://search.ebscohost.com.libproxy.helsinki.fi/login.aspx?direct=true&db=asu&AN=505204104&site=ehost-live&scope=site>

"Camp". *Online Etymology Dictionary*. Luettu 9.11.2020. <https://www.etymonline.com/word/camp>

Cantoral, Mary B. 2020. "From Counterculture to the Occult via Moog Synthesizer in Kenneth Anger's *Invocation of My Demon Brother* (1969)". *Quarterly Review of Film and Video* 38 (1): 5-20. Luettu 19.3.2021.

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10509208.2020.1835114>

Doyle White, Ethan 2016. "Lucifer Over Luxor: Archaeology, Egyptology, and Occultism in Kenneth Anger's Magick Lantern Cycle". *Present Pasts*, 7(1): 1–10. Luettu 3.1.2021.

[Http://dx.doi.org/10.5334/pp.73](http://dx.doi.org/10.5334/pp.73)

Dyer, Richard 1990. *Now You See It - Studies in Gay and Lesbian Film*. 2. painos. Kindle Edition version, [E-kirja]. Luettu 23.4.2021.

<https://www.amazon.com/Now-You-See-Richard-Dyer-ebook-dp-B00GHJEK9K/dp/B00GHJEK9K/>

"An Evening with Greg Sestero". *Night Visions*. Luettu 23.1.2021.

<http://www.nightvisions.info/wp/arkisto/the-room-an-evening-with-greg-sestero/>

Everleth, Mike 2010. "Martin Scorsese: Champion Of The Underground". *Underground Film Journal*. Luettu 18.4.2021. <https://www.undergroundfilmjournal.com/martin-scorsese-champion-of-the-underground/>

"Fokloristiikka: Liminaali". *Tieteen termipankki*. Luettu 23.3.2021.

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Fokloristiikka:liminaali>

Hekanaho, Livia 2009. "Housurooleja ja sukupuolen taivutuksia". Teoksessa: *Camp! Taipuisaa teatteria*. Teatterimuseon sähköinen julkaisu. Luettu 1.3.2021.

https://www.teatterimuseo.fi/documents/Taipuisaa_teatteria.pdf

Horn, Katrin 2010. "Camping with the Stars: Queer Performativity, Pop Intertextuality, and Camp in the Pop Art of Lady Gaga". *Current Objectives of Postgraduate American Studies* 10. Luettu 24.11.2020. <https://copas.uni-regensburg.de/article/view/131/155>

Ilmonen, Kaisa 2011. "Intersektionaalisen queer-tutkimuksen kytkentöjä: Pohdintoja postkoloniaalisen ja intersektionaalisen seksuaalisuudentutkimuksen lähtökohdista ja keskeisistä kysymyksistä". *SQS – Suomen Queer-Tutkimuksen Seuran Lehti* 5 (2): 1-16. Luettu 28.11.2020.

<https://journal.fi/sqs/article/view/50863>

Kalha, Harri 2009. "CAMP: Mitä? Missä? Milloin?" Teoksessa: *Camp! Taipuisaa teatteria*.

Teatterimuseon sähköinen julkaisu. Luettu 2.2.2021.

https://www.teatterimuseo.fi/documents/Taipuisaa_teatteria.pdf

King-Slutzky, Johanna 2010. "Camp". *The Chicago School of Media Theory*. Luettu 24.11.2020.

<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/camp/>

- Kokkinen, Nina 2012. ”Okkulttuuri-käsitteen mahdollisuudet ja edellytykset modernin taiteen uskonnollisuuden tutkimuksessa”. *Tahiti – Taidehistoria tieteenä* 3/2012. Luettu 31.1.2021. <http://tahiti.fi/03-2012/>
- Latto, Oona 2011. ”Hauskasti puvuttomina - Burleskin esteettisen vastarinnan traditio ja nykyilmiö Suomessa.” Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto. Luettu 16.3.2021. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-2011042010674>
- Liski, Taru 2014. ”Pieni palanen utopiamaailmaa - kinkykulttuuri yhteisöllisyyden tarpeesta muodostuneena ja kehittyneenä seksuaalisena alakulttuurina”. *Seksologinen aikakauskirja*, 1(1): 44-56. Luettu 7.5.2021. https://seksologinenseura.fi/wp-content/uploads/2017/04/SA1_05_Liski.pdf
- Mallan, Kerry ja McGillis, Roderick 2005. “Between a Frock and a Hard Place: Camp Aesthetics and Children's Culture”. *Canadian Review of American Studies* 35 (1): 1-19. Luettu 8.1.2021. https://www.researchgate.net/publication/27477842_Between_a_Frock_and_a_Hard_Place_Camp_Aesthetics_and_Children%27s_Culture
- Monaghan, Whitney 2020. “Post-Gay Television: LGBTQ Representation and the Negotiation of ‘normal’ in MTV’s Faking It.” *Media, culture & society* 43.3 (2021): 428–443. Luettu 30.4.2021. <https://journals-sagepub-com.libproxy.helsinki.fi/doi/10.1177/0163443720957553>
- Niemelä, Kyösti 2009. ”Muistiinpanoja campista”. *Nuori Voima*. Luettu 6.11.2020. <https://nuorivoima.fi/lue/kesaklassikko/muistiinpanoja-campista>
- Nolfi, Joey 2020. ”RuPaul's Drag Race is now the Emmys' most awarded competition show in history”. *Entertainment Weekly*. Luettu 30.4.2021. <https://ew.com/awards/emmys/rupauls-drag-race-emmys-most-awarded-reality-competition/>
- Rowe Caryl 1974. “Illuminating Lucifer.” *Film quarterly* 27.4 (1974): 24–33. Luettu 7.5.2021. <https://www.jstor-org.libproxy.helsinki.fi/stable/1211392>
- ”Sateenkaarisanasto”. *Seta ry*. Viitattu 7.5.2021. <https://seta.fi/sateenkaaritieto/sateenkaarisanasto/>
- Shugart, Helene A., & Waggoner, Catherine E. 2008. *Making camp: Rhetorics of transgression in U.S. popular culture*. Luettu 4.2.2020. <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.helsinki.fi/lib/helsinki-ebooks/detail.action?pq-origsite=primo&docID=454497#>

Singer, Leigh 2017. "Blue Velvet: five films that influenced David Lynch's shocking masterpiece". *BFI*. Luettu 18.4.2021. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/blue-velvet-five-films-influenced-david-lynch-s-shocking-masterpiece>

Sontag, Susan. 1964. "Notes on 'camp'". *Camp: queer aesthetics and the performing subject: A Reader*: 53-65. Luettu 6.11. <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctvxcrp56->

Street, Mikelle 2017. "How 'The Eagle' Became One of the Most Recognized Gay Bar Names". *NBC News*. Luettu. 14.2.2021. <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/how-eagle-became-one-most-recognized-gay-bar-names-n813336>

"Sydney goes out with a bang!" *Olympics.com*. Luettu 25.4.2021.

<https://www.olympic.org/news/sydney-goes-out-with-a-bang>

"Thelema". *Pakanaverkko ry*. Luettu 10.3.2021. <https://www.pakanaverkko.fi/uskonnoista/thelema>

"What is Post-Modernist Art?" *Encyclopedia of Art Education*. Luettu 23.4.2021.

<http://www.visual-arts-cork.com/postmodernism.htm>

Fritscher, Jack. "Homomascularity: Framing Keywords of Queer Popular Culture". Luettu 10.5.2021. https://www.jackfritscher.com/Academic/Queer_Words.html

Audio

Longworth, Karina 2018. "Fake News: Fact Checking Hollywood Babylon". *You Must remember This*. Luettu 24.4.2021. <https://karina-longworth->

[o90x.squarespace.com/episodes/2019/1/29/hollywoodbabylon](https://karina-longworth-o90x.squarespace.com/episodes/2019/1/29/hollywoodbabylon)

Elokuvalähteet

Anger, Kenneth. 2011. *Magick Lantern Cycle*. Blu-ray & DVD. British Film Institute.