

Marika Majjala

## NAISTEN OMAT KUVAT

### Dokumenttielokuvan

### feminismistä elokuvissa

### *Naisenkaari ja Kuinka katosin karkkimaahan*

1990-luvulla Suomessa valmistui useita dokumenttielokuvia, joiden tunnuspiirteitä olivat huomiota herättävä omakohtaisuus ja ahdistavatkin tutkimusmatkat henkilökohtaiseen menneisyyteen. Marja Pensalan *Aunuksen kylillä* (1992), Kanerva Cederströmin *Kaksi enoa* (1991), Kaisa Rastimon *Kuinka katosin karkkimaahan* (1991), Kristina Schulginin *Miksi en puhu venäjää* (1992), Kiti Luostarisen *Sanokaa mitä näitte* (1992) ja *Naisenkaari* (1997), Anu Kuivalaisen *Orpojen joulu* (1992), Hanna Miettisen *Sata kelloa* (1998) sekä Eeva Vänskän *Viulistityttö* (1998) ovat kotimaisia esimerkkejä dokumenttielokuvista, jotka ovat merkittävästi loitontuneet perinteisestä näkemyksestä dokumenttielokuvasta objektiivisena ikkunana maailmaan. Läpinäkyvän kaltaisten kuvien välittäminen ympäröivästä todellisuudesta on näille elokuville vähemmän tärkeää kuin kerronnan ekspressiiviset, poeettiset ja retoriset aspektit, mikä tarkoittaa nimenomaan myös tekijän oman äänen korostumista.

Voimakas subjektiivisuuden ja tekijän omakohtaisten kokemusten esiintulo kohtalaisen lyhyellä aikavälillä valmistuneissa dokumenttielokuvissa voidaan nähdä yhtenä esimerkkinä kulttuurimme yhä lisääntyvästä refleksiivisyydestä. Erilaiset joukkoviestimet tarjoavat valtavan määrän malleja ja peilauskohteita minän määrittelyyn, ja itse asiassa omaelämäkerralliset dokumenttielokuvat ovat hätkähdyttäviä esimerkkejä siitä, miten yksityisiä identiteettejä ei enää rakenneta vain julkisten joukkoviestimien avulla vaan kirjaimellisesti joukkoviestimissä. Identiteettityö on välineellistynyt ja käytetyt välineet teknologisoituneet.<sup>1</sup> Postmodernille ajalle tyypillinen omaelämäkerta välittyy teknologian avulla ja kuva näyttölee siinä tärkeää osaa narratiivin ohella, minkä on osaltaan mahdollistanut perheiden yksityisen arjen medioituminen valokuvaus-, kaitafilmi- ja kotivideolaitteiden myötä. Silti identiteettityön teknologisoituminen ei ole välttämättä mikään yksisuuntainen seuraus

<sup>1</sup> Johan Fornäs, *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Vastapaino: Tampere 1998, 252. (Alk. *Cultural Theory and Late Modernity*. London: Sage 1995. Suom. Mikko Lehtonen, Kaarina Hazard, Virpi Blom, Juha Herkman.)

<sup>2</sup> Celia Lury, *Prosthetic Culture. Photography, Memory and Identity*. London and New York: Routledge 1998, 22-24.

<sup>3</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge 1990, 34.

<sup>4</sup> Jay Ruby (a) , "The Image Mirrored: Reflexivity And the Documentary Film." Teoksessa Alan Rosenthal (ed.), *New Challenges for Documentary*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1988, 65, 73.

<sup>5</sup> Tuike Alitalo, "Tyttärien sukupolvi". Teoksessa Kati Sinisalo (toim.) *Elävän kuvan vuosikirja 1995*. Helsinki: Painatuskeskus 1995, 58.

<sup>6</sup> Robert A. Rosenstone, "The Future of the Past. Film and the Beginnings of Postmodern History". Teoksessa Vivian Sobchack (ed.) *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*. New York and London: Routledge 1996, 202-215.

<sup>7</sup> James Olney, "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction". Teoksessa James Olney (ed.) *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press 1980, 15.

yhteiskunnan teknologisoitumisesta. Eräiden näkemysten mukaan postmoderni subjekti on siinä määrin monitasoinen ja kiinteitä määritelmiä pakeneva kohde, ettei sen tavoittamiseen enää edes riitä pelkkä kynä ja paperi. (Elokuva)teknologia tekee mahdolliseksi yhdistää liikkuvaa kuvaa ja valokuvia, haastatteluja, musiikkia sekä dramatisoituja kohtauksia ja rakentaa näistä elementeistä postmodernin ajan moninainen omakuva.<sup>2</sup>

Subjektiiivisuuden ja tekijän voimakas esiintulo dokumenttielokuvassa liittyvät myös toiseen postmodernin voimistamaan tendenssiin. Monien elämäntapamme luonnollisina pidettyjen piirteiden rakennettu ja kulttuurinen luonne ymmärretään ja tuodaan esille yhä herkemmin.<sup>3</sup> Dokumenttielokuvassa tähän pyritään refleksiivisyydellä, millä tarkoitetaan elokuvan rakentamista siten, että yleisö ymmärtää tuotteen, tekoprosessin ja tekijän olevan koherentti kokonaisuus, jossa yksikään osa-alue ei ole pienemmässä roolissa muihin nähden.<sup>4</sup> Myös edellä mainitut henkilökohtaiset dokumenttielokuvat kyseenalaistavat näkemystä dokumenttielokuvasta objektiivisena diskurssina yhdistelemällä henkilökohtaisia muistoja, tekemättä jääneitä haastatteluja ja epäilyksiä elokuvan aineiston totuudenmukaisuudesta dokumenttielokuvan tekoprosessia, tehtävää ja tekijyyttä refleksiivisesti pohtivaksi kokonaisuudeksi.<sup>5</sup>

Osana tätä pyrkimystä mainitut dokumenttielokuvat kyseenalaistavat myös yhtenäiset narratiivirakenteet, joita esimerkiksi historiankirjoitus on perinteisesti käyttänyt totalisoivan näkemyksen tuottamiseksi menneisyydestämme. Lineaarinen narratiivi kulkee usein käsi kädessä läpinäkyväksi tai objektiiviseksi naamioituvan realistisen kerronnan kanssa tehden monimutkaisesta materiaalista koherentin, jatkuvan ja yhtenäisen kertomuksen, joka asemoi katsojan/lukijan passiiviseksi merkitysten vastaanottajaksi eikä jätä tilaa tämän omille tulkinnoille. Henkilökohtaisten dokumenttielokuvien voikin nähdä jatkuvan taistelua Historiaa, isolla H:lla, sen totalisoivaa narratiivia ja objektiivisuus- ja totuusväitteitä vastaan.<sup>6</sup> Yhden historian sijaan on alettu kirjoittaa monia historioita, etsiä yksilöä rakenteiden ja instituutioiden takana sekä tuoda esiin marginaaliin syytetyjen ryhmien historia. Tässä nimenomaan omaelämäkerroilla on ollut merkittävä rooli: esimerkiksi afroamerikkalaisten historia on pitkälti säilynyt juuri omaelämäkerrallisessa kirjallisuudessa. Virallisiin historiankirjoihin sitä ei juurikaan ole päästetty.<sup>7</sup>

Omaelämäkerrallisuudella on ollut tärkeä osansa myös naisten historian tallentamisessa. Se tuli tunnuspiirteeksi feministiselle dokumenttielokuvalle, joka 1960-luvulta lähtien on osana laajempaa feminististä projektia pyrkinyt paljastamaan ja purkamaan patriarkaalisia naista sortavia rakenteita ja nostamaan esiin naisten kokemuksia ja heidän osallisuuttaan kulttuurisiin merkityksenannon prosesseihin. Tässä artikkelissa tarkastelen feministisen dokumenttielokuvan keskeisiä tunnuspiirteitä kahden kotimaisen naisdokumentaristin elokuvien avulla. Näissä elokuvissa näkyy paitsi 1990-luvulla dokumenttielokuvissa voimistunut henkilökohtainen ja omaelämäkerrallinen tendenssi myös eksplisiittisen epäluuloinen suhtautuminen miehisen valtakulttuurin naisista luomia stereotyyppisiä representaatioita kohtaan.

Kiti Luostarisen järjestyksessä toinen ohjaustyö *Naisenkaari* kertoo naisen ruumiista, sen sosiohistoriasta ja siihen eri aikakausina kohdistetuista kauneusym. vaatimuksista. Luostarinen lähestyy aihetta omasta, tyttäriensä ja äitinsä näkökulmasta, joskin elokuvassa esiintyy myös muita naisia. Kaisa Rastimon *Kuinka katosin karkkimaahan* ei sen sijaan suoranaisesti kerro tekijänsä omasta elämästä, vaikka onkin aiheeltaan hyvin henkilökohtainen. Elokuvan

<sup>8</sup> Ruby 1988 (a), 71-72.

<sup>9</sup> Jim Lane, "Notes On Theory And the Autobiographical Documentary Film In America". *Wide Angle* vol 15:3 (1993), 21-22.

<sup>10</sup> Bill Nichols, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1994, 94.



Kiti Luostarinen: *Naisenkaari*. Kuva: SEA.

kertoja on näyttelijä Leea Klemola, joka vielä elokuvan kuvausten aikana sairasti bulimiaa. Klemolan syömishäiriön kautta elokuvassa peilataan naisen suhdetta lähinnä mediateollisuuden tuottamiin "mielisairaisiin" naiskuviin sekä kulttuuriin, jossa yksilö jatkuvasti joutuu pinnistämään voimansa ääri rajoilleen pysyäkseen ura- ja ihmissuhdepaineiden oravanpyörässä. Klemolan ohella Rastimo on haastatellut elokuvaan eri-ikäisiä tyttöjä ja naisia Suomessa ja Italiassa.

### **Tekijä astuu kuvaan:**

#### **omaelämäkerrallisuus vastauksena representaation ongelmaan**

Alun perin dokumenttielokuva ei ollut paikka, jossa elokuvantekijät tutkivat itseään tai omaa perhettään. Tai edes omaa kulttuuriaan: dokumenttielokuvan lajityyppi syntyi länsimaisen keskiluokan tarpeesta tutkia, ymmärtää ja siten symbolisesti myös hallita muita kulttuureja. Dokumenttielokuva oli pitkään jotain, mitä "me" teemme "heille".<sup>8</sup> Etenkin aivan varhaiset antropologiset ja etnografiset dokumenttielokuvat kohtelivat esiteltyjä kulttuureja ja ihmisiä äänettöminä objekteina antamatta näille juurikaan mahdollisuutta vaikuttaa heistä muodostettuun kuvaan.<sup>9</sup> Dokumenttiteoreetikko Bill Nicholsin vaikutusvaltaisen moodijaottelun mukaan 1920-30-lukujen dokumenttielokuvat olivat ekspositorisia: ne puhuttelivat katsojaa suoraan *voice over* -kerronnan avulla ja esittivät tälle jonkin selkeän väittämän todellisuudesta. Ekspositoriset dokumenttielokuvat, joiden tekijöistä Nichols mainitsee etenkin dokumenttielokuvan isäksikin kutsutun John Griersonin, pyrkivät luomaan vaikutelman objektiivisesti esitetystä todellisuudesta piilottamalla viittaukset sitä edeltävään prosessiin ja tekijöihin.<sup>10</sup>

Kuitenkin jo 1920-luvulla dokumenttielokuvan kerrontaan sekoittui toisenlaisiakin ääniä. Carl R. Plantinga muistuttaa, että 1920-30-luvuilla, joita Nichols siis pitää ekspositorisen dokumenttielokuvan hallitsemina vuosikymmeninä, valmistui myös useita dokumenttielokuvia, joiden kerronnan

<sup>11</sup> Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press 1997, 101-104.

<sup>12</sup> Bill Nichols, *Representing Reality*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1991, 48.

<sup>13</sup> Nichols 1991, 95, 44. Ks. myös Jay Ruby "Speaking for, Speaking about, Speaking with, Or Speaking alongside: an Anthropological And Documentary Dilemma". *Journal of Film and Video* vol 44:1-2 (1992), 48.

<sup>14</sup> Ks. esim. Nichols 1991, 32-33 ja Nichols 1994, 95.

<sup>15</sup> Ruby 1992, 48.

<sup>16</sup> Brian Winston, "The Documentary Film as Scientific Inscription". Teoksessa Michael Renov (ed.) *Theorising Documentary*. New York: Routledge 1993, 50-51. Ks. myös Paula Rabinowitz, *They Must Be Represented. The Politics of Documentary*. London: Verso 1994, 12 ja Ruby 1988a, 70-71.

<sup>17</sup> Ruby 1988a, 65-73.

pääperiaatteena ei ollut niinkään argumentointi kuin esteettisyys.<sup>11</sup> Hyvänä esimerkkinä näistä dokumenttielokuvan alkuvuosien poeettisista kokeiluista käy saksalaisen Walter Ruttmannin *Berlin: Die Symphonie der Grosstadt* (Saksa 1927), jonka kaltaisista "kaupunkisinfonioista" sekä 1930-40-lukujen brittiläisen koulukunnan runollisimmista teoksista (Harry Watt and Basil Wright: *Night Mail*, Iso-Britannia 1936) on saanut alkunsa valtakirjojen ja erilaisten jaottelujen periferiassa läpi vuosikymmenten kukoistanut subjektiivisen dokumenttielokuvan kenttä. 1960-luvun lopulta lähtien on syntynyt yhä enemmän tekijän omaa minää ja lähipiiriä kuvaavia dokumenttielokuvia, joita osaltaan voi pitää yrityksinä ratkaista jo ensimmäisten etnografisten dokumenttielokuvien synnyttämiä ongelmallisia kysymyksiä. Kenellä on oikeus tuottaa representaatioita kenestä? Miten paljon lopputulos vastaa todellisuutta, ja kenen todellisuutta?

Amerikkalainen *direct cinema* -suuntaus sekä Ranskasta alkunsa saanut, *cinéma vérité* -tunnettu dokumenttielokuvan tyyliä aloittivat trendin, joka näki myös pienen ja tavallisen yksilön sekä tietyn henkilökohtaisuuden kiinnostavana dokumenttielokuvan aiheena. Näiden suuntausten puitteissa tehtyjä elokuvia pidetään myös ensimmäisinä askelminä dokumenttielokuvan matkalla kohti kuvattujen oikeutta sanansijaan heitä koskevissa representaatioissa.<sup>12</sup> Ne kirjaimellisesti antoivat ensi kertaa äänen kuvattavilleen: haastattelumetodin käyttöönotto mahdollistui 1960-luvulla kevyen ja liikuteltavan kuvaus- ja äänityslaitteiston kehityksen myötä, mikä salli vihdoin myös kuvattavien itsensä kertoa tarinaansa ja havainnoida omaa elämäänsä.<sup>13</sup> Oli syntynyt interaktiivisen dokumenttielokuvan lajityyppi, kuten Bill Nichols kutsui *cinéma vérité* -tyylisuunnan elokuvia moodijaottelussaan.<sup>14</sup>

Kuitenkin näennäisestä interaktiivisuudesta huolimatta voi ajatella tekijän auktoriteetin kuvattaviinsa säilyneen myös *cinéma vérité* ja *direct cinema* tapauksessa. Vaikka haastattelu- ja keskustelumetodi sekä monien todistajien käyttö teki dokumenttielokuvista moniäänisempiä kuin esimerkiksi 1920-30-lukujen kaikkietävän kertojan äänen hallitsevat dokumentit, kuvattavien valta omaan representaatioonsa jäi edelleen jossain määrin illusoriseksi. Tekijä oli yhä se, joka valitsi puhujat ja määräsi heidän sanomistensa lopullisen muodonkin.<sup>15</sup>

1970-luvulle tultaessa tätä tekijän valta-asemaa kuvattaviinsa nähden alettiin pitää ongelmallisena. Erityistä polemiikkia herätti *direct cinema* -tyylisuunnan tapa painottaa elokuvantekijän tarkkailevaa, ei-osallistuvaa roolia välttämällä kaikenlaista kommentoimista (esimerkiksi välitekstejä ja *voice-over* -kerrontaa), lavastettuja jaksoja, ei-diegeettistä musiikkia ja käsikirjoitettua dialogia. Frederick Wiseman, Richard Leacock ja Mayslesin veljekset antoivat haastateltaviensa välittää elokuvan sanoman ja pyrkivät itse pysymään niin näkymättöminä kuin mahdollista, mikä antoi monille aiheen syyttää heitä piileskelystä ja oman kiistattoman vaikutusvaltansa kieltämisestä.<sup>16</sup> Mikäli heidän elokuvissaan oli havaittavissa refleksiivisyyttä esimerkiksi elokuvan tekoprosessin suhteen, se oli useimmiten täysin sattumanvaraista: epätarkoista otoksista, mikrofonin ja/tai äänihenkilön vilahtamisesta ruudusta ja muista kuvaamisen aikana sattuneista vahingoista tuli pian vain tyyliä varten ominaisia kliseitä, joilla haluttiin pikemminkin lisätä elokuvan todellisuudentuntua kuin tietoisesti viitata sen konstruoituun luonteeseen.<sup>17</sup>

Silti monet valtakulttuurin piiriin kuuluvat dokumentaristit yrittivät ratkaista representaation ongelman ryhtymällä yhteistyöhön kuvaamiensa ihmisten kanssa niin elokuvan kuvaus- kuin leikkauksenvaiheissakin ja tuomalla



refleksiivisesti esille myös oman osuutensa elokuvan synnyssä. Esimerkiksi ranskalaiset *cinéma vérité* -pioneerit Jean Rouch ja Edgar Morin esiintyivät usein elokuvissaan pohtimassa avoimesti elokuvantekoprosessia ja myös omaa rooliaan siinä. Ne taas, jotka näkivät toisen näkemyksen tavoittamisen elokuvan keinoin joko kokonaan mahdottomana tai ainakin eettisesti arveluttavana, käänsivät kamerat kohti omaa itseään ja perhettään.<sup>18</sup> Siten niin valtakulttuurin edustajien kuin marginalisoitujen ryhmienkin ratkaisuisa representaation ongelmaan nimenomaan omaelämäkerrallisuudella oli keskeinen rooli. Marginalisoidut ryhmät, kuten naiset, afroamerikkalaiset ja seksuaaliset vähemmistöt, alkoivat dokumenttielokuvan keinoin representoida itseään halutessaan oikaista valtakulttuurin stereotyyppisillä representaatioillaan heistä luomaa kuvaa sekä muovata omaa identiteettiään. He rinnastivat oikeuden tuottaa omat kuvansa oikeuteen kontrolloida omaa kulttuurista identiteettiään.<sup>19</sup>

Erityisen tärkeän aseman henkilökohtainen ja omaelämäkerrallinen diskurssi sai feministisessä dokumenttielokuvassa. 1970-luvulla monet nais-elokuvantekijät alkoivat elokuvan keinoin tutkia omaa elämäänsä ja ihmissuhteitaan käyttäen elokuvaa paljolti samoin kuin ennen oli käytetty päiväkirjoja, esseitä ja novelleja.<sup>20</sup> Kuvaamalla tavallisten naisten arkipäivää omasta näkökulmastaan feministiset dokumenttielokuvantekijät halusivat vastustaa patriarkaalista ikonografiaa ja luoda uusia, vähemmän stereotyyppisiä samastumiskohteita naisille.<sup>21</sup> Siten feministinen dokumenttielokuva seurasi laajempaa feminististä tendenssiä, joka on pyrkinyt tekemään naisten kokemukset näkyviksi antamalla tiloja naisten puheelle ja dokumentoimalla sitä niin kirjallisesti kuin audiovisuaalisestikin. Eli toisin kuin on usein väitetty, feministinen liike ei suinkaan halunnut tyytyä vain patriarkaalisten rakenteiden kritisointiin ja purkamiseen vaan myös nostamaan esiin naisten kokemukset ja heidän osallisuutensa kulttuuriin merkityksenannon prosesseihin.<sup>22</sup>

## Dokumenttielokuvan muoto ja feministinen tietoisuus

Kaikki henkilökohtaiset tai omaelämäkerralliset dokumenttielokuvat eivät välttämättä ole refleksiivisiä. Vaikka refleksiivisyyttä ja omaelämäkerrallisuutta käytetäänkin usein toistensa synonyymeinä, ne eivät välttämättä aiheuta, jos eivät myöskään edellytä, toisiaan. Jay Rubyn mukaan silti on mahdollista tuottaa omaelämäkerrallisia, itseen viittaavia tai itsetietoisia teoksia olematta refleksiivinen ja päinvastoin. Omaelämäkerrallisen teoksen tekijä on voinut olla tietoinen itsestään ja omasta osuudestaan elokuvan tekoprosessissa tehdessään elokuvaa, mutta jättää tuon tiedon pois varsinaisesta elokuvasta seuraten genren esittämiskonventioita. Refleksiivisyys tarkoittaa nimenomaan sitä, että tekijä paljastaa tuon tietoisuutensa itsestään katsojille, niin että nämäkin voivat ymmärtää tuotteen takana piilevän tekoprosessin ja myös sen, että paljastaminen on tarkoitettua ja intentionaalista eikä pelkästään narsistista ja sattumanvaraista. Eli refleksiivisen teoksen on sisällettävä selviä merkkejä, joista katsoja voi päätellä, että tekijä haluaa teoksensa ymmärrettävän olevan refleksiivinen.<sup>23</sup>

Pelkkien uusien samastumiskohteiden ja ”oikeampien” naiskuvien tarjoaminen omaelämäkerrallisten potrettien muodossa ei riittänyt monille feministiteoreetikoille, jotka pian alkoivat kiinnittää huomiota realistisen

<sup>18</sup> Ruby 1992, 47, 55.

<sup>19</sup> Rabinowitz 1994, 11-12. Ruby 1992, 44-46, 54.

<sup>20</sup> Patricia Erens "Women's Documentary Filmmaking: The Personal Is Political". Teoksessa Rosenthal (ed.) 1988, 557. Patricia Holland, "Introduction: History, Memory and the Family Album". Teoksessa Jo Spence and Patricia Holland (eds.) *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*. London: Virago Press 1991, 9.

<sup>21</sup> Annette Kuhn, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. London: Pandora 1990, 148.

<sup>22</sup> Anu Koivunen & Marianne Liljeström, "Paikantuminen". Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino 1996, 280.

<sup>23</sup> Ruby 1988a, 65-66.

<sup>24</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure And Narrative Cinema". *Visual and Other Pleasures*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London 1989 (1975).

<sup>25</sup> Teresa de Lauretis, "Rethinking Women's Cinema. Aesthetics and Feminist Theory". Teoksessa Diane Carson, Linda Dittmar and Janice L. Welsh (eds), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1994, 142-143.

<sup>26</sup> E. Ann Kaplan, *Women and Film. Both Sides of the Camera*. New York: Methuen 1983, 131.

<sup>27</sup> Nichols 1991, 33.

<sup>28</sup> Plantinga 1997, 216-217.

<sup>29</sup> Julia Lesage "The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film". Teoksessa Patricia Erens (ed.) *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press 1990 (1978), 234-235. Ks. myös Kuhn 1990, 148.

<sup>30</sup> Erens 1988, 556. de Lauretis 1994, 148. Lesage 1990, 232.

<sup>31</sup> Erens 1988, 556. Lesage 1990, 222.

<sup>32</sup> Kuhn 1990, 147. Erens 1988, 555.

tyylin kyvyttömyyteen nostattaa (feminististä) tietoisuutta. Sen nähtiin jo muodossaan kantavan merkkejä naista alistavista käytänteistä. Laura Mulvey eritteli urauurtavasti artikkelissaan "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975) naisen asemaa perinteisessä Hollywood-elokuvassa, jonka realistisen kerrontamuodon hän katsoi määrittelevän naisen aktiivisen miehen katseen (*male gaze*) passiiviseksi objektiksi, voyeuristisen tai skopofilisen mielihyvän lähteeksi.<sup>24</sup> Feministisen vasta elokuvan tehtäväksi nähtiinkin dekonstruoida ja tuhota (*destruct*) perinteisen elokuvan luoma narratiivinen ja visuaalinen mielihyvä.<sup>25</sup> E. Ann Kaplanin lailla vaadittiin, että realistiset esittämisen koodit oli hylättävä ja elokuvaa alettava käyttää uudella tavalla, joka haastaisi katsojien odotukset ja aikaisemmat käsitykset.<sup>26</sup>

Feministiteoreetikot eivät suinkaan olleet ainoita, jotka pitivät (ja pitivät edelleen) refleksiivistä dokumenttielokuvaa ei ainoastaan esteettisesti vaan myös eettisesti arvokkaampana kuin ns. realistiseen kerrontaan turvaavaa dokumenttielokuvaa. Bill Nicholsin moodijaottelussakin refleksiivinen dokumenttielokuva nähdään, jos ei nyt ylimpänä askelmana dokumenttielokuvan evoluution tikapuilla, niin ainakin "vähemmän ongelmallisena" kuin ekspositorisen dokumentin *voice over* -kommentaari, *direct cinema* tai haastattelumetodi.<sup>27</sup> Refleksiivisyyttä ei silti välttämättä tarvitse pitää dokumenttielokuvassa minään itseisarvona. Carl R. Plantingan mukaan refleksiivisyyden erinomaisuuden liika korostaminen paitsi yliarvioi elokuvatekstien illusorisen luonteen myös aliarvioi katsojan kriittistä arviointikykyä. Plantinga toteaa, että on aika holhoavaa vaatia elokuvalta refleksiivisyyttä sillä perusteella, että katsojan kriittinen aivotoiminta muka lakkaa sillä hetkellä, kun hän alkaa katsella realistista elokuvaa. Katsojat eivät myöskään ole homogeenistä massaa, vaan yksilöiden ja eri kulttuuristen ryhmien välillä on eroja myös siinä mitä tulee kriittiseen tarkkanäköisyyteen.<sup>28</sup>

Ehkä juuri tämän takia realistista esittämisen tapaa ei pitkään osattu pitää ongelmallisena feministisenkään dokumenttielokuvan piirissä, vaan esimerkiksi Julia Lesage painotti naisten "tietoisuuden nostamiselle" olevan merkityksellistä jo pelkästään sen, että yksinkertaisesti näytetään elokuvissa todellisia naisia ja heidän todellisia elämiään eikä pysyttäydytä siinä varsin rajallisessa määrässä naiskuvia, joita valtavirran elokuva sisältää.<sup>29</sup> Antamalla naisten kertoa omat tarinansa feministiset elokuvantekijät pyrkivät antamaan äänen tavalliselle naiselle ja samalla luomaan uudenlaisia positiivisia roolimalleja ja samastumiskohteita.<sup>30</sup> Ensimmäisten feminististen dokumenttielokuvien formaatti olikin aika yksinkertainen: nainen kertomassa elämästään ja usein turhauttavista yrityksistään sulauttaa toisiinsa kodin yksityinen sekä työn ja vallan julkinen maailma.<sup>31</sup> Toisaalta 1960-70-luvuilla elokuvien riisuttu muoto, *cinéma vérité* -suuntaukselta estetiikkansa lainannut realismi, oli myös käytännön sanelema valinta: puhuvat päät ja realistinen esittämisen tapa olivat vakiintuneet feministisen dokumenttielokuvan metodiksi, koska siihen hankitut kevyet ja halvat laitteistot soveltuivat parhaiten.<sup>32</sup>

Pyrkimys luoda patriarkalisesta mediakuvastosta poikkeavia naiskuvia ja uusia samastumiskohteita on selvästi nähtävissä edelleen myös Kiti Luostarisen *Naisenkaarella*. Elokuva tuo esiin naiseuden kokemuksen heterogeenisyyden – asia, joka nuoruutta ja laihuutta ihannoivassa yhteiskunnassa usein unohtuu. Kuten jo nimikin kertoo, elokuvassa on edustettuna koko naisen elämänkaari. Äänessä ovat niin Luostarisen noin 10-vuotiaat tyttäret kuin joukko keskiikäisiä ja eläkeikää lähestyviä tai jo sen ylittäneitä naisia. Itse asiassa vähimmälle huomiolle elokuvassa jää mediarepresentaatioissa useimmin



Kiti Luostarinen: *Naisenkaari*. Kuva: SEA.

esiintyvä nuoren naisen kokemus, mikä lienee ollut elokuvantekijän tahallinen painotusero, pyrkimys luoda ”uusia” samastumiskohteita. Osavaikuttaja on tietysti myös elokuvan omakohtainen ote: Luostarisen omaa kokemusta lähinnä lienee keski-ikäisen naisen kokemus, jos ikää pidetään kokemuksen keskeisenä määreenä. *Naisenkaari* kertoo toiseuksista, joita homogeenisenä nähty naiseuden kokemus kätkee sisäänsä ja joita ei mediarepresentaatioissa näy – niihin ei itse asiassa aina ole kiinnitetty huomiota feministisenkään tutkimuksen piirissä.<sup>33</sup>

”Kova huomio tässä vanhenemisessa on se, että sä tulet jotenkin näkymättömäksi. Ihmiset ei sua huomaa.” (*Naisenkaari*)

## Naiseus pinnassa

Vastarinta Kiti Luostarisen *Naisenkaarella* ei kuitenkaan jää pelkkien uusien samaistumiskohteiden tasolle. Tapa, jolla elokuvassa kuvataan naisen ruumista, vastustaa perinteistä tapaa esittää naisen ruumis, ja toteuttaa tavallaan käänteisenä sen, mistä Teresa de Lauretis puhuu feministisenä *epäestetiikkana*. Feministiset naisen representaatiot pyrkivät usein dekonstruoimaan, elleivät jopa tuhoamaan (*destruct*), totutun naisen kuvaamisen tavan. Tällöin esimerkiksi naisruumiin esittäminen epäestetisoidaan (*de-aestheticization*).<sup>34</sup> *Naisenkaarella* taas ei naisen ruumista niinkään esitetä epäesteettisesti, vaan pikemminkin siinä esitetään kauniina ja tavoiteltavana se, mikä kulttuurisesti on tavallisesti määritelty rumaksi ja vastenmieliseksi. Toisin kuin perinteisessä Hollywood-elokuvassa *Naisenkaarella* katse ei kiinnity miehisen katseen fetissoimiin rintoihin, huuliin ja sääriin. Niiden sijaan Luostarisen kamera kiertelee ihailen ryppyjä, arpia ja vanhaa, löysää ihoa.

*Naisenkaari* liittyy samaan feministisen dokumenttielokuvan perinteeseen, joka on hyökännyt esimerkiksi sellaista naisen esittämisen traditiota vastaan, jossa naisen representaatiota on hallinnut hänen yleensä eroottisella ja/tai

<sup>33</sup> Ks. feminismin rasisisuudesta ja heteroseksismistä esim. Jane Gaines ”White Privilege and Looking Relations: Race and Feminist Film Theory”. Teoksessa Carson, Dittmar and Welsch (eds.) 1994.

<sup>34</sup> de Lauretis 1994, 158-159.

<sup>35</sup> Lesage 1990, 225

<sup>36</sup> Susan Bordo, "The Body and the Reproduction of Femininity: A Feminist Appropriation of Foucault". Teoksessa Alison M. Jaggar and Susan R. Bordo (eds.) *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. New Brunswick and London: Rutgers University Press 1989, 20.

<sup>37</sup> Tutta Palin, "Ruumis". Teoksessa Koivunen & Liljeström (toim.) 1996, 240.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 237-238.

estetisoivalla tavalla esitetty ruumiinsa. Tällaisen naisen ruumiin esittämisen on katsottu ryöstäneen naisilta tietoisuuden omasta ja toisten naisten ruumiista, minkä johdosta monet naiset eivät tunne omistavansa omia ruumiitaan ja heillä on vain vähäinen käsitys siitä, mikä on heille itselleen fyysisesti "omaa" tai mitä olisi seksuaalisuus heidän omilla ehdoillaan.<sup>35</sup> Kaisa Rastimon *Kuinka katosin karkkimaahan* –elokuvassa ruumis näyttäytyy naiselle ongelmana, minkä esitetään johtuvan nimenomaan ristiriidasta, joka vallitsee naisen oman ruumiskäsityksen ja lähinnä median tuottamien epätodellisten naiskuvien välillä. Elokuvan kertoja Leea Klemola kritisoi niiden ruokkimaa "mielisairasta" naisihannetta, jonka tavoittelu voi aiheuttaa esimerkiksi bulimian kaltaisia henkisiä ja ruumiillisia ongelmia. Bulimiaa sairastava Leea ei ajattele kelpaavansa omana itsenään: halu muokata ruumista toisenlaiseksi kuin se on juontaa juurensa halusta tulla hyväksytyksi ja rakastetuksi:

"Bulimiassa on juuri se, että kaikki ihaili mua kun mä söin. [...] Mua pidettiin tämmösenä ihminenä, tämmösenä supernaisena, tämmösenä ihmeoliona, jolla on kertakaikkiaan ällistyttäviä ominaisuuksia. Kunnes sitten yhtäkkiä rupeaakin olemaan vaan sitä, koska juuri sillä tavalla tuntee saavansa sen kaiken hyväksynnän ja kunnes sitten tulee se vastareaktio, että minä en ole tätä, että minä olen jotakin ihan muuta." (*Kuinka katosin karkkimaahan*)

Käsitys ruumiista semioottisena tekstinä, pintana, johon kulttuuri piirtyy tai kirjoittautuu, näkyy Susan Bordon mukaan negatiivisimmillaan juuri syömishäiriöissä kuten anoreksiassa, jossa konventionaaliset naisellisuuden konstruktiot tulevat näkyviksi ruumiin pinnalla.<sup>36</sup> Ruumiillinen olemassaolo samastetaan ulkonäköön, vaikka se voitaisiin ymmärtää myös joksikin sisäiseksi tai toiminnalliseksi ulottuvuudeksi.<sup>37</sup> Klemolakin, muiden bulimistien lailla, kytkee naiseuden nimenomaan naisen ulkoiseen olemukseen – hän ajattelee sen olevan melkein kuin puku tai meikki, johon voi pukeutua. Esiintyessään elokuvassa muuten androgyyninä turkkalaisen miesmäisessä univormussa, sänkitukassa ja verryttelyasussa, Klemola tunnustaa salaa kelpaavansa saada ilmaista todellista naisellisuuttaan, jota hänelle edustavat melko kliseiset mielikuvat, uhkeat blondit ja viekoittelevat vampit.

Toisen maailmansodan jälkeisissä kulutus- ja mediayhteiskunnissa ihmisen identiteetti on kasvavassa määrin liitetty pintaan, tietyn imagon ja lookin luomiseen. Ikään kuin kaikilla olisi oltava tietty look, jotta heillä olisi yksilöllinen identiteetti, vaikka – ironista kyllä – monet näistä "yksilöllisistä" tyyli- ja imagomalleista ovat massamediavälineiden tuottamia. Etenkin televisiolla ja muilla mediakulttuurin muodoilla on ollut avainrooli tämänhetkisen identiteetin muotoilussa sekä ajattelun ja käytöksen ohjaamisessa. Mediatähdet kuten Madonna parhaimpina esimerkkinä antavat mallia siitä, kuinka identiteettiä voi vaihtaa kuin hiusten väriä.

Tätä ei välttämättä tarvitse pitää kielteisenä ilmiönä. Esimerkiksi yksilön sukupuoli-identiteetti on mahdollista olla liikkuvampi postmodernina aikana, kun ruumiin voi ymmärtää muutoksenalaiseksi ääriviivaksi tai pinnaksi, eikä joksikin staattiseksi tai ennalta määräytyksi olioksi tai esineeksi. Esimerkiksi monet parodiset käytänteet, kuten drag show ja lesbolaiset *butch-* ja *femme-*identiteetit, ovat käyttäneet hyväkseen tätä uudenlaista vapautta merkitä sukupuolisuutta pukeutumisella, eleillä ja äänenväreillä, ja tuoneet samalla selkeästi näkyviin myös heteroseksuaalisen sukupuolen tuotetun luonteen.<sup>38</sup> Tämä puoli on mukana myös *Kuinka katosin karkkimaahan* -elokuvassa. Samalla

kun Leea Klemola kokee sukupuoliroolit ahdistaviksi, hän myös käyttää niitä hyväkseen ja leikkii niillä. Elokvassa nähdään valokuvia, joita Klemola on ottanut itsestään poseeratessaan erilaisina naistyyppinä.

Ruumiin pintaa käytetään naiseuden merkitsijänä myös Kiti Luostarisen *Naisenkaarella*, mutta se riisutaan kirjaimellisesti konventionaalisista, patriarkaatin naisellisiksi nimeämistä tekijöistä ja ladataan uusilla merkityksillä. *Naisenkaaren* alastomat naisruumiit ovat pukeutuneet elettyyn kokemukseen, jonka ulkoisia merkkejä ovat nuo elokuvassa hartaasti kuvatut rypyt ja arvet. Eletyn elämän jälkiä ei elokuvassa piilotella vaan niistä ollaan pikemminkin ylpeitä. Elokvassa näkyy kehitys, jota Tutta Palin kutsuu siirtymiseksi ulkopuolelta tarkastellusta objektiruumiista elettyyn ruumiiseen.<sup>39</sup> *Naisenkaaren* naiset ovat löytäneet ruumiin merkityksen muualta kuin sen pinnasta: he korostavat ruumiin välinearvoa työssä, rakkaudessa ja äitiydessä.

”Sen jälkeen kun mä ton lapsen sain – ei mistään bulimiasta tietookaan.” (*Kuin katosin karkkimaahan*)

Niin *Naisenkaari* kuin *Kuin katosin karkkimaahan* -elokuvakin viittaavat juuri äitiyteen tilaisuutena tulla sinuiksi oman fyysisyytensä kanssa. Näissä elokuvissa äitiys nähdään omaehtoisena, positiivisena ja itsetuntoa nostattavana tapahtumana, joka kohottaa naisen käsitystä itsestään ja omasta ruumiistaan. Tietenkin oma ongelmansa sisältyy myös tähän ajattelumalliin: eikö nainen todellakaan voi/osaa/saa nauttia omasta ruumiistaan terveellisen itsekkäästi ajatellen, että oma keho on nimenomaan itseä varten, ei miesten miellyttämiseen tarkoitettu, ei ”kasvualusta uudelle elämälle”? Tämän takia 1970-luvun lopulla äitiydellekin alettiin etsiä uudenlaista funktiota ja se irrotettiin pelkästä uusintamisen tehtävästä, joka sille patriarkaalisessa yhteiskunnassa oli annettu. Tutta Palin pitää edelleen tärkeänä ja ajankohtaisena pyrkimystä ottaa haltuun myös äitiys ja synnytysprosessi patriarkaalisilta äitiyden instituutioilta.<sup>40</sup> Tämä ei ole sikäli yksinkertaista tai ongelmatonta, että stereotyypin muuntaminen myönteiseksi saattaa johtaa myös uuden stereotyypin ansaan, kuten Stuart Hall esittää. Esimerkiksi paettaessa äitiyden vanhaa stereotyyppiä perheen ja yhteiskunnan uusintajana voidaan päätyä vaikkapa äitiyden mystifointiin, joka on osa vanhaa kristillistä traditiota.<sup>41</sup>

*Naisenkaarella* ja *Kuin katosin karkkimaahan* -elokuvassa elävät rinnakkain feministiset näkemykset naisen ruumiista kolonisoituna alueena ja miehisen vallankäytön tantereena sekä yksilöllisen itsemäärityksen paikkana ja positiivisen voiman lähteenä. Niissä ei ole nähtävissä vastakkainasettelua, jonka Susan Bordo on nähnyt leimaavan 1960-70-lukujen ja 1980-90-lukujen feministien näkemyksiä naisen ruumiista. Bordon mukaan 1960-70-lukujen feministit pitivät naisen ruumista ennen kaikkea miesten kolonisoimana alueena, joka täytyi vallata takaisin, kun taas 1980-90-luvuilla ruumiista tuli Bordon mielestä feministeille yksilöllisen itsemäärityksen paikka. Tutta Palin pitää Bordon jaottelua liian yksinkertaistavana: hänen mielestään feministit ovat koko ajan taistelleet nimenomaan oikeudesta oman ruumiin määrittelyyn, ja myös 1970-luvulla ruumis nähtiin identiteetin rakentamisen ja vastarinnan välineenä, ei pelkästään vallankäytön kohteena. Itse asiassa tuolloinkin uskottiin vahvasti ”aidon” naisellisen seksuaalisuuden löytämisen mahdollisuuden oman ruumiin tuntemisen kautta.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Ibid., 240.

<sup>40</sup> Ibid., 235.

<sup>41</sup> Stuart Hall, *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino 1999, 214-215.

<sup>42</sup> Palin 1996, 234-235.

<sup>43</sup> Janice R. Welsch, "Bakhtin, Language, And Women's Documentary Filmmaking". Teoksessa Carson, Dittmar and Welsch (eds.) 1996, 163-171.

<sup>44</sup> Ibid., 163-171.

<sup>45</sup> Ibid., 169.

## Naisen kieli kohtaa dokumenttielokuvan kielen

Janice Welsch on ottanut käyttöönsä Mihail Bahtinin *dialogismin* ja *heteroglossian* käsitteet tutkiessaan naisten puhetta ja keskustelua dokumenttielokuvassa (vaikka Bahtin ei eksplisiittisesti koskaan tutkinutkaan kielen sukupuoliaspektia). Bahtin, jonka myötätunto oli marginalisoitujen ryhmien puolella, painotti puheen aktiivisuutta, taipumusta ohjailta ja hallita ihmisiä, sen muuntautumiskykyä ja siten sen merkityksellisyyttä naisille ja muille marginalisoiduille ryhmille, jotka haluavat muutoksia alistavaan sosiaaliseen systeemiin. Heteroglossia tässä yhteydessä tarkoittaa sitä, ettei ole olemassa mitään Naisen kieltä samoin kuin on virhe etsiä jotain monoliittista Naiseuden kokemusta. On olemassa useita naisten kieliä: bahtinilainen heteroglossia vallitsee paitsi koko kulttuurin myös kulttuurin eri ryhmien sisällä. Näille kielille voidaan etsiä yhtäläisyyksiä, ja yhtenä tällaisena yhtäläisyytenä naisten tekemien dokumenttielokuvien kontekstissa Welsch pitää dialogisuutta.<sup>43</sup>

Dialogisuudella Welsch tarkoittaa toisaalta sitä, että feministiset dokumenttielokuvat suosivat kerronnassaan haastattelua ja keskustelua ennemmin kuin kaikkitietävän kertojan hallitsemaa kerrontaa. Welschin mukaan dokumenttielokuvassa risteäviä sisäisiä kieliä tai ääniä edustavat mm. *voice over* -kerronta, haastattelut, valokuvat ja muu arkistomateriaali sekä dramatisoidut jaksot, jotka leikkauksen keinoin asetetaan dialogiin keskenään. Dialogisuus ei kuitenkaan rajoitu dokumenttielokuvan sisäiselle tasolle, vaan dialogia voi syntyä myös elokuvan sisäisten äänten ja katsojien välille. Feministisessä dokumenttielokuvassa dialogisuus viittaaakin usein siihen poliittisideologiseen keskusteluun, jota nämä elokuvat alituisen käyvät alistavan kulttuurin kanssa sekä oman alakulttuurinsa sisällä.<sup>44</sup>

Kaikkein selkein dialogi feministisissä dokumenttielokuviissa käydään patriarkaalisten ja feminististen diskurssien välillä. Vaikka vain implisiittisinäkin, patriarkaaliset diskurssit toimivat elokuvien katsomisen kontekstina.<sup>45</sup> *Naisenkaari* ja *Kuinka katosin karkkimaahan* käyvät dialogia patriarkaalisen ideologian kanssa, joka on vuosituhattona muokannut naisten mieltä ja kehoja nais- ja kauneusihanteidensa mukaisiksi. ”Yhäkö vain olemme Tuhkimon sisarpuolia, valmiita leikkaamaan irti varpaamme, että mahtuisimme oikeaan muottiin, että saisimme prinssin?”, kyselee Luostarinen. Vastakkaiset diskurssit törmäävät myös eräässä *Kuinka katosin Karkkimaahan* -elokuvan kohtauksessa, jossa Klemola nähdään valokuvaamista varten Marilyn Monroeksi pukeutuneena. Ääniraidalla Klemola selittää: ”Se minkälaisena mä olisin halunnu Marilyn Monroeta kuvata... mä olisin halunnut nähdä Marilyn Monroen kasvoilla niitä tunteita, joita mä odotin sillä olleen mutta joita koskaan ei näkynyt kuvissa, niinku ahdistuneita, epätoivoisia, poisvetäytyneitä.”

Otteessa Klemola viittaa paitsi tunnettuun näyttelijättäreeseen, myös perinteiseen naisen esittämisen tapaan sekä täydellisen naisen myyttiin, jonka populaaridiskurssit usein näkevät Marilynissä tiivistyvän ja johon Klemola muuallakin elokuvassa esittää jokaisen naisen olevan suhteessa. Pukeutumalla Marilyniksi bulimiaa sairastava Klemolan rinnastaa osansa Marilynin traagiseen kohtaloon, jonka ilmeisesti osaksi aiheutti ristiriita mediarepresentaatioiden ja yksittäisen naisen minäkokemuksen välillä.

Myös näiden dokumenttielokuvien kerronta noudattaa dialogisuuden periaatetta. Tästä on hyvä esimerkki se tapa, jolla ne käyttävät *voice over* -



kerrontaa. Perinteisesti *voice over* -kerronnalla dokumenttielokuvassa tarkoitetaan kommentaaria, jossa yksilöimätön kaikkietävä kertoja kommentoi elokuvan kuvaaman maailman tapahtumia diegeettisen maailman tilallisten ja ajallisten rajojen ulkopuolelta.<sup>46</sup> Tutkimissani dokumenttielokuvissa tällainen ”jumalan ääni” on saanut tehdä tilaa ”ihmisen äänelle”, joka on edellä mainittua henkilökohtaisempi, moniäänisempi ja epävarmempi ja joka kuuluu jollekin elokuvassa kuvatuista henkilöistä.<sup>47</sup> *Voice over* -kerrontaa sinänsä ei siis ole jätetty pois käytöstä – päinvastoin se on hyvin tunnusomainen piirre feministisille dokumenttielokuville. Niiden ääniraita koostuu usein naisen omakohtaisesta pohdinnasta naisen rooleista ja sukupuolijärjestelmästä.<sup>48</sup> Tällaista pohdintaa kuullaan esimerkiksi Kaisa Rastimon dokumentissa *Kuinka katosin karkkimaahan*, jossa kertoja Leea Klemola käy dialogia muiden elokuvassa esiintyvien tyttöjen ja naisten kanssa samastumalla voimakkaasti heidän kohtaloihinsa ja kommentoimalla heidän keskustelujaan. Muiden yläpuolelle asettumista ehkäisee tehokkaasti se, että Klemola todella on samassa tilanteessa monien elokuvan naisten kanssa.

Feministiset dokumenttielokuvat pyrkivät herättämään dialogia myös katsojien keskuudessa antamalla äänen hiljaisuuksille, joiden alle patriarkaaliset diskurssit ovat kätkeneet sellaisia vaikeita asioita kuin inestien, perheväkivallan ja raiskauksen. Nimeämällä tällaiset väärinkäytökset elokuvat toimivat lähtökohtana parantavalle ja vanhoja valtasuhteita ravistelevälle keskustelulle.<sup>49</sup> *Naisenkaari* antaa äänen ja uudenlaisen ilmiön nuorekkuutta ihannoivassa kulttuurissa marginaaliin työnnetyille keski-ikäisen ja vanhan naisen kokemuksille. *Kuinka katosin karkkimaahan* taas kertoo bulimiasta, joka on melko yleinen sairaus nyky-yhteiskunnassa, mutta siinä määrin tuntematon/tunnistamaton, että sitä sairastavat saavat usein vuosikautia elää sairautensa kanssa uskaltamatta hakeutua hoitoon. Kuten Leea Klemolankin ylitseväsemättömiltä tuntuvat yritykset päästä hoitoon todistavat, hoitoa ei aina edes ole tarjolla. Antamalla bulimialle kasvot Leea Klemola kuitenkin kenties helpotti keskustelun syntymistä aiheesta ja ehkä edesauttoi myös sairauden ja sen syiden tunnistamista yhteiskunnallisesti.

Henkilökohtaisten dokumenttielokuvien dialogisuus, paitsi elokuvan sisäisten äänten kesken myös niiden ja katsojien välille kehkeytyneenä, on saanut aikaan sen, ettei niiden henkilökohtaisuus ole jäänyt narsistiseksi itseen kätkeymiseksi. Siinä missä päiväkirjat ovat usein jääneet pöytälaatikkojen kätköihin pölyttymään, uusien feminististen dokumenttielokuvien kautta naisen kokemus on päässyt tunkeutumaan yksityisestä elämänpiiristä julkisen maailman puolelle. Filmille ikuistettuna ja yleisölle esitettynä henkilökohtaisesta, näennäisen epäpoliittisesta tapahtumasta tulee poliittinen lausunto, ja jakamisen kautta yhden ihmisen kokemus muuttuu osaksi yhteistä kokemusta.<sup>50</sup> Näin feministisen dokumenttielokuvan rakennetta ja tehtävää voikin hyvällä syyllä verrata 1960-luvun lopulla feministisen liikehännän symboleiksi muodostuneisiin keskusteluryhmiin (*consciousness-raising group*).<sup>51</sup>

Feministinen dokumenttielokuva on ollut merkittävä keskustelufoorumi myös siinä mielessä, että sen piirissä nainen on vapaasti saanut käyttää omaa kieltään ja jakaa kokemuksiaan ”samaa” kieltä puhuvien kanssa.<sup>52</sup> Yhtenä naisten oman kielen tunnusomaisena piirteenä on pidetty henkilökohtaisuutta ja siihen liittyvää emotionaalisuutta. Emootioita puolestaan on pidetty erityisen tärkeinä naisten välisten yhteyksien ja feminismin poliittisen projektin

<sup>46</sup> Charles Wolfe, "Historising the 'Voice of God'. The Place of Vocal Narration in Classical Documentary". *Film History* vol 9:2 (1997), 149.

<sup>47</sup> Ks. myös Kuhn 1990, 149.

<sup>48</sup> Lesage 1990, 234.

<sup>49</sup> Welsch 1996, 170.

<sup>50</sup> Cynthia Lucia, "When the Personal Becomes Political. An Interview With Ross McElwee". *Cineaste* xx/2 (1993), 33-35.

<sup>51</sup> Lesage 1990, 229-230.

<sup>52</sup> Welsch 1996, 168. Ks. myös Lesage 1990, 229-230.

<sup>53</sup> Koivunen & Liljeström 1996, 284.

<sup>54</sup> Ibid., 284.

<sup>55</sup> Vrt. Jay Ruby (b), "The Ethics of Imitation: Or, 'They're going to put me in the movies. They're going to make a big star out of me...'" Teoksessa Rosenthal (ed.) 1988, 314.

<sup>56</sup> John Stuart Katz and Judith Milstein Katz, "Ethics And the Perception of Ethics In Autobiographical Film." Teoksessa Gross, Katz and Ruby (eds.) *Image Ethics. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York, Oxford: Oxford University Press 1988, 127-128.

<sup>57</sup> Lane 1993, 25-26.

<sup>58</sup> Deborah Cameron, *Sukupuoli ja kieli. Feminismi ja kielentutkimus*. Tampere: Vastapaino 1996, 109-110.

luomiselle, koska naisten väliset yhteydet ovat välttämättömiä feministisen tiedon tuottamiselle.<sup>53</sup>

Emotionaalisuuden ja naisten kielen yhdistäminen ei ole suinkaan ongelmatonta: ilmaisun sidonnaisuus sukupuoleen kun voidaan nähdä vähintäänkin ristiriitaisena käsityksenä. Eihän omakohtaisuutta ja emotionaalisuutta suinkaan voida pitää vain naisten ja naiselokuvantekijöiden yksinoikeutena, vaikka näitä piirteitä heidän tekemissään dokumenttielokuvissa on voitu toistuvasti tavata. Toisaalta henkilökohtaisten muistojen, kokemusten sekä tunteiden asettamisen yhdeksi feministisen tiedon tuottamisen lähtökohdaksi pelätään jälleen kerran tulevan vain yhdeksi todisteeksi naisten erityisestä tunneherkkyydestä tai jopa osoitukseksi naisten miehiä heikommasta kyvystä käyttää järkeä.<sup>54</sup> Argumenttia voi verrata kritiikkiin, jota tunteiden ja henkilökohtaisen kokemuksen mukaantulo dokumenttielokuvan tekemiseen on saanut osakseen. Omaelämäkerrallisen dokumenttielokuvan tekijöitä on usein syytetty yksityisen likapyykin pesemisestä julkisuudessa sekä elokuvan käyttämisestä vain narsistisena terapiana omien perheenjäsenten ja ystävien maineen kustannuksella.<sup>55</sup>

Usein tällaisten henkilökohtaista tai omaelämäkerrallista dokumenttielokuvaa vastaan kohdistettujen narsismi-syytösten taustalla vaanivat perinteiset näkemykset dokumenttielokuvan tehtävästä ja luonteesta. Elokuvaa, jossa ei tähdätä jonkin yhteiskunnallisesti tärkeän ongelman esittelyyn, pidetään epäilyttävänä ja arvottomana – mikä johtuu taas tietenkin siitä, että yksilön ja hänen henkilökohtaisen kokemuksensa yhteiskunnallista merkitystä ei pidetä kovin merkittävänä. Toisen näkemyksen mukaan dokumenttielokuvan taas tulee palvella yleisön oikeutta tietää, minkä takia ensisijaisesti informatiivista funktiota täyttämään pyrkiviä poliittisia tai journalistisia ohjelmia harvemmin kyseenalaistetaan. Henkilökohtaiset dokumenttielokuvat, joiden tarjoama tieto poikkeaa edellä mainittujen kaltaisten ohjelmien objektiivisen ja absoluuttisen tiedon määritelmästä, eivät sen sijaan herätä luottamusta tai tunnu oikeuttavan paikkaansa.<sup>56</sup>

Tällöin ei ehkä tulla ajatelleksi, että omaelämäkerrallisten ja henkilökohtaisten dokumenttien tavoitteet ja ihanteet ovat vallan muualla kuin historiallisesti tarkassa dokumentoinnissa tai totuudellisen informaation tuottamisessa. Tämä ei tarkoita, etteivätkö omaelämäkerralliset elokuvat olisi ansainneet oikeutustaan myös informatiivisuusargumentin valossa. Onhan omaelämäkerrallisten dokumenttielokuvien kautta esimerkiksi saatu tietoa niiden yhteiskunnassa marginalisoitujen ryhmien elämästä, joiden ääni ei valtaapitävän ryhmän mielestä ole tarpeeksi merkittävä/kiinnostava kantakseen valtamedian uutiskynnysten ylitse. Kärjistäen voisikin väittää, että kyseenalaistamalla omaelämäkerrallisen dokumenttielokuvan arvo laajemmassa yhteiskunnallisessa mielessä saatetaan vaientaa myös nämä äänet.<sup>57</sup>

Yhtenä feminismin tärkeimmistä tehtävistä on pidetty negatiivisesti feminiinisiksi leimattujen asioiden uudelleen arvioimista ja niiden positiivisuuden korostamista. Tältä kannalta katsottuna tulisi myös, enemmän kuin suoralta kädeltä tyrmätä feminiinisen kielen mahdolliset emotionaaliset ja henkilökohtaiset aspektit, kyseenalaistaa se tapa, jolla länsimaisessa ajattelussa tunteita on aliarvostettu järkeen nähden, aivan kuten ruumista on aliarvostettu henkeen nähden.<sup>58</sup> Tulisi tunnistaa se tosiasia, että rationaalisuuden ja emotionaalisuuden jyrkkä ja toisensa pois sulkeva vastakkainasettelu on jälleen vain yksi lenkki ketjussa muita maailmaa mustavalkoisesti jaottelevia

dikotomioita: mieli/ruumis, julkinen/yksityinen, teoria/käytäntö, miehinen/naisinen.<sup>59</sup>

Sama pätee myös dokumenttielokuvan määrittelyyn. Perinteiset dokumenttielokuvan määritelmät ovat pitkälti perustuneet dokumentaarisuuden ja fiktiivisyyden vastakkainasetteluun. Manipulaatiota on pidetty luonteenomaisena nimenomaan fiktioelokuvalle, mikä on johtanut siihen, että subjektiivisuus dokumenttielokuvassa, jos sen ajatellaan tarkoittavan tekijän ”manipulatiivista” väliintuloa, on usein suoralta kädeltä rinnastettu fiktion ja fiktiivisyyteen. Koska ”todenmukaisuuden” on ajateltu olevan suoraan verrannollisessa suhteessa kuvan realismiin, mitä hyvänsä poeettista, epärationaalista tai subjektiivista elementtiä dokumenttielokuvassa on pidetty ei-faktuaalisena ja jopa valheellisena.<sup>60</sup>

Asenteet muuttuvat hitaasti. Esimerkiksi monet akateemiset dokumenttielokuvaa käsittelevät tutkimukset ovat keskittyneet dokumenttielokuvan opetustehtävän ja totuuden ongelman pohtimiseen päätyen näin, kenties tahattomasti, marginalisoimaan elokuvia, joille objektiivisuus ja siihen pyrkiminen on irrelevanttia.<sup>61</sup> Sillä objektiivisuutta ja ”todenmukaisuuteen” pyrkimistä ei todellakaan voida enää pitää keskeisenä määrittävänä periaatteena kaikille dokumenttielokuville, vaikka se saattaakin olla tunnusomaista *direct cinema* -liikkeen elokuville ja niiden useimmiten tv-journalismin piiriin kuuluville perillisille. Dokumenttielokuvan ja fiktion ero riippuukin ennemminkin elokuvan asemasta sosiokulttuurisessa kontekstissaan kuin esimerkiksi jostakin tekstin sisäisestä, tekstuaalisesta elementistä.<sup>62</sup> Henkilökohtaista tai omaelämäkerrallista asennettakaan ei siten tarvitse nähdä dokumentin tekemisen sääntöjen radikaalina rikkomisena tai jonakin uutena tekniikkana vaan pikemminkin vain yhtenä varteenotettavana keinona muiden joukossa tutkia niin henkilökohtaisia, historiallisia kuin sosiaalisiakin kysymyksiä.<sup>63</sup>

<sup>59</sup> Koivunen & Liljeström 1996, 284.

<sup>60</sup> Nichols 1991, 4.

<sup>61</sup> Charles Warren, ”Introduction, with a Brief History of Nonfiction Film”. Teoksessa Charles Warren (ed.). *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*. Hanover and London: Wesleyan University Press 1996, 1-2. - Warren viittaa paitsi Nicholisiin (1991) myös Eric Barnouwin (1992), Alan Rosenthalin (1988) ja Michael Renovin (1993) esityksiin.

<sup>62</sup> Plantinga 1997, 16, 32.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 29, 34-39.