

## SITTENKIN... MONINAINEN NAISKUVA!

*Anu Koivunen, Isänmaan  
moninaiset äidinkasvot.  
Sotavuosien suomalainen  
naisten elokuva  
sukupuoliteknologiana.  
Turku: Suomen  
elokuvatutkimuksen seura  
1995.*

Piinallista yllartikulaatiota, Näyttelemistä isolla ännällä. Loputonta mies-nais-määrittelyä. Koomista kirkasotsaita... Mutta myös eläytymiseen ja samastumiseen vietteleviä hetkiä. Viihtymistä. Vanhat kotimaiset elokuvat ovat kaikkine omituisine ominaisuuksineen varmasti osallistuneet ainakin minun tuottamiseeni jonkin sortin "suomalaiseksi" ja "naiseksi".

Oman ikäpolveni, 60-lu-

vun alussa syntyneiden, suhde ennen meitä syntyneeseen elokuvatuotantoon lienee alhahdellut vähättelystä huumorireseptioon, mutta täysin kylmäksi nuo (pääasiassa televisiosta nähdyt) tuotteet eivät luultavasti ole jättäneet montakaan. Puhumattakaan vaikutuksesta, joka esimerkiksi sota-aikana suomeksi eläneillä kuvilla oli aikalais-katsojiinsa.

Anu Koivusen tutkimus *Isänmaan moninaiset äidinkasvat* keskittyy 1940-luvun suomalaiseseen ”naisten elokuvaan” (naisuutta käsittelevään ja naisyleisölle ainakin implisiittisesti kohdistettuun) ja avaa sen merkitystä moneen suuntaan. Kuluneiden elokuva-eskapismina- tai taide-heijastuksena selitysten tilalle Koivunen asettaa ajatuksen elokuvasta strategiana, säätelynä, elämisen määrittäjänä: merkitysten aktiivisena tuottajana ja uusintajana. Hän pohtii elokuvan käyttöä monitasoisesta: paitsi kansalaisuuden ja kansakunnan sekä yhteiskunnallisesti ”tarkoituksenmukaisten” sukupuolten tuotannossa, myös naisten minänrakennuksessa ja arjen ongelmista selviämässä, jopa olemassaolevien sukupuolistereotyyppioiden kiistämässä. Näin Koivunen valtaa tutkimuksen piiriin myös naisten unelmien, pelkojen ja toiveiden alueen, johon sotavuosien ”hengissäpysymisen historia” ei aikaisemmin ole tohtinut tai viitsinyt kajota. Samalla hän tulee painottaneeksi kuvien politiikan monimuotoisuutta ja monensuuntaisuutta.

Koivusen nautittava kotimaisen elokuvan luenta seurustelee laajasti kansainväli-

sen elokuvatutkimuksen kanssa. Keskeisiin tekstuaalisiin keskustelukumppaneihin kuuluvat mm. (Michel Foucaultia luovasti ja kriittisesti hyödyntävä) Teresa de Lauretis sukupuoliteknologioineen sekä Miriam Hansen, jonka taustatuella Koivunen käsitteellistää naiskatsojuutta ja naiskonsumerismia ”toistensa läpi”. Psykoanalyttista tutkimusotetta Koivunen vierastaa, ilmeisesti siinä kokemansa ”staattisen ja monoliittisen tekstikäsityksen” johdosta, mutta hän ei silti hylkää esimerkiksi Mary Ann Doanan teksteissään hämmentämää naisen, kuvan ja läheisyyden problematiikkaa.

Johtoajatus elokuvan diskursiivisesta poliittisesta voimasta yhdistyy Koivusen käsittelyssä napakkaan historialliseen ja kulttuuriseen kontekstualisointiin. Tässä ristivalituksessa hänen varsinainen kuudentoista elokuvan materiaalinsa *Miehen tiestä* (1940) *Pimeänpirtin hävitykseen* (1947) tuottaa samalla sekä herkullisen että ahdistavan näkymän sotavuosien nais/kansalais/kuvien paraatiin. Näiden kuvien ympärille tutkija (re)konstruoii protestanttisen etiikan ja arvopropagandan hallitsemaa Suomea, jossa etenkin naisten hyveistä jaloimmiksi nousivat jollekin Suuremmalle, kansakunnan Asialle alistuminen ja uusien kansalaisten tuottaminen itsestäänselvässä heterotaloudessa, ainoassa mahdollisessa sukupuolijärjestelmässä.

Ja sittenkin, sanoisi Juurakon Hulda, sittenkin Koivusen elokuvatekstistä pelkistämät naiskuvat ovat kiin-

nostavan moninaisia, keskenään jännitteisiä ja ristiriitaisia. Uhrautuva epäseksuaalinen Madonna-äiti ja naisen ruumiillisuuteen kytkeytyvää perisyntiä merkitsevä huora eivät suinkaan ole ainoa vastakuvapari. Jo pelkkä haaveileminen, symbolisesti ”liikaa haluaminen” (palkittavan ”osaansa tyytymisen” hylkääminen) tuottaa hankalan naiskuvan: unelmoijan, fanin. Ja edelleen Koivunen osoittaa, kuinka yhteiskunnan modernisoitumisen merkiksi suomalaisen elokuvaan ilmaantuu, pitäisikö sanoa kirjoittautuu ”uusi nainen”, komedioissa tositaroituksella ja aktiivisesti seikkaileva tuihtupäinen poikamiestyttö.

Edellämaituista elokuvahahmoista ihannekansalaisen mitat täyttää tietenkin vain sankariäiti. Äidin ideologinen rooli ”isänmaan ruumiina”, jonka rajoja — siis siiveyttä — puolustetaan, korostuu etenkin varsinaisten sotavuosien huippuaatteellisessa elokuvastossa. Tuolloin yhteiskunta ja normatiivinen kansalaisuustuotanto olivat muutenkin kulttuurisesti ja diskursiivisesti etualalla, kun taas sodan jälkeen agraari-Suomen modernisoituminen jatkui ja yksilön edut saivat nekin tilaa — myös elokuvakerronnassa.

Mutta äitikään ei ole yksi; monumentaalisen pyhän äidin rinnalla Koivusen luennessa erottuu myös kuva äitiedestä biologisena — ja seksuaalisena! — tarpeena sekä kuva naisen urahaaveiden ja ”luonnollisen” äitiyden konfliktista. Viimeksi mainittuun asetelmaan Koivunen avaa foucaultlaisittain

ovelan kulman: äitiyden esittäminen uhanalaisena nimenomaan ilmensi äitiyden valinnaisuutta. Osa äitiysprobleemi-kuvauksista puolestaan kävi äitiyden "luonnollisuuden" siunauksella jopa haastamaan vallitsevia moraalirajoja.

Analysoidessaan naiskatsojien "käyttömahdollisuuksia" sota-ajan elokuville Koivunen liikkuu oivaltavasta tunnetalouden alueella. Hänen esimerkkejään ovat mm. uhrautuvan äitiyden melodraamat, joiden äärellä elokuvateatterin pimennossa saatettiin ohittaa sota-ajan "itkukielto". Elokuvat loivat lisää tilaa suremiselle. Toisaalta myös kotikutoinen suomalainen unelmateollisuus — pukuelokuvat, spehtaakkelit — tarjosivat Koivusen mukaan naiskatsojille "mahdollisuuden heteroseksuaalisuuden jännitteiden työstämiseen". Ja jälleen, samalla kun naiset saivat viihtyä, rentoutua ja kuluttaa edes unelmia, heitä varotettiin elokuvakerronnassa aivan samoin kuin kansanvalistajienkin toimesta: Liika on aina liikaa.

Miesyhteiskunnan kannalta käyttökelpoisia olivat tietenkin langenneen naisen kuvan ympärille kiertyneet "kuppaelokuvat", joissa sodanjälkeisiä sosiaalisia ongelmia projisoitiin seksuaalisoiden naisruumiin pintaan — ja naisen uhkaava aktiivinen seksuaalisuus patologisoitiin. Koivusen ankara tulkinta kuuluu: "... rikoksen, seksuaalisuuden... liikaama naisruumis tuli merkitsemään maskuliinista menetystä, miehistä pettymystä hävittyyn sotaan sekä kado-

tettua nuoruutta."

Miesruumiin ja miestoi-  
mijan merkityksellistämiseen "naisten elokuvassa" Koivunen tekee ekskursion Tauno Palon tähtihahmon kautta. Ihailtu Palokaan ei näyttäydä rooleissaan ristiriidattomana, päin vastoin. Hän saa toimia sekä turvallisen ensirakastajan kuvana, parisuhdeväkivallan prosessoinnin välineenä että sodanjälkeisen miehi-  
sen epävarmuuden tulkkina — mutta myös "omana rooli-  
naan": Tenho-Tauno-showna.

Koivusen tavoitteena on ollut tutkia sota-ajan elokuvaa, "henkistä huoltoa" ja "mielialanhoitoa" sekä sukupuoli- ja kansallisuusteknologiana että naisidentiteettipolitiikkana. Yksi otollinen identiteettipolitiikan alue on moderni komediaelokuva. "Harmittomassa kepeydessään" se on tarjonnut salakavalan mahdollisuuden vaikiintuneiden normien ja arvojen haastamiseen, positiivisiin selviytymistarinoihin, ja vaarallisen vapauttavaan naisen nauruun. Komedia, Koivunen muistuttaa, operoi rajatilana, jossa hyvän ja pahan erot muuttuvat häilyviksi.

Kuten monet antoisimmista elokuvista, myöskään *Isänmaan moninaiset äidinkasvot* ei pääty sulkeumaan. Tekstin loppuessa Koivunen on saanut liikeeseen yhtäläillä (sota-ajan elokuvan) naiskuvat kuin ajatuksen kansallisuudesta. Kamppailu kuvien, representaation, esittämisen ja edustamisen kentällä jatkuu. Sittenkin.

**Leena-Maija Rossi**