

Tuuli Eltonen

“ON YOU EVERYTHING LOOKS GOOD”¹

– Ideaalimaskuliinisuus

Sean Conneryn

James Bond -elokuvissa

¹ CIA:n agentti Felix Leiterin kommentti Bondille elokuvassa *Pallosalama* (1965).

² Bennett & Woollacott 1987, 274.

³ Erotukseksi henkilö- hahmosta (Bond) käytän elokuvista puhuessani kurssiivia (*Bond*).

Sean Conneryn James Bond toi 1960-luvulla valkokankaalle uudenlaisen seksuaalisemman miessankaruuden mallin. Hahmo oli playboy, joka ajoi nopeita autoja, harrasti seksiä kauniiden naisten kanssa, joi martineja, pelasi uhkapelejä ja päihitti roistoja. Conneryn Bondissa yhdistyivät ideaalimaskuliinisuuden performanssi ja sen ironisointi sekä miesruumiin katsottavuus ja pelastettavuus.

“*My name is Bond. James Bond.*” Näin James Bond esitteli itsensä ensimmäisen kerran pelipöydän ääressä Sylvia Trenchille vuonna 1962 valmistuneessa *Tohtori No:ssa*. Harvasta esittelytavasta on tullut niin ikimuistettava ja toistettu kuin tästä, ja harvasta sankarista niin pitkäikäinen ja suosittu kuin agentti 007:stä. Hahmo aloitti taipaleensa Ian Flemingin romaanissa *Casino Royale* (1953) ja yhdeksän vuotta sen ilmestymisen jälkeen Bondista muokattiin valkokankaiden tähti.

007:n voidaan nähdä ilmentävän jonkinlaista ajatonta ihannemiestä: hieman röyhkeää mutta silti sivistynyttä, yhtä aikaa sekä komeaa että älykästä. Tony Bennett ja Janet Woollacott toteavat, että “[v]ain James Bond voi olla James Bond”². 007 on ja pysyy. *Bondien*³ peruspiirteet ovat vuosien aikana säilyneet melko samanlaisina, mutta eri näyttelijät ovat kukin ilmaisseet agentin hahmoa vaihtelevin tyylein ja vivahtein. Agentin saappaissa ovat astelleet Sean Connery (vuosina 1962–1971, 1983), George Lazenby (vuonna 1969), Roger Moore (vuosina 1973–1985), Timothy Dalton (vuosina 1987–1989), Pierce Brosnan (vuosina 1995–2002) ja uusimpana tulokkaana Daniel Craig (2006-).

Bondin hahmo ja elokuvat kokonaisuudessaan on tavallisesti nähty sukupuolikäsityksiltään seksistisinä.⁴ Esimerkiksi James Chapman summaa *Bondit* seksistiseksi, heteroseksistiseksi, rassistiseksi, kiihkoisänmaallisiksi sekä muukalaisvihamielisiksi. Chapmanin mukaan kyseisten piirteiden korostaminen muuttaa epäkorrektin viihteeksi.⁵ Itse näen 007-elokuvaan kohdistetut seksismiväitteet liioitellun yksipuolisina, sillä elokuvien sukupuolirepresentaatiot ovat paljon monimutkaisempia ja ristiriitaisempia kuin mitä kritiikit monesti antavat ymmärtää. Itse löydän *Bondeista* paljon emansipatorisia sekä feministisiä piirteitä jo ensimmäisiltä vuosikymmeniltä.

John G. Cawelti on tutkinut kaavaviihdettä populaarikirjallisuuden kautta. Hänen näkemyksensä sopivat laajemminkin populaarikulttuurin tutkimiseen, sillä Caweltin mukaan populaariviihde toimii nimensä mukaisesti populaarina viihteenä juuri siitä syystä, että erilaisia kulttuurisia ja viihteellisiä näkemyksiä tuodaan yhteen saman tarinan puitteissa. Toisin sanoen tuotteen taustalla ei vaikuta yksi ja yhtenäinen kulttuurinen ideologia, vaan sieltä on mahdollista paikantaa monenlaisia fragmentoituneita ja dynaamisia intressejä.⁶ Myös Bennett ja Woollacott toteavat, että populaarikulttuuri ei olisi niin suosittua kuin se on, jos se perustuisi vain valtaideologian levittämiseen. He käyttävät juuri *Bondeja* esimerkkinä valta- ja vastaideologisten elementtien kohtaamisesta⁷, mutta eivät tästä huolimatta mielestäni onnistu tuomaan esiin tätä peräänkuuluttamaansa monimerkityksisyyttä kovinkaan menestyksellisesti.

Bond-elokuvat ovat pitkäikäinen populaari-ilmiö, ja jos populaarikulttuurin tuote kestää ajan patinaa siinä määrin kuin salainen agentti on kestänyt, ovat sen tuottamat merkitykset pakostakin kiinnostava kysymys. Veijo Hietalan mukaan niin viihde- kuin taideteostenkin kohdalla suosiota ja pitkäikäisyyttä selittävät pitkälti mahdollisuus monenlaisiin lukutapoihin. Hän toteaa, että populaarikulttuurin alueella samaan tuotteeseen saattaa kohdistua useita ensisijaisia tulkintoja. Vastakkaisiakin elementtejä sisältävä moniaineksisuus tarjoaa eväitä erilaisiin tulkintavaihtoehtoihin, jotka syntyvät katsojan ja tuotteen neuvottelun tuloksena.⁸ Tulkinta ei siis voi olla tulkittavasta tuotteesta vapaa, kuten ei tulkittava tuote tulkitsijastaan.

Annette Kuhn esittää teoksen ja sen tulkintaan liittyen kysymyksen siitä, onko jonkin teoksen feminismi seurausta sen tekijästä vai tavasta jolla teosta luetaan.⁹ *Bondeissa* emansipatoriset piirteet sisältyvät itse elokuvaan, mutta niiden potentiaalisuus aktualisoituu nimenomaan ne huomioonottavan tulkinnan kautta. Kuhnin mukaan elokuvateksti sitoutuukin aina katsojaan ja katsomiskontekstiin. Se pysähtyy hetkellisesti paikalleen katsojan ja tekstin kohdatessa. Tekstin ja lukijan dynaamisesta suhteesta seuraa se, että mikään teksti, kuului se sitten valtavirtarepresentaatioihin tai marginaalirepresentaatioihin, ei voi pitää sisällään vain yhtä tiettyä ennaltamäärättyä merkitystä.¹⁰ Mielestäni *Bond*-elokuvat ovat kiinnostava tutkimuskohde nimenomaan sukupuolen näkökulmasta ja erityisesti juuri emansipatorisuuden käsitteen kautta luettuina. Uskon monimerkityksisen sukupuoliretoriikan olevan yksi syy, miksi *Bond*-elokuvat ja niiden päähahmo ovat kiehtoneet molempia sukupuolia jo 1960-luvulta lähtien.

Tässä artikkelissa tutkin Conneryn Bondin representoimaa ideaali-

⁴ Esimerkiksi Bennett & Woollacott (1987, 4) pitävät agenttia ambivalenttina hahmona, jossa heidän mukaansa kuitenkin näky seksistisiä piirteitä.

⁵ Chapman 1999, 13.

⁶ Cawelti 1976, 30.

⁷ Bennett & Woollacott 1987, 4–5, 205.

⁸ Hietala 1992, 58–59, 71–72.

⁹ Kuhn 1982, 8.

¹⁰ *Ibid.*, 12, 43.

¹¹ Bennett & Woollacott 1987, 36.

¹² Ibid., 213.

¹³ Ibid., 25, 29.

¹⁴ Playboy on aina ylpeilyt vapaalla asenteellaan seksuaalisuuteen, vaikka sen sisältö on hyvin kaksijakoista. Vapaa seksuaalidiskurssi kertoo miehille esimerkiksi peniksen koosta ja naisen orgasmista. Toisaalta se asettaa kuvillaan naisen miehen halun alaiseksi. (Walters 1978, 292.) *Bondeissa* näkyvä playboy-diskurssi ei ole näin yksioikoinen. Naishahmot esitetään seksuaalisina, mutta silti toimivina subjekteina. Myös itse agenttia korostaan esteettisenä katseen ja halun kohteina

¹⁵ Chapman 1999, 36.

¹⁶ Bennett & Woollacott 1987, 54, 157, 194–195.

maskuliinisuuden mallia sen sisältämien perinteistä miessankaruuden mallia emansipoivien elementtien kautta. Näen tällaisina piirteinä nimenomaan ideaalimaskuliinisuuden performatiivisuuden eli esityksellisyyden ja epäautenttisuuden sekä siihen kiinnittyvän ironian, joka ilmenee säröjen tuottamisena ideaalimaskuliinisuuteen huumorin keinoin. Lisäksi tutkin hegemonista mieskuvaa vapauttavina piirteinä myös miesruumiin erotisointia ja objektivoitua sekä sellaisia murto-makohtia, joissa maskuliinisen sankaruuden kaikkivoipaisuus säröilee, esimerkiksi sankarin tullessa itse pelastetuksi. Conneryn tähdittämiin virallisiin 1960-luvun ja 1970-luvun alun Bond-elokuviin kuuluvat *Tohtori No (Dr No, UK 1962)*, *Salainen agentti Istanbulissa (From Russia With Love, UK 1963)*, *007 ja kultasormi (Goldfinger, UK 1964)*, *Pallosalama (Thunderball, UK 1965)*, *Elät vain kahdesti (You Only Live Twice, UK 1967)* ja *Timantit ovat ikuisia (Diamonds Are Forever, UK 1971)*. Connery esittää 007:ää myös virallisen elokuvasarjan ulkopuolella tuotetussa *Älä kieltäydy kahdesti* -elokuvassa (*Never Say Never Again, US/UK 1983*).

007 ja moderni populaarisankarus

Bond on toiminut syntymästään lähtien populaarisankarina yli luokka-, sukupuoli-, kansallisuus- ja sukupolvirajojen.¹¹ Väkivalta, seksi ja huumori ovat aina olleet merkittävä osa salainen agentti -elokuvia. *Bondien* suosio lieneekin saavutettu pitkälti juuri näiden kolmen yhdistämisellä. Bennettin ja Woollacottin mukaan agentin hahmo on aina ollut lähes yhtä suosittu niin naiskatsojien kuin mieskatsojienkin keskuudessa.¹² Jos *Bondit* olisivat niin seksistisiä kuin niiden väitetään olevan, luulisi tämän etäännyttävän naiskatsojia. Koska katsojat eivät ole jakaantuneet sukupuolen mukaan, on mielestäni syytä olettaa, että Bond-ilmio on paljon monipuolisempi kuin millaiseksi se on leimattu.

Bond-kirjat kertoivat 1950-luvulla lännen ja idän suhteista. Kylmän sodan aika teki salaisesta agentista läntisen sankarin, joka taisteli ”pahaa” itää vastaan. Agentti ei vielä tuolloin tavoitellut sankaruutta Ison-Britannian rajojen ulkopuolella.¹³ Ensimmäinen 007-romaani julkaistiin vuonna 1952, samana vuonna *Playboy*-lehden ilmestymisen kanssa.¹⁴ Lehden pehmopornomaista estetiikkaa hyödynnettiin, ja elokuvissa esiintyneitä naistähtiä näkyi *Playboyn* sivuilla.¹⁵ Konkreettisesti *Playboy*-lehteen viitataan esimerkiksi elokuvassa *Timantit ovat ikuisia* (1971), jossa agentin lompakosta löytyy playboypupun koristama klubikortti. Bond ja Bond-tyttö edustivat valkokankaalla seksuaalisuuden modernisaatiota, mutta ne liittyivät myös *Playboyn* lanseeraamaan seksuaalisuuden uudenaikaiseen kaupallistamiseen.

Mielestäni on tärkeää korostaa eroa Ian Flemingin Bond-kirjojen (1950-luvulta eteenpäin) ja *Bond*-elokuvien (1960-luvulta eteenpäin) välillä, koska ne poikkeavat toisistaan niin sävyiltään kuin sukupuoli-asenteiltaan. Bennettin ja Woollacottin mukaan elokuvat muokkasivat aktiivisesti romaanien tarjoamaa perusasetelmaa ja he jopa myöntävät, etteivät elokuvat seuranneet romaaneja suhtautumisessaan naishahmoihin. Tosin he lisäävät, etteivät pidä esimerkiksi Bond-tyttöjen karakterisoinneissa tapahtuneita muutoksia erityisen merkittävinä.¹⁶

Ihmettelen tätä, koska sukupuolen käsittelytapa elokuvissa eroaa suuresti romaanien käsittelytavasta ja se on huumorin lisäksi yksi tärkeimmistä muutoksista kirjojen ja elokuvien välillä. Myös Chapman on kiinnittänyt huomiota huumoriin elokuvia ja kirjoja erottavana tekijänä ja hän toteaa elokuvien olleen Flemingin kirjoista poiketen huumoripitoisia.¹⁷ Elokuvien huumori on laaja-alaista ja se koskettaa juuri tässä artikkelissa käsiteltävää ideaalimaskuliinisuutta.

Bennettin ja Woollacottin mukaan 1960-luvulla salaisen agentin sosiaalista kontekstia laajennettiin ja modernisoitiin elokuvia varten. Kylmän sodan vastakkainasettelua liennytettiin ja vihollinen, SPECTRE¹⁸, sijoitettiin idän ja lännen väliin sekoittamaan näiden suhteita. Kansa ja kansallisuus esittelivät uudenlaista englantilaisuutta ja loivat kuvaa valoisammasta tulevaisuudesta. Lisäksi jähmettyneet sukupuoli-identiteetit vapautettiin ja seksuaaliasenteet päivitettiin.¹⁹ Bond-elokuvista tuli uuden aikakauden keulakuvia. Ne kertoivat yhteiskunnallisesta vapautumisesta ja hyvinvoinnista jännittävään ja kiehtovaan sävyyn. Samalla ne esittelivät uuden miesihanteen ja uusia naisihanteita.²⁰ Bond ja Bond-tyttö toimivat vapautuneempien seksuaalisuuskäsitteiden mallinukkeina, eikä naishahmojen seksuaalisuus tallautunut elokuvissa kaksinaismoralismin jalkoihin.²¹ Seksuaalisuus, sen esille tuominen ja siitä nauttiminen, kuului *Bondeissa* molemmille sukupuolille.

Richard Dyer nostaa elokuvan 1900-luvun merkittävimäksi seksuaalisuutta määrittäväksi kulttuuriseksi instituutioksi.²² Perinteisesti seksuaalisuus on varhaisemmissa elokuvissa sidottu perheeseen ja siihen on sovellettu kaksoisstandardia, jossa naisille ja miehille pätevät eri käytännöt.²³ Muutos brittiläisessä populaarisankaruudessa alkoi 1960-luvulla seksuaalisuusikäsitteiden muuttuessa avoimemmiksi. Vaikka Bondin hahmossa on kaikki ainekset stereotyyppiseen yläluokkaiseen brittisankariin, työväenluokkataustainen ja skotlantilainen Connery murensi tiukkaa luokkakäsitystä ja toi rooliin aistillisempaa ja avoimempaa miesseksuaalisuutta. Hänen käyttämänsä sävy ja tyyli muokkasivat hahmosta uudenlaisen sankarin.²⁴ Conneryn Bond erosi huomattavasti tavallisista brittisankareista, koska hän yhdisti toisiinsa – ensimmäistä kertaa brittisankarien historiassa – verbaalisuuden, ironian tajun, fyysisen toiminnan ja seksuaalisuuden. Playboymainen mieheys laajensi mieskuvastoa, sillä playboy ei ollut sitoutunut perhe-elämään eikä hänen tarvinnut todistella mieheyttään avioliiton tai isyyden kautta.²⁵ Bondin playboy-imago muodostui seksuaalisen vapauden lisäksi tyylikkyyden ja nautintahakuisuuden kautta. Tämä puoli toi hahmon sankarikuvaan antisankaruutta, jolloin sankaruus ei määrittynyt vain yleväksi katsotun itseuhrautumisen kautta. Salaisen agentin suhtautuminen uhkapeliin, nautintoon ja naissuhteisiin oli vapaamielistä. Hän oli ehdottoman kansainvälinen, mutta samalla myös ehdottoman englantilainen. Vanhan ja uuden saumakohta näkyi Bondin kyvyssä riskeerata, rikkaa sääntöjä onnistuakseen ja improvisoida tarpeen tullen.²⁶ Hahmosta muodostui ikään kuin perinteisen sankarin kauan kadoksissa ollut veli, sankariperinteen auktoriteetteja kunnioittamaton tuhlaajapoika. Salaisen agentin hahmo tavallaan vapautti perinteikkään englantilaisen sankarin tukahdutetun puolen. Tällainen

¹⁷ Chapman 1999, 57.

¹⁸ SPECTRE (The Special Executive for Counter-Intelligence, Terror, Revenge and Extortion) on kansainvälinen rikollisjärjestö.

¹⁹ Bennett & Woollacott 1987, 20–35.

²⁰ Uusien naisihanteiden esiinmarssi kiinnittyi kyseisellä vuosikymmenellä tapahtuneeseen seksuaalisuuden murrokseen. Monet naisiin kohdistuneista rajoituksista ja tabuista asetettiin tuolloin kyseenalaisiksi eikä naisten seksuaalisuutta enää yritetty voimallisesti tukahduttaa tai torjua. Seksuaalisuuden vapautuminen merkitsikin molempien sukupuolten mahdollisuutta ilmaista seksuaalisuuttaan. Ks. esim. Marwick 1998, 680.

²¹ Tärkeää on myös huomata, ettei seksuaalisuuden vapautuminen kiinnity vain mahdollisuuteen harrastaa vapaammin seksiä, vaan myös naisten oikeuteen määrätä itse omasta ruumiistaan, oikeuteen seksuaalisuuden esille tuomiseen ja siitä nauttimiseen sekä yhteen tärkeimmistä oikeuksista, oikeuteen reproduktiivisuuden hallintaan ja kontrollointiin.

²² Dyer 2000, 28–29.

²³ Harvey 1980, 24. Poikkeuksena tästä Harvey (1980, 29) näkee 1940- ja 1950-luvun film noir -elokuvat, joissa seksuaalisuus paikantui avioliiton ulkopuolelle.

²⁴ Rissik 1983, 52.

²⁵ Chapkis 1988, 121.

²⁶ Bennett & Woollacott 1987, 112.

²⁷ Ibid., 1987, 35, 173.

²⁸ Vapautumisen sitoutuminen kaupallisuuteen ei kuitenkaan vähennä sen merkitystä. Arthur Marwick (1998, 805–806) esimerkiksi toteaa, ettei konsumerismin läpätunkevia 1960-luvun ilmiöitä, esimerkiksi muotia, tule jättää huomiotta yleisen vapautumisen osana vain sen vuoksi, että ne olivat tiukasti sidoksissa kuluttamiseen.

²⁹ Rissik 1983, 87–88.

³⁰ Ibid., 1983, 57.

³¹ Studlar 2001, 175.

representaatio tarvitsikin vierelleen Bond-tytön eli naishahmon, joka murtaisi aktiivisuudellaan perinteisiä naiskuvia. 1960-luvulla Bond-tytön hahmo loikin kontrastin 1950-luvun brittiläisten elokuvarepresentaatioiden naishahmoihin, jotka olivat tavallisesti perheen ja kodin velvollisuuksien alistamia tai jotka kokivat rangaistuksen näistä irrottautumisesta. Bond-tytön avoimeen seksuaalisuuteen ei liittynyt aiemmin olennaisessa osassa ollutta syyllisyyttä.²⁷

Uusi aikakausi näkyi vahvasti *Bond*-elokuviissa. Vapautuneet sosiaaliset suhteet ja innovatiivisuus yhdistettiin materiaalisen hyvinvoinnin läpätunkeviin ympäristöihin. Elokuvasarja ratsasti vuosikymmenellä tapahtuneiden muutosten aallonharjalla sekä asenteiden että kulutuksen saralla.²⁸ Vaikka konsumerismi näkyy *Bondien* maailmassa jo alkuajoilta lähtien, sosiaalisten suhteiden ja sukupuoli-identiteettien liikkuvuus on vähintäänkin yhtä tärkeällä sijalla niihin kiinnittyvänä mutta myös niistä irrallisena tekijänä.

Performatiivinen ideaalimaskuliinisuus ja ironia

Bondien sukupuolirepresentaatiot ovat yhdenlainen kulttuurinen tulkinta viiden vuosikymmenen sukupuolimalleista ja -ideaaleista. Nämä representaatiot heijastavat, ohjaavat ja muokkaavat sukupuoleen eri aikoina kohdistettuja odotuksia ja toiveita. Bondin hahmo toimii yhtenä tulkintana ideaalimaskuliinisuudesta, joka selviää kaikesta joko älykkyydellään tai fyysisillä kyvyillään. Bondin representaation ideaalisuus viedään kuitenkin yli, mikä paljastaa hahmon maskuliinisten ihanteiden performanssiksi. Andrew Rissik esittää, että Bondin hahmon idea oli jo alkuunsa parodinen ja liioitteleva: “[sankari] pelastaa maailman, tappaa sen pahimmatkin viholliset ja harrastaa seksiä sen kauneimpien naisten kanssa”²⁹. Connery yhdistää Bondin hahmossa ihannemaskuliinisuuden rakentamisen sekä huvittuneen suhtautumisen sitä kohtaan, mikä taas mahdollistaa representaation lukemisen myös yltiömaskuliinisuuden kriittisenä kommentointina.

Conneryn kaksikerroksinen esitystapa tarjosi ensinnäkin mahdollisuuden yksinkertaistavaan kirjaimelliseen luentaan, koska hän veti roolia ikään kuin ”vakavasti”. Syvemmällä tasolla hänen esityksensä oli kuitenkin samalla hahmon jatkuvaa ironista kommentointia, jonka kautta koko representaation annettiin ymmärtää sivuavan machouden pilkkaamista.³⁰ Luen itsekin Conneryn käyttämää esitystapaa siten, ettei agentin tai tämän maailman representaatiota tule tai edes voi ottaa täysin vakavasti. Conneryn Bondin ideaalimaskuliinisuus korostuu mahdottomaksi: hän pelastaa ja pelastuu aina, hänen charminsa on pettämätön ja hänellä on käytössään hienoja autoja ja hyvin tehtyjä pukuja. Hän osaa analysoida brandyn laadun (*007 ja kultasormi*, 1964) ja hänellä on Cambridgessä hankittu arvosana itämaisista kielistä (*Elät vain kahdesti*, 1967). Miehisiksi luokiteltujen merkkien esittelyn avulla maskuliinisesta subjektista pyritään rakentamaan koherentti. Tämä performatiivinen miesruumis johtaa ajatukseen maskuliinisuudesta konstruktiona ja maskeraadina.³¹ Maskuliinisuus siis tuotetaan performatiivisesti: se ei ole olemassa itsestään, eikä se ole itsestään selvä. Kenneth MacKinnon toteaa seuraavaa: “[M]askuliinisuus on

maskeraadi, identiteetti, jota pidetään joissakin tapauksissa kuin toista ihoa, mutta ei koskaan samalla tavalla biologisesti annettuna kuin ensimmäistä ihoa.”³² Bondin hahmon maskuliinisuus on liikaa ollakseen jotain muuta kuin performanssia.³³

Chris Holmlundin mukaan maskuliinisuutta on tutkittu performanssina, mutta harvemmin maskeraadina. Hän esittää sen kuitenkin molemmille sukupuolille mahdollisena tapana horjuttaa sosiaalisen sukupuolen binaarista luonnetta.³⁴ Vaikka Bondin hahmo on esimerkki hegemonisesta valkoihoisesta ja heteroseksuaalisesta maskuliinisuudesta, se myös rikkoo tuon maskuliinisuuden mallin rajoja asettumalla huumorin, katseen ja toiminnan kohteeksi. Tällainen maskuliinisten representaatioiden tarkempi tutkiminen auttaa osoittamaan, että näennäisesti ehjän hegemonisen miessubjektin representaatioissakin on säröjä, kuten tämän representaatiosubjektin sitoutumisen nimenomaan nuorekkaan miesruumiin esittelyyn.³⁵

Maskeraadin monimutkaiseen luonteeseen liittyen Marvin Carlson kuitenkin huomauttaa, että maskeraadin voima voi myös kääntyä sitä itseään vastaan. Kriittisen potentiaalini lisäksi maskeraadi voi vahvistaa kritisoimiaan rakenteita, jos sen dekonstrukttiivinen luonne ei tule ymmärretyksi.³⁶ Mielestäni näin käy silloin, kun Bondin representaatiota tutkitaan yksilolotteisen hegemonisena, eikä kiinnitetä huomiota sen emansipatorisiin ulottuvuuksiin, kuten esimerkiksi juuri ideaalin performanssissa käytettävään liioitteluun ja ironiaan. Tarkasteltaessa ideaalimaskuliinisuuden maskeraadia ja sen sisältämää ironiaa laajemmassa kontekstissa eli yhdessä elokuvasarjan muiden vapauttavien elementtien kanssa, ei ideaalimaskuliinisuuden maskeraadia voida lukea yksinkertaistavasti vain hegemoniaa tukevana elementtinä.

Agentin ideaalimaskuliinisuuden maskeraadi paljastetaan ajoittain näkyvästi riisumalla ”naamio” ironian käytöllä. Maskuliinisuuden representaation sisältyvän ironian avulla tuodaan myös esiin maskeraadille ominainen etäisyys sen esittäjän (Conneryn) ja sen kohteen (Bondin) välillä. *007 ja kultasormi* (1964) -elokuvan alkukohtauksessa Bond suutelee naista, Bonitaa, asekatelo päällään ja tämä kysyy agentilta: *“Why do you always wear that thing?”* Bond vastaa: *“I have a slight inferiority complex.”* Bond jakaa katsojan kanssa vitsin, joka syntyy siitä ristiriidasta, mikä vallitsee Bondin maskuliinisuuden ja hänen toteamuksensa välillä. Toisen esimerkin tarjoaa *Pallosalama* (1965), jossa Bond on juuri harrastanut seksiä elokuvan naisroiston Fiona Volpen kanssa ja joutuu hetkeä myöhemmin tämän pilkattavaksi. Kiivaan sanailun sävy muuttuu lopussa, kun Bond laskee asiasta leikkiä:

Volpe: *Vanity, Mr Bond, something you know so much about.*

Bond: *My dear girl, don't flatter yourself. What I did this evening was for the king and country. You don't think it gave me any pleasure, do you?*

Volpe: *But of course, I forgot your ego, Mr Bond. James Bond, who only has to make love to a woman and she starts to hear heavenly choirs singing. She repents and then immediately returns to the side of right and virtue. But not this one. What a blow it must have been, you having a failure.*

Bond: *Well, you can't win them all.*

Kohtaus ilmaisee suoraa ironiaa naishahmon kohdalta Bondin hahmoa kohtaan. Tämä on piirre, joka toki näkyy Conneryn aikaisissa

³² MacKinnon 1997, 25.

³³ Samalla representaation ideaalinen luonne tekee siitä ironialle avoimen kohteen, koska ideaalimaskuliinisuus ei voi olla naivia suhteessa itseensä. Vaikka tällainen ironian kautta osoitettu itsereflektiivisyys suhteessa esitettyyn voidaan tulkita ideaalimaskuliinisuutta entisestään vahvistavana elementtinä, sen herättämät kysymykset vaikuttavat pakosta myös tuota ideaalimaskuliinisuutta kyseenalaistavasti.

³⁴ Holmlund 1993, 213–214.

³⁵ Studlar 2001, 173, 175.

³⁶ Carlson 1996, 176.

³⁷ Bennett & Woollacott 1987, 166.

³⁸ Dyer 2000, 90.

³⁹ Ibid., 89.

Bondeissa, mutta nousee vielä enemmän esiin Mooren *Bondien* kohdalla. Lisäksi kohtauksessa yhdistyy Bondin hahmon ideaalimiehen statukseen kuuluva "loukkaamattomuus" (häntä ei voi loukata, eikä päihittää) ja samalla tuon ideaalimiehen epäonnistuminen, koska ideaalimiehenhän pitäisi saada kaikki naiset "kuulemaan taivaallisten kuorojen laulua". Lisäksi kohtaus osoittaa Conneryn ironista otetta Bondin hahmoon, hän ei ota tätä täysin vakavasti. Connery näyttelee ikään kuin koko ajan pieni pilke silmäkulmassaan, mikä on juuri se seikka, joka tekee representaatiosta kaksikerroksisen eli yhtäältä vakavasti otettavan ja vaarallisen, ja toisaalta ironisen ja viihdyttävän.

Conneryn käyttämä ironia ei yleisesti ottaen ole niin suoraa kuin Roger Mooren, eikä hänen Bondiinsa kohdisteta samassa määrin ironiaa kuin Mooren Bondiin. Conneryn ironia on enemmänkin läsnä esitystyylissä, näyttelijän ironisessa otteessa: hän on Bondina koko ajan ikään kuin huvittunut siitä mitä hän esittää. Osa ironiasta syntyy myös näyttelijän työväenluokkaisen skottilaistaustan kontrastista Bondin yläluokkaiseen brittiläisyyteen. Elokuvasa *Timantit ovat ikuisia* (1971) Conneryn käyttämä ironia kuitenkin muuttui aiempaa suuremmaksi ja avoimemmaksi, minkä voi nähdä enteilevän Roger Mooren kauden alkua. Elokuvasa 007 on tekeytynyt salakuljettaja Peter Franksiksi. Oikean Franksin ilmaantuessa tapaamispaikkaan, eli Tiffanyn luo, Bond tappaa tämän ja vaihtaa hämähäkkeksi oman lompakkonsa Franksin lompakon tilalle. Lompakon nähdessään Tiffany huudahtaa agentille: "You've just killed James Bond!" Tämä toteaa tyynesti: "Is that who it was? Well, it just goes to show nobody's indestructible." Conneryn viimeinen Bond-elokuva *Älä kieltäydy kahdesti* (1983) jatkoi vielä suoraviivaisemmallalla ironialla. Siinä Bond tainnuttaa terveystyökalulla roiston omalla virtsanäytteellään.

Bondeissa miesvartaloon ja sen suoriutumiseen liitetyt asenteet ja odotukset toimivat myös yhtenä kommentoinnin ja huumorin kohteena. Elokuvat tarjoavat yhtälailla sekä ideaalimaskuliinisuuden mallin että tilaisuuden sille nauramiselle. Bennett ja Woollacott myöntävät Bond-elokuvien ammentavan huumoria juuri agentin seksuaalisuuden paisuttelusta sekä hänen epätodellisesta menestyksestään työtehtävissä³⁷. Kuvallisesti agentin seksuaalisuutta tuodaan esiin muun muassa paljaan rintakehän ja paljaiden reisien kautta. Agentin penistä ei suoranaisesti näytetä, mutta sen läsnäoloa tuotetaan performatiivisesti puheen ja tekojen kautta. Elokuvasa *007 ja kultasormi* (1964) Felix Leiter pyytää 007:ää päivälliselle tämän ollessa parhaillaan sängyssä Jill Mastersonin kanssa. Agentti kieltäytyy ja toteaa: "Something big has come up." viitaten sekä jutussa ilmenneeseen käänteeseen että penikseensä. Dyerin mukaan miehen seksuaalisuutta kuvaava symboliikka keskittyykin peniksen ympärille, vaikka sitä ei näytetä. Muita miesruumiin osia käytetään seksuaalisuuden merkkeinä vain, jos ne symboloivat penistä.³⁸ Aina valmiin ja toimivan peniksen funktio on elokuvissa kaksinainen: se on yhtäältä osa ideaalimaskuliinisuutta ja toisaalta huumorin lähde. Dyer kokeekin, että juuri komedia voi tutkia miesseksuaalisuuteen liitettyjä myyttejä naurun avulla.³⁹ Koen, että tapa jolla 007-elokuvat sekä korostavat dialogeissaan peniksen merkitystä että parodioivat sitä, kyseenalaistaa sen aseman vallan, falloksen, symbolina.

Holmlundin mukaan sekä feminiiniseen että maskuliiniseen maskeraadiin kuuluvat narsismi ja pelko⁴⁰. Bondin ilmaisema tietoisuus omasta viehätysvoimastaan sekä toistuva asettuminen katseen kohteeksi viittaavat hahmon narsistisuuteen. Pelko taas näyttäytyy lähinnä ideaalimaskuliinisuuden suurimman pelon, kastraatiopelon, kautta. Koska agentin sankaruus pyörii tiiviisti hänen peniksensä ympärillä, joutuu penis myös uhan kohteeksi. Uhka kuitenkin raukeaa aina. Elokuvasssa *007 ja Kultasormi* (1964) pääroisto Auric Goldfinger uhkaa salaisen agentin jalkoväliä laserilla ja elokuvassa *Älä kieltäydy kahdesti* (1983) Fatima Blush osoittaa tätä aseella: *"Spread your legs! (...) Guess where you get the first one?"* Koska ideaalimaskuliinisuuteen liittyy vahvasti toimintakykyinen penis, kirjoittautuu siihen samalla myös automaattisesti pelko sen menettämisestä. Myös tämän pelon kuvaaminen on osa ideaalimaskuliinisuuden performanssia.

Katsottava miesruumis

Conneryn Bond asettuu eroottisen katseen kohteeksi ja hänestä rakennetaan halun kohdetta sekä vaatteet päällä että ilman niitä, joista viimeksi mainittu oli vielä melko harvinaista 1960-luvulla. Dyerin mukaan populaarikulttuurin tuotteissa ei tavallisesti esitettykään paljasta pintaa näyttäviä valkoihoisia miehiä ennen 1980-lukua. Vaikka esimerkiksi urheilun, taiteen ja pornografian piirissä valkoihoisten miesten alastomuutta voitiin kuvata, esimerkiksi elokuvassa tällainen miesruumiin esittely ei ollut kovinkaan tavallista.⁴¹ Sitä suuremmalla syyllä huomio voidaan kiinnittää *Bond*-elokuvien tapaan kääntää huomio Conneryn Bondin toistuvasti kuvattuun paljaaseen ylävartaloon ja reisiin, jotka toimivat katseen keskipisteenä. Vaikka esimerkiksi Bennett ja Woollacott myöntävät agentin asettuvan naisten katseiden alaiseksi, he eivät lähde kehittämään ajatusta eteenpäin.⁴² *Bondeissa* naisten katseella on mielestäni keskeinen sija miesruumiin erotisoinnin kanavoinnissa. Elokvien heteroseksuaalinen diskurssi pyrkii erotisoimaan miesruumiin nimenomaan naisia varten, naisten katseen kohteeksi. Käytännössä Bond voi kuitenkin yhtä hyvin toimia myös homoeroottisen katseen kohteena. Gaylan Studlar esimerkiksi toteaa, että vaikka valtavirtaelokuvan oletetaan yleensä kanavoivan katsojan halua nimenomaan heteroseksuaaliseen suuntaan, muun muassa miesruumiin esittely yhdistettynä kaupalliseen toiveeseen mahdollisimman laajasta yleisöstä murentaa osaltaan pohjaa tältä tavoitteelta. Elokvien tietynlainen arvaamattomuus voikin johtaa sukupuoli- ja seksuaalisuusdikotomioita horjuttaviin tulkintavaihtoehtoihin.⁴³

Kaarina Nikunen kokee, että valtakulttuurissa seksuaalisuutta määrittää nimenomaan heteroseksuaalinen mies. Vain naisen ruumiin katsominen synnyttää halua, miehen ruumista ei käytetä vastaavalla tavalla.⁴⁴ 007-elokuvissa seksuaalisuus kiinnittyy kummankin sukupuolen ruumiiseen. Salaisen agentin ruumis synnyttää halua elokuvan sisällä aivan kuten naishahmojenkin ruumiit. Samalla se tarjoutuu mahdolliseksi kohteeksi myös elokuvan katsojan halulle. 007-elokuvissa kulttuurin visualisoituminen ja erotisoituminen yhdistyivät

⁴⁰ Holmlund 1993, 222.

⁴¹ Dyer 2002, 211.

⁴² Bennett & Woollacott 1987, 225.

⁴³ Studlar 2001, 173.

⁴⁴ Nikunen 1996, 41.

⁴⁵ Elokuvasarja korostaa heteroseksuaalisuutta hyvin voimakkaasti ja homoseksuaalisuus on ikään kuin ulkoistettu siitä. *Timantit ovat ikuisia* (1971) antaakin ymmärtää, että heteroseksuaalinen ideaalimaskuliinisuus on suojassa homoseksuaaliselta katseelta. Kyseisessä elokuvassa esiintyy homopari Mr Wint ja Mr Kidd. Lentokoneessa käytävässä keskustelussa Mr Kidd kommentoi Bondin seuralaista, Tiffany: "Miss Case seems quite attractive - for a lady". Agentista hän ei sano mitään. Homoseksuaalinen mieshahmo kommentoi kohtauksessa naishahmoa, eikä puoleensavetävää mieshahmoa. Elokuva pyrkii määrittämään 007:n ruumiin ideaalikatsojaksi naisen ja sulkemaan pois homoeroottisen katseen mahdollisuuden. Tosin tällainen katsomisen kontrollointi on mahdollista vain elokuvan sisällä.

⁴⁶ Walters 1978, 16–17.

⁴⁷ Vaikka lehdet suunnattiin nimellisesti naiskatsojalle, niiden lukijakuntaan kuului myös homoseksuaaleja.

⁴⁸ Walters 1978, 299–300, 302.

⁴⁹ *Ibid.*, 304.

⁵⁰ MacKinnon 1997, 139.

alusta alkaen. Merkittävää on, ettei katseen ja halun kohteina representoitu vain naishahmoja vaan myös itse Bondin hahmo. Conneryn Bond esiintyy jokaisessa elokuvassa toistuvasti vähintään ylävartalo paljaana. Lisäksi häntä kuvataan kireissä uimahousuissa, pyyhkeeseen verhoutuneena ja *Timantit ovat ikuisia* (1971) -elokuvassa näkyy jopa hieman pakaraa. Lisäksi elokuvat näyttävät naishahmojen agenttiin kohdistuvan katseen.⁴⁵

Bondeissa korostuva naisten katse on pitkään sivuutettu historiassa. Margaret Waltersin mukaan 1800-luvulla ajateltiin, etteivät herkkinä ja kunniallisina nähdyt naiset olleet edes kiinnostuneita katsomaan miesvartaloa. Toisaalta tämän myytin takana vallitsi pelko siitä, että katsomisen mahdollisuuden kautta naiset voisivat objektivoida ja määrittää miehiä. Katse on koettu ja koetaan yhä monesti juuri omistamisen ja kontrolloinnin välineeksi. Walters katsoo, että naisia ei ole rohkaistu ilmaisemaan seksuaalisuutta katseen käytön kautta.⁴⁶ Hänestä naisille suunnatut "pin up-kuvat" ovat yleensä keskittyneet elokuvatahtien ja laulajien kasvoihin ja persoonallisuuteen. Walters esittää, että vaikka 1930-luvun Tarzan, olympiauimari Johnny Weismuller, esiintyikin rintakehä paljaana, hänessä viehätti ensisijaisesti hellän viidakkomiehen karisma. Vuonna 1972 lehtimarkkinoille ilmestyneet *Viva* ja *Playgirl* alkoivat suoraviivaisemmin tarjota alastomia miehiä katseen kohteeksi.⁴⁷ Tällaiset lehdet pyrkivät kutsumaan myös naisia osaksi perinteisesti maskuliinisena nähtyä katsojapositiota.⁴⁸ Walters näkee naisille ja miehille suunnattujen lehtien yhdeksi keskeiseksi eroksi sen, että miehelle katsominen on itsenäinen toiminto, kun taas naiset ajattelevat katsellessaan kelpaisivatko he kuvan miehelle tai miten he tämän tyydyttäisivät.⁴⁹ Waltersin ennakoasetelmat ovat paikoin melko sukupuolittuneita ja perustuvat sosiaalisen sukupuolen mukaiseen oletukseen herkästä ja masokistisesta naiseudesta. En pidä perusteltuna lähtökohtana väitettä siitä, ettei nainen ei voisi katsoa miesvartaloa ilman miellyttämisen tarvetta. Koen Waltersin esimerkin Tarzanista epäonnistuneena, koska se olettaa naisten katsovan aina pintaa syvemmälle, ikään kuin naiset eivät voisi viehättyä pinnallisesti urheilija-näyttelijän ulkonäöstä. Näen taustalla jonkinlaisen tarpeen perinteisen nais(mieli)kuvan säilyttämisestä. Conneryn Bond edustaakin yhdenlaista murrosta avoimemman seksuaalisuuden representoinnissa. Hänen kauttaan tarjottiin liikkuvaa pin up-kuvaa kasvoista, rintakehästä ja reisistä. Seksuaalinen vetovoima kirjoittautuu Conneryn Bondin ruumiiseen ja sitä vahvistetaan objektivoinnilla tuo ruumis katseen käytön kautta.

MacKinnon toteaa osuvasti, että naiskatsojuuteen ja miehen eroottisen objektivoinnin suomiin nautintoihin tulisi kiinnittää enemmän huomiota⁵⁰. *Tohtori No:sta* (1962) löytyy kohta, jossa hotellin reseptionisti katsastaa Bondin vartaloa tämän ollessa selin. Alhaalta ylös kulkeva katse kertoo agentin fyysisesti puoleensa vetävästä ulkonäöstä. Naishahmon aktiivinen katse kohdistuu tuolla hetkellä passiiviseen miesruumiiseen. *Pallosalamassa* (1965) on samantapainen kohta, jossa reseptionistin katse jää seuraamaan agenttia. Elokuvasarjassa *Timantit ovat ikuisia* (1971) Bond-tyttö Tiffany Case odottaa 007:ää vuoteeseen ja tarkkailee tämän riisuutumista. Tiffany kommentoi sekä tämän sanoja että näkemänsä: "*I'm very impressed. There's a lot more to you than I had*

expected.“ Katsoja seuraa Bondia Tiffanyn katseen kautta. Lopulta tuon katseen objekti ja tämän sanojen kohde näytetään: Bond on riisuutunut alasti, ja ennen kuin hän kietaisee pyyhkeen vyötärölleen, katsoja ehtii nähdä tämän pakaroiden yläosan. Mieshahmo voi siis kantaa ja kantaakin ”seksuaalisen objektifikaation taakan”.

Steve Nealen mukaan patriarkaalisessa ja heteroseksuaalisessa yhteiskunnassa miesvartaloa on mahdotonta merkitä toisen miehen katseen kohteeksi ilman, että miesvartalon eroottisuus joko tukahdutaan väkivallan kautta tai vaihtoehtoisesti miesvartalo feminisoidaan. Neale esittää valtavirtaelokuvan miehisen katseen johtavan miesruumiin pakolliseen torjuntaan ja homoseksuaalisuuden kieltämiseen, jolloin oikeutus sille, että miehet katsovat miehiä, saadaan vain miesvartalon pahoinpitelemisen tai feminisoinnin kautta. Katseen kohteena oleminen vaatii taakseen jommankumman näistä keinoista. Jälkimmäisestä tavasta, jonka puitteissa mies voidaan merkitä eroottisen katseen kohteeksi, Neale käyttää esimerkkinä Rock Hudsonia. Hän toteaa, että tämän vartalo on noina hetkinä feminisoitu, koska vahvat perinteet ylläpitävät vain naisen esittämistä eroottisesti latautuneen katseen kohteena.⁵¹ Toisen esimerkkitaapauksen tarjoaa Miriam Hansen, joka näkee Rudolph Valentinon objektivoinnin olevan mahdollista juuri näyttelijän feminisoinnin kautta. Valentinossa yhdistyivät katseen haltijuus ja feminiininen katsottavuus. Myös syntyperä liitti hänet toiseuteen ja mahdollisti miesrepresentaation rajojen venytyksen muukalaisuuden varjolla.⁵² Bondin hahmo asettuu elokuvissa toistuvasti katseen alaiseksi, mutta hänen heteroseksuaalinen maskuliinisuutensa säilyy ja jopa voimistuu naisten katseiden kautta. Tämä tekee mahdolliseksi mieshahmon erotisoinnin ja objektivoinnin ilman väkivaltaa tai feminisointia maskuliiniseksi miellettyssä toimintagenressä. Elokuva pyrkii välttämään homoseksuaalisuuden uhan pelkästään asettamalla agentin naisahmojen katseiden ja halun kohteeksi.

Waltersin mukaan naiset voivat toki kohdella miesvartaloa vastavalla tavalla kuin maskuliininen kulttuuri on perinteisesti kohdellut naisvartaloa eli erotisoituna objektina. Hän kuitenkin kokee, että tällainen maskuliinisen position omaksuminen ei ole pitkällä tähtäimellä ratkaisu katseen sukupuolittuneen luonteen murtamiseen. Walters toteaa, ettei passiivisuuden hylkäämisen tule merkitä miesten imitoimista.⁵³ Katseen valtasuhteiden kommentointia rooliasemien ympärikääntämisen kautta ei aina nähdäkään positiivisena ilmiönä. E. Ann Kaplan pitää roolien kääntämistä hyödyttömänä, koska se ei horjuta roolien kaksijakoiseksi lukkiutunutta mallia⁵⁴. Myös Doane toteaa esimerkiksi miesstrippareiden ja gigoloiden ilmentämän asemien kääntymisen vain vahvistavan subjektiin ja objektiin jakautunutta perusasetelmaa⁵⁵. Toista linjaa edustavan Lucia Bozzolan mukaan ”naisten silmille suunnattu mies” on hahmo, joka paljastaa seksuaalisuuden konstruktiiivisen luonteen. Esimerkkinä hän käyttää Warren Beattyn tähtikuvan ruumiillisuutta. Hän esittää, että Beattyn esitystapa kyseenalaistaa subjekti- ja objekti -kategorioiden sekä niihin liitettyjen aktiivinen ja passiivinen -luokittelujen binaarista sukupuolittuneisuutta, koska hän asettuu erotisoiduksi katseen kohteeksi ja säilyttää silti miehisyytensä.⁵⁶ Bozzola näkee Beattyn objektivoivan itsensä esimerkiksi elokuvassa *Shampoo* (1975). Samalla hän murtaa

⁵¹ Neale 1993, 14–19.

⁵² Hansen 2000, 231–243.

⁵³ Walters 1978, 18.

⁵⁴ Kaplan 2000, 129.

⁵⁵ Doane 2000, 422.

⁵⁶ Bozzola 2001, 228–229.

⁵⁷ Ibid., 231.

⁵⁸ Dyer 2002, 106.

⁵⁹ Huomionarvoista on myös, että Conneryn Bond ei joudu pelastamaan yhtäkään Bond-tyttöä kahteen kertaan, päinvastoin kuin Lazembyn, Mooren ja Brosnanin Bondit.

⁶⁰ Clover 1999, 245.

passiiviseen naisobjektiin ja aktiiviseen miessubjektiin perustuvaa halun konstruktioita.⁵⁷ Lisäksi esimerkiksi Dyer kritisoi yhtälöä, jonka mukaan katsominen nähdään aktiivisena valtana ja katsottavuus passiivisena vallan puutteena. Kokonaiskuva rakentuu hänen mukaansa katsojan ja katseen kohteen välisessä yhteydessä.⁵⁸ Itse en siis näe kääntämistä negatiivisena ilmiönä, vaan koen sen osoittavan sukupuolen mukaisen subjekti/objekti -jaottelun keinotekoisuuden. Sekä naiset että miehet voivat sijoittua kumpaan tahansa positioon ja kääntäminen toimii tästä esimerkkinä. Tärkeää on myös ottaa huomioon katsetta ympäröivien asemien muuttuva suhde valtaan kontekstista riippuen. Bond voi kohtauksesta riippuen olla aktiivinen tai passiivinen. Tämä osoittaa, että aktiivisuuden ja passiivisuuden rajat liukuvat aivan samalla tavalla kuin katseen valtasuhteidenkin. Vaikka agentti on usein passiivinen katseen kohde, se ei tarkoita sitä, että katseen kohde olisi aina automaattisesti passiivinen. Katseen rakenne ja siihen kiinnittyvät valtasuhteet muuttuvat koko ajan, eikä niitä voi lukkiuttaa jäykkään ja sukupuolittuneeseen malliin.

Aktiivisesta sankaruudesta passiiviseen pelastumiseen

Vaikka Conneryn Bond pelastaa useimmat naishahmot kerran⁵⁹, vastaavasti monet naishahmot, mieshahmot ja viimeistään Q:n kehittämät apuvälineet pelastavat agentin useasti. *Bondeissa* pelastaminen ei olekaan salaisen agentin yksityisoikeus tai sukupuolispesifi ilmiö. Clover esittää, että populaarikulttuurin myötämielisyys naispuolisia sankareita kohtaan osoittaa, että pelastaminen ei määrity enää vain maskuliiniseksi⁶⁰. *Bondeissa* tämä näkyy siinä, että myös naishahmot voivat pelastaa agentin. Agentin ihannemaskuliinisuus siis sallii sankarin tulla pelastetuksi. Conneryn Bond tulee pelastetuksi viidessä elokuvassa: *Salainen agentti 007 Istanbulissa* (1963), *007 ja kultasormi* (1964), *Pallosalama* (1965), *Elät vain kahdesti* (1967) ja *Älä kieltäydy kahdesti* (1983). Huomattava on, että *Salainen agentti 007 Istanbulissa* -elokuvassa (1963) näin käy kahdesti ja *Elät vain kahdesti* -elokuvassa (1967) peräti kolmesti.

Salainen agentti 007 Istanbulissa -elokuvassa Bond pelastuu ensin SPECTRE:n värväämän tappajan, Donald Grantin, ansiosta. Bond on yhdessä turkkilaisen yhteyshenkilönsä Kerim Bayn kanssa vierailulla mustalaisleirissä, kun bulgarialaiset hyökkäävät heidän kimppuunsa. Samaan aikaan Grant seuraa tilannetta kauempaa. Kun Bond on vaarassa joutua yllätetyksi takaapäin, Grant pelastaa hänet ampumalla hyökkääjään. Myöhemmin elokuvan lopussa Bond-tyttö Tatiana Romanova pelastaa hänet lopputaistelun tuoksinassa ampumalla Bondia myrkkypiikillä uhkaavan SPECTRE:n agentti numero 3:n Rosa Klebbin. Ensimmäinen pelastamistilanne on sikäli mielenkiintoinen, että vihollispuolen mies, joka on määrätty tappamaan Bond, päättyy ensin pelastamaan hänet. Bond ei saa kuolla bulgarialaisen hyökkäykseen, koska Grant ei vielä tuolloin ole saanut haltuunsa SPECTRE:n himoitsemmaa salakirjoituksen purkulaitetta Lektoria. Grant on määrätty hankkimaan Lektor Bondilta ja tappamaan tämä vasta sen jälkeen. Toiseen kohtaukseen taas liittyy naishahmon päätös ottaa tilanne ja itsensä

haltuun. Klebb on saanut Romanovan tehtävään mukaan uskotellen tälle tekevänsä vielä töitä Neuvostoliitolle. Lopussa tilanne alkaa valjeta hänellä ja hän päätyy pelastamaan Bondin ampumalla Klebbin. Samalla Romanova sanoo itsensä irti Klebbin vaikutusvallasta.

Elokuva *007 ja kultasormi* on Conneryn Bond-elokuvista poikkeuksellisin, koska siinä esiintyvä Bond-tyttö Pussy Galore on vahva ja aktiivinen naishahmo - huolimatta hahmon nimeen sisältyvästä vitsistä⁶¹. Hän on itsenäinen nainen, joka on koulutukseltaan lentäjä ja siten vaikutusvaltaisessa asemassa pääroisto Auric Goldfingerin lähipiirissä. Hän ei varsinaisesti ole ideologisesti roiston puolella, vaan ainoastaan tämän palkkalistoilla. Hän kerää rahaa unelmansa toteuttamiseen eli oman saaren ostamiseen. Galoresta tekee aivan erityisen naishahmon kuitenkin se, ettei Bondin tarvitse pelastaa häntä elokuvan aikana. Huomattavaa on myös, että hän tulee pelastaneeksi Bondin. Lisäksi Galoren käsissä on koko elokuvan loppuratkaisu, Goldfingerin suunnitelman epäonnistuminen. Hän samanaikaisesti pelastaa Bondin varmalta kuolemalta ja pilaa Goldfingerin suunnitelman tappaa joukko ihmisiä ja tehdä Fort Knoxin kultavaroista radioaktiivisia vuosikausiksi. Hänen on yhdessä kouluttamansa lentäjäjoukon kanssa määrä lentää Fort Knoxin yli ja levittää tappavaa hermokaasua. Galoren ja Bondin suhteen lämmentyä tämä päättää kuitenkin ottaa Bondin tietämättä yhteyttä CIA:hin ja vaihtaa lentokoneiden kaasu vaarattomaan. Conneryn Bond on Bondeista ainoa, jonka kohdalta löytyy tällainen Bond-tyttö, joka ei tarvitse pelastamista.

Elokuvassa *Pallosalama* ja sen myöhemmässä muokatussa versiossa *Älä kieltäydy kahdesti* Bond-tyttö Domino pelastaa agentin tappamalla elokuvan lopussa SPECTRE:n agentti Largon, joka molemmissa tapauksissa uhkaa tappaa Bondin. *Pallosalamassa* Largo ja Bond käyvät kamppailua Largon veneessä. Largo saa tästä kuitenkin yliotteen, kunnes Domino kääntää tilanteen tulemalla esiin ja ampumalla tämän. Vastaava tilanne löytyy hieman erilaisena elokuvasta *Älä kieltäydy kahdesti*. Siinä loppukamppailu käydään veden alla. Largo uhkaa ampua Bondia harppuunalla piilosta, mutta Domino näkee tilanteen ja ampuu Largon. Molemmissa elokuvissa Domino kuvataan Largon alistamana rakastajattarena/tyttöystävänä, jota tämä kohtelee omaisuutenaan. Kohtaus, jossa Domino ampuu Largon, voidaan nähdä itsemääräämisoikeuden lunastamisena, haltuun ottamisena. Dominon yhtäkkiä löytyvä itsenäisyys ja aktiivisuus alkavat nousta pintaan, kun tämä kuulee Bondilta Largon tappaneen hänen veljensä. Utinen toimii sysäyksenä, joka muuttaa aiemmin passiivisena esiintynyttä naishahmoa aktiivisempaa ja itsellisempään suuntaan. Domino pelastaa kohtauksessa tavallaan Bondin lisäksi myös itsensä.

Elät vain kahdesti -elokuva on Conneryn *Bondeista* ainut, jossa päähahmo pelastetaan peräti kolme kertaa. Elokuvan alkupuolen johtava naishahmo, japanilainen naisagentti Aki, pelastaa Bondin autolla roistojen kynsistä kahteen otteeseen. Aki vie Bondin ensin tapaamaan Tokiossa työskentelevää agenttia, Hendersonia, joka tapetaan kesken lauseen. Bond lähtee ajamaan takaa tappajaa, tappaa tämän ja pukeutuu tämän vaatteisiin. Siten agentti pääsee pakoautoon, joka vie hänet Osaton kemikaali- ja tekniikkayhtiöön. Bond jää kiinni ja saa roistot peräänsä. Aki pelastaa hänet roistoilta kaartamalla pihaan autolla

⁶¹ Erikoiset nimet ovat perintöä Flemingin romaaneista (Black 2001, 170) ja esimerkiksi Chapman (1999, 37) ehdottaa, että näitä seksuaalissävytteisiä nimiä tulee todennäköisesti tulkita vain vitseinä. Olen myös itse tätä mieltä, koska elokuvaarjan ominaispiirteisin kuuluu monimerkityksisyydellä, kielellä ja seksuaalisuudella leikittely.

⁶² Krutnik 1991, 87, 89.

⁶³ Carlson 1996, 183.

⁶⁴ Turner 1999, 93.

⁶⁵ Thumim 1992, 76.

ja poimimalla hänet kyytiin. Bond pistäytyy myöhemmin uudelleen yhtiön tiloissa, tällä kertaa tekeytyneenä asiakkaaksi. Hän herättää kuitenkin epäilykset, koska kantaa asetta. Jälleen roistot uhkaavat ampua Bondin, mutta Aki saapuu avuksi. Akin hahmo edustaa modernia japanilaista naishahmoa, johon Bond tuntuu kiintyvän aidosti. Mielenkiintoista on, että myöhemmin Bondille tarkoitettuun myrkyyn kuoleva Aki on suuremmassa ja aktiivisemmässä roolissa kuin elokuvan varsinainen Bond-tyttö Kissy Suzuki, johon Bond tutustuu vasta Akin kuoleman jälkeen. Kolmannen kerran Bond pelastetaan elokuvan lopputaistelussa. *Bondien* arkkikonna, SPECTRE:n johtaja Ernst Stavro Blofeld uhkaa Bondia aseella, mutta japanilaisen salaisen palvelun päällikkö Tiger Tanaka puuttuu asiaan heittämällä sirkkelinterää muistuttavan heittoaseen Blofeldin käteen, jolloin tämä pudottaa aseensa ja pakenee paikalta.

Sankarin hahmo kiinnitetään tavallisesti maskuliinisuuteen ja patriarkaaliseen auktoriteetin ylläpitämiseen, vaikka sankarin käsite sinänsä ei ole sukupuolittunut⁶². Nämä tilanteet, joissa sankari tulee pelastetuksi, muuttavat sankaruuden rajoja joustavimmiksi. Näissä tilanteissa jokin muu hahmo kuin elokuvan päämielihahmo ottaa tilanteen hallintaansa omalla toiminnallaan. Tilanteet, joissa pelastajana on nimenomaan naishahmo, kyseenalaistavat sankaruuteen usein liitetyn sukupuolittuneen asetelman, jossa mies on aktiivinen pelastaja ja nainen passiivinen pelastettava. Bondin tapa pelastaa ja tulla pelastetuksi sekoittaa aktiivisuuden ja passiivisuuden ja niihin usein kiinnitettyjen maskuliinisuuden ja feminiinisuuden rajoja.

Mieskuva murroksessa: Sean Connery ja joustava ideaalimaskuliinisuus

Bondin hahmo edustaa yhtä hegemonisen maskuliinisuuden kulttuurisesti rakentunutta ideaalimuotoa, johon kuuluvat älykkyys, fyysinen voima ja kyky selviytyä, komea ulkonäkö ja naisten haluttavana oleminen. Huolimatta ideaalisuudestaan tai ehkä juuri sen vuoksi, maskuliinisuuteen pystytään suhtautumaan myös ironisesti. Ideaalimaskuliinisuudella ei ikään kuin ole varaa olla naiivi suhteessa itseensä. Carlsonin mukaan moderni poliittisen luonteen omaava performanssi osuu esittämänsä identiteetin ja sitä ironisoivan asenteen väliin. Performanssin tarkoituksena ei niinkään ole kyseenalaistaa esittämäänsä identiteettiä vaan tarjota tilaa myös muunlaisille identiteeteille ja representaatioille.⁶³ Maskuliinisuus ei siten näyttäydy suljettuna kategoriana vaan luonteeltaan konstruktivisena. Nähtiinpä Bondin maskuliinisuus sitten tavoiteltavana, ironisoinnin kohteena tai molempina, maskuliinisuuden performatiivisuus mahdollistaa myös toisenlaisten maskuliinisuuksien rakentamisen.

Graeme Turnerin mukaan miehen ruumista ei ole koskaan esitetty samalla tavalla kuin naisen, vaikka uusien miestähtien mukana myös miesruumiin representaatio on muuttunut speaktaakkelimaisempaan suuntaan⁶⁴. Toisaalta esimerkiksi Janet Thumim näkee agentin representointitavan muistuttavan tapaa, jolla naiset yleensä objektivoidaan. Hän kokee Conneryn näyttelemän Bondin sekä passiiviseksi katseen kohteeksi että speaktaakkeliksi.⁶⁵ Mielestäni Conneryn Bondin ruumis-

⁶⁶ Lesage 1999, 120–121.

⁶⁷ Cook 1998, 234.

⁶⁸ Ibid., 242.

ta käsitellään vastaavalla tavalla kuin naisvartaloa yleensä koetaan käsiteltävän ja tämä toimii yhtenä esimerkkinä siitä, että miesruumis on mahdollista tuottaa eroottisen katseen kohteeksi naisruumiiseen rinnastettavalla tavalla, ja että tämä representointitapa voi tarjota myös naiskatsojalle nautintoa. Huomattavaa on, ettei Conneryn ruumiin asettumista katseen kohteeksi oikeuteta väkivallan mukaan tuomisella eikä agentin representaatiota feminisoida. Juuri tämä tekee Conneryn representaatiosta aikaansa edellä olevan, koska 1960-luvulla ei vielä ollut tavallista esittää miesruumista vastaavassa määrin ja vastaavasta näkökulmasta. Conneryn Bond edustaa tässä mielessä jonkinasteista murrosta elokuvan tavassa representoida miesruumista: miesruumis esitetään katsottavaksi sellaisenaan, ilman, että tuon ruumiin esittelyä motivoitaisiin esimerkiksi juuri väkivallan, feminisoinnin tai vaikkapa vaan aktiivisuuden kautta.

Lisäksi Conneryn Bondin ideaalimaskuliinisuudesta löytyy sellaisia emansipatorisia elementtejä, jotka rikkovat kuvaa kaikkivoivasta aktiivisesta maskuliinisuudesta. Bond ei vain pelasta itse itseään ja muita hahmoja, vaan hän myös pelastuu muiden hahmojen ansiosta. Yhdessä performatiivisuuden, ironian ja erotisoinnin kanssa tällainen sankaruuden rajojen koetteleminen toimivat sosiaalista sukupuolta ja hegemonista maskuliinisuutta rikkovina vapauttavina tekijöinä. Ne ovat osoitus Conneryn Bondin moniulotteisuudesta ja tavasta neuvotella lisää tilaa hahmon edustaman ideaalimaskuliinisuuden malliin.

Bondien ”vastakulttuuriset” elementit, kuten esimerkiksi ironia tai miehen objektivointi, voidaan myös toki nähdä valtakulttuurin keinona vahvistaa hegemonista maskuliinisuutta. Esimerkiksi Julia Lesage kokee elokuvan ottavan naiset ja vähemmistöt huomioon rakentamalla vastakulttuurisia elementtejä valtaideologiaa tukevan kokonaisuuden sisään. Tällä tavoin se suojautuu valtaideologian kyseenalaistamista vastaan.⁶⁶ Itse ymmärrän tämän seurauksena siitä, että halutaan korostaa elokuvatekstien valtaa pönkittävää luonnetta, eikä niin sanotusti antaa pirulle pikkusormea. En kuitenkaan pidä tätä kestäväenä lähestymistapana. Mielestäni populaarikulttuurin vastakulttuuriset ja jopa ristiriitaiset elementit tulisi nähdä mahdollisuuksina ja neuvottelun paikkoina, eikä niitä tulisi mitätöidä vain valtakulttuurin keinoksi houkutella ihmiset mukaan sen epätasa-arvoiseen maailmankuvaan. Feministinen elokuvateoria on nähnyt elokuvan pitkälti nimenomaan vahvistavan valtaideologiaa, mutta esimerkiksi Pam Cook tuo esiin päinvastaisen näkemyksen mahdollisuuden:

Populaari elokuva problematisoi kaikki sosiaaliset kategoriat – luokan, rodun, etnisyyden, kansallisen identiteetin, sosiaalisen sukupuolen, seksuaalisuuden, iän ja niin edelleen. Elokuvan kutsu perustuu lupaukseen siitä, että katsojat voivat kokea itsensä uudella tavalla. He eivät suinkaan mene vain vahvistamaan sosiaalista identiteettiään tai asemaansa.⁶⁷

Cookin mukaan elokuva horjuttaa sosiaalista sukupuolta ja sosiaalisia kategorioita paljon yleisemmin kuin sen ajatellaan tavallisesti tekevän.⁶⁸ Mielestäni tekstien monimuotoisuudelle pitäisikin antaa tutkimuksessa enemmän painoarvoa. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä,

etteikö muutosta yhä tarvittaisi. Sekä valta- että vastakulttuuristen elementtien ja niiden suhteen tutkiminen voi toimia neuvottelun paikkana ja yleisen keskustelun avauksena. Ehkä joskus kannattaa antaa pirulle edes se pikkusormi.

LÄHTEET

Alkuperäislähteet

Tohtori No (Dr No) United Artists/ Eon Productions 1962. Tu: Harry Saltzman and Albert R. Broccoli. O: Terence Young. K: Ted Moore. Kä: Richard Maibaum. Le: Peter Hunt. La: Ken Adam. M: Monty Norman. N: Sean Connery (James Bond), Ursula Andress (Honey Ryder), Joseph Wiseman (Dr No), Jack Lord (Felix Leiter), Bernard Lee (M), Anthony Dawson (Professor Dent), Zena Marshall (Miss Taro), John Kitzmiller (Quarrel), Eunice Gayson (Sylvia Trench), Lois Maxwell (Miss Moneyppenny).

Salainen agentti 007 Istanbulissa (From Russia with Love) United Artists/ Eon Productions 1963. Tu: Harry Saltzman and Albert R. Broccoli. O: Terence Young. K: Ted Moore. Kä: Richard Maibaum. Le: Peter Hunt. M: John Barry. N: Sean Connery (James Bond), Daniela Bianchi (Tatiana Romanova), Pedro Armendariz (Kerim Bay), Lotte Lenya (Rosa Klebb), Robert Shaw (Grant), Bernard Lee (M), Eunice Gayson (Sylvia Trench), Walter Gotell (Morzeny), Vladek Sheybal (Kronsteen), Lois Maxwell (Miss Moneyppenny), Desmond Llewelyn (Q).

007 ja kultasormi (Goldfinger) United Artists/Eon Productions 1964. Tu: Harry Saltzman and Albert R. Broccoli. O: Guy Gamilton. K: Ted Moore. Kä: Richard Maibaum and Paul Dehn. Le: Peter Hunt. La: Ken Adams. Le: Peter Hunt. M: John Barry. N: Sean Connery (James Bond), Honor Blackman (Pussy Galore), Gert Frobe (Goldfinger), Shirley Eaton (Jill Masterson), Tania Mallet (Tilly Masterson), Harold Sakata (Oddjob), Bernard Lee (M), Cec Linder (Felix Leiter), Martin Benson (Solo), Richard Vernon (Colonel Smithers), Lois Maxwell (Miss Moneyppenny), Desmond Llewelyn (Q).

Pallosalama (Thunderball) United Artists/Eon Productions 1965. Tu: Kevin McClory. O: Terence Young. K: Ted Moore. Kä: Richard Maibaum and John Hopkins. Le: Peter Hunt. La: Ken Adams. M: John Barry. N: Sean Connery (James Bond), Claudine Auger (Domino), Adolfo Celi (Largo), Luciana Paluzzi (Fiona Volpe), Rik Van Nutter (Felix Leiter), Guy Doleman (Lippe), Molly Peters (Patricia Fearing), Martine Beswick (Paula), Bernard Lee (M), Desmond Llewelyn (Q), Lois Maxwell (Miss Moneyppenny).

Elät vain kahdesti (You Only Live Twice) United Artists/Eon Productions 1967. Tu: Harry Saltzman and Albert R. Broccoli. O: Lewis Gilbert. K: Freddie Young. Kä: Roan Dahl. Le: Peter Hunt. La: Ken Adams. M: John Barry. N: Sean Connery (James Bond), Donald Pleasence (Ernst Stavro Blofeld), Akiko Wakabayashi (Aki), Mie Hama (Kissy Suzuki), Tetsuro Tamba (Tiger Tanaka), Teru Shimada (Osato), Karin Dor (Helga Brandt), Bernard Lee (M), Lois Maxwell (Miss Moneyppenny), Desmond Llewelyn (Q), Charles Gray (Henderson).

Timantit ovat ikuisia (Diamond Are Forever) United Artists/Eon Productions 1971. Tu: Albert R. Broccoli and Harry Saltzman. O: Guy Hamilton. K: Ted Moore. Kä: Richard Maibaum and Tom Mankiewicz. Le: John W. Holmes, Bert Bates. La: Ken Adams. M: John Barry. N: Sean Connery (James Bond), Jill St John (Tiffany Case), Charles Gray (Ernst Stavro Blofeld), Lana Wood (Plenty O'Toole), Bruce Glover (Mr Wint), Putter Smith (Mr Kidd), Bernard Lee (M), Desmond Llewelyn (Q), Lois Maxwell (Miss Moneyppenny).

Älä kieltäydy kahdesti (Never Say Never Again) Warner Bros/ Taliafilm/Woodcote Productions 1983. Tu: Jack Schwartzman. O: Irvin Kershner. K: Douglas Slocombe. Kä: Lorenzo Sempale Jr. Based on an original story by Kevin McClory, Jack Whittingham and Ian Fleming. Le: Robert Lawrence. La: Philip Harrison, Stephen Grimes. M: Michael Legrand. N: Sean Connery (James Bond), Klaus Maria Brandauer (Largo), Max Von Sydow (Blofeld), Barbara Carrera (Fatima Blush), Kim Basinger (Domino), Bernie Casey (Felix Leiter), Alec McCowen (Q – Algernon), Edward Fox (M), Pamela Salem (Miss Moneyppenny), Rowan Atkinson (Nigel Small-Fawcett), Pat Roach (Lippe), Gavan O'Herlihy (kapteeni Jack Petachi), Ronald Pickup (Elliott).

Tutkimuskirjallisuus

hooks, bell (1995), *Mustat naiskatsojat ja vastakatse. Teoksessa Rossi, Leena-Maija (toim.), Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa.* Tampere: Gaudeamus.

Bennett, Tony & Woollacott, Janet (1987), *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero.* London: MacMillan Education LTD.

- Bozzola, Lucia (2001), 'Studs have feelings too'. Warren Beatty and the question of star discourse and gender. Teoksessa Lehman, Peter (ed.), *Masculinity. Bodies, movies, culture*. New York, London: Routledge.
- Carlson, Marvin (1996), *Performance: a critical introduction*. London, New York: Routledge.
- Cawelti, John G. (1976), *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Chapkis, Wendy (1988), *Beauty Secrets. Women and the Politics of Appearance*. London: The Women's Press Limited.
- Chapman, James (1999), *Licence to Thrill. A Cultural History of the James Bond Films*. London, New York: I.B. Tauris Publishers.
- Cook, Pam (1998), No fixed address. The women's picture from *Outrage* to *Blue Steel*. Teoksessa Neale, Steve & Smith, Murray (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*. London, New York: Routledge.
- Doane, Mary Ann (2000), Film and Masquerade: Theorising the Female Spectator. Teoksessa Kaplan, E. Ann (ed.), *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Dyer, Richard (1986), *Stars*. London; British Film Institute.
- Dyer, Richard (2000), *The Matter of Images. Essays on representation*. Second edition. London, New York: Routledge.
- Dyer, Richard (2002), *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toim. Lahti, Martti. Tampere, Vastapaino.
- Hansen, Miriam (2000), Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship. Teoksessa Kaplan, E. Ann (ed.), *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Harvey, Sylvia (1980), Woman's place: the absent family of film noir. Teoksessa Kaplan, E. Ann (ed.), *Women in Film Noir*. London; British Film Institute Publishing.
- Hietala, Veijo (1992), *Kulttuuri vaihto viihteelle? – Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Holmlund, Chris (1993), Masculinity as Multiple Masquerade. The 'mature' Stallone and the Stallone clone. Teoksessa Cohan, Steven & Hark, Ira Rae (eds.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London, New York: Routledge.
- Kaplan, E. Ann (2000), Is the Gaze male? Teoksessa Kaplan, E. Ann (ed.), *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Krutnik, Frank (1991), *In a Lonely Street. Film noir, genre, masculinity*. London, New York: Routledge.
- Kuhn, Annette (1982), *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. London: Routledge.
- Lehman, Peter (1993), *Running Scared. Masculinity and the Representation of the Male Body*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lesage, Julia (1999), Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics (Michelle Citronin, Julia Lesagen, Judith Maynen, B. Ruby Richin, Anna Marie Taylorin ja New German Critiquen toimittajien välinen keskustelu). Teoksessa Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MacKinnon, Kenneth (1997), *Uneasy Pleasures. The Male as Erotic Object*. London: Cygnus Arts.
- Marwick, Arthur (1998), *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States c. 1958 – 1974*. Oxford: Oxford University Press.
- Neale, Steve (1993), Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema. Teoksessa Cohan, Steven & Hark, Ira Rae (eds.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London, New York: Routledge.
- Nikunen, Kaarina (1996), Pornokuva ja naisen siveä katse. Teoksessa Laiho, Marianna ja Ruoho, Iiris (toim.), *Naisen naamio, miehen maski. Katse ja sukupuoli mediakuvassa*. Tampere: Tammer-Paino.
- Rissik, Andrew (1983), *The James Bond Man. The Films of Sean Connery*. London: Elm Tree Books.
- Rodowick, David N. (2000), The Difficulty of Difference. Teoksessa Kaplan, E. Ann (ed.), *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.

Stacey, Jackie (2000), *Desperately Seeking Difference*. Teoksessa Kaplan, E. Ann (ed.), *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.

Studlar, Gaylan (2001), *Cruise-ing into the Millenium: Performative Masculinity, Stardom, and the All-American Boy's Body*. Teoksessa Pomerance, Murray (ed.), *Ladies and gentlemen, boys and girls: Gender in film at the end of the twentieth century*. Albany: State University of New York Press.

Thumim, Janet (1992), *Celluloid Sisters. Women and Popular Cinema*. Houdsmills, Basingstoke, Hampshire, London: MacMillan Academic and Professional LTD.

Turner, Graeme (1999), *Film as Social Practice*. Third edition. London, New York: Routledge.

Walters, Margaret (1978), *The Nude Male. A New Perspective*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.