

Petteri Värtö

Feministinen liittyminen maskuliinisen minän tiellä

Tarina kahdesta kauniista naisesta, pistooleja pakkaavista pimuista, jotka lähtevät tien päälle ja pitävät hauskaa, oppivat ampumaan ja joutuvat lopulta vaikeuksiin, joista on mahdotonta selviytyä? Kulunut kertomus nurkkaan ahdistetuista/ahdistuneista henkipatoista, jotka rikoksillaan uhkaavat yhteiskunnan ja sen yksilöiden (mielen)rauhaa? Käsikirjoittajan tai ohjaajan viimeinen mahdollisuus saada töitä Hollywoodin unelmatehtaasta vaihtamalla mieskaverusten tilalle ystävättäret, ja uudistaa kertaheitolla amerikkalaisen kaupallisen elokuvan kerrontaperinne? Kyllä, jos niin haluaa. Tämän artikkelin tarkoituksena on kuitenkin esittää jotakin muuta, vaihtaa näkökulman paikkaa ja panoroinnin linssiä *Thelman & Louisen* (Thelma & Louise, USA 1991) maiseman maalailussa.

¹ Tepi Salokari, "Thelma ja Louise riisuvat fallisuudelta sankaruuden". *Filmihullu*, 3/1993, 35-36.

Laukun pakkaaminen

Tepi Salokari toteaa, että suomalaiset mieskriitikot ovat yleensä kiinnittäneet huomionsa ainoastaan *Thelman & Louisen* sisältämään väkivaltaan. Hänen mukaansa miesten kirjoituksissa kuuluu äänenväri, joka kertoo elokuvan olevan pelkkää (ja pelättävää?) miesten lahtaamista, siis väärinymmärrettyä feminismiä.¹ Koska Thelma ja Louise ovat kuitenkin paljon enemmän kuin entisten miesten saappaisiin hypänneitä naisia, jotka vain kierrättävät vanhastaan tuttua juttua, haluan värittää elokuva-alan pimeydessä saatavaa katsomiskokemusta kriitikoiden manifestoiman mustavalkoisuuden yli. Tarkoitus on valottaa sitä elokuvan kopiota, joka esittää feministisen tietoisuuden tarjoamia mahdollisuuksia maskuliiniselle projektille ja joka representoi refleksiivisen reseptikompetenssin riemukulkua.² Valotuksen avulla pyrin osoittamaan, kuinka oma, yhden miehen ja useiden maskuliinisuuksien minuuteni koostaa itsensä perinteiden puun ja uuden, väljemmän kuoren välissä. Tällöin miehen täytyy sukeltaa väkivallan aiheuttamien pintaruhjei-

² Sari Näre: "Sirpaloituneessa 'kollektiivisessa' mediarealiteetissa' puitteet todellisuuden jäsentämiseen moninaistuvat ja maailman kuvan rakentaminen jää viime kädessä yksilöiden itsensä vastuulle ja valittavaksi. Fiktiosuhteen laatuun liittyvä sosiaalinen ja kommunikatiivinen kompetenssi rakentuu siten osaksi psykososiaalista identiteettiä. Tämä kompetenssi ilmenee yksilön sosiaalisissa suhteissa muovaten samalla hänen identiteettinsä psykodynaamista puolta. Kutsun reseptiokompetenssiksi näitä vastaanottajan tai kuluttajan valmiuksia eritellä kulttuurituotteiden sisältöjä ja merkityksiä sekä työstää niiden avulla omaan elämään liittyviä kysymyksiä. Se on kulttuurista lukutaitoa, jota eri ryhmät hallitsevat eri tavoilla ja samat yksilötkin eri tavoin eri elämäntilanteissa. Tähän kompetenssiin kuuluu myös kuluttajan kyky valita omaa kehitystä tukevia kulttuurituotteita toisin kuin pakonomaiseen riippuvuuteen perustuviissa kulutus-suhteissa, joissa luovutaan itsekurista." Sari Näre, "Nuoruuden vietti- ja tunnetalous kulttuurin välittäjinä". Teoksessa Leena Suurpää & Pia Aaltojärvi (toim.), *Näin nuoret. Näkökulmia nuoruuden kulttuureihin*. Pieksämäki: Kirjapaino Raamattutalo oy 1996, 322. Vrt. Thelman ampumaan oppiminen TV:n lukutaitona, siis kykyinä valita omaa kehitystä tukevia kulttuurituotteita.

³ Laura Mulvey, "Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva". Suomentanut Mauri Pasanen. *Synteesi*, vol. 4: 1-2 (1985), 9.

den ohi kuuntelemaan niitä keskusteluita, jotka kuuluvat pistoolinpaukkeen alta, ja kulkemaan niitä polkuja, joihin *Thelma & Louise* viiltää väkivaltaasaapasta syvemmän jäljen.

Laura Mulvey toteaa klassisessa elokuvakerronnan mielihyvää tarkastelevassa artikkelissaan, että 'näytettävänä oleva naisen kuva on perinteisesti toiminut kahdella tasolla: elokuvan henkilöhaamojen katseiden eroottisena objektina ja yleisön katseiden eroottisena objektina jännitteen vaihdellessa edellä mainittujen katseiden välillä'.³ Mulveyn sanoista käy ilmi, että naisella on (objektin) paikkansa valkokankaalla. Katsomossa, yleisön joukossa, hän voi joko pettää sukupuolensa ja samastua miehiseen näkökulmaan tai olla masokistinen ja samastua miehisen katseen objektiin. Olisipa se noin suoraviivaista. Samastuvan katseen monimuotoisuutta lisää John Ellisiä mukaileva Steve Neale, joka toteaa, ettei samastumisessa ole koskaan kyse pelkästään miesten samastumisesta mieshahmoihin ja naisten samastumisesta naisiin. Hänen mukaansa näin yksioikoiseen identifikaatioon nähden elokuva hyväksikäyttää ja sisältää useita erilaisia haluja ja halun muotoja. Ja koska halu itsessään on liikkuva ja liukuva sekä identiteettejä, positioita ja rooleja jatkuvasti rikkova, samastumiset ovat pakostakin liukuvia, moninaisia ja jopa ristiriitaisia.⁴

Thelma & Louise on mainio esimerkki samastumista, haluja ja identiteettejä sekä positioita ja rooleja sekoittavasti rikkovasta elokuvasta, sillä sen hahmot kykenevät tarjoamaan nais- ja mieskatsojalle Mulveyn mainintaa monimuotoisemman ja monipuolisemman mahdollisuuden tulkita ja vastaanottaa valkokankaan kuvavirtaa. Tässä keskityn kuitenkin tarkastelemaan itseni valkokankaalla tunnistamisen tuokioita, narsistista samastumista, joka johtaa lopulta refleksiivisyyden kompetenssiin.

Ennen kuin alan kirjoittaa *Thelman & Louise*n maskuliinisen minäni tielle jättämistä jäljistä esittelen omaa "auraani" ja niitä tarkoitusperiä, jotka edustavat minulle moottoritien kuumuutta. Miksi minä, mies, ironisoin tai kyseenalaistan patriarkaalista järjestystä, jos kerran olen etuoikeutetun joukon jäsen? Mitkä ovat perusteeni kritisoida ideologiaa, joka takaa tavalliselle heteroseksuaaliselle miehelle niin loikoivat oltavat? Olenko sittenkin vain mulveylainen voyeristi, mies, joka katsoo naista ja ihastuu Geena Davisin hymykuoppiin tai Susan Sarandonin ruskeisiin silmiin?⁵ Etsin vastausta pakkaamalla reppuuni miestutkimuksen lähtökohdista ja ääriviivoista kertovan kartan.

Mies, minä ja tutkimus

David Morgan kysyy, mitä sellaista mies voi kirjoittaa tai sanoa naisesta, jota joku nainen ei olisi jo sanonut tai ei sanoisi tulevaisuudessa. Hänen mukaansa kysymys on vaikea, ja se on myös kysymys, jonka moni 'miestutkimuksen' kehittymiseen skeptisesti suhtautuva feministi on asettanut. Morgan, profeministinä ja mielestäni oikeutetusti, ironisoi tätä epäilystä, kun hän toteaa, että "naiset kertoivat meille, ettei meidän pitäisi tutkia naisia. Hyvä niin. Nyt he kertovat meille, ettei meidän pitäisi tutkia miehiä. Milloin pubit avaavat?"⁶

Morgan muistelee myös niitä omakohtaisia konfrontaatioita, joihin hän ajautui työskennellessään naistutkimusta tekevien naistutkijoiden kanssa.⁷ En usko, että olen Morganin ohella ainoa mies, joka on kohdannut samanlaisia

epäilyjä. Ymmärrän kyllä, että kasvokertoimeni mukana kulkeva historian painolasti on valtava. Muistan kuitenkin liian hyvin oman kiusaantumiseni ja ärtymykseni, kun yleensä ainoana miehenä naistutkimus-luennoilla ja -seminaareissa jouduin esiintymään jonkinlaisena "Jantusena". Siis yleismiehenä, joka esittelee universaalia mieskokemusta ja -näkökulmaa sen sijaan, että eksplikoisi ainoastaan omaa yksilöllistä, feminiinisuuden ja maskuliinisuuden risteyttämää kantaansa. Siksi en voinut ymmärtää, miksi feminististen tietoisuuden, eli jonkinlaisen kognitiivisen refleksiivisyyden saavuttaneet naiset osittain suhtautuivat minuun kuin mätään hampaankoloon. Ehkä takinkääntäjä, olipa hän missä leirissä tahansa, on aina potentiaalinen kaksoisvakooja. Tulevat profeministiset rivit todistavat kuitenkin, että epäilyn lomasta löytyi myös hedelmällistä yhteistyötä, uuden minän sateenkaaren pää. Kyse ei siis ole tieteelliseen traditioon kuuluvasta sankaritarinan tuottamisen konventiosta.

Voi sanoa, että naistutkimus synnytti uudenlaisen miehen. Tämä mikro-tason miraakkeli laajenee myös makroon, sillä juuri feminismi, missä tahansa muodossaan, alkoi tarkastella miestä ja maskuliinisuuksia kriittisesti. Kuten Morgan mainitsee, feminismissä ei ole (koskaan ollut) kyse pelkästään naisista ja heidän ongelmistaan, vaan miehet, ainakin jossakin muodossa, ovat osa sitä.⁸ Paradoksaalisesti tästä seuraa, ettei miestä voi liputtaa ulos naistutkimuksen kentältä. Se ei kuitenkaan ole feminismin ongelma, pikemminkin päinvastoin, sen pelastus ja sen ohjelman tavoitteen saavuttamisen ja tuloksellisuuden osoitus. Tällä en tarkoita Hollywood-elokuvista tuttua heteroseksististä täydentymisen konventiota, jossa mies-sankari pelastaa ahdinkoon joutuneen naisuhrin. Sen sijaan yritän rakentaa siltaa länsimaisen kulttuurin keskeisen binaarioppositioparin, naisen ja miehen, välille. Löytää sillan feminiiniset ja maskuliiniset kannatinpalkit yhden yksilön, itseni, sisältä.

Michael Kimmel toteaa, että miestutkimuksen syntymästä vastaavan naistutkimuksen on ymmärrettävä, että lehtolapsikin kuuluu emonsa verenkierrojärjestelmään ja pyrkii täysipainoisesti osallistumaan sukupuolittutkimuksen labiileihin intellektuaalisiin ja sosiaalisiin asetelmiin. Hänen mukaansa samalla tavalla kuin naistutkimus myös miestutkimus yrittää tarkastella erilaisia maskuliinisuuksia ongelmallisina konstruktioina eikä minään normatiivisina standardeina. Miestutkimus ei siis ole mitään perinteisesti ja yksipuolisesti mieskeskeisen tutkimuksen toistoa, vaan yrittää naistutkimuksen lailla jäytää legitimeiksi ja objektiiviseksi tiedoksi naamiotunutta patriarkaalista ideologiaa. Kimmel, aivan oikein, esittää miestutkimuksen itse asiaa inspiroituneen feminismin läpilyönneistä ja asettavan samanlaisia kysymyksiä miesten ja maskuliinisuuksien tutkimiselle käyttämällä perustanaan naistutkimuksen radikaaleja akateemisen kaanonin kyseenalaistuksia. Miestutkimus ei siis pyri korvaamaan tai syrjäyttämään naistutkimusta, vaan päinvastoin yrittää sen lisänä täydentää sen aloittamaa sukupuolen uudelleen hahmottelua.⁹

Tästä näkökulmasta asiaa tarkastelee myös Harry Brod, joka yhtä lailla tulkitsee miestutkimuksen naistutkimusta tukevaksi täydentäjäksi, niitä molempia motivoivan feministisen projektin polttoaineliseksi. Brod on oikeassa, kun hän toteaa, ettei yksikään feministinen visio kykene siirtämään naista marginaalista keskiöön jättämällä miehen huomioimatta.¹⁰ Hän kuitenkin sortuu pitämään ääripäiden välillä tapahtuvaa siirtoa riittävänä. Brodilta jää tällöin havaitsematta, että uudet tuulet voivat puhaltaa vasta silloin, kun

4 Steve Neale, "Maskuliinisuus spehtaakkelinä". Suomentaneet Pirjo Ahokas ja Veijo Hietala. *Lähikuva*, 2/1993, 18.

5 Ks. vaatimuksista patriarkaattia kyseenalaistaville miehille Teresa de Lauretis, "Are you experienced? – An Interview with Teresa de Lauretis". Toimittanut Anu Koivunen. *Lähikuva*, 4/1988, 42. Vrt. "Kriittisin sosiologia edellyttää ja implikoi radikaaleinta itsekriittisyyttä ja täydellisen objektiivointi sekä edellyttää että tuottaa objektiivoin objektiivoin. Sosiologi voi onnistua objektiivoinnissaan vain, mikäli hän – havainnoija havainnoituna – alistaa objektiivoinnin kohteeksi ei ainoastaan kaikkea, mitä hän itse on, omat sosiaaliset tuotanto-olosuhteensa ja siten 'mielensä rajat', vaan myös objektiivointiprosessinsa, siihen kätkeytyvät intressit ja sen lupaamat hyödyt." Pierre Bourdieu & Loic J.D. Wacquant, "Refleksiivisen sosiologian tarkoitus". Teoksessa P. Bourdieu & L. Wacquant, *Refleksiiviseen sosiologiaan. Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Suomentaneet Ari Antikainen, Yrjö-Paavo Häyrynen, Ari Jolkkonen, Leena Koski, Ilkka Pirttilä, Vesa Puuronen, M'hammed Sabour, Mikko A. Salo ja Erkki Turjanmäki. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino oy 1995, 92.

6 "Women told us we shouldn't be studying women. Fair enough. Now they tell us that we shouldn't be studying men. What time do the pubs open?" David H.J. Morgan, *Discovering Men*. Lontoo: Routledge 1992, 189.

7 Ibid., 16.

8 Ibid., 18.

⁹ Michael S. Kimmel, "Rethinking 'masculinity'". Teoksessa M. Kimmel (ed.), *Changing men. New Directions in research on men and masculinity*. 5. painos. Newbury Park: Sage publications inc. 1991, 10-11.

¹⁰ Harry Brod, "A Case for men's studies". Teoksessa Kimmel (ed.) 1991, 264.

¹¹ "Whatever 'men' are, they are not the sum total of all the individual experiences, past and present, of those persons who have been routinely identified as 'men'". Morgan 1992, 200.

¹² E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation*. Lontoo: Routledge 1992, 66.

¹³ Vaikka se lieneekin läpinäkyvää, korostan, että analyysini on heteroseksuaalinen. Sellaisena se ei kyseenalaista mahdollista vääryyttä representaatiotraditiossa, jonka mukaan aina mies näyttää naiselle tempun ja tekotavan. Tulkintani keskittyy Thelmaan, jolloin hänen suhteensa Louiseen jää tarkastelun ulkopuolelle. Louiseen sulkeistaminen ei kuitenkaan johdu siitä, että heteroseksuaalinen luentani ei näkisi häntä merkittävänä tai että se tekisi väkivaltaa hänelle. Louiseen "unohtamiselle" on paljon konkreettisempi syy; hän on jo siellä, minne Thelma on tulkintani mukaan vasta matkalla. Thelman esiliinana tai hänen matkansa hyvänä haltijana toimimista ilmentää esimerkiksi Louiseen kärtyisä suhtautuminen J.D:hen; hän ei halua, että kukaan tai mikään estää Thelman kulkemista lavealla tiellä, joka vie viisauden palatsiin, feministiseen tietoi-

kaikki entiset sillanpäät jätetään eikä niitä pelkästään vaihdeta päittäin.

Koska sukupuoli ja sen positiot limittyvät ja lomittuvat yksilön kokemuksessa, puhdaspiirteistä feminiinisuutta saati maskuliinisuutta ei ole. Motonomaisesti Morgan toteaaakin, että "mitä 'miehet' ikänä ovatkin, he eivät ole kaikkien sellaisten henkilöiden menneiden ja nykyisten yksityiskokemusten summa, jotka on totutusti identifioitu 'miehiksi'".¹¹ Siksi elokuvaidentifikaationkin pluralismi on yksilön sisällä toteutuvaa todellisuutta, jonka peiliä lähdän tuijottamaan kahden minulle läheisen ja minuun vaikuttaneen hahmon, Thelman ja J.D:n, kuvajaisen kautta.

Naisenkuvia – ja miehenkuvatuksia?

Menessäni ennakkonäytökseen katsomaan *Thelmaa & Louisea* lokakuussa 1991 minulla ei ollut minkäänlaista käsitystä valkokankaalle piirtyvästä rainasta ja sen ruutujen mukana mieleeni kulkeutuvasta elokuvakokemuksesta. Yhtä vähän pystyin kuvittelemaan kokemuksen vaikutusta tulevalle, sille, jota nämä rivit kommentoivat ja tekevät tiettäväksi. A posteriori on triviaalia nimetä niitä kehityskuluiksi kääntyneitä yksittäisiä faktoja, jotka olivat kutakuinkin yhtä tuoreita kuin katsomiskokemukseni, esimerkiksi juuri aloitetut naistutkimusopinnot, uusi, merkitykselliseksi muodostuva ihmishuuhde tai siihen liittyvä tragedia. Silloin en kuitenkaan tiennyt, että yliopistollista opinnäytettä lopetellessani maaliskuussa 1995 liikuttuisin kyyneliin, kun kuulisin Thelman sanovan Louiseille 'go' ja näkisin hänen nyökkäävän kohti edessä ammottavaa kuilua. Huolimatta siitä, että pro gradu -työni viimeinen luku on *Thelman & Louise* analyysi ja että olin nähnyt elokuvan useita kertoja, aina ilman liikituksen aaltoja. Mikä Thelmassa ja hänen matkassaan kosketti? Menemättä liikaa asioiden edelle voin paljastaa, että hänen hereillä olonsa, seksuaalinen, ehkä oikeammin sensuaalinen heräämisensä ja hänen tukkansa laskeutuminen o(li)vat lähteitä, joista löydän oman feministisen tietoisuuteni lapsiveden.

E. Ann Kaplan toteaa, että Hollywoodin hallitsevat lajityypit, joihin myös buddy-elokuva kuuluu, kätkevät sisäänsä patriarkaalisen yhteiskunnan synnyttämän valheen, jonka mukaan naisen on alistuttava Isän eli vallitsevan miehisen ideologian lakeihin.¹² Lajityypit ovat rakenteeltaan stereotyyppisiä, vakiintuneita tekstimuotoja, joiden jatkuvan tuottamisen voi tulkita palvelevan ideologista funktiota: uusintaa nainen ikuisena ja muuttumattomana, historiatonta olentona aikojen halki ja poikki. Thelma kuitenkin käärii hihansa ja pinoaa perinteitä poisheitettäväksi, sillä ilman suurta väkivaltaa *Thelma & Louise* on helppo mieltää Thelman kasvun kuvaukseksi, allegoriaksi 'typerän blondin' tai 'keskenkasvuisen koltiaisen' kasvamisesta. Tätä ilmentää myös elokuvan muoto, matkakertomus, joka liittyy itsensä tie-elokuvan lajityyppiin. Siksi luonnehdin lyhyesti Thelman matkaa – tai ehkä oikeammin niitä piirteitä, jotka tulkitse merkityksellisiksi itselleni.¹³

Thelma on nuori kotirouva, jolla ei ole miehistä muita kokemuksia kuin aviomiehensä. Hän asuu esikaupungissa omakotitalossa ja toteuttaa omaa amerikkalaista unelmaansa, jonka ideaaliin kuuluvat keskiluokkaiset arvot, siis taloudellinen yltykülläisyys sekä moraalin ja tapojen ulkokultaisuus. Thelma on "täydellinen" vaimo, joka on sisäistänyt kuuliaiselta naiselta vaadittavan alistumisohjesäännön ja oppinut turvautumaan miehiin ja yhteiskunnan, Isän, lakeihin. Tukevan tammen tarvetta ilmentää hänen halunsa



Thelma ja Louise. Kuva: SEA.

kutsua poliisi paikalle, kun Louise on ampunut Thelman raiskausta yrittäneen Harlanin. Thelma representoituu perinteisen feminiinisenä patriarkaalisena kulttuurin tuotteena, jota hänen aistillisuutensa ja ”lapsellinen” naiiviutensa alleviivaavat.

Matkamittari kerää kilometrejä ja Thelma kokemuksia. Hän tapaa alistaavaa ja nihilististä aviomiestänsä Darryllia kiinnostavamman miehen, J.D:n, jonka kanssa vietetyn yön jäljistä Thelma löytää oman seksuaalisen itsensä. Hän oppii nauttimaan, suorastaan hulluuntumaan seksistä. Thelma oivaltaa Carla Lonzin sanoin, ‘ettei ole suuri Äiti, maailman vagina, vaan pikemminkin pikkuinen klitoris omaksi vapautumiseksi’¹⁴ ja havaitsee maailman hengittävän myös alistumisesta ummehtuneen kotinsa ulkopuolella. J.D:n ja Thelman taivaallisen panon – “I finally understand what all the fuss is about, it’s like a whole new ball game” – kokemus antaa Thelmalle uutta energiaa eikä hän haikaile sankarinsa perään, vaivaa päätään miehen petollisuudella tai vaivu itsesytyksiin, kun J.D. ryöstää naisten matkakassan Thelman “leväperäisyyden” seurauksena. Sen sijaan hän, älykkäänä naisena, ottaa J.D:ltä ahmimansa sadut sovellettavaksi tositiilanteeseen ja menestyy.¹⁵ Thelman transformaatiota passiivisesta mukautujasta aktiiviseksi päätöksentekijäksi korostaa J.D:n katoaminen elokuvan kerronnasta; miehellä on vain välineellinen vaihtoarvo uusien naisten maailmassa.

Vaikka J.D:n varkaus lopulta sysääkin naiset rajan yli ja tuhon tielle, painaa hänen antinsa Thelman elämän kannalta kuolemaa enemmän vaaka-kupissa. Thelman (seksi)kokemukset J.D:n kanssa auttavat häntä löytämään itsensä naisena, ja jos hän olisi elänyt pelkästään aviomiehensä kautta, hän olisi kuollut ilman omaa minuutta, ilman puraisua hyvän ja pahan tiedon hedelmästä. Kaupan ryöstö, jonka Thelma rahattomuuden aiheuttamassa pakkotilanteessa tekee, on itsenäisen, uuden naisen suorittama puhdistautuminen entisestä loasta. Se toimii samalla sekä irrottautumisena kahlitsevasta tapa-avioliitosta että työväenluokkaisena vallankumouksena, jossa pyristellään eroon pikkuporvarillisesta mielen kapeudesta, jota Thelman aviomies Darryl edustaa *par excellence*. Samalla hetkellä myös Thelman ja Louisein erilaiset naiseudet, proletariaatit miehisessä maailmassa, liittyvät yhteen ja alkavat rapauttaa miehisen kulttuurin ikoneita.

suuteen. *Thelma & Louise* lesbotulkinnasta ks. Cathy Griggers, “*Thelma & Louise* and the cultural generation of the new butch-femme”. Teoksessa Jim Collins, Hillary Radner & Ava Preacher Collins (ed.), *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge 1993, 129-141.

¹⁴ siteerattu teoksessa Tuija Parvikko, *Henkilökohtainen on poliittista - Italialaisen feministiliikkeen statu nascenti pyrkimyksenä uuteen naisten väliseen poliittiseen kulttuuriin*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta. Julkaisusarja 21 1986, 43.

¹⁵ Salokari 1993, 38.

¹⁶ Marjorie Rosen, *Popcorn Venus*. Lontoo: Peter Owen 1973.

¹⁷ Manohla Dargis, "Roads to freedom". *Sight and sound*, vol. 1:7 (1991), 17.

Thelman lokikirja representoi toisen maailmansodan jälkeisiä amerikkalaisen yhteiskunnan pakkoja sekä muutoksia näissä pakoissa. Kun toinen maailmansota oli ohi, miehet palasivat rintamilta, veivät naisten miehittämät työpaikat ja ajoivat naiset takaisin lieden ääreen. 1950-luku kului idealistisessa uskossa avioliiton pyhyyteen ja sen olemukseen yhteiskuntarakenteen tukipilarina siitä huolimatta, että aikakauden avioeroluvut puhuvat toista, äänetöntä kieltään.¹⁶ Vaikka konservatiivinen ydinperheideologia tekikin 1960-70-lukujen vapauden tuulien jälkimainingeissa uuden maihinnousun reaganilaisella 1980-luvulla, se ei enää kykene hiljentämään Thelmaa. Asettumalla omalla esimerkillään patriarkaalisuuden hegemonian oppositioon, hän kyseenalaistaa lopullisesti avioliiton statuksen naisen onnelana. Hänen hahmonsensa ilmentää muutosta niin avioliiton kuin naisen sosiaalisen asemankin statuksessa.

Thelman hahmottelun yhtenä keskeisenä vivahteena on hänen matkallaan kohtaamansa J.D. sekä miehen merkitys Thelman matkan määrälle. Tämä laajenee myös muihin elokuvan miehiin, joilla kaikilla on paikkansa Thelman maailmassa ja jotka kaikki ovat Thelman ja Louisen matkan maskuliinisia tienviittoja; näkökulmasta riippuen hyviä, pahoja tai rumia, jotka ehdottavat omaa heteroseksuaalista mahdollisuuttaan, kuten Manohla Dargis toteaa.¹⁷ Thelman ja Louisen matkan triviaalitulkinta on sen näkeminen pakona miesten maailmasta ja sen maskuliinis-patriarkaalisesta järjestyksestä, siis negatiivisena vapautena *jostakin* eikä positiivisena vapautena *johonkin*. Thelman ja Louisen pako patriarkaalisuudesta jättää myös merkkinsä miesten maailmaan, vaikuttaa näiden elämään. Siksi teen, ennen J.D:n hahmon erittelyä, katsauksen myös elokuvan muihin mieshahmoihin. Kyse ei siis ole syyllistymisestä ikuiseen helma- tai lahjesyntiin, jonka mukaan nainen määrittyy vain ja ainoastaan miehen kautta, miehen (ali)arvotettuna binariteettina.

Kun Thelma lähtee kotoaan ilmoittamatta siitä aviomiehelleen Darryllille, jolle auto ja ura ovat vaimokultaa tähdellisempiä, hän antaa tämän maistaa omaa miehekästä mehuaan. Thelma lopettaa elämänsä kodinhoitajana ja masturbaation korvikkeena ja ottaa itselleen ne oikeudet, jotka lankeavat (avio)miehelle jonkinlaisina "luonnonoikeuksina" patriarkaalisen järjestyksen puitteissa. Koska aviomies ei ole riittävästi mies, koska hän ei pysty pitämään vaimoaan Isän kurissa ja nuhteessa, tarvitaan Thelmaa tanssittava raiskaaja, Harlan. Hän on patriarkaalisuuden viimeinen portinvartija, viimeinen järjestyksestä valvova pamppu tai tievero vaativa valhe. Harlan seisoo rajalla, jonka ylittävä nainen ei voi enää kääntyä takaisin, portilla, josta käytyään nainen voi kaiken toivon heittää. Hän on patriarkaalisuuden sosiaalisen kontrollin paha silmä, lihaksi tullut kieltotaulu, jonka käskyt koskevat kaikkia muita kuin itseä.

Patriarkaatin ja patriarkaalisten miesten läpinäkyvä valhe demonstroitu selkeimmin sivuosassa olevien rekkakuskin ja univormupukuisen poliisin hahmoissa. Rekkakuski symboloi Isän kaksinaismoraalia, yhteiskunnan ytimen mätäpaisetta, kun hän halventaa Thelmaa ja Louisea tavalla, joka miehen omalle vaimolle, tyttärelle tai äidille esitettyä saisi tämän tappamaan naisten "kunnian" puolesta. Rekkakuski paljastaa panohalussaan Falloksensa riittämättömyyden lisäksi Sen illusorisen ja kätkeyn valheen. Kun Thelma ja Louise räjäyttävät hänen autonsa, he lähettävät kaikki kaksinaamaiset miehet kiirastuleen. Paralleelista Thelma ja Louise paljastavat heitä hallinneen "kuninkaan" alastomuuden riisumalla maantiepoliisin aseista ja sulkeamalla tämän autonsa takakonttiin, "tekniseen kohtuun" odottamaan uutta

syntymää. Kriittisellä tai otollisella (jälkmodernilla?) asenteella varustettu katsoja voi tässä illuusion piilostaan kuurumisessa ja kuninkaan uusissa vaatteissa havaita, kuinka hegemonisen maskuliinisuuden henki joutuu avaamaan rautahäkinsä ovet. Kuten Zygmunt Bauman kirjoittaa, “kun jälkmoderni mieli on hylännyt sen, mikä vain näyttää totuudelta (paljastamalla sen menneet, nykyiset ja oletetut tulevat, luutuneet versiot), se voi nyt paljastaa totuuden siinä turmeltumattomassa muodossa, jonka modernin perusteettomat väitteet ovat runnelleet ja vääristäneet tunnistamattomaksi”.¹⁸

Vastaisku on kuitenkin valmisteltu ennen valheen paljastumista. Vaarallisin patriarkaatin ylipappi on nimittäin Hal, Thelmaa ja Louisea takaa-ajava poliisi. Hän on susi lampaan vaatteissa, sillä hän haluaa palauttaa naiset takaisin perinteiselle paikalleen miesten määrittämässä maailmassa. Hal on käärme, joka kiemurtelee patriarkalisuuden paratiisista uusi omena mukanaan eikä käsitä, että nykyiset eevat tietävät jo kaiken – niin hyvän kuin pahankin. Vaikka hänet esitetään sympaattisena läpi elokuvan, hänen edustamansa maskuliinisuus on Thelman ja Louisen taistelun häränsilmä. Hal on halukas (uudelleen)neuvottelemaan yhteiskunnan naisille tarjoaman paikan, sukupuolisopimuksen, ja hän pyrkii ymmärtämään naisia ja näiden tekoja vaikuttamiseen. Hal esitetään ikään kuin hän haluaisi antaa Thelmalle ja Louiseille vielä uuden mahdollisuuden. Hän jopa uhkaa J.D:tä väkivallalla, koska tämä (muka) petti naiset ja vei heiltä viimeisen mahdollisuuden. Tämä kaikki on kuitenkin pelkkää pintaa, sillä Hal murtautuu Louisein kotiin, yksityiseen, ja naureskelee miesporukassa naisten (ontologiselle?) taipumukselle rakastaa korulauseita – “women love that shit”. Lopulta juuri hänen puhelinlinjoja pitkin tapahtuvan viettelynsä avulla poliisit saavat tarvitsemansa tiedon naisten olinpaikasta. Hal representoi juuri sitä maskuliinisuutta, joka on valmis muuttamaan; varmistaakseen otteensa vallankahvasta, ei päästääkseen irti.

Sylvia Walby määrittelee patriarkaatin sosiaalisten käytäntöjen ja rakenteiden järjestelmäksi, jossa miehet alistavat, dominoivat ja riistävät naisia. Hän muistuttaa myös muista yhteiskuntatieteilijöiden käyttämistä käsitteistä ja antaa esimerkin Max Weberin ‘patriarkaatista’: se on hallintoyhteisö, jossa miehet hallitsevat yhteiskuntaa perheenpään position verukkeella. Tässä ‘breadwinnerin’ ideaan perustuvassa järjestelmässä nuorten naimattomien miesten, jotka eivät ole kotitalouksien kuninkaita, dominointi on yhtä tärkeätä, ellei tärkeämpääkin, kuin naisten hallitseminen huushollin kautta.¹⁹

J.D. on tällainen, alistetuksi maskuliinisuudeksi merkitty mies. Hän on tulkintani mukaan myös yhtä raju patriarkalisuuden kyseenalaistaja ja ravistelija kuin Thelma tai Louise, seikka, jolla on omalle katsomiskokemukselleni yhtä suuri samastumismerkitys kuin Thelman feministisen tietoisuuden heräämiselläkin. Siksi kaikuluotaan katseeni kulkurihahmon pinnan alle, sukellan sen hegemonisen maskuliinisuuden kivijalkaa murentavaan syvärakenteeseen.

J.D. on nomadinen kulkuri, patriarkalisuuden free rider, jolla ei ole weberiläistä “miehistä” ja rationaalista päämäärää eikä huolta huomisesta. Hän ei siis ole moderni pyhiinvaeltaja vaan pikemminkin jälkmoderni turisti; hän ei tiedä tiensä päätä. J.D. on toki mahdollista tulkita traditionaaliseksi “julkisessa yksityisessä” vaeltavaksi yksinäiseksi ratsastajaksi, mieheksi vailla siteitä. Tällöin hän olisi eräänlainen perinteinen päämääräorientoitunut Oidipus, joka kerää rohkeutta haastaa Isä ja tämän auktoriteetti.

¹⁸ Zygmunt Bauman, *Postmodernin lumo*. Suomentanut Jyrki Vainonen. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino oy 1996, 24.

¹⁹ Sylvia Walby, “Theorising patriarchy”. *Sociology*, 23:2 (1989), 214. Vrt. Morgan 1992, 196-197, 202.

²⁰ Beverley Skeggs, "Theorizing masculinity". Teoksessa Pirjo Ahokas, Martti Lahti & Jukka Sihvonen (toim.), *Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 39. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino 1993, 25.

²¹ Tiina Kairistola (henkilökohtainen kommunikointi) väittää minun unohtavan J.D:n hahmossa nostalgisoitavan vaellusmyytin. Näin ei kuitenkaan tapahdu, sillä J.D. romuttaa tuon myytin itse; hän palaa Thelman luokse. J. Karjalaisen *Kolmen cowboyn* sanoin, "hän ei oo oikea cowboy, jos naista ei voi saada mielestään".

²² Diane Barthel, "When men put on appearances. Advertising and the social construction of masculinity". Teoksessa Steve Craig (ed.), *Men, Masculinity and the Media*. Newbury Park: Sage publications inc. 1992, 145.

²³ Vrt. R.W. Connell, *Masculinities*. Cambridge: Polity press 1995, 132.

Tulkintaa kuljettaa tähän oidipaaliseen suuntaan se, että J.D. viettelee Thelman, naimisissa olevan naisen, toisin sanoen varastaa hänet patriarkaatin pyhimmästä siteestä. Ja koska hän onnistuu voittamaan viettelykilpailun, miehisen kompetenssin kuninkuuslajin, hänen onnistuu suistaa Isä valtaistuimelta, olla Thelmalle *primus inter pares*.

Tämä ei kuitenkaan ole tyydyttävä tulkinta, sillä juuri avioliittoinstituution murentaminen, huolimatta siitä, että Harlan menee – olemalla itsekin naimisissa – vieläkin pitemmälle, tarkoittaa, että J.D. kyseenalaistaa Thelman lailla vallitsevan patriarkaalisin yhteiskuntajärjestelmän. Tämä tulee perustelluksi muutamalla seikalla.

J.D. kyllä voittaa kilpailun naisen halusta, mutta hänen suhtautumisensa Thelmaan kertoo, ettei kyse ollut kilpailusta laisinkaan. Thelma ei ollut hänelle kaatoa odottava keila, lovi aseensa perässä. J.D. muuttaa siis sitä patriarkaalista formaattia, jossa nainen on itsestäänselvyys tai omistusobjekti, lähestymistapa, jota sekä Darryl että Harlan harjoittivat. Thelma on J.D:lle vuorovaikutuksellisesti tasapainoisen parisuhteen tasaveroisen kumppani. Hän antaa naiselle(en) sen, mitä tämä haluaa ja kaipaa, kuuntelee niitä sanoja, joilla on merkitystä Thelmalle. J.D. osoittaa myös maskuliinisen haarniskan avaamista haavoittumiselle alttiiksi, sillä heteroseksuaalisessa seksissä nainen on aina miehen, niin suorituksen taiteellisen vaikutelman kuin teknisen osaamisenkin, tuomari, kuten Beverley Skeggs toteaa.²⁰ Thelma voisi satuttaa J.D:tä joko jättämällä hänet ulos sateeseen tai ulvomalla naurusta hänen vuodekumppanuudelleen. Elokuvassa rakastelunjälkeinen aamukahvi kuuluttaa ulvomisen vaikuttimet.

J.D. kuitenkin häviää oidipaalisen taistonsa, sillä patriarkaatin suojelepoliisi saa hänet kiinni. Tämä tappio, lähinnä sen vastaanottamisen tapa, on toinen peruste patriarkaatin sosiaalisen järjestyksen järkkymiselle J.D:n hahmossa. Yksinäisen ratsastajan rooliin on kirjoitettu sisään miessolidaarisuuden, ikuisen uskollisuuden Isälle, kirjoittamaton sääntö. Tätä J.D. ei allekirjoita. Hän ei nöyryy odottamaan revanssimahdollisuutta, vaan ironisoi miesyhteisön, lähinnä poliisien, kätettyä homoeroottisuutta. J.D. uhkaa Darryllin sekä Halin ja muiden poliisien maskuliinisia identiteettejä omalla "poikkeavuudellaan". Tämä konkretisoituu kohtauksessa, jossa J.D. on poliisiaseman kuulusteluhuoneessa ja vihjaa Halin ja tämän partnerin välisestä "yhteisymmärryksestä", sielujen seksuaalisesta sympatiasta. Hal uhkaa välittömästi J.D:tä väkivallalla. Hetkeä myöhemmin matkalla putkaan J.D. nauraa Darryllin kannattamattomalle aisalle. J.D. ei ole kapinallinen ilman syytä, sillä hänen maskuliinisuutensa kapinoin menneitä myyttejä vastaan.²¹

Patriarkaalisin järjestyksen maailmassa J.D. kuitenkin tarvitsee Isän auktoriteettia, sillä se on ainoa kestävä pohja kriittisen maskuliinisen tiedostamisen kehittymiselle. Patriarkaatin oidipaaliseen tragediaan kuuluu isän (ja Isän) haastaminen. Diane Barthel toteaa, että yksilöllinen mies voi saavuttaa identiteetin vain murtautumalla vapaaksi perheen rakenteesta, siis isän kontrollista. Jossain vaiheessa alkaa kuitenkin kasvu aikuiseksi ja Barthelille se merkitsee – patriarkaalisin ideologian mukaisesti – sitä, että haastettu isä nousee hierarkiassa ja että haastajasta saattaa tulla isä itsekin.²² Vaikka J.D. haastaakin Isän, hän jättää Barthelin muotoileman kaavakkeen loppuosan täyttämättä. J.D. löytää oman tien irrottautua hegemonisesta maskuliinisuudesta, tien, joka ei vie passiivisuuteen.²³ Hän representoi sitä, että heteroseksuaalisen miehen on mahdollista vastustaa patriarkaattia, yrittää

etsiä ja löytää ulospääsy hegemonisesta ja jatkuvasti pulmallisemmaksi käyvistä maskuliinisuudesta.

Sisällön vuoksi

Thelmaa & Louisea on pidetty tie-elokuvana, jopa westerninäkin, mutta ennen kaikkea buddy-elokuvan perinteen feminiinisenä/feministisenä jatkajana tai tienavauksena. Tie-elokuva se on triviaalisti, sillä se kuvaa sekä maantieteellistä matkaa, jonka naiset autollaan ajavat, että naisten itsessään tekemää matkaa. Tie-elokuvan traditionaalinen matka on kuitenkin aina ollut miesten matka. Anu Koivunen toteaaakin, että esittämisen mahdollistamisen ja rajoittamisen välinen jännite havainnollistuu *Thelmassa & Louisessa*. Hänen mukaansa elokuvataivaalle kasautuu ongelmapiilviä, kun tie- ja buddy-elokuvan miehiset päähenkilöt olettava muoto yrittää sisustaa itsensä naisten itsemääräämisoikeuden teemalla. Koivunen kysyy, leikkaako muoto teemaa siivittävän sisällön.²⁴ Yritän muutaman esimerkkikohtauksen avulla osoittaa, kuinka *Thelma & Louise* ei ole tutun jutun kierrätyskeskus, vaan kirjoittaa uutta, naisellisiin/naisisiin yksityiskohtiin sovitettua tie- ja buddy-elokuvaa, kuinka se on genren entraaja.

Kohtaus, jossa Thelma ja Louise saavuttavat sekä keskinäisen henkisen solidaarisuuden, tasaveroisuuden ja -vahvuuden että kulkevat itseoikeutetusti, yhtä arvokkaina kuin miehet lajityypin maastossa, on naisten öinen ajo läpi erämaan. Ääniraidalla soiva kappale, Marianne Faithfullin *The ballad of Lucy Jordan*, kiteyttää naisten vapaudenhalun, tavoittelun sekä saavutetun itsemääräämisoikeuden.²⁵ Kohtauksessa avautuva (sielun)maisema on ensisilmäyksellä paikka, jossa elokuvan naiset ovat kotonaan ja jossa maa, kuten nainenkin, on hyvä ja paha, palkitseva ja rankaiseva, villi ja kesy.²⁶ Kyse ei kuitenkaan ole naisen perinteisestä kytke(yty)misestä luontoon, vaan kulttuurisesta modernisaatiosta, jossa sukupuolten väliset suhteet ovat kehittymisen keskiössä, sen tärkeitä elementtejä. Kun Thelman ja Louisen kulkema tie avautuu öiseksi erämaaksi, entisaikojen lännensankareiden tallaamaksi tantereeksi ja miehisiksi initiaatoriiteiksi nuotiopiireineen, he osoittavat, kuinka pelon maantiede muuttuu omakohtaiseksi tilan hallinnaksi, pelottomuuden maantieteeksi.²⁷

Erämaan valloitus tallaa stereotyyppisten symbolien varpaille. Se kumoaa ja kyseenalaistaa perinteisesti konkreettisiksi ja objektiivisiksi miellettyjä rakenteita, joita on pidetty metafysisinä sukupuolten sisältöinä. Vaikka Thelma ja Louise ovatkin vielä kahdestaan, heidän reissunsa representoi vastauksia ja suorittaa Pierre Bourdieun ja Loïc Wacquantin naisemansipaatiolle asettamat ehdot (sikäli kuin niiden määrittäminen tai toteutuminen riippuu Bourdieun ja Wacquantin käsityksistä). Niin tai näin, herrojen mukaan vapautuminen on mahdollista ainoastaan symboliseen taisteluun tähtäävällä kollektiivisella toiminnalla, joka käytännössä kyseenalaistaa sekä symbolisen pääoman tuotannon ja uusintamisen perustan että erityisesti erottautumisen ja teeskentelyn välisen dialektiikan. Jännitteen, johon erottautumisen merkeinä toimivien kulttuurihyödykkeiden kulutus ja tuotanto perustuu.²⁸ Kollektiivinen vastarintaliike voi kuitenkin ulottua myös alistettuihin maskuliinisuuksiin (vrt. 1960-70-lukujen yhteiskuntaradikalismien erilaiset vastakulttuurit). Samalla tavalla kuin Thelma ja Louise erämaamaisessa, myös musta pyöräilijä merkitsee reitinvalinnallaan, että rockwelli-

²⁴ Anu Koivunen, "Sorto". Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino oy 1996, 51.

²⁵ Vrt. Marianne Faithfullin elämäkertakirjan *Elämäni rock'n roll* (1995) maininta Ulrike Meinhofista yhtenä harvoista oman elämänsä ehdot luoneista naisista. *The Ballad of Lucy Jordan* on Faithfullin levyllä *Broken English* (1979), jonka nimikappale on omistettu juuri Meinhofille.

²⁶ Dargis 1991, 18.

²⁷ Vrt. Anja Kaurasen *Pelon maantieteen* (1995) kertoja, joka nettailee yöllä sähköverkoissa, stereotyyppisesti miehen maailmassa, ja on täysin vapaa kaikista niistä peloista, joita nainen voi öiseen aikaan kohdata.

²⁸ Bourdieu & Wacquant 1995, 210-211.

²⁹ Carol J. Clover, "Crossing over. The Many faces of *Thelma & Louise*". *Film Quarterly*, vol. 45:2 (1992), 22.

³⁰ Cathy Schwichtenberg, "Madonnan postmoderni feminisismi – suunta marginaaleista keskustaan". Suomentanut Leena-Maija Rossi. Teoksessa L.-M. Rossi (toim.), *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Tampere: Tammerpaino oy 1995, 70.

³¹ Tania Modleski, "Tappavat ruumiit. Ajatuksia sukupuolesta ja representaatioista, valtavirrasta marginaaleihin". Suomentanut Leena-Maija Rossi. Teoksessa Rossi (toim.) 1995, 121.

laisen harmonisen ja sopusointuisen maiseman värit alkavat haalistua ja että tuo maisema ei enää kuulu yksinomaan hegemoniselle valkoiselle maskuliinisuudelle – massasta tulee yksi toisten joukossa, massaa.

Ainoastaan muutamissa amerikkalaisissa toimintaelokuvissa nainen on ollut toimijasubjekti ja vain harvoin – *Alien*-trilogia (*Alien – kahdeksas matkustaja*, USA 1979, *Aliens – paluu*, USA 1986 ja *Alien3*, USA 1992), *Terminator* (*Terminator*, USA 1984) ja *T2 – Tuomion päivä* (*T2 – The Judgement day*, USA 1991) – nämä elokuvat ovat kiinnostaneet miesyleisöä. Carol Cloverin mukaan tätä on tulkittu siten, että (1) yleisön maku ei muutu ja (2) vaikka naiset voivat identifioitua mieheen, päinvastainen ei ole mahdollista.²⁹ Esitykseni tavoittelee juuri tätä päinvastaista. Se mahdollistuu, kun tarkastelee Thelman ja Louisen matkan aikana työstämää roolileikkipeliä, tivolia, jonka karuselli kierrättää vauhdilla dualistisia käsityksiä aktiivisuudesta ja passiivisuudesta, heikkoudesta ja vahvuudesta. Esitän roolipelistä vain kaksi keskeistä kapulanvaihtoa, sillä niiden aukikerimistä tärkeämpää on niiden merkityksen analyysi.

Louise on elokuvan alussa Thelmaa vahvempi hahmo, se, joka tietää kuinka toimitaan ja mitä tehdään. Hän antaa kuitenkin periksi Thelman "oikuille", esimerkiksi halulle poiketa pubiin. Louisen dominoiva ote heikkenee, kun naiset menettävät matkakassansa J.D:lle, sillä samanaikaisesti Louise menettää sekä menneisyytensä (säästämänsä rahat) että tulevaisuutensa (pakomahdollisuuden). Tilalle tulee kuitenkin uusi pehtori, Thelma, joka on kasvanut itsenäiseksi ja voimakkaaksi naiseksi. Tätä ilmentää Thelman suorittama kaupan ryöstäminen. Thelman vahvuuden osoitus herättää myös alhossa olleen, kenties toivonsa jo menettäneen Louisen, joka nostaa päänsä uudestaan pystyyn. Elokuvan naismatka alkaa.

Huolimatta rooliensa vaihtuvuudesta ja vuoropuhelusta, vaihdoista aktiivisuus/passiivisuus- tai heikko/vahva -akseleilla Thelma ja Louise eivät ole arvohierarkioihin jämähtäneitä tai jäykistyneitä. Pikemminkin heidän joustava liukumisensa roolista toiseen samoin kuin variaatiot roolien sisälläkin osoittavat, että arvottavan hierarkian mittatikut ovat kadonneet tai katkenneet; he ovat erilaisia mutta tasa-arvoisia. Se tarkoittaa, että Thelma ja Louise ovat jälkimoderneja, toisin sanoen nykyaikaisia naisia, yksilöitä, jotka kykenevät siirtymään identiteetistä ja rooliposiitiosta toiseen ja pystyvät omaksumaan erilaisia, uusia näkökulmia toimintansa seurauksista. Vaikka Thelma ja Louise pelaavatkin toisiaan muistuttavilla rooleilla, heidän esiintymisensä näissä rooleissa kuitenkin poikkeaa toisistaan. Tämä kertoo eroista sekä naisten välillä että oman itsen sisällä; ei ole olemassa universaalia ja yhtenäistä nais(- eikä mies)kokemusta. *Thelma & Louise* on siten esimerkki jälkimodernista, rajoittamattomasta feminismistä, joka Cathy Schwichtenbergin mukaan "yhdistää subjekteja pikemminkin väljin yhteenliittymän kuin olemukselliseen naiseuteen vedoten".³⁰

Kyse ei ole erot hävittävästä jälkifeministisestä roolileikistä, joka saattaa johtaa takaisin esisukupuolitettuun tilaan, tilanteeseen, jossa on vain yksi universaali subjekti: mies, kuten Tania Modleski varoittaa.³¹ Sen sijaan kyse on siirtymisestä eron yli, tilaan, jossa erolla, hävisipä se tai ei, ei enää ole merkitystä. Tällaisena tilan(teen)a näen Thelman ja Louisen pelleilyn, peilailun ja pelaamisen erilaisilla rooleilla. Siksi *Thelma & Louise*, ja Thelma ja Louise, vapauttavat miehenkin samastumaan itseensä. Erittelen vielä samastumista katseen näkökulmasta, katseen, joka kohdistuu mieheen.

Mulvey'n kriittisen 'nainen miehen katseen kohteena' -teesin mukaan



Thelma ja J.D. Kuva: SEA.

nainen on eroottisen ja miehisen halun objekti. Thelmaa ja Louisea ei kuitenkaan yhdessäkään kohtauksessa esitetä erityisen eroottisina, haluttavina kohteina, ainakaan oman positioni miesnäkökulmasta. Sen sijaan, kun Thelma ja J.D. rakastelevat, kuvataan J.D. koko ajan Thelman näkökulmasta, kohteena, lihaksikkaana ilmestyksenä, Thelman himon kohteena. Eikä Thelman katse väisty saati väistä kerran J.D:tä vilkaistuaan vaan katsoo – ja näkee.³² Tulkintaa todentaa jo ennen liekkihotellin lemmeleimahdusta tapahtuva kohtaus, jossa Thelma kehuu J.D:n peppua ja lantionkeinuntaa Louiselle – “I love to watch him go” – ja läähättää, kirjaimellisesti, J.D:n perää(n). Thelman katseeseen samastuvan naisen ei enää tarvitse katsoa ja katua, nähdä itseään katseen objektina tai miehiseen katseeseen samastuvana sukupuolensa petturina.

Thelman katseen voi toki tulkita itsepintaiseksi buddy-elokuvan perinteessä pysyttäytymiseksi. Nimittäin, jos elokuvaa luetaan ‘naiset miesten saappaissa’ -toimintaelokuvana, kuten elokuvaa arvioineet mieskriitikot tekivät³³, ilmentää J.D:n hahmo buddy-elokuvan perinteistä naisen positiota. Koska J.D:n ruumis kuitenkin esitetään kovana ja lihaksikkaana, siis kaikesta perinteisestä feminiinisyudesta riisuttuna, ja koska naiset seisovat tukevasti omilla saappaillaan, tulkinta kyseenalaistuu. J.D:n ruumis esittää siis täydellistä maskuliinia. Tällöin J.D. Thelman (ja elokuvayleisön) eroottisen katseen kohteena olevana miehenä murtaa konventioita, koska häntä ei naisellisteta kyseisissä kohtauksissa.³⁴ Tämä ei tietenkään enää 1990-luvun loppupuolella ole uutta tai yllättävää, sillä mainosten miehet yhä enenevässä määrin ovat halun kohteita. Sellaisina jopa heikkenevän halun, sillä jäätelöt ja kuumemmatkin patukat ovat, ainakin mainosten metaforisessa maailmassa, viemässä voittoa miehestä naisen nautinnonhalun objektina.

Refleksi – refleksiivisyys – refleksio

Yksi laava tapa luonnehtia feministisiä metodeja olisi kolmen sanan avulla: kokemuksellinen, eklektinen ja refleksiivinen.³⁵

Pirkkoliisa Ahponen ja Timo Cantell toteavat, että baumanilainen

³² Vrt. Richard Dyer, “Älä katso”. Suomentanut Putte Wilhelmsson. *Lähikuva*, 2/1993, 25.

³³ Salokari 1993, 35-36.

³⁴ Vrt. Neale 1993, 24.

³⁵ “One broad way of characterizing feminist methods would be in terms of three words, experiential, eclectic and reflexive”. Morgan 1992, 175.

³⁶ Pirkkoliisa Ahponen & Timo Cantell, "Johdanto". Teoksessa Bauman 1996, 7.

³⁷ Ibid., 8.

³⁸ Vrt. "think global, act local". Kanjoniin ajaminen, yksilötason (lokaali) teko, vaikuttaa teon jälkeiseen, tulevaan (globaaliin) järjestykseen, jos ja kun yhä useampi nainen ja mies Thelman ja Louisen lailla vastustaa vallitsevaa patriarkaalista (globaalia) järjestystä.

³⁹ Bauman 1996, 22.

jälkimoderni tarkoittaa itsestään tietoiseksi tullutta modernia, mielentilaa, jossa ymmärretään, että moderni kulttuuri ja yhteiskunta ovat yksilöiden toimintojen kooste, prosessi, jonka työnjohtajina toimivat yksilöiden tietoisuudet ja tuntemukset.³⁶ Kun siirrytään yhteiskunnan rakenteiden tasolta niitä rakentavan ruohon juurelle, on kulttuurin 'tuleminen itsestään tietoiseksi' analogia yksilön minän itserefleksiiviselle kyvyille ja itserefleksiivisille käytännöille, jotka tarkentavat katsetta oman position hahmottamiseksi globaalin ja lokaalin alueilla. Katseen näkökentällä on kuitenkin esteitä, sokeita pisteitä, jotka pyrkivät hämärtämään yksilöllisen silmän kirkkautta. Katse kohtaa vastakatseen, jota voi nimittää 'vallaksi'.³⁷

Nämä vallan vastakatset ovat olleet myös Thelman elämän katkeraa riisiä, jyvää yksilöllisen vapauden rattaiden välissä. Elämä on kuitenkin paljon muutakin kuin vapautta, se on neuvottelua ja sopeutumista neuvottelun tuloksiin, elämistä erilaisten velvoitteiden kanssa. Tässä velvoiteviidakossa on kuitenkin mahdollista tehdä matkasuunnitelmia, jotka ovat sekä moraalisia, myös toiset taivaltajat huomioonottavia, että vapauttavia. Yksi tällainen reitti on Thelman ja Louisen polku. Se on polku, joka johtaa negatiivisesta vapauden vankilasta positiiviseen vapauteen, jossa yksilö päättää itse tekemisistään. Thelma valitsee itse matkansa määrän.

Vaikka elokuvan loppu ei käsittääkseni ole niin tärkeä kuin Thelman ja Louisen matkan tapahtumat, niin loppukohtaus yhtä kaikki representoi refleksiivisen, toiminnastaan tietoisin subjektin syntyä. Thelman päätös ajaa kanjoniin kääntymättä takaisin ilmentää etäisyydenottokykyä, kompetenssia nähdä oma positio globaalin ja lokaalin välissä.³⁸ Thelmalle tuo kyky kertoo, ettei hänen kannata palata entiseen elämäänsä, sillä siellä ei ole hänelle enää mitään, hän on löytänyt oma arvonsa tien päältä. Hänen virstansa suunta on ollut oikea. Emootioita ja ratiota risteyttävää refleksiivisyyttä edustaa myös Thelman ja Louisen hedelmällinen konfliktinratkaisumalli; he eivät hae kosta, joka vain nurinkäantäisi valtapositiot ilman todellista muutosta. He kyllä aluksi osoittavat maskuliinisten kompetenssien hallintaa neuvottelemalla sukupuolisopimuksesta aseiden ja autojen ammattiliiton tukemana. Sopimus kuitenkin syntyy vasta, kun uudenlaiset diskursiiviset käytännöt saavat ilmi-asunsa (vrt. Brod). Siksi *Thelman & Louisen* loppukuva on symbolismissaan vapauttava: naiset irtoavat ahdistavasta patriarkalisesta kulttuurista omaan tilaan.

Bauman toteaa jälkimodernin olevan ensisijaisesti mielentila, joka reflektoituu, etsii omia sisältöjään itsestään, tutkiskelee omia tuntojaan ja kertoo löytämistään.³⁹ Thelma ja Louise demonstroivat tuntemustensa tarkkailun tulokset ajamalla Grand Canyoniin. Minä kerron omista katsomiskokemuksen retrospektiiveista, omasta itsestä tehdyistä havainnoista kirjoittamalla tarinan silmänsä aukaisevaan Thelmaan samastuvasta silmänsä aukaisevasta miehestä. Miehestä, joka ei samastu väkivallan subjektin positioon, siis positioon, jonka Thelma hetkeksi ottaa miehiltä, vaan yksilöön, joka saavuttaa tietoisuuden identiteetistään, taustastaan ja toiminnastaan sekä näiden keskinäisestä vuorovaikutuksesta. Kyseessä on feministisen kognitiivisuuden herättämä refleksiivisyys, henkilökohtaisen kokemuksen kautta tapahtuva tarkastelu ja sen siirto ympäröivän sosiaalisen todellisuuden tulkintaan. Omaan elämään. Siksi pieni parodinen panoraama.

Tarinan lähtökohta on poika, joka kasvaa armeijan kurissa ja nuhteessa, maskuliinisen/maskulinistisen instituution varjossa. Poika sosiaalistuu totaalisesti miehen (arvo)maailmaan, siihen, jonka järjestyksestä vastaa patriar-

kaalinen perinne. Pyhiä ja tavoiteltavia arvoja ovat koti, (poika)lapset ja uskollinen vaimo, siis perhe. Vaikka poika omaksuu ja sisäistää arvojen jatkuvan jahtaamisen, oman minänsä lahtaamisen, hän ei voi ymmärtää, että asialle uskollinen sotilas joutuu myös alituisen arvostelun kohteeksi. Vuoropuhelu kovan ja pehmeän välillä, pujottelu pehmo-diskurssin vähättelevässä viidakossa, ilmentää tätä. Poika ei ymmärrä, että kyse ei olekaan yhdestä kaikkien puolesta ja kaikista yhden puolesta, vaan kaikkien uhraamisesta Yhden puolesta. Ajatuksesta, jossa Yksi on hegemoninen maskuliinisuus, johtotähti. Hän ei ymmärrä, että johtotähden tavoittelu, keskeisimmän kuusen kurkottelu on synonyymi alistamisen/alistumisen katajaan kasahtamiselle. Ei siis pelkästään toisten, naisten tai muiden miesten alistamisesta, vaan ennen kaikkea ja erityisesti oman minän alistumisesta. Poika on samanlaisessa tilanteessa kuin *Thelman & Louisen* maskuliinit, ne, jotka sekä elävät patriarkaalisessa illuusiossa että uusintavat sitä.

Hän on tilanteessa, jota Arthur Brittan kuvailee, kun hän toteaa, että "järjessä" on jotain mitä he [miespuoliset filosofit] pitävät sukupuolettomana, tunteen ja intohimon tartuttamattomana. Juuri näin rationaaliset miehet näkevät itsensä – näin heidän oletetaan jakavan oikeutta ja tekemisen tiedettä. Olla rationaalinen meidän yhteiskunnassamme on puolueettomana ja objektiivisena olemista – se implikoi tarkkailijan etäännyttämistä tutkimuskohteesta. Järjen, objektiivisuuden ja selkeyden kaanonit on rakennettu koulutuskäytäntöihimme ja tieteelliseen diskurssiimme."⁴⁰

Sitten tapahtuu jotakin. Poika väsyä matematiikan, kovan tieteen opiskeluun ja alkaa lukea sosiologiaa, pehmeää tiedettä, nörttien näsäviisasta näpertelyä. Hän aloittaa sosiologian sivussa perehtymään myös naistutkimukseen. Abstrakti ja teoreettinen dyadi laajenee konkreettisemmaksi triadiksi, kun poika kutakuinkin samaan syssyyn, samana syksynä, rakastuu päättä pahkaa elämänsä naiseen. Siihen, jota patriarkaalinen järjestys oli koko hänen pienen ikänsä lupailut asiamiehelleen. Kiihkeää kolminaisuutta jatkuu ainoastaan muutaman kuukauden, kun taas tapahtuu jotakin. *Thelma & Louise* saa Suomen ensi-iltansa. Poika näkee, kuinka *Thelman* aviomies Darryl seisoo pizzansa päällä, kuinka likainen kieli ja mieli likaisella rekkauskilla on. Hän näkee, mitä on (mitä pitäisi olla) miehen mielessä, kun Harlan yrittää raikata *Thelman*, mitä kaikkea miehet ovat asemansa säilyttääkseen valmiit tekemään, kun Hal murtautuu *Louisen* asuntoon. Hän ymmärtää, ettei isien tekoja kosteta kolmanteen ja neljanteen polveen, vaan että isät kostavat. Mutta sokeasti.

Poika ymmärtää, että "huolimatta sitoutumisestaan järkeen rationaaliset miehet ovat usein oudon epärefleksiivisiä diskurssinsa lähteiden suhteen. He eivät tunnista omia ristiriitojaan. Heidän sitoutumisensa järkeen merkitsee poissulkemista, tietäntyyppisten kokemusten kieltämistä. Se mikä suljetaan pois, on heidän diskurssinsa henkilökohtainen puoli. [...] Mutta järkeä ei voi irrottaa ihmisestä. Välineellisimmilläänkin kyse on aina jonkun järjestä."⁴¹ Poika ymmärtää, että sellaisena, tiettyjen kokemusten eksklusiona, objektiivisuudesta tulee subjektiivisuutta *sui generis*, henkilökohtaisen politisoimista tietyn ideologian vankistamiseksi. Joten hän hurraa, kun *Thelma* ja *Louise* ampuvat väärää rationaalisuutta kuljettaneen rekan taivaan tu(u)liin. Poika valitsee puolensa, jotta voisi kasvaa kokonaiseksi.

Riitta Jallinojan tulkinnan mukaan Bauman arvostelee intellektuelleja omasta positioista käsin tehtävästä tulkinnasta. "Intellektuelleilla on taipumus esittää oma yhteiskunnallinen tilanteensa ja siinä syntyvät ongelmat koko

⁴⁰ "there is something about 'reason' which they [male philosophers] believe is genderless, not contaminated by emotion and passion. This is how rational men see themselves – it is how they are supposed to administer justice, and do science. To be rational in our society is to be impartial and objective – it implies a distancing of the observer from the object of his research, or policy. The canons of reason, objectivity and clarity are built into our educational practices, and into our scientific discourse." Arthur Brittan, *Masculinity and Power*. Oxford: Basil Blackwell Ltd 1989, 199.

⁴¹ "despite their commitment to reason, rational men are often strangely non-reflexive about the sources of their discourse. They fail to recognize their own ambiguities and contradictions. Their commitment to reason is a form of exclusion, a denial of certain kinds of experience. What is excluded is the personal aspect of their discourse. (...) But reason cannot be disembodied. Even in its most instrumental form, it is always somebody's reason." *Ibid.*

⁴² Riitta Jallinoja, "Sociologiaa postmodernisuudesta: Zygmunt Bauman". Teoksessa Keijo Rahkonen (toim.), *Sosiologisen teorian uusimmat virtaukset*. Tampere: Tammerpaino oy 1995, 36. Vrt. Bauman 1996, 118.

⁴³ Bauman 1996, 43.

⁴⁴ Ibid., 282.

yhteiskunnan tilanteena ja ongelmina", menettely, joka vääristää niin näkökulmat kuin analyysitkin.⁴² Ehkä Baumanin nykyinen positio eläkkeellä olevana emeritusprofessorina mahdollistaa tällaisen vitsailun, ikääntyminen tekee mainitunkaltaiset manööverit mahdollisiksi. Ehkä Bauman on myös oikeassa, voihan subjektiivinen näkökulma redusoidua tavalliseksi egosentrismiksi. Baumanin pilkan voi kuitenkin osuttaa myös hänen omaan nilkkaansa, sillä koko jälkimoderni(sta käytävä) keskustelu voidaan tulkita ainoastaan (mies)intellektuellien tekemäksi itsensä uudelleentyöllistämiseksi entisten positioiden kyseenalaistuttua toisen aallon feminismin vastavirroissa. Sitä paitsi, Bauman itsekin käyttää omia henkilökohtaisia kokemuksiaan (tai ainakin vaimonsa keskitysleirikokemuksia) tarkastelujensa materiaalina.

Mutta ei niin pahaa, ettei jotakin hyvääkkin. Baumanin sanoma jälkimodernin eettisestä paradoksista on käsittääkseni refleksiivisyyden kultakaivos, paikka, joka mahdollistaa sekä rikkauudet, moraalisen valveutumisen, että ryöstöt, moraalittomat väärinkäytökset. Baumanin mukaan paradoksissa on kyse moraalisen valinnan ja vastuun palautumisesta yksilölle aikana, jolloin universaalia päiväkäsä ei enää naulata kirkkojen oviin, jolloin normeeraavaa napanuoraa perusturvan tarjoana ei enää ole. Yksilö joutuu moraalisia velvollisuuksiaan ja niiden eettistä auktoriteettia hakiessaan käyttämään subjektiivista taskulamppua, jolloin yksilön moraalista valinnoista tulee yksinäinen matka läpi synkän metsän.⁴³ Matka metsän halki on valittavissa useista variaatioista, joista osa mahdollistaa moraalisen individualismin konstruoinnin, individualismin muodon, joka käsittääkseni on refleksiivisyyttä *sui generis*. Tämä näkemys refleksiivisyydestä laajentaa jälkimodernin refleksiivisyyden määritelmän etäisyyttä ottavasta, omia edellytyksiä pohtivasta yksilöllisestä refleksiivisyydestä kollektiiviseksi ja sosiaalseksi refleksiivisyydeksi (vrt. Bourdieu), minän sisällä syntyväksi vastuueemotio-naalisuudeksi.

Se on myös refleksiivisyyttä *a'la* Thelma – kyky tulla toimeen epävarmuuksien, murrosten ja ristiriitojen ristiaallokoissa ja -paineissa, psyykkistä terveyttä ja tasapainoisuutta kaaoksen keskellä. Kompetenssi, jossa oma identiteetti ei ole tukki laajemman näkökulman silmässä. Kun tällainen refleksiivisyys tulee tulkitsijan minän palaseksi, mahdollistuu myös hermeneuttisen otteen tiukentuminen, toisin kuin Bauman väittää. Parhaimmillaan se tarkoittaa tutkijan tarjoaman tulkinnan vallan mielivaltaisuuden katoamista; kun tulkinta muuttuu henkilökohtaiseksi (riskiksi tutkijan auktoriteetille), siihen on pakko sisältyä myös vastuu tehtävästä tulkinnasta. Se on vastuu, joka tietää oman alkulähteensä samoin kuin suhteensa sekä itseän että ympäröivään todellisuuteen.

Myönnän, että idealistis-romanttista optimismia on aistittavissa. Mutta optimistisuus voi olla yksi niistä ominaisuuksista, joiden tuoksua sieraimet tarvitsevat, kun yksilö on kasvokkain oman itsensä ja yksinäisyytensä kanssa. Tilanteessa, jossa Baumanin mukaan yksilö lopulta huomaa, että ainoa järkevä perusta löytyy ainoastaan keskenään ja toisiaan varten elävien yksilöiden moraalista impulsseista, kyvyistä ja taidoista. Hän on mielestäni oikeassa, kun toteaa, että kyseessä ei ole matka helvettiin, vaan matka yksilöllisen, ja sitä kautta siis yhteisöllisen, moraalien löytymiseen.⁴⁴ Tällaiseksi matkaksi tulkitsen Thelman ja Louisen tekemän matkan, samoin kuin oman katsomiskokemuksenikin. Elokuvan miehiltä, tiettyjä J.D:n piirteitä lukuunottamatta, taipaleen tiekartta vielä puuttuu.

Kun subjekti kääntää katseen itseensä, hämärtyykö siinä joitakin ele-

menttejä toisten noustessa keskeisemmiksi? Voiko katseen kääntää itseensä objektiivisesti, tarkastella itseään ilman ennakko-oletuksia ja tulkintoja aikaisemmista kokemuksista? Voiko refleksiivisyys läpivalaista yksilön ja paljastaa piilotetuimmat asiat ja pimeimmät nurkat? Voiko näihin kysymyksiin vastata? Jos seuraa Wacquantin esittelyä Bourdieun refleksiivisyyskäsitteestä, ainakin viimeinen kysymys löytää vastauksen, ja sen perusteella aikaisemmatkin. Wacquant toteaa, että Bourdieulle refleksiivisyys ei ole ego- eikä logosentristä, se ei kiinnity sosiologin yksityishenkilöön kaikessa idiosynkraattisessa intiimiydessään, vaan sosiologin työprosessiin kuuluviin operaatioihin ja tekoihin. Bourdieulle episteeminen refleksiivisyys ei lisää narsismia ja solipsismia, vaan kehottaa intellektuellia ottamaan huomioon ne erityiset lainalaisuudet, joiden alaisia hänen sisimmät ajatuksensa ovat, ja ponnistelemaan niiden neutralisoimiseksi.⁴⁵

Bourdieulle refleksiivisyys on siis objektivoivan tutkijan subjektiivisuuden objektivoimista (ks. loppuviite 5), joka ei lopulta juurikaan poikkea tieteellisten menetelmien objektiivisuuden vaatimuksista. Ikään kuin tutkija menisi itsensä sisään kääntämään äänensä kuulumattomiin, kun sen sijaan tuo ääni täytyisi synkronoida harmoniseksi sekä taustasta erottuvaksi että siihen vaikuttavaksi ääneksi. Silloin se ei olisi objektiivisuuden illuusio vaan subjektiivista epätietoisyyttä, syvimpien salaisuuksien tunnustamista.⁴⁶ Bourdieu taiteilee kahden erilaisen refleksiivisyyden väliin jännittyvällä trapetsilla, jonka ääripäistä Risto Eräsaari toteaa, että peruslaatuista refleksiivisyyttä voi olla vaikea erottaa tieteellisen eetoksen tavanomaisesta refleksiivisyydestä, 'hyväntahtoisesta introspektiosta'. Hänen mukaansa kaiken kattava refleksiivisyys on ongelmallista, koska siinä hämärtyy tutkimuskohteen ja -metodien välinen ero (ttele), mutta tavoiteltavaa, sillä lempeä introspektio voi tarjota vain pientä metodologista lisäpotkua. Vakainaista perustaa hakeva refleksiivisyys on Eräsaaren mielestä tulkintamahdollisuuksien rikastaja huolimatta analyysin ja analysoivan subjektin suhteelle koituvasta lisäjännitteestä.⁴⁷ Tai ehkä sen vuoksi.

Olipa refleksiivisyys mitä tahansa, sen täytyy olla (*sic*) refleksiivistä, jatkuvaa ja vapaata liikettä erityisen ja yleisen, mikron ja makron, globaalien ja lokaalisten, julkisen ja yksityisen välillä. Tämän tarinan aiheena on ollut demonstroida tuo liike katsojan ja valkokankaan välisenä vuoropuheluna, joka on jatkunut ensimmäisen sekä sitä seuranneiden katsomiskertojen jälkeen ja välissä, leikaten, liimaten ja lisäten jatkuvasti uusia vivahteita elokuvaelämykseen. Kysymys ei siis sellaisenaan ole teatterin kohdussa tapahtuneesta (uudesti)syntymisestä vaan kognitiivisten työkalujen hankkimisesta tai saamisesta uusiokäyttöä varten, uusien kokemusten (re)konstruoinniseksi. Tarina on tuottanut representaation siitä, mitä rationaalinen ja refleksiivinen reseptiokompetenssi voi saada aikaan. Tulevaisuus näyttää tien loppupään, matkan varrelta voin vain todeta, etten usko feministisen tiedostamisen asettuvan maskuliinisen minän tielle. Päinvastoin, kyseinen kognitiivisuus konstruoi uusia liittymiä, rakentaa siltoja useisiin erilaisiin suuntiin.

Thelma & Louise, USA 1991. Ohjaus: Ridley Scott. Tuotanto: Ridley Scott, Mimi Polk/ Pathé entertainment inc. & A Percy Main production. Käsikirjoitus: Callie Khouri. Kuvaus: Adrian Biddle. Leikkaus: Thom Noble. Musiikki: Hans Zimmer. Pääosissa: Susan Sarandon (Louise Sawyer), Geena Davis (Thelma Dickinson), Harvey Keitel (Hal Slocombe), Christopher McDonald (Darryl), Brad Pitt (J.D.), Timothy Carhart (Harlan).

⁴⁵ Loic J.D. Wacquant, "Kohti sosiaalista prakseologiaa: Bourdieun sosiologian rakenne ja logiikka". Teoksessa Bourdieu & Wacquant 1995, 71.

⁴⁶ Vrt. Pierre Bourdieu, "Refleksiivisen sosiologian käytäntö". Teoksessa Bourdieu & Wacquant 1995, 296 ja Bourdieu & Wacquant 1995, 237-238.

⁴⁷ Risto Eräsaari, "Mitä on 'refleksiivinen modernisaatio'?". Teoksessa Rahkonen (toim.) 1995, 159.