

Patrice Petro

Feminismi ja elokuvahistoria

Nykyään on liian helppoa olettaa, että jos teksti on nimetty "feministiseksi" teoriaksi, niin sillä ei silloin voisi "olla arvoa" missään muussa mielessä tai ettei se voisi "käydä" muusta (taas tuo "naisen alue").

Meaghan Morris¹

Ei ole yllättävää, että viime aikoina, kun on mahtipontisesti korostettu historian tärkeyttä tekstianalyysille ja -kriitille, elokuvantutkimuskin on suuntautunut historiaan ja historialliseen kysymyksenasetteluun. Elokuvantutkijat ovat kuitenkin jo paljon ennen kirjallisuudentutkimuksen uushistoristista suuntausta² keskustelleet perinteisesti miellettyjen historioiden ongelmista ja puutteista sekä pyrkineet ylittämään tekstien ja kontekstien tai historian ja teorian välillä nähtyjä eroja.³

Huolimatta kaikesta itsetietoisuudestaan ja teoreettisesta hioutuneisuudestaan nämä varhaiset keskustelut kuitenkin kiinnostavasti vaikenivat feministien perinteisille historiakäsityksille asettamista haasteista. Myös osa kaikkein uusimmista elokuvahistoriallisista tutkimuksista - ainakin selkeimmin ja varauksettomimmin itsensä sellaisiksi nimeävistä - on vain vahvistanut tätä trendiä siten, että ne ovat joko kokonaan sulkeistaneet feminismin tarkastelustaan tai luokitelleet feministiset tekstit sukupuolikiitikiin ja spekulatiivisen teorian erikoisalueeseen kuuluviksi.⁴

Usein toistettu vaatimus elokuvantutkimuksen

suuremmasta tieteellisestä kurinalaisuudesta - argumentti, jolla tyypillisesti tarkoitetaan arkistotyön ja kovan empiirisen tutkimuksen tarvetta - on edelleen vahvistanut käsitystä, että feministisillä elokuvantutkijoilla olisi ollut suhteellisen vähän sanottavaa elokuvahistoriallisista kysymyksistä.⁵ Joidenkin tutkijoiden tekstien perusteella syntyykin käsitys, että elokuvantutkimusta tieteenalana luonnehtisi työnjako, jonka mukaan "historiantutkijat" jäljittävät empiiristä, määriteltävissä olevaa, konkreettisesti tunnettua todellisuutta (varsinaista historiallista todellisuutta), kun taas "feministit" tutkivat hämäämpää teoreettisen spekulatiivisen alueen (todellisuutta tulkittuna).

Tällaisen ylittämättömän (ja mahdottoman) jaon tekemisessä historioitsijoiden ja feministien, historian ja teorian, empiirisen tutkimuksen ja teoreettisen analyysin välille on tietysti ilmeisiä ongelmia. Jako yksinkertaistaa elokuvahistoriallisen keskustelun nykytilaa, mutta - mikä tärkeämpää - jättämällä huomiotta feministisen elokuvateorian pitkäaikaisen pyrkimyksen erilaistaa ja täsmentää subjektiviteetin käsitteitä se myös toimii siten, että feministien elokuvahistorian parissa tekemä työ unohtetaan.

Feminististä elokuvantutkimusta ja -teoriaa ei usein todellakaan voi tunnistaa "historiaksi" perinteisessä mielessä: historiaksi ainutkertaisten yksilöiden tutkimuksena; historiaksi esteettisten muotojen kehityksenä; historiaksi teollisten ja oikeudellisten rakenteiden kehityksenä - sellaiseksi, mitä yksi

feministi on kutsunut "historiaksi tavanomaisessa mielessä" (history as usual).⁶ Ei olekaan yllättävää, että perinteisten historioiden menetot ja lähestymistavat ovat osoittautuneet ongelmallisiksi feministien kannalta. Yhtenä syynä tähän on ollut se, että niin monissa menneisyydestä säilyneissä dokumenteissa on vain rajoitetusti jälkiä naisten olemassaolosta, kun taas naisten alistamisesta ja heidän marginaalisesta asemastaan nuo dokumentit tarjoavat loputtomasti todisteita. Tässä ei kuitenkaan ole kysymys pätevän dokumentaation puutteesta, sillä, kuten monet feministit ovat osoittaneet, elokuvahistorian uudelleenrakentaminen ei ole vain näkymättömän tekemistä "näkyväksi". Siihen sisältyy myös se, että vallitsevat näkyvyyden järjestelmät kytketään yleiseen objektiivisuuden ja subjektiivisuuden kritiikkiin elokuvan historiankirjoituksessa. Samoin on ajateltava uudelleen uudemman elokuvateorian tutkimusmenetelmiä ja teoreettisia lähtökohtia (siis tekstianalyysin asemaa, tekijyyden ja biografian suhdetta, tekstinulkoisten tekijöiden asemaa elokuvan ja sen yleisöjen määrittäjinä).

Empirismän ja teoreettisen spekulatiion suhteellisia ansioita koskeva kiista onkin hämärtänyt laajemman ja tärkeemmän eron elokuvan historiografiasa: eron sen välillä, tarkastellaanko elokuvaa institutionaalisesti ja formaalisesti *tuotettuna* (elokuva ensisijaisena historian objektina) vai kulttuurisesti *vastaanotettuna* (katsoja-subjektin historia). Kuten Fredric Jameson on huomauttanut, on aina olemassa kaksi historiallisuutta, kaksi historiallisen tutkimuksen polkua: "kohteen ja tutkijan polut, asioiden itsensä historiallinen alkuperä sekä tuo abstraktimpi historiallisuus, joka muodostuu niistä käsitteistä ja kategorioista, joilla me yritämme näitä asioita ymmärtää."⁷

Näiden kahden todellisuuden välistä eroa elokuvantutkimuksessa kuvaa ehkä parhaiten ero elokuvallisia konventioita ja instituutioita tutkivan *formaalisen* historian sekä elokuvan vastaanottoa ja katsojuutta pohtivan *kulttuuri*historian välillä. Siinä missä formaalisia elokuvahistorioita luonnehtii pyrkimys nähdä kehityslinjoja institutionaalisissa ehdoissa ja lajiityypillisissä konventioissa, elokuvan kulttuurihistoriat pyrkivät sijoittamaan elokuvat osaksi laajempaa kulttuuristen voimien historiaa (konsumerismi, sensuuri, reformiliike). Ei olekaan sattumaa, että feministit ovat näistä vaihtoehdoista valinneet kulttuurihistorian ja ovat siten seuranneet subjektin polkua ja abstraktimpaa subjektiviteetin historiallisuutta. Päinvastoin kuin formalistiset elokuvahistorioitsijat, jotka pyrkivät uudelleen löytämään jotain, josta on yhä enemmän tulossa kadotettu objekti, feministit ovat olleet ensisijaisesti kiinnostuneita kaimaamaan esiin (jo löydetyn) naissubjektin historiaa.

En kuitenkaan väitä, että eron tekeminen formaalisen ja kulttuurisen historian välille selittäisi kaikkia nykyisiä historiankirjoituksen tapoja elokuvatut-

muksessa, tai että formalistinen ja kulttuurinen lähestymistapa eivät koskaan kohtaisi tai menisi päällekkäin. Lisäksi, kuten tulen jatkossa esittämään, itse subjektin ja objektin välinen oppositio on perimmältään ongelmallinen ja erityisen rajoittava feministisen elokuvahistorian kannalta. Se ei pysty selittämään naisen paradoksaalista asemaa elokuvahistoriassa sekä representaation subjektina että objektina, sekä kuvien kuluttajana että kuluttajan kuvana. Ja kuten feministisen elokuvateorian historia niin selvästi osoittaa, yritys "löytää" naisinen subjekti on johtanut halvaannuttavaan tilanteeseen joissain feministisissä elokuvahistorioissa, jotka ovat joko pyrkineet vahvistamaan sosiaalisesti konstruoitua naisellista identiteettiä tai torjumaan kaikki itsensä-nimeämisen yritykset.

Olisi kuitenkin hyödyllistä tiedostaa feministisen elokuvantutkimuksen ja teorian historiallinen ulottuvuus sekä nähdä feministien yleisempi pyrkimys kartoittaa naissubjektin historiallisia polkuja. Vaikka feministisellä elokuvantutkimuksella on harvoin nähty "olevan arvoa" historiana - sen ei ole edes nähty "käyvän" historiasta - haluan korostaa, että se on ollut johdonmukaisesti kiinnostunut historian ja representaation kysymyksistä. Niin ikään feministisessä tutkimuksessa on siirrytty suurista teleologisista naisen elokuvallista esittämistä koskevista tarinoista rajatumpiin tekijyyden, katsojuuden ja kuluksen historioihin. Seuraavalla analyysillä - joka kieltämättä on enemmänkin ajatuksia herättävä kuin tyhjentävä - toivon osoittavani, kuinka keskeisiä historialliset kysymykset ovat feministisessä elokuvakirjoittelussa, jolle historiallisen tiedon lähtökohdat ovat pikemminkin identiteetin ja eron välisten monimutkaisten suhteiden uudelleenajattelussa kuin kiistelyissä empirismän ja tulkinnan ansioista.

Feminismi ja heijastusteoria

"Naiset ovat kautta vuosisatojen toimineet peileinä, joilla on taianomainen voima heijastaa miehämö kaksi kertaa luonnollisen kokoisena"

Virginia Woolf, jota Molly Haskell siteeraa teoksen *From Reverence to Rape* johdannossa.

Varhaisimpia feministisistä näkökulmista kirjoitetuista elokuvan historioista - Marjorie Rosenin *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream* (1973) ja Molly Haskellin *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974) - väheksytään nykyään, koska niitä pidetään popularisoituina ja teoreettisesti yksinkertaisina historiikkeina, joiden historialliset väitteet ovat yleistäviä ja teleologisia.⁸ Molempia kirjoja, jotka käyvät yksityiskohtaisesti läpi vuosikymmeniä jatkunutta naisten tukahduttamista Hollywood-elokuvassa, on myös kritisoitu niiden historiallisesta reduktionismista, niiden tavasta samastaa teksti ja kon-

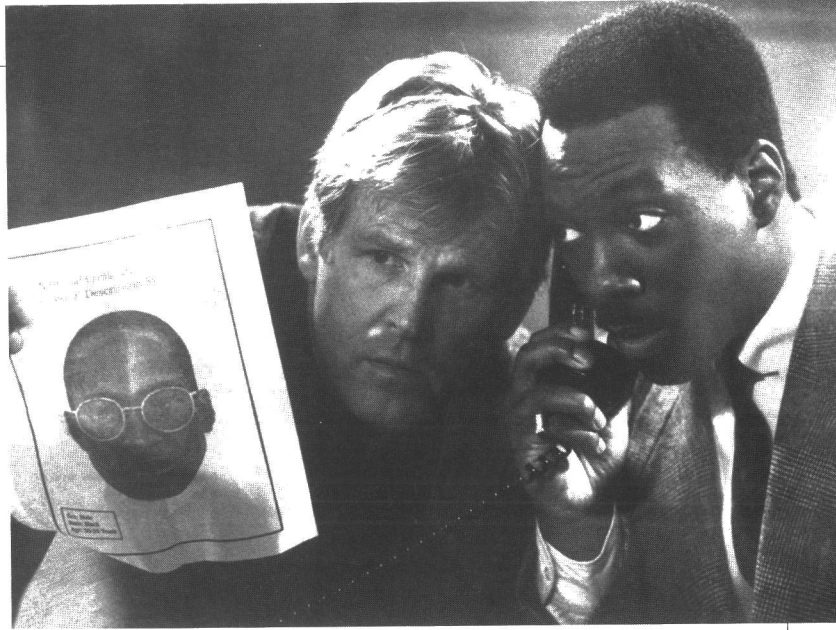
Miestenvälistä kumppanutta elokuvassa Toiset 48 tuntia.

teksti, yleisö ja valkokangas - lyhyesti sanottuna niiden tukeutumista johonkin, mitä yleisesti kutsutaan "heijastusteoriaksi".⁹

"Elokuvat ovat yksi selvimistä ja helpoimmin lähestyttävistä peileistä menneisyyteen, sillä ne ovat sekä kulttuurituotteita että kuvastimia", kirjoittaa Molly Haskell kirjan *From Reverence to Rape* johdannossa.¹⁰ Vastaavasti Marjorie Rosen kysyy *Popcorn Venuksen* esipuheessa, "heijastaako taide elämää", ja vastaa yksiselitteisesti: "Elokuville, kyllä. Koska elokuvat ovat enemmän kuin mikään toinen taidemuoto olleet peili, jota pidetään yhteiskunnan huokoisten kasvojen edessä. Siksi ne heijastavat naisten muuttuvaa yhteiskunnallista kuvaa - jota ei viime aikoihin asti ole otettu vakavasti."¹¹ Vaikka tässä esiin manattu peilimetafora luo suhdetta elokuvan ja kulttuurin, tekstuaalisen ja sosiaalisen ruumiin välille, se ei kuitenkaan onnistu ottamaan huomioon paljon vaikeampaa kysymystä tekstin ja ideologian suhteesta. Eli, kuten Jameson muotoilee: "Onko teksti vapaana virtaava omavarainen objekti, vai heijastaako se jotakin kontekstia tai taustaa, ja mikäli heijastaa, toistaako se yksinkertaisella tavalla kohdetaan ideologisesti, vai onko sillä autonomista voimaa, jonka voisi nähdä myös vastustavan tätä kontekstia?"¹²

Rosenin tapa käsitellä naisia ja elokuvan historiaa jättää huomioimatta kysymyksen tekstin ja ideologian suhteesta, koska hän nojaa pitkälle perinteiseen sosiologiseen analyysiin. Haskellin lähestymistapa tarjoaa sen sijaan usein huomattavasti vivahteikkaamman näkemyksen siitä, miten elokuvat voivat toimia historiallisena evidenssinä: Haskell käsittelee tapoja, joilla elokuva sekä heijastaa sosiaalisia oloja että vääristää naisten kokemusta niistä. Yhdessä kirjansa ahkerimmin lainatuista kohdista Haskell kirjoittaa:

Naisilla on aihetta protestiin, ja elokuva on antoisa alue nakertaa pohjaa naisstereotyypeiltä. Samalla on kuitenkin olemassa vaara mennä liian pitkälle toiseen suuntaan, siirtää nykyaikaista sensibilibiteettiä menneisyyteen niin, että koko elokuvan historiasta tulee jauhoa raivoavan feminismin myllyyn [--] Me voimme esimerkiksi voitotella sitä tosiasiaa, että nainen täytyi lopuksi palauttaa paikoilleen jokaisessa elokuvassa, jossa hän oli kunnostautunut ammattilaisena. Meidän on kuitenkin otettava huomioon, että naiset joka tapauksessa kävivät töissä 1930- ja



1940-lukujen elokuvissa, ja lisäksi että varhaisen elokuvan sankaritaret eivät ainoastaan olleet suhteellisesti aktiivisempia kuin naiset katsomossa, vaan myös aktiivisempia kuin nykypäivän elokuvien sankaritaret. Tänä päivänä meillä on ennenkokenematon ilmaisuvapaus ja ennätysellinen joukko naisia, jotka esiintyvät, toimivat ja tekevät valintoja toteuttaakseen itseään, ja kuitenkin meitä loukataan elokuvan historian kurjimmilla - huonoimmin kohdelluilla, syrjityimmillä ja epäinhimillistetyimmillä - sankaritarilla.¹³

Tässä katkelmassa Haskell asettaa haasteen perinteisille näkemyksille Hollywood-elokuvan "edistyksestä" ja "kehityksestä" ja vaatii tutkijoita kunnioittamaan menneisyyden toiseutta sekä ottamaan huomioon sen keskeisen eron suhteessa nykyisyyteen. Hän kyseenalaistaa heijastusteorian peruseriaatteet väittämällä, ettei naisten edessä pidetty elokuvapeili yksinkertaisesti "heijasta" heidän sosiaalista todellisuuttaan. Pikemminkin se paljastaa, miten elokuva on historiallisesti toiminut hämärtääkseen naisten saavutuksia ja edelleen liittänyt miesnäkökulmaan jotain, mitä Haskell kutsuu länsimaisen sivilisaation "suureksi valheeksi" - ajatuksen naisten alempiarvoisuudesta.

Kiinnostavasti Haskell välttää heijastusteorian ansoja esittämällä ajattoman ja normatiivisen heteroseksuaalisen romanssin ideaalin, jota vasten elokuvan historian kulkua tarkastellaan. On todettava, että Haskellin teksti nostaa peilimetaforan esiin usein halveksivassa sävyssä ja tavallisimmin silloin kun se viittaa aikalaiselokuvaan ja sukupuolieron kysymyksiin. Esimerkiksi 1970-luvun elokuvista Haskell paikantaa heteroseksuaalisen romanssin representaatiossa tapahtuneen muutoksen ja väittää, että mies- ja naispäähenkilöt, "kuten niin monet nykyaikaiset parit, päätyvät yhteen pikemminkin heikkoudessaan kuin vahvuudessaan; he ovat toi-

nen toistensa neuroosien heijastuksia.”¹⁴ Miehistä *buddy-elokuvaa* analysoidaan silmiinpistävän samaan tapaan, mutta se saa osakseen ylimääräistä kritiikkiä tavastaan sulkea naiset ulkopuolelle sekä narsistisesta välinpitämättömyydestään heteroseksuaalisuutta kohtaan:

Seksuaalinen halu ei ole asian ydin, eikä ”homoeroitiikka” oikea ilmaisu näille suhteille, tai miehille, jotka taistelevat rinta rinnan [--]; pikemminkin kyseessä on rakkaus - rakkaus jonka puitteissa miehet ymmärtävät ja tukevat toisiaan, puhuvat samaa kieltä ja vaarantavat henkensä saavuttaakseen toistensa kunniotuksen. Mutta tässä on myös näköharhaa; seikkailun vaikeudet peittävät sen tosiasian, että kyseessä on rakkauksista helpoin: rakkaus, joka on keskenkasvuista, esiseksuaalista, sanaton, rakkautta *itsenkaltaiseen* [semblable], omaan peilikuvaansa.¹⁵

Haskellin *buddy-elokuvaa* kohtaan esittämä kritiikki on hänen vastakkaisista väitteistään huolimatta ainakin osittain homoeroottisuuden kritiikkiä, jonka hän laajentaa koskemaan myös aikaiselokuvaa. ”Olemme sortuneet eräänlaiseen emotionaaliseen laiskuuteen ja passiivisuuteen”, Haskell kirjoittaa, ”tilaan, jossa meitä hätkähdyttää ainoastaan väkivalta, ja olemme taipuvaisia valitsemaan partneriksemme ne, jotka ovat sielumme heijastuksia pikemminkin kuin haasteita. Homofiilinen impulssi on, tai voi olla, useimpien turmeltuneiden taipumusten [tropismien], kuten inestien, tapaan antautumista, lankeamista takaisin omaan luontoonsa.”¹⁶ Haskell kyllä suhtautuu kriittisesti avioliittoinstituutioon ja siihen, mihin hän viittaa nimellä ”keskiluokkaiseksi perhe-elämäksi kutsuttu tauti”. Kuitenkin hän pitää voimassa ”naisten ja miesten välisen kemian” standardia, jota vasten elokuvan historiaa voi arvioida, ja sortuu kritiikittömästi ylistämään heteroseksuaalista romanssia (sellaisena kuin se esitetään ”elokuviissa, joissa on kaksi erillistä mutta tasa-arvoista näkökulmaa”, kuten Lauren Bacallin ja Humphrey Bogartin tai Katharine Hepburnin ja Spencer Tracyn elokuviissa). Sen lisäksi, että kirjaa *From Reverence to Rape* on yleisesti kritisoitu sen yleistävistä ja teleologisista väitteistä, sitä voidaan myös arvostella tietyntyyppisen pakottamisesta elokuvan historiaan - naisten ja elokuvan historian palauttamisesta heteroseksuaalisen romanssin (epäonnistuneeseen) historiaan nykyaikaisessa amerikkalaisessa elokuvassa ja kulttuurissa.

Haskellin narratiivinen versio elokuvan historiasta korvattiin joka tapauksessa pian teoreettisesti

Katharine Hepburn ja Spencer Tracy heteroseksuaalisen romanssin lunoissa George Stevensin elokuvassa Woman of the Year. Kuva Suomen elokuva-arkisto.

hienostuneemmilla ja historiallisesti rajatumilla lähestymistavoilla suhteessa naisia ja elokuvaa koskeviin kysymyksiin. Erityisesti tekijyyttä koskevat kysymykset antoivat feministiteoreetikoille mahdollisuuden esittää haasteen vakiintuneille elokuvan historiankirjoituksen tavoille ja pohtia uudestaan tuotannon tasolla sosiaalisen sukupuoli-identiteetin ja seksuaalisen eron välisiä monimutkaisia suhteita.

Feminismi ja elokuvan tekijyys

Naisten ja elokuvan voivat tulla mielekkäiksi vain teorian muodossa, yrityksessä luoda rakennelma, jossa sellaisia elokuvia kuin Arznerin voidaan tarkastella jälkikäteen.

*Claire Johnston*¹⁷

Usein on huomautettu, että poststruktuurilinen tekijyyden kritiikki tuli sulkeistaneeksi nousevalle feministiselle kirjallisuudentutkimukselle keskeiset identiteetin ja subjektiviteetin kysymykset. Nancy Millerin mukaan ”Tekijän sulkeistaminen ei niinkään ole innoittanut tekijyyden käsitteen uudelleenarvioimiseen. Pikemminkin se on erilaisin retorisiin kääntein tukahduttanut ja ehkäissyt kaikenlaisen kirjoittavaa minää koskevan keskustelun, ja korostanut sen sijaan anonyymien tekstuaalisuuden (uutta) monoliittia [--]”¹⁸

Elokuvantutkimuksen kontekstissa poststruktuurilismien tulolla oli kuitenkin päinvastainen vaikutus



feministiseen kritiikkiin. Ainakin aluksi se nosti esiin kysymyksen elokuvan naisohjaajista ja antoi uutta pontta tekijyyttä koskevalle keskustelulle, joka oli dominoinut elokuvantutkimusta 1960-luvun alusta lähtien. Claire Johnstonin ja Pam Cookin Dorothy Arzneria käsittelevät essee, jotka ilmestyivät vuonna 1975 - vain vuotta myöhemmin kuin *From Reverence to Rape* - määrittivät tehokkaasti uudelleen perinteisen *auteur*-kritiikin rajoja: ne alistivat elokuvan tekijyyden käsitteen poststrukturalistiselle uudelleenarvioinnille ja perusteelliselle feministiselle kritiikille.¹⁹

Oli tärkeää, että Johnston ja Cook ymmärsivät projektinsa *poleemiseksi* tarttumiseksi ajankohtaisiin, feministisen kritiikin funktioita ja nousevaa feminististä elokuvakäytäntöä koskeviin kysymyksiin. Kyseenalaistamalla tavan, jolla vakiintuneet elokuvan historiankirjoituksen muodot (esimerkiksi Andrew Sarrisin ajama *auteurismi* ja Kevin Brownlowin ja Lewis Jacobsin sosiologiset historiat) sulkeistavat naisten saavutukset, he samalla problematisoivat myös feministisen tavan “löytää” naisohjaajia Hollywoodista ja arvostelivat pyrkiä palauttaa naisten ohjaamat elokuvat osaksi katkeamatonta “feministisen taiteen” perinnettä. Johnstonin mukaan feministinen elokuvahistoria ei ole sitä, että naiset yksinkertaisesti “tuodaan takaisin” johonkin muuttumattomaan historiaan ja sulautetaan ennalta olemassaolevaan kronologiaan yhtenä “faktana” muiden joukossa:

“Historia” ei ole mikään abstrakti “olio”, joka jälkikäteen antaa menneille tapahtumille merkitystä. Ainoastaan yrittämällä paikantaa Arznerin työn teoreettisesti voimme ymmärtää hänen asemansa elokuvan historiassa [--] Sillä, että naisten rooli elokuvahistoriassa tunnustetaan, on tietysti poliittista merkitystä - sitä en halua kiistää. [Mutta] naisten asema elokuvan historiassa [--] nostaa väistämättä esiin elokuvahistorian luonteeseen sinänsä liittyvät kysymykset: juuri siksi tämä pamfletti on lähestynyt Dorothy Arznerin tuotantoa feministisen politiikan ja feministisen teorian näkökulmasta. Tällainen tutkimus on välttämätön edellytys hänen tuotantonsa liittämiseksi osaksi elokuvan historiaa.²⁰

Johnstonin ja Cookin mukaan naisohjaajan asemaa Hollywood-elokuvassa voi arvioida ainoastaan suhteessa sellaiseen *historiaan*, joka teki mahdolliseksi minkäänlaisten feminististen äänten nousta esiin studiojärjestelmästä sekä sellaiseen *teoriaan*, jolle elokuvan tekijyys on pikemminkin diskurssin funktio kuin yksilöllinen intentio. Arznerin tapauksessa tämä tarkoittaa sitä, että analysoidaan niitä tapoja, joilla hänen elokuvansa paikantavat uuden (displace) identifioitumista henkilöihin ja synnyttävät joukon kilpailevia diskursseja, jotka “denaturalisoivat” patriarkaalista ideologiaa ja “häiritsevät” kiinteitä katsoja-asemia. Johnstonin mukaan “Arznerin tuotannossa juuri naisen diskurssi, tai pi-

kemminkin yritys paikantaa se ja nostaa se kuuluville, antaa tekstillä rakenteellisen yhtenäisyyden [--] Nämä naiset eivät lakaise vallitsevaa järjestystä syrjään ja pistä uutta, naispuolista kielijärjestelmää. Pikemminkin he pitävät kiinni omasta diskurssistaan miehisen diskurssin edessä, tätä murtaen, kumoten ja ikään kuin uudelleenkirjoittaen.”²¹

Dance, Girl, Dance tarjoaa kummallekin tutkijalle runsaasti esimerkkejä tukemaan ajatusta “subversiivisestä tekstistä”. Loppukohtaus, jossa Judy O’Brien (Maureen O’Hara) saa selville Steve Adamsin henkilöllisyyden - tämä on tanssiopiston johtaja - ja siten tämän todellisen syyn olla kiinnostunut hänestä (hänen tanssitaiteensa), on Johnstonin mielestä pakottava denaturalisoinnin hetki: “*Dance, Girl, Dance* näyttää, kuinka Judy vaihtaa spektakkelin nöyryytyksen siihen tappioon, jota hän tuntee syleillessään viimeistä kertaa Steve Adamsia, patriarkaalista hahmoa, joka on ahdistellut häntä läpi elokuvan [--] Kääntyessään kohti kameraa kasvot suuren lierihatun varjossa Judy huudahtaa puoliksi itkien, puoliksi nauraen: ‘Kun ajattelen, miten yksinkertaisia asiat olisivat voineet olla, minun on pakko nauraa.’” Tämä ironia on merkinä hänen lopullisesta tappiostaan, mutta samalla se on miehisen diskurssin kumoamisen lopullinen merkki.²² Cook kirjoittaa samasta kohtauksesta:

Tässä lopun ironisessa suunnanmuutoksessa Judy “saa haluamansa” kaikkien “itsenäistymis”-pyrkimystensä kustannuksella. Korvaamalla odotuksemme samastua Judyn positiivisiin ominaisuuksiin sillä, että me ymmärrämme hänen asemansa heikkouden miesvaltaisessa kulttuurissa, elokuvan loppu nostaa esiin tuohon asemaan (meidän asemaamme) luonnostaan kuuluvat ristiriidat. Näin se rohkaisee meitä katsojina tunnistamaan tärkeän problematiikan: ne vaikeudet, joita naisen halun esiintunkeutuminen patriarkaatisissa kohtaa.²³

Neljä vuotta sen jälkeen, kun Johnstonin ja Cookin tutkimukset Dorothy Arznerista olivat ilmestyneet, Janet Bergstrom ja Jacquelyn Suter kritisoivat *Camera Obscura* sivuilla yksityiskohtaisesti heidän analyysiaan subversiivisesta tekstistä.²⁴ Erityisesti Bergstrom asetti kyseenalaiseksi Johnstonin pyrkimyksen eritellä - pitkälti temaattisen analyysin pohjalta - katsojan reaktioita tai reflektioivia ajatuksia. Bergstrom väitti, ettei Johnston kaikista tulkinnallisista pyrkimyksistään huolimatta onnistu esittämään sellaista tekstuaalista analyysiä, joka riittävän selkeästi osoittaisi “naisen halun esiintunkeutumisen” tai paikantaisi naisen diskurssin elokuvajärjestelmän puitteissa. “Johnston esittää Arznerin lopetuksista löytämänsä ironian olevan kuin osa kerronnan tosiasioihin perustuvaa kuvausta. Jokaisen katsojan otaksutaan ymmärtävän nämä lopetukset ironisina ja ironian taas oletetaan suosivan naista.”²⁵ Sen lisäksi, että Johnston käyttää tekstuaalista evidenssiä ongelmallisella tavalla, Bergstrom väit-



Dorothy Arzner: *Christopher Strong* (1933)

nalainen pyrkimys - ainoastaan uusi versio siitä, mitä Constance Penley kutsuu "narsistisesti haluttuna helposti hyväksytyksi"?²⁷

Suter pyrkii antamaan kysymykseen väliaikaisen vastauksen sillä, mitä hän esittää Arznerin elokuvista. Hänen mielestään *Christopher Strongin* kaltainen elokuva synnyttää tiettyjä muodon rajojen ylityksiä, jotka voisi assosioida feminiiniseen diskurssiin, mutta kuitenkin nämä "irraliset katkokset eivät välttämättä dekonstruoi kertontaa millään merkittävällä tavalla".²⁸ Suterin mukaan klassi-

tää hänen analyysinsä klassisen elokuvan "katkoksesta" perustuvan melko kyseenalaiseen käsitykseen Hollywood-elokuvan toimintatavoista:

Vaikka Johnston viittaa Stephen Heathin analyysiin *Pahan kosketuksesta*, [...] Heathin artikkeli tulee osoittaneeksi Johnstonin argumentoinnissa melkoisen paradoksin. Yhtäältä uskotaan klassisen kertovan elokuvan näennäisesti rajattomaan kykyyn luoda aukkoja, säröjä, katkeamia, jotka syntyvät pääosin klassisen elokuvan vaikeuksista hallita sukupuolieroa synnyttävät. Toisaalta nämä aukot, säröt ja katkokset lopulta peitetään uudelleen, ja näin pyyhitään pois heterogeenisyyden muisto tai ainakin sen jäljet. Juuri tämän katkoksellisuuden ajatellaan olevan luonteenomaista klassiselle tekstille ja lisäksi paljolti sen tarjoaman mielihyvän ehto.²⁶

Painottamalla niitä ongelmia, jotka seuraavat erittäin tulkintaa korostavista analyyseistä, sellaisista kuin Johnstonin, Bergstrom vakuuttavasti kritisoi yrityksiä tehdä vastaanottoa koskevia yleistyksiä yhden analyysin pohjalta. Samalla hän nostaa esiin tärkeitä varauksia koskien klassisten tekstien subversiivisiä tai feministisiä lukemistapoja. Bergstromin oma, paljolti Raymond Bellourin, Stephen Heathin ja Thierry Kuntzelin tutkimuksiin pohjautuva kuvaus Hollywood-elokuvasta, tuo sekin kuitenkin ongelmansa tutkimukseen naisen tekijyydestä klassisessa elokuvassa. Ongelmat nousevat silmiinpistävästi selvästi esille Jacquelyn Suterin analyysissä Arznerin *Christopher Strongista*. Yksinkertaistaen voi kysyä: mikäli klassinen elokuva toimii johdonmukaisesti ja väistämättä sisällyttääkseen itseensä ne "liikanaisuudet" (excesses) ja ristiriidat, joita se niin selvästi synnyttää, onko tutkimus naisen tekijyydestä Hollywood-elokuvassa kysee-

nen teksti on lähellä sellaista kerronnan logiikkaa, joka välttämättä sulkee pois sellaisen voimakkaan tekijyyden artikulaation, jollaista voi nähdä esimerkiksi Chantal Akermanin elokuvissa. *Jeanne Dielmanissa*, hän väittää, "ei ole vain irrallisia viittauksia klassiseen tekstiin. Sen sijaan siinä on systemaattisesti järjestetty uudelleen tiettyjä klassisen tekstin keskeisiä ja ratkaisevia elementtejä sekä tuotu esille toisia elementtejä, jotka klassinen teksti jättää säännönmukaisesti huomioimatta".²⁹ Suterille Hollywood-elokuva siis pysyy itseriittoisena ja siten suljettuna systeeminä - ainakin mitä tulee naisten tekijyyteen.

Vaikka Johnston ja Cook sekä Bergstrom ja Suter ovat yleisesti samaa mieltä siitä, mistä elokuvan tekijyys rakentuu - he määrittelevät sen diskursiiviseksi käytännöksi - heidän mielipiteensä eroavat siinä, mikä muodostaa subversiivisen luennan. Siksi myös heidän käsityksensä kriittisestä metodologiasta eroavat toisistaan. Huomattavaa kuitenkin on, ettei yksikään näistä teoreetikoista (lukuun ottamatta Johnstonia) käsittele tekijyyden tekstinulkoisten ulottuvuuksien pohtimisen vaikeutta tai välttämättömyyttä. Siten he eivät pysty myöskään tarkastelemaan tekijyyden ongelmaa sikäli kuin se koskettaa historian, biografian ja tekstuaalisuuden kysymyksiä.

Paradoksaalisesti se, mikä alkoi pyrkimyksenä *korjata* elokuvallista tekijyyden käsitettä pohtimalla uudelleen naisohjaajan paikkaa Hollywood-elokuvassa, päätyi siis keskusteluun subversiivisen tekstin käsitteestä ja (Nancy Milleriä lainatakseen) argumentteihin "anonyymien tekstuaalisuuden (uudesta) monoliitista", jotka ehkäisivät myöhemmän keskustelun naisen tekijyydestä klassisen elokuvan kehi-

tyksessä. Tietysti feministit edelleen jatkoivat sen pohtimista, miten paikantaa naisen enonsiaatio Hollywood-elokuvassa. Samoin tutkimukset naisen tekijyydestä riippumattomassa ja avantgarde -elokuvassa jatkuivat aivan kuin biografian ja tekstianalyysin suhteet olisivat niissä yksinkertaisempia, tai ainakin vähemmän problemaattisia kuin Arznerin kohdalla. Joka tapauksessa sekä naisohjaajan asema Hollywood-elokuvassa, että teoreettisesti vaikea biografian ongelma siirrettiin käytännöllisesti katsoen syrjään, kun teoreetikot kääntyivät tuotantokontekstin asemesta tutkimaan elokuvan historian kysymyksiä katsomistapojen sekä kuluttamisen diskurssien kautta.

Feminismi, katsoisuus ja konsumerismi

Jos [hyväksymme väittämän, että] apparaatti tuo esille ikuisen, universaalien ja myötäsnyntiisen toiveen luoda psyyken jäljitelmä, Baudryin argumentti on sokea elokuvaa määrittäville taloudellisille, sosiaalisille ja poliittisille tekijöille sekä niille perustaville seikoille, jotka erottavat elokuvan muista taidemuodoista.

Constance Penley³⁰

Katsojan käsitteellistämässä ei sulkeisteta vain historiallinen vaan myös sukupuolinen erityisyys.
Mary Ann Doane³¹

Kulutusikäntönnön ja naispuolisen katsoisuuden tutkimus syntyi vastauksena kaikkein merkittävimpiin 1970-luvun elokuvateorioihin: Jean-Louis Baudry ja Christian Metzlin teoriaan elokuvallisesta apparaatista sekä Laura Mulveyn teoriaan kerronnallisesta elokuvasta ja miehisestä katsomisen mielihyväästä.³² Sekä teoria apparaatista että Mulveyn kehittämä katsojateoria viestittivät tärkeästä käsitteellisestä muutoksesta elokuvatuotimuksesta: siirtymisestä elokuvatekstin (fiktion rakenteellisen järjestelmän) formaalisesta analysoimisesta elokuvankatsomisen metapsykologian (katsojan asema suhteessa fiktion) pohtimiseen.

Vaikka teoria elokuvallisesta apparaatista loi puitteet elokuvallisen havaitsemisen ja samastumisen tarkemmalle analysoimiselle, se - samoin kuin sen edellyttämä katsojakäsitys - joutui nopeasti laajan kritiikin ja keskustelun kohteeksi. Erityisesti feministiset teoreetikot kyseenalaistivat väitteitä elokuvallisen apparaatin ikuisista, universaaleista vaikutuksista ja korostivat sen sijaan apparaatin historiallisesti spesifejä ja sukupuolisesti erilaistuneita konstruktioita.

Kuten Jacqueline Rose on osoittanut, Metzlin psykoanalyttinen tulkinta visuaalisesta havaitsemisesta ja erityisesti hänen tapansa käyttää 'kieltämisen' (disavowal) käsitettä kuvaamaan elokuvan to-

dellisuusvaikutelman syntymistä eivät kiinnittä huomiota sukupuolisen eron ongelmaan. Samoin Baudry, joka olettaa, että on olemassa ylihistoriallinen ja todellakin myötäsnyntiinen halu kokea elokuvallista mielihyvää, jättää tarkastelun ulkopuolelle historiallisesti tuotetut ja sukupuolisesti määrittyneet nautinnot ja subjektiviteetit. Kuten Constance Penley on todennut, Baudryin malli "ei ole vain historiaton, vaan myös vahvasti teleologinen".

Ne kahlitut vangit, jotka lumoutuivat Platonin luolan seinällä olevista varjoista, olivat ensimmäiset "elokuvan" katsojat; sittemmin ainoat historialliset muutokset apparaatissa ovat olleet lähinnä vain teknologisia hienosäätöjä. [...] Baudryin teleologinen argumentti väittää [edelleen], ettäokuva tavoittelee yksin mielihyvää ja että se pettämättömästi sen aina saavuttaa - mikä on väite joka vain esitetään, mutta jota ei perustella. [...] Kysymys mielihyväästä on ollut erityisen polttava feministisen teorian ja elokuvatekemisen kannalta, ja teoria elokuvallisesta apparaatista näyttäisi vastaavan tuohon kysymykseen ennen kuin sitä edes on esitetty.³³

Kysymys sukupuolisesti muotoutuneista mielihyvistä oli tietysti keskeinen Mulveyn nyt jo klassisessa tavassa teoretisoida Hollywood-elokuvaa. Kuitenkin ottaessaan maskuliinisen subjektiviteetin ainoaksi viitepisteekseen Mulveyn analyysi katsomisen rakenteista itse asiassa pyrki uusintamaan apparaatti-teorian ongelmia ja sokeita pisteitä. Pyrkinessään uudelleen sisällyttämään historiallisen ja sukupuolisen erityisyyden elokuvallisen havaitsemisen teorioihin feministit ovatkin yhä enemmän keskittyneet konsumerismin ja naiskatsoisuuden kysymyksiin. He ovat pyrkineet selvittämään, miten tietty historia - kuluttajakapitalismin historia - on muuttanut paitsi kerronnan järjestymistä ja visuaalista mielihyvää, myös naispuolisiin katsojasubjekteihin liitettyjä subjektiviteetin muotoja.

Mary Ann Doanen teos *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (1987) on merkittävin yritys uudelleenmuotoilla katsojuutta ja elokuvallisen apparaatin teoriaa feministisestä näkökulmasta.³⁴ Kyseenalaistamalla näkemyksen, että elokuvallinen apparaatti on sukupuolisesti neutraali - että se näyttämöllistäisi "ihmispöyken universaalien ja siten historiaton olotilan" - Doane lähtee jäljittämään naispuolisen subjektiviteetin ääriäviäjoja naisten elokuvasta. Hän kartoittaa niitä vaikeuksia ja epäonnistumisia, joita Hollywood on kohdannut pyrkinessään konstruoidaan naiskatsojan asemaa. Doanen mukaan naisten elokuva ei tarjoa meille pääsyä puhtaaseen ja autenttiseen naissubjektiviteettiin - niin paljon kuin me sitä siltä toivoisimmekin. Sen sijaan se tarjoaa meille kuvakoelman klassisista naisellisista poseerauksista (poses) sekä naiskatsojaa koskevista oletuksista. Hollywoodin 1940-luvun naisten elokuvat todistavat naishahmoa ympäröivästä subjektiviteetin krii-

sistä, joskaan ei ole aina selvää, kenen subjektiviteetti on vaarassa.³⁵

Kuten tämä lainaus osoittaa, Doanen tapa kyseenalaistaa elokuvallisen apparaatin teoria pitäytyy oman analyysinsä lähtökohtien puitteissa. Hänen tutkimuksensa naisten elokuvasta ei esimerkiksi kohdistu todellisten elokuvissäkävijöiden tapoihin tai reaktioihin, vaan pikemminkin keskittyy tarkastelemaan "klassisia naisellisia poseerauksia" tai tuon ajan naissubjektiviteettia koskevia diskursseja. En kuitenkaan väitä, etteikö Doane olisi kiinnostunut historiallisista tai vastaanoton konteksteihin liittyvistä kysymyksistä. Itse asiassa, vaikka hän huolellisesti erottaa sosiaaliset ja psyykkiset subjektin kuvaukset, hän kuitenkin yrittää tutkia sitä historiallista prosessia, jossa naisten puhuttelemisen kulluttajina ja naisen objektivointi kuvana tulivat yhä erottamattomimmiksi.

Charles Eckertin ja Jeanne Allenin tutkimusten perusteella Doane luonnostelee elokuvan ja tavarafetisismien suhteita osoittaen, miten tuotemuoto vaikutti elokuvalliseen esittämiseen ja elokuvan katsomiseen. Doane viittaa Walter Benjaminin argumenttiin suurista historiallisista muutoksista inhimillisessä havaitsemisessa³⁶ ja toteaa, että tuotemuoto romutti perinteiset subjektin ja objektin väliset erot. Samalla se strukturoi uudelleen katsomisen ja havaitsemisen tilalliset ja ajalliset rekisterit. "Ei ole sattuma", Doane toteaa, "että konsumerismin ja mekaanisen uusintamisen logiikka vastaavat sitä havaitsemisen naiskatsojaan liitettyä logiikkaa, jonka mukaan ei-fetisistinen katse säilyttää vaarallisen läheisyyden kuvaan."³⁷ Läheisyys pikemmin kuin etäisyys, halvaannuttava likeisyys kuvaan - nämä ovat ne kielikuvat, jotka liittyvät yhteen naisellisuuden, konsumerismin ja naiskatsojan.

Kuten Doane selittää:

Naiskatsoja kokee kuvan intensiteetin houkutuksena ja ilmentää näin kuluttajalle tyypillistä havaitsemistapaa siinä, että hän haluaa tuoda valkokankaan esineet ja asiat lähemmäksi, tuoda elokuvatahdin ruumiillista kuvaa likemmäksi sekä hallita sitä tilaa, jossa hän on. Elokuvallinen kuva on naiselle sekä näyteikkuna että peili, joista edellinen on vain väline päästä jälkimmäiseen ja päinvastoin. Peilistä/ikkunasta tulee näin ansa, jossa naiskatsojan subjektiviteetti muuttuu yhteismitalliseksi hänen objektivointinsa kanssa.³⁸

Doanen pyrkimykset historiallistaa apparaattiteoriaa ovat huomattava saavutus, joskin hänen arvionsa naiskatsojuudesta 1940-luvulla herättääkin tärkeitä kysymyksiä historiallisesta periodisoinnista ja tutkimusmetodista. Voisi esimerkiksi väittää, että Doane kuvaa sellaista katsoisuuden muotoa, joka pikemminkin kattaa elokuvan koko historian kuin erityisen subjektiviteetin tietynä historiallisena ajankohtana. Kuluttajakapitalismin historia tarjoaa tietysti rajoitetumman ajallisen kehyksen elokuvan

ja subjektiviteetin analysoimiselle kuin Baudry'n käyttämä Platonin luola-metafora. Vaikka Doane sijoittaa naiskatsojaa koskevat pohdintansa tällaiseen laajennettuun historialliseen perspektiiviin, historianantajat voisivat kuitenkin moittia häntä historiallisen analyysin alistamisesta teoreettiselle tulokinnalle. Tällöin kyseessä olisi naisten elokuvan teorian, ei sen historian, tuottaminen.

Mikä tärkeää, Doanen yritys *teoretisoida* elokuvien vastaanoton kontekstia 1940-luvulla kuitenkin sallii hänen tarkastella historiallisen katsoisuuden kysymyksiä tekstuaalisen analyysin kautta. Päinvastoin kuin muut viimeaikaiset tutkimukset elokuvasta ja konsumerismista,³⁹ *The Desire to Desire* pyrkii integroimaan elokuva-analyysin laajempaan keskusteluun elokuvakulttuurista tietyn historiallisen periodin aikana. Doane käyttääkin konsumerismia kriittisenä käsitteenä ja lähilukee sellaisia elokuvia kuin *Caught*, joka "kirjoittaa" naisen halun tuotelogiikan mukaisesti. En kuitenkaan väitä, että Doane yksinkertaisesti vain yrittäisi vastata formalistiseen kysymykseen: voiko elokuvahistoria selvittää ilman yksittäisten elokuvien analysoimista? Itse asiassa, tarkastelemalla, miten konsumerismi vaikuttaa katsomisen ja esittämisen muotoihin, Doane kohtaa myös paljon keskeisemmän kysymyksen: voiko feministinen elokuvahistoria rajoittua vain elokuvien historiaan? Tästä näkökulmasta konsumerismin ja naiskatsojan tutkiminen ei niinkään välttämättä implikoi teorian voittoa historiasta tai elokuvan katoamista ensisijaisena tutkimuskohteena, vaan hyödyllisemmin sen voisi tulkitta erityisen feministisen elokuvahistorian kohteen uudelleenmäärittelyksi. Kuten Doane itse on kirjoittanut: "Feminismi ei voi olla formalismia. Kohteenä on elokuva vain niin kauan kuin elokuvaa ei ymmärretä formaalisena objektina tai merkitysten varastona vaan tietynä - ja aivan spesifinä - representaation ja sukupuolisesti määrittyneiden subjektiviteettien esittämisen ja tuottamisen muotona."⁴⁰

En halua väittää, että feministisessä elokuvateoriassa olisi tapahtunut jotenkin teleologinen kehitys, jossa konsumerismi korvaa tekijyyden, joka taas oli korvannut sosiaalishistorian kaikkein keskeisimpänä elokuvahistoriaa järjestävänä käsitteenä. Lisäksi naispuolista katsoja-kuluttajaa koskevat tutkimukset herättävät monia kysymyksiä erityisesti suhteessa amerikkalaiseen kuluttajakulttuuriin itseensä. Voisi esimerkiksi kysyä, mikä erottaa 1940-luvun kulutusta koskevat diskurssit (feministien ensisijainen tutkimuskohde) vuosisadan alun konsumerismia koskevista diskursseista? Muodostaako kuluttajakapitalismin historia rikkumattoman jatkumon, vai paljastuuko siitä pikemminkin joukko radikaaleja muutoksia ja siirtymiä? Ja millaisia ovat elokuvan, sukupuolieron ja konsumerismin väliset suhteet toisen ja kolmannen maailman maissa? Kun ottaa huomioon feministisen elokuvateorian liialli-

sen keskittymisen Hollywood-elokuvaan, nyt on tärkeää alkaa selvittää muiden kansallisten elokuvien historioita feministisestä perspektiivistä.⁴¹ Mutta onko tämä feministisen teorian kehittämä katsojakuluttajan malli helposti sovellettavissa selittämään kehityskulkuja muissa elokuvakulttuureissa tai kansallisissa traditioissa?

Vaikka konsumerismia koskevat tutkimukset heittävätkin tärkeitä kysymyksiä ja nostavat esille uusia tutkimuskohteita, uskon, että feministien kannalta on olennaista palata aiempiin keskusteluihin elokuvahistoriasta ja käydä käsiksi kysymyksiin, jotka aiemmin liian hätäisesti ohitettiin tai ennenaikaisesti sulkeistettiin tarkastelusta. Esimerkiksi biografian ja tekstuaalisuuden välinen suhde on keskeinen kysymys feministisen elokuvahistorian kannalta, vaikka enemmän huomiota onkin kohdistettu elokuva-tekstien (elokuvallisen tekstuaalisuuden) elämäkerrallisiin ulottuvuuksiin kuin elämäkerran tekstuaalisuuteen. Kyllähän esimerkiksi Haskellin tutkimus korosti naispuolisen tähden asemaa Hollywood-elokuvassa, ja elämäkerrallinen tieto oli keskeistä hänen yrityksessään yksilöidä elokuvallisen esittämisen ja naistähtien jokapäiväisen elämän välisiä ristiriitoja. Ottaen huomioon, miten elokuvaa ja tähtijärjestelmää on viime vuosina teoretisoitu, Haskellin sosiaalishistoria olisi kuitenkin hyödyllistä laajentaa ja saattaa ajan tasalle. Miten esimerkiksi elämäkerran ja tekstuaalisuuden käsitteet voisi teoretisoida niin että ne mahdollistaisivat erojen tutkimisen heteroseksuaalisen problematiikan ulkopuolella. Kuten Judith Mayne huomauttaa kirjassaan feministisestä ja naisten elokuvasta, "oli hyvin tunnettua Hollywoodissa ja on hyvin tunnettua feminististen tutkijoiden ja kriitikoiden keskuudessa, että Arzner oli lesbo, mutta vain harvoin - jos koskaan - tämä tieto vaikuttaa keskusteluihin Arznerin elokuvista".⁴² Entä miten naispuolisen tekijyyden tutkiminen voisi avata keskustelun tuotantokontekstin jännitteistä ja niiden sovitteluista, ja siten tuottaa selvityksiä sukupuolisista eroista Hollywood-elokuvan historiassa?

Lopuksi, kuten feministisen elokuvateorian historia niin selkeästi osoittaa, yksittäisten elokuvien analysoiminen vie vain puolitiehen haluttaessa selittää yleisön odotusten ja katsojien vastaanoton monimutkaisuutta. Mutta jos elokuvateoriaa ei voi olla olemassa ilman elokuva-analyysia ja jos feminismi ei voi olla formalismia, niin mikä tarkalleen ottaen on tekstianalyysin rooli feministisessä elokuvahistoriassa? Kuten aiemmin totesin, kysymys ei ole elokuvaa-analyysin pelastamisesta liialliseksi mielletystä teoreettisuudesta, tai feministisen elokuvahistorian redusoinnista formalistiseksi tarkasteluksi. Sen sijaan kysymys on siitä, että pohditaan uudelleen, mitä elokuva-analyysin perusteella voidaan väittää ja millaisen tekstuaalisen evidenssin pohjalta voidaan tehdä väittämiä sukupuolieron kysymyksistä.

Viime kädessä feminismien kannalta ei ole merkityksellistä, vaaditaanko tekstianalyysilta liian paljon. Pikemminkin vaarana on se, että vaaditaan liian vähän ja siten jätetään elokuvahistorian kirjoittaminen niille, jotka haluaisivat kokonaan sulkeistaa sukupuolieron tutkimisen elokuvassa.

Käännös: Anu Koivunen ja Kimmo Laine

Patrice Petron artikkeli Feminism and Film History on julkaistu aikaisemmin Camera Obscurassa number 22 (January 1990).

¹ Meaghan Morris, *The Pirate's Fiancée: Feminism, Reading, Postmodernism*. New York: Verso 1988, 4-15.

² Uushistorismista ks. Brook Thomas, "The New Historicism and the Privileging of Literature", *Annals of Scholarship: Metastudies of the Humanities and Social Sciences* 4.4 (1987), 23-48; David Simpson, "Literary History and the Return to History", *Critical Inquiry* 14 (1988), 721-47; sekä Gregory Jay, *America the Scrivener: Deconstruction and the Subject of Literary History*. Ithaca: Cornell UP, ilmestyy 1990.

³ Varhaisista elokuvateorian ja elokuvahistorian suhteita koskevista keskusteluista ks. Robert C. Allen, "Film History: The Narrow Discourse", *The 1977 Film Studies Annual II*, New York: Redgrave 1977, 9-16; Charles F. Altman, "Towards a Historiography of American Film", *Cinema Journal* Vol 16 No 2 1977, 1-25; Edward Branigan, "Color and Cinema: Problems in the Writing of Film History", *Film Reader* 4 1979, 16-34; John Ellis, "The Institution of Cinema", *Edinburgh 77 Magazine* 2, London: BFI 1977, 56-66; Gerald Mast, "Film History and Film Histories", *Quarterly Review of Film Studies* 1 1976, 297-314; Mark Nash ja Steve Neale, "Film History/Production/Memory", *Screen* Vol 18 No 4 1977-78, 71-91; Geoffrey Nowell-Smith, "Facts About Films and Facts of Film", *Quarterly Review of Film Studies* 1 1976, 272-75.

⁴ Katso esimerkiksi Robert C. Allen ja Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf 1985; David Bordwell, Janet Staiger ja Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and the Mode of Production to 1960*. New York: Columbia UP 1985.

⁵ Ks. esimerkiksi David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard UP, 1989. Bordwell kylläkin mainitsee viimeisessä luvussaan ainakin yhden feministisen elokuvahistoriallisen tutkimuksen. Tyyppisesti hän kuitenkin keskittyy kokonaan kiittämään sen arkistolähteitä ja "konkreetista elokuvantekijöiden, studiopäälliköiden ja sensoreiden institutionaalisten suhteiden selvittämistä" - toisin sanoen, sen vahvaa empiiristä perustaa. Vaikka empiirinen tutkimus on tietysti olennaista elokuvahistorian feminististen uudelleentulkintojen kannalta, Bordwell ei kykene näkemään feministisen teorian keskeistä roolia niiden kysymysten synnyttämisessä, joihin feministiset historioitsijat arkistoja tutkimalla hakevat vastauksia.

⁶ Judith Newton, "History as Usual? Feminism and the 'New Historicism'", *Cultural Critique* 9/1988, 87-121.

⁷ Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP 1981, 9.

⁸ Marjorie Rosen, *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream*. New York: Avon 1973; Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Harmondsworth: Penguin 1974.

⁹ Vaikuttava analyysi teoksista *From Reverence to Rape* ja *Popcorn Venus* feministisinä elokuvan historioina on Claire Johnston, "Feminist Politics and Film History". *Screen* Vol 16 No 3 (1975), 115-124.

¹⁰ Haskell 1974, xiv.

- ¹¹ Rosen 1973, 9.
- ¹² Jameson 1981, 38.
- ¹³ Haskell 1974, 30.
- ¹⁴ Ibid., 27.
- ¹⁵ Ibid., 24.
- ¹⁶ Ibid., 28.
- ¹⁷ Claire Johnston, "Dorothy Arzner: Critical Strategies", teoksessa *The Work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema*. Toim. Claire Johnston. London: BFI 1974, 2.
- ¹⁸ Nancy Miller, "Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader". Teoksessa Teresa de Lauretis (ed.) *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana UP 1986, 104.
- ¹⁹ Johnston 1974, 1-8; Pam Cook, "Approaching the Work of Dorothy Arzner". Teoksessa Dorothy Arzner, 9-18. Molemmat esseeet on julkaistu uudelleen teoksessa Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge 1988.
- ²⁰ Johnston 1974, 2.
- ²¹ Ibid., 4.
- ²² Ibid., 7.
- ²³ Cook 1974, 11.
- ²⁴ Janet Bergstrom, "Rereading the Work of Claire Johnston". *Camera Obscura* 3-4 (1979), 21-31. Julkaistu uudelleen teoksessa *Feminism and Film Theory*, 80-88; Jacquelyn Suter, "Feminine Discourse in Christopher Strong". *Camera Obscura* 3-4 (1979), 135-150. Julkaistu uudelleen teoksessa *Feminism and Film Theory*, 89-103. Sitaatit ovat uudelleenjulkaisuista.
- ²⁵ Bergstrom 1988, 84.
- ²⁶ Ibid., 85.
- ²⁷ Constance Penley, "The Lady Doesn't Vanish: Feminism and Film Theory". Teoksessa *Feminism and Film Theory*, 2.
- ²⁸ Suter 1988, 101.
- ²⁹ Ibid., 102.
- ³⁰ Constance Penley, "Feminism, Film Theory, and the Bachelor Machines", *m/f* 10 1985, 42.
- ³¹ Mary Ann Doane, "The Woman's Film: Possession and Address", teoksessa *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Toim. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp ja Linda Williams. AFI Monograph Ser. 3; Frederick, Md: University Publications of America 1983, 68.
- ³² Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" (käännös Alan Williams), *Film Quarterly* Vol 27 No 2 1974, 39-47; Baudry, "Apparatus" (käännös Jean Andrews ja Bertrand Augst), *Camera Obscura* 1/1979, 104-26; Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (käännös Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster ja Alfred Guzzetti). Bloomington: Indiana UP, 1982; Laura Mulvey "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* Vol 16 No 3 1975, 6-18.
- ³³ Penley 1985, 42.
- ³⁴ Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- ³⁵ Ibid., 4.
- ³⁶ Doane viittaa erityisesti Benjaminin kuuluisaan englanniksi käännettyyn esseeseen "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", teoksessa *Illuminations* (käännös Harry Zohn). Toim. Hannah Arendt. New York: Schoecken, 1969.
- ³⁷ Doane 1987, 32.
- ³⁸ Ibid., 32-33.
- ³⁹ Viimeaikaisia esseitä elokuvasta ja konsumerismista ks. *Quarterly Review of Film and Video* Vol 11 No 1 1989 (Special issue on Female Representation and Consumer Culture) Toim. Michael Renov ja Jane Gaines.
- ⁴⁰ Mary Ann Doane, "Feminist Film Theory and the Enterprise of Criticism", julkaisematon paperi.
- ⁴¹ Monet viimeaikaiset feministiset tutkimukset ovat puuttuneet juuri tähän. Ks. esimerkiksi Rey Chow, "Silent is the Ancient Plain: Music, Filmmaking, and the Conception of Reform in China's New Cinema", *Discourse* Vol 12 no 2 1990; Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Urbana: U of Illinois Press, 1990; Judith Mayne, *Kino and the Woman Question: Feminism and Soviet Silent Film*. Columbus: Ohio UP, 1989; ja Patrice Petro, *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton: Princeton UP, 1989.
- ⁴² Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole: Feminist and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1990.