

Saara Tuusa

Saara Tuusa, FM, väitöskirja-  
tutkija, sukupuolentutkimus,  
Turun yliopisto

# FEMINISTISIÄ FANTASIOITA JA VASTENTAHTOISTA TODISTAMISTA – naisinen katse elokuvan kentällä



*Feministisen elokuvatutkimuksen teoria miehisestä katseesta (male gaze) on levinnyt laajalle niin tutkimuksen kuin yleistajuisen puheen piirissä. Feministisessä elokuvatutkimuksessa miehisellä katseella viitataan elokuvan rakenteeseen ja keinoihin, joiden nähdään toimivan patriarkaalisen vallan ja hallinnan mekanismeina etenkin Hollywood-elokuvan kontekstissa. Usein feministinen elokuvatutkimus onkin käsitellyt näissä elokuvissa laajalti esiintyvää miesten tekemää, naisiin kohdistuvaa symbolista ja rakenteellista väkivaltaa. Viime vuosina elokuvan sukupuolittuneen ja sukupuolittavan logiikan ilmentymät ovat kuitenkin moninaistuneet. Ilmiön taustalla vaikuttaa muun muassa naistekijöiden määrän kasvu elokuvan kentällä. Myös käsitteen naisinen katse (female gaze) käyttö on yleistynyt. Tässä artikkelissa tutkin, miten naisinen katse on mielekästä ymmärtää feministisessä elokuvatutkimuksessa tänä päivänä.*

Feministisen uudelleenkuittelun ja naisten tuottavan toiminnan merkitys länsimaisen elokuvan kentällä on viime vuosina voimistunut. Vuosi 2021 oli naisten vuosi elokuvataiteessa: Chloé Zhao, Julia Ducournau, Jane Campion ja Jasmila Žbanić keräsivät alan arvostetuimpien festivaalien pääpalkinnot. Myös Suomessa elokuvapalkinto Jussi myönnettiin parhaasta ohjauksesta Zaida Bergrothille. Naistekijyyden kasvanut arvostus voidaan osin hahmottaa seuraukseksi 2000-luvun #metoon kaltaisista sosiaalisen median liikkeistä, jotka nostivat naisten epätasa-arvoisen aseman ja epäasiallisen kohtelun elokuvan kentällä laajaan tietoisuuteen.

Samaa kehityskulkua edustaa myös feminististen elokuva- ja mediateorioiden käsitteiden, kuten ”esineellistäminen” tai ”seksualisointi”, leviäminen akateemisesta ja aktivistisesta kontekstista laajasti länsimaiseen kulttuuripuheeseen. Muun muassa toimittaja Anu Silfverbergin esseekokoelmassa *Sinut on nähty* (2020) pohditaan elokuvan, sukupuolen ja seksuaalisuuden teemoja. Teoksessaan Silfverberg (2020, 187) soittaa puhelun feministisen elokuvateorian kenties tunnetuimmalle hahmolle, Laura Mulveyille, purkaakseen ristirii-

taisia tuntojaan Hollywood-elokuvista ja Mulvey'n teoretisoimasta miehisestä katseesta (*male gaze*).<sup>1</sup> Mulvey'n (1975, 6) mukaan Hollywood-elokuvan logiikka on sukupuolittunutta, eli sukupuolierojen tuottaminen on keskeistä sen toiminnalle. Miehisellä katseella Mulvey (1975, 11) viittaa Hollywood-elokuvan sukupuolittavaan rakenteeseen ja keinoihin, jotka toimivat patriarkaalisuuden vallan ja hallinnan mekanismeina. Tämä ilmenee hänen mukaansa eritoten siinä, että nainen esiintyy elokuvissa ainoastaan miesten toiminnan ja katseen kohteena. Sukupuoleen kohdistuvat hallinnan muodot ovatkin sosiologisessa tutkimuksessa sittemmin tunnistettu symbolisen eli luokittelevan ja erittelevän väkivallan perustavanlaatuisiksi muodoksi (Bourdieu & Wacquant 1992, 170).

Länsimaiseen kulttuuripuheeseen on pikkuhiljaa yleistynyt myös toinen elokuvan sukupuolittunutta ja sukupuolittavaa logiikkaa ilmentävä käsite, ”naisinen katse” (*female gaze*) (ks. esimerkiksi Soloway 2016; Brey 2020; Kartastenpää 2021). Yleistajuisissa yhteyksissä naisista katsetta käytetään esimerkiksi luokittelemaan elokuvia festivaalien katalogeissa tai luonnehtimaan niitä kulttuurijournalismissa ja kritiikeissä. Käsite pitää sisällään laajasti erilaisia elementtejä aina tekijyydestä katsojuuteen, tyyliin, hahmoihin, näkökulmaan ja teemoihin. Paasonen ja kollegat (2020, 3) huomioivat, että kun feministisen teorian käsitteet leviävät viitekehjyksiensä ulkopuolelle, epätarkkuus niiden käytössä lisääntyy ja esimerkiksi miehistä katsetta tai esineellistämistä saatetaan käyttää synonyyminä seksismille. Naisinen katsekin voidaan mieltää naisten miehiin kohdistamana esineellistämisenä ja seksuaalisointina. Naisinen katse ei kuitenkaan ole miehisen katseen vastine.

Naisisen katseen luonteesta on teoretisoitu jo feministisen elokuvatuotkimuksen alkua ajoista 1970-luvulta lähtien. Kuten eräs tutkimussuunnan pioneereista, E. Ann Kaplan (2004, 1237), toteaa, kriittisen tutkimuksen diskursiivinen kenttä oli 1970-luvulla kuitenkin niin kapea, että saadakseen äänensä kuuluviin feministinen elokuvateoria tiivistyi miehisen katseen kaltaisten poleemisten teorioiden ympärille ja jätti vaihtoehtoiset teoriat ja metodit vähemmälle huomiolle. Tänä päivänä naisisen katseen käsitteen käytön yleistymisen kertoo siitä, että varhaisen feministisen elokuvateorian argumentit elokuvan sukupuolittuneesta ja sukupuolittavasta logiikasta ovat ainakin osin valtavirtaistuneet. Myös keskustelu aiheesta on monipuolisempaa. Naisisen katseen käsitteen käytön yleistymisestä huolimatta tutkimustensa merkityksestä on olemassa verrattain vähän (ks. Marantz Cohen 2010; Slobodian 2012; Dirse 2013; Taylor 2014). Tämän artikkelin tavoitteena onkin tutkia sitä, miten naisinen katse on nykyään mielekästä ymmärtää feministisessä elokuvatuotkimuksessa.

Artikkelillani osallistun feministisen uudelleenkuittelun ja naisten tuottavan toiminnan merkityksellisyyden näkyväksi tekemiseen. Tämä on tärkeää, sillä naistekijöitä on myös häivytetty elokuvan historiasta etenkin Hollywoodin kulta-aikaa edeltäneeltä ajanjaksolta elokuvakulttuurin miehisyttä tukevan teoreettisen argumentaation vuoksi (Gaines 2018, 4). Elokuvatuotantotojen sukupuolijakaumaa on mitattu järjestelmällisesti 2000-luvun alusta lähtien, ja naisten määrä esimerkiksi ohjaajina ja käsikirjoittajina on mittaushistorian aikana kasvanut. Silti naiset ovat aliedustettuja lähes kaikilla elokuvatuotannon saroilla. (Lauzen 2021; Roiha et al. 2015.) Myös elokuvan keinoissa ja kerronnassa naisiin kohdistuva väkivalta, esineellistäminen ja vaientaminen ovat yhä keskeisiä työkaluja, mistä esimerkkinä toimii vaikkapa suosittu *Nordic noir* -genre (Koistinen & Mäntymäki 2019). Elokuvissa esitetty väkivalta on sukupuolittunutta<sup>2</sup> ja useimmiten miesten harjoittamaa ja naisiin kohdistu-

1 Käytän suomennosta miehisestä katseesta ”mieskatseen” sijaan, sillä se heijastaa katseen institutionaalista, kulttuuriseen sukupuoleen sidottua luonnetta yksilön ominaisuuksien tai tekemisien sijaan. Kaikki englannista suomeen käännetyt teoria- ja aineistolainaukset ovat kirjoittajan kääntämiä.

2 Käsite sukupuolittunut väkivalta viittaa konkreettiseen ja fyysiseen väkivaltaan, kun sukupuolittava väkivalta on rakenteellista, sukupuolen kanssa risteävää symbolista eli erittelevää väkivaltaa (Karkulehto & Rossi 2017, 13).

vaa, ja niin myös suuri osa elokuvaväkivallan tutkimuksesta tutkii kuvastoja, joissa miehet kohdistavat väkivaltaa naisiin (ks. Karkulehto & Rossi 2017, 12).

Tässä artikkelissa tutkin, miten naisinen katse on suhtautunut vallitsevaan miehiseen elokuvakulttuuriin ja muuttanut sen rakenteita ja muotokieltä.<sup>3</sup> Pohjaan naiseuden ja naisisuuden määritelmät feministiteoreetikko Teresa de Lauretis'n näkemyksiin: nainen on biologisen naissukupuolen ja/tai naisen ruumiillisuuden puitteissa toimiva, historiallisesti määritelty mutta sosiaalisesti omaksuttu subjekti (2007 [1990], 196; 2007 [2001], 77). Tästä johdetulla naisinen-sanalla viitataan ominaisuuksiin ja olemisen tapoihin, joita naiseen kulttuurisesti liitetään.<sup>4</sup>

Luen naisisen katseen käsitteen alle tutkimuksen, joka problematisoi (miehisen) katseen teoriaa naisten elokuvantekemisen tai naisisuuden käsitteen avulla. Artikkelini tarjoaa ensin katsauksen naisiseen katseeseen osana feministisen elokuvateorian historiaa. Katsaus ei ole tyhjentävä vaan sisältää laajasta teoriapohjasta tehtyjä nostoja, jotka ovat mielestäni edustavia naisisen katseen käsitteen määrittelyn kannalta. Käsitteen historiallisen paikantamisen jälkeen tutkin naisista katsetta tänä päivänä aineistonani kolme naistekijän<sup>5</sup> pitkää draamaelokuvaa: Jennifer Kentin *The Nightingale* (Australia 2018), Céline Sciamman *Nuoren naisen muotokuva* (*Portrait de la Jeune Fille en Feu*, Ranska 2019) ja Kelly Reichardt'n *First Cow* (Yhdysvallat 2020). Otoksen valinta on strateginen. Se nostaa esiin naistekijöiden elokuvia, joiden teemaa, tyyliä ja/tai muotoa on kuvailtu kulttuuripuheessa käsitteen naisinen katse avulla. Metodiani teosanalyysissä on elokuvissa ilmenevien katsomisen, näkemisen ja näyttämisen suhteiden muodon ja kerronnan analyysi. Hyödynnän myös tekijöiden ja teosten kontekstualisointia representaation politiikan tarkastelun tukena. Lopuksi tarjoan näkemyksen siitä, miten naisinen katse käsitteenä on mielekästä ymmärtää tänä päivänä suhteessa feministiseen projektiin elokuvan kentällä.

### ”Nainen” populaarikulttuurin miehisen katseen kohteena

Käsite naisinen katse syntyi 1970-luvulla osana feminististä poliittista projektia. Tällä tarkoitan alkujaan länsimaista naisasialiikettä, joka kyseenalaisti yhteiskunnan patriarkalisuuden eli sen, että miehillä on sukupuolensa ansiosta yhteiskunnassa etuoikeutettu asema. Feministinen elokuvateoria tulkitsi elokuvissa esiintyvän symbolisen väkivallan keskeiseksi patriarkaalisten rakenteiden ylläpitämiseksi. Eritoten Yhdysvalloissa kehittyi sosiologisesti suuntautunut Hollywood-elokuvan kriittinen analyysi, joka toi esiin naiskuvan ideologisuuden. Esimerkiksi Marjorie Rosenin (1973, 388) mukaan naisten esittäminen seksiohjelmina tai uhreina klassisessa Hollywood-elokuvassa tulisi ymmärtää osoituksena patriarkalisesta ahdistuksesta, joka kehittyi naisasialiikkeen horjuttaessa miehistä sosioekonomista ja seksuaalista valtaa. Tällainen elokuvaan kohdistuva kritiikki haastoi patriarkaalista doxa (Bourdieu 1977 [1972], 164) eli perustavanlaatuisia ontologisia ja epistemologisia käsityksiä naiseuden toissijaisuudesta suhteessa miehuuteen, joiden myötä naiseen kohdistuva väkivallan kulttuuri on näyttäytynyt itsestään selvänä.

Feministiteoreetikko Claire Johnston (1973, 25) huomioi, että Hollywood-elokuvissa ”nainen naisena” on käytännössä olematon huolimatta siitä, että elokuvissa esiintyy runsaasti naisia. Tällä hän tarkoittaa sitä paradoksia, että vaikka naiset ovat jatkuvasti esillä elokuvissa ja niiden markkinoinnissa, heidän merkityksensä elokuvan sisäisen rakentumisen kannalta liittyy muu-

3 Artikkelini on kirjoitettu maisterintutkielman *Mitä on naisinen katse?* (Tuusa 2021) pohjalta.

4 Miellän käsitteet naisinen ja naisisuus ja miehinen ja miehisuus kulttuurisesti rakentuneiksi tavoiksi olla ja ilmentää sukupuolta. Esimerkiksi naiseus pitää sisällään niin cis- kuin transsukupuolisen naisisuuden ilmentymät.

5 Tekijyyden määrittelen vähintään ohjaaja-käsikirjoittaja-roolina, jolloin tekijällä on merkittävä vaikutus useammalla kuin yhdellä elokuvan keskeisen taiteellisen painoarvon osa-alueella.

hun kuin heihin itseensä – useimmiten siihen, että he tuovat esiin elokuvan mieshahmojen ominaisuuksia ja tekemisiä.

Johnston (1973) oli Mulveyn (1975) ohella keskeisimpiä teoreetikkoja, jotka paikansivat Hollywood-elokuvan sukupuolittuneen rakenteen naiskuvaa syvemmälle aina elokuvan materiaaliseen ja muodolliseen rakentumiseen. Klassinen Hollywood-elokuva voidaankin ymmärtää niin aikakautena kuin myös tyylinä, joka syntyi Hollywoodin kulta-aikana (vuosina 1920–1960) elokuvan kaupallistuessa voimakkaasti studiosysteemin myötä (Bordwell et al 1985, 89). Klassiselle tyylille ominaista on selkeästi jaksotettu ja yksilöpsykologisesti päähenkilön tarinan ympärille motivoitu tapahtumasarja, josta jatkuvuusleikkaus pyrkii tekemään saumattoman. (Bordwell et al 1985, 11; 1985, 287.)

Mulveyn (1975, 6) keskeinen teesi oli, että Hollywood-elokuvan sukupuolittava vaikutus ajatteluun ja toimintaan toimii jo alitajuntaisten psykologisten mekanismien tasolla ja on siksi erityisen vaikutusvaltaista. Mulveyn tutkimusperinne, psykosemioottinen teoria, yhdisti semioottisen analyysin psykoanalyttisiin käsitteisiin ja marxilaiseen ideologiakritiikkiin. Psykosemioottisessa teoriassa katse onkin nähty paitsi elokuvan toimintamekanismina ja ominaisuutena myös tärkeänä elementtinä modernin subjektin rakentumisessa, sillä katse suodattaa tapoja ymmärtää ja järjestää ympäröivää maailmaa (Mulvey 2001, 5). Tämä käsitys on rakentunut psykoanalyysistä johdetulle näkemykselle katseesta voyeuristisena subjekti–objekti-suhteena, jossa katsojan minuus etsii eheyden kokemusta.

Analysoidessaan Hollywoodin kulta-ajan teoksia Mulvey totesi, että klassisessa kerronnassa päähenkilö on katsojan katseen kantaja, subjekti, jonka kautta elokuvan maailma ja tapahtumat hahmottuvat. Päähenkilö on näissä elokuvissa käytännössä aina mies. Naista taas määrittää ”katsottavuus” (*to-be-looked-at-ness*), sillä nainen on elokuvassa objekti, ”merkityksen kantaja mutta ei ikinä merkityksen luoja”. (Mulvey, 1975, 11.) Kyse ei siis ole yksin nais- ja mieshahmojen määrästä tai laadusta vaan siitä, että sukupuolittava logiikka tuottaa vain miehelle aktiivisen toimijan roolia ja samalla siis eheää subjektiuden kokemusta.

Psykosemioottisen näkemyksen mukaan käsite representaatio pitääkin maailman mimeettisen kuvaamisen ja katsojan samastumisen lisäksi olennaisesti sisällään myös merkityksenmuodostuksen ja esittämisen tavat (Mulvey 1975, 10). Representaation on nähty koostuvan tekstin toiminnoista (*textual operations*) ja puhuttelutavoista (*modes of address*), jolla viitataan tapaan, jolla elokuva puhuttelee katsojaa tai osoittaa itsensä katsojalle (Kuhn 1982, 166). Miehin katse ei siis ole yksin mieshahmon katse – vaikka se tämän kautta tulee selkeimmin ilmi – vaan se viittaa koko elokuvan rakenteeseen, muotokieleen ja toimintamekanismiin, joka heijastaa Hollywoodin kulta-ajan sukupuolikäsitystä kaksinapaisena ja heteronormatiivisena (ks. Mulvey, 2001; Kaplan, 2004).

Katseen mekanismien näkeminen patriarkalisina antoi feministiselle elokuvateorialle väkevän työkalun kyseenalaistaa ja purkaa klassisen elokuvakerronnan rakenteeseen, kerrontaan ja muotoon pesiytynyttä naiseen kohdistuvaa väkivaltaa, syrjintää ja alistamista. Mulvey (1975, 11) muun muassa päätteli, että koska nainen esitetään niin usein passiivisena ja seksualisoituna objektina, elokuvien katsomisen nautinto ja sitä rakentavat elokuvalliset keinot liittyvät olennaisesti patriarkaliseen haluun ”tirkistellä”, erotisoida ja kontrolloida naista.

Miehisen katseen teoria asemoi elokuvan kuitenkin tiukasti kaksinapaisen sukupuolen mukaan. Tätä pidettiin ongelmallisena jo 1970- ja 1980-luvulla, ja esimerkiksi Kuhn (1982, 64) huomautti, ettei sosiobiologinen sukupuoli ja sukupuolittunut subjektiuis välttämättä ole sama asia. Kuhn (1982, 64) kuitenkin jatkaa, että sukupuolen monimuotoisuuden hahmottaminen ei poista asetelmaa, jossa miehinen katse näyttää kulttuurisesti universaalina asementina. Miehisyyden vastanapana nähty naisisuus onkin toiminut tapana problematisoida elokuvan sukupuolittunutta logiikkaa ja laajentaa käsitystä sukupuolesta.

### Naisisuus valtaa (teoreettista) tilaa

1970- ja 1980-luvun alun feminististä elokuvateoriaa väritti vahva usko siihen, että feminismi ja elokuva voivat yhdessä tuottaa kulttuuripoliittisesti merkittäviä uuden ilmaisun muotoja. Mulvey (1979, 7) näki ajalle ominaisen brechttiläisen antirealistisen estetiikan tavoitteet rinnakkaisina feministiselle esteettiselle projektille elokuvan kentällä. Feministisen linssin läpi brechttiläiset, realistista ja luonnollistavaa miehistä maailmaa purkavat esteettiset strategiat miellettiin usein naisisina.

Esimerkiksi toiseus tunnistettiin naisisena ominaisuutena, sillä psykosemioottisen teorian mukaan naisella ei miehisessä kulttuurissa ole ”kieltä” tai diskurssia. Käsitteellistä ”naista” ei siis voi olla olemassa omin ehdoin, sillä hän on olemassa vain suhteessa mieheen. (Kuhn 1982, 124; Kaplan 1983, 35.) Tästä toiseudesta johtuen naisisuuteen yhdistettiin potentiaali asettua olemassa olevien epistemologisten rakenteiden ulkopuolelle ja haastaa tästä asemasta käsin vallitsevia tietämisen parametreja (Kuhn, 1982, 17–18; Kaplan 1985, 2–4).

Feministisen naistekijöiden kokeellisen elokuvan pyrkimys oli saattaa katsoja tietoiseksi klassisen kerronnan miehisistä konventioista. Esimerkiksi Mulvey sovelsi feminististä elokuvateoriaa suoraan elokuvantekemiseen niin kutsutuissa dekonstruktiiivisissa teoriaelokuvissaan (Kaplan 1983, 171). Näistä tunnetuin on *Riddles of The Sphinx* (Iso-Britannia 1976), jossa kerronnallisesti tärkeä kohta muodostuu ostoista, joissa kamera kääntyy 360 astetta akselinsa ympäri kuvaten kaiken ympärillä olevan. Tallentamalla ympäristönsä ilman leikkauksia otto korostaa sitä, kuinka valikoituja otokseen rajautuvat kuvat klassisessa kerronnassa ovat. Tällä elokuva kritisoi jatkuvuusleikkauksen avulla luotua mielikuvaa siitä, että elokuvien kerronnan eteneminen on luonnollinen – ja ainoa mahdollinen – tapahtumien jatkumo.

Myös Hollywoodin naistekijöiden elokuvista paikannettiin dekonstruktiiivisia elementtejä. Esimerkiksi Johnstonin (1975, 6) mukaan Dorothy Arznerin elokuvat olivat erinomainen esimerkki siitä, miltä feministinen soluttautuminen Hollywoodin valtakoneistoon näyttää. Elokuvasa *Tanssi, tyttö, tanssi* (*Dance, Girl, Dance*, Yhdysvallat 1940) Arzner tekee Johnstonin mielestä tarinan miehisen diskurssin oudoksi ja näin hienovaraisesti vihjaa, että esitetty ei välttämättä ole koko totuus.

Fiktioelokuvien lisäksi feministiseen antirealistiseen elokuvantekemiseen kuului myös dokumentaarinen realismi, joka pyrki tietoisuuden kasvattamiseen sekä kollektiivisen tukiverkoston rakentamiseen. Kuhn mainitsee esimerkkinään Geri Asharin *Janie's Jane* -dokumentin (Yhdysvallat 1971), joka kertoo amerikkalaisen työläisnaisen tarinan. Kuhnin mukaan läpi elokuvan käytetty käsivarakamera sekä ääniraidan rosoisuus korostavat elokuvan konstruoitua luonnetta sekä subjektien ja tekijöiden kokemusasiantuntijuutta

sen sijaan, että elokuvan keinot pyrkisivät näyttämään elokuvan maailman universaalina. (Kuhn 1982, 150–151.) Kuhnin (1982, 152) mukaan dokumentaarisessa realismissa tarinoiden voimakas henkilöityminen korostaa totuuden paikantunutta luonnetta ja feministisen politiikan perustavaa ajatusta siitä, että yksilön kokemus on merkityksellinen. Antirealistisuus näkyi dokumentissa siis paitsi kerrottujen tarinoiden ja henkilöhahmojen valinnoissa, myös Hollywoodin klassisen kerronnan kokonaisvaltaiseen uppoutumiseen ja samastumiseen pyrkivien ”illusionististen” tekniikoiden dekonstruoinnissa.

1970- ja 1980-luvun feministisessä teoriassa pohdittiin myös sitä, mitä naisisuus ja naisinen diskurssi voisivat olla, jos patriarkaatti ei määrittäisi niitä. Pääosin Ranskassa kehittyneen *écriture féminine* -tutkimusperinteen keskeisiin hahmoihin kuului filosofi Luce Irigaray, joka korosti sukupuolten eroa ja naisisuuden erityisyyttä merkittävänä kriittisen tarkastelun kohteena. Irigaray on esittänyt, että miehisen diskurssin *a priori* sukupuolten samanlaisuuden olettaminen toimii naisisuuden alistamisen institutionalisoimisen välineenä (1985 [1974], 133). Toimiakseen subjektina naisten tuleekin Irigarayn mukaan vastustaa miehistä käsitteellistämisen logiikkaa ja syntaksia sekä kehittää oma naisinen puhumisen tapa, jonka kumpuaa naiseuden ja naisisuuden kokemuksesta (1985 [1974], 142–143).

Psykoosioottisen perinteen elokuvateoreetikot sovelsivat Irigarayta varauksella, sillä naisen ja naisisen ruumiillisuuden linkittäminen nähtiin essentialistisena, ja sen pelättiin ”sivuuttavan feminismin tarkoituksen” (Kuhn 1982, 11). Juuri Kuhn (1982, 65) kuitenkin huomioi naistekijöiden elokuvien korostuneen materiaalisuuden, kuten sen, kuinka ääni ja rytmi tulevat niissä vahvasti esiin. Analyysissään Yvonne Rainerin elokuvasta *Lives of Performers* (Yhdysvallat 1972) Kuhn (1982, 170) paikantaa elokuvan ”naisen äänen” sen kerronnan ja tyylin huokoisuuteen ja monimerkityksellisyyteen. Tämä tuottaa hänen mukaansa avoimuutta katsojien tulkinnoille.

Varhaisia naistekijöitä ja feministisen teorian klassikoita tutkinut Alison Butler (2002, 37) on sittemmin todennut, että naisten tekemät kokeelliset teokset elokuvan ensimmäisinä vuosikymmeninä olivat huomattavan usein omaelämäkerrallisia ja toivat tekijyyden ruumiillisuutta ja materiaalisuutta esiin elokuvan muodossa ja tekstuurissa. Butlerin mukaan naistekijät korostivat näin jatkuvuutta tekijän empiirisen henkilön ja tekstiin koodatun tekijäfunktion välillä. Esimerkiksi feministisiksi klassikoiksi nousseet Maya Derenin kokeelliset lyhytelokuvat *Meshes of the Afternoon* (Yhdysvallat 1943), *At Land* (Yhdysvallat 1944) ja *Ritual in Transfigured Time* (Yhdysvallat 1946) tuovat Butlerin mukaan esiin ruumiillisuutta ja materiaalisuutta vastapainona naisen diskurssin puutteelle klassisessa kerronnassa. Tämä tapahtuu eritoten innovatiivisten kameratekniikoiden, kuten hidastuksien ja pysäytyksien, avulla.

Naistekijöiden elokuvien analyysi, feministinen elokuvantekeminen ja elokuvateorian kehittäminen näiden pohjalta laajensivat käsitystä katseen toiminnasta, mutta naisinen katse käsitteenä ei vielä 1970- ja 1980-luvulla vakiintunut käyttöön miehisen katseen rinnalle.

### Naisisuus haastaa kaksinapaista ajattelua

Tuotteliaan ja optimistisen alun jälkeen feministinen elokuvantekeminen vähentyi tuotanto- ja rahoitusmallien muuttuessa ja elokuvan kaupallistumisen kiihtyessä edelleen 1980-luvun lopulla (Mulvey 2004, 1287). Myös (nais-)tekijyyttä koskevan tutkimuksen määrä väheni ja psykoosioottinen elokuva-

teoria käänsi huomion katsojien mahdollisuuksiin neuvotella elokuvan tekstin kanssa. Muun muassa Mary Ann Doane (1982, 87) hyödynsi Foucault'n teoriaa vallan teknologioista ja esitti elokuvien symbolisen vallan olevan tuottavaa, kaksisuuntaista toimintaa eikä vain miehen naista kohtaan esittämiä kieltoja.

Vastaanottoon keskittyvä tutkimus oli hedelmällistä etenkin kauhuelokuvassa. Linda Williams (1996 [1984], 62) tulkitsi, että esimerkiksi klassisissa kauhuelokuvissa *Nosferatussa* (*Nosferatu – Eine Symphonie Des Grauens*, Saksa 1922) ja *Oopperan kummituksessa* (*The Phantom of the Opera*, Yhdysvallat 1925) naisinen katse on havaittavissa elokuvien rakentumisessa, sillä elokuvien naishahmot ovat aktiivisia toimijoita suhteessa elokuvien ”hirviöihin”. Williamsin mukaan nainen voi kyllä olla elokuvan toimija, mutta naisia – niin hahmoja kuin katsojiakin – ”rankaistaan” tästä toimijuudesta kohdistamalla naishahmoihin väkivaltaa. *Slasher*-elokuvia tutkinut Carol Clover (1987, 188) taas on esittänyt, että vaikka väkivalta on slashereissa voimakkaasti sukupuolittunutta, on sukupuolen kokemus elokuvassa enemmänkin ”mielentila”, johon katsojat voivat samastua sukupuolesta riippumatta.

Eritoten 1990-luvulta eteenpäin vakiintuneet feministiset suuntaukset, kuten queer- ja postkoloniaalinen feminismi, ovat tarttuneet vallan ja toimijuuden monitahoisemman ymmärryksen paljastamiin aukkoihin mahdollisuuksina ajatella uudelleen katseen toimintaa elokuvassa. Esimerkiksi vietnamilainen elokuvantekijä ja teoreetikko Trinh T. Minh-ha (1991, 48) on ehdottanut näkemystä subjektiudesta alati muotoutuvana prosessina (*subject-in-process*). Hän pohjaa käsitteellistyksensä globaalin etelän naisen minäkäsitykseen, joka on hänen mukaansa muotoutunut pirstaloitumisen ja välitilaisuuden myötä. Trinhin määritelmä korostaa sitä, kuinka on mahdotonta ilmaista mitään yhtä totuutta ihmisestä, sillä kaikki identiteetit ovat moninaisia ja jatkuvasti muotoutuvia. Omassa elokuvantekemisessään Trinh esittää vierestä tai läheltä puhumista esittämisen strategiana. Tämä ei esineellistä kohdetta kuin kohde olisi etäällä subjektista vaan tulee lähelle ”todistamaan” pyrkimättä pysäyttämään tai omimaan katseen kohdetta (Trinh & Chen 1992, 87).

Myös ruumiillisuuden ja emootioiden tutkimus on käsitteellistännyt uudelleen katsetta materiaalisena tapahtumana. Williams (1991, 4) analysoi tutkimuksessaan niin sanottuja ruumisgenrejä (*body genre*) – melodraamaa, pornoa ja kauhua – joita värittää tuntemusten ylitsevuotava läsnäolo ja tästä johtuva ”oikeaoppisen esteettisen etäisyyden” puute. Williams huomioi, että tunteita ja tuntemuksia ilmennetään usein naisruumiin kautta: erityisen keholliset tai affektiiviset toiminnot koodautuvat siis naisiksi. Myös Sarah Projanskyn (2001) analyysit elokuvissa tapahtuvien raiskauksien ruumiillisesta ja materiaalisesta merkityksestä niin katsojille kuin tekijöillekin ovat tuoneet feminististä elokuvatutkimusta lähemmäksi elettyä kokemusta. Projanskyn (2001, 3) mukaan raiskaukseen liittyvien representaatioiden ja diskurssien yleisyyttä tulee pitää osana raiskauskulttuurin normalisointia.

Pitkään psyko-semioottisen teorian ulkopuolella toiminut ”elokuvatutkimuksellisen fenomenologian äiti” Vivian Sobchack (1992, 51–52) onkin esittänyt, ettei elokuvan katsominen ole elokuvan ”todistamista” etäältä ikään kuin ikkunan tai peilin kautta, kuten psyko-semioottinen teoria asian esittää, vaan elokuvallisen tilan jakamista ja performointia dialogisesti. Sobchackille (1992, 219) elokuva on ”keho” (*film's body*), jonka kanssa katsoja on vuorovaikutuksessa. Elokuva-fenomenologinen teoreetikko Jennifer Barker (2009, 35) esittääkin, että elokuvan kehon kohtaaminen voi ”tuoda meidät kehomme pinnalle” ja terästää sensomotorista havaitsemistamme, mikä korostaa elokuvan merkitystä kokemuksena.

Katsetta teoretisoinut fenomenologinen elokuvantutkija Laura U. Marks (1998, 331) erottelee kaksi pääasiallista katseen tyyppiä elokuvassa: optinen ja haptinen. Näistä haptinen katse korostaa kameran liikkeiden avulla elokuvan maailman kinesteettisiä, introseptisiä (kehon sisäiset tuntemukset, kehon tuntu) ja proprioseptisiä (kehon asento ja liike suhteessa ulkomaailmaan) toimintoja – esimerkiksi motivoimalla kameran liikkeen kuvattavan kohteen liikkeen mukaisesti (Marks 1998, 322). Optinen katse taas pyrkii Marksin mukaan poistamaan näitä elementtejä. Se luottaa esimerkiksi laajakuvan esittävään voimaan ja katsoo kohdettaan tarpeeksi etäältä hahmottaakseen sen kokonaisuutena.

Marksin haptisen katseen määritelmä muistuttaa tässä artikkelissa eriteltyjä naisisen katseen esteettisiä strategioita, jotka pyrkivät kuvaamaan paikantunutta kokemusta ja herättämään katsojan (itse)tietoisuutta. Optisen katseen kuvaus taas muistuttaa miehisen katseen esineellistävää, ”aikaan jähmettävää” (Mulvey 1975, 7) ja yksitulkintaisuuteen pyrkivää kuvausta. Marks (1998, 337) kuitenkin huomioi, että: ”Vaikka moni on nähnyt haptisen havaitsemisen naisisen katsomisen muotona, itse näen sen mieluummin feministisenä visuaalisena strategiana.”

Marksin tavassa käsitteellistää haptinen ja optinen katse on kyse tekstin muodollisista ominaisuuksista, jotka keskustelevat elokuvakulttuurin konventioiden kanssa feministisestä perspektiivistä. Myös muualla elokuvantutkimuksessa käytetty käsite ”feministinen katse” pyrkii häivyttämään sukupuolen sosiomateriaalista merkitystä katseen teoriassa (ks. esim. Block 2009; Slobodian 2012). Tällä tapaa klassisen kerronnan konventiot ymmärrettään muotoon perustuvina esteettisinä strategioina ilman sosiomateriaalisia sukupuolipoliittisia elementtejä. Tavoitteena voi olla häivyttää feministisen elokuvateorian taustaa poliittis-aktivistisessa naisasiakontekstissa sekä tehdä pesäeroa länsimaisen feministisen teorian kaksinaapaiseen sukupuoleen pohjautuviin, heteronormatiivisiin ja europatriarkalisiin juuriin.

Naisista katsetta ei siis voida pitää synonyymina feministiselle katseelle. Naisinen katse käsitteenä viestii siitä, että sukupuolipoliittiset merkitykset ovat tarkastelun kohteessa merkittäviä. Se vihjaa, että elokuvan katse tulee ymmärtää sosio-materiaalis-historiallisena naiseen liittyvänä esteettisenä strategiana eikä vain tekstuaalisena muotona. Seuraavissa elokuva-analyyseissa havainnollistan, miten naisinen katse on luettavissa naistekijöiden elokuvista esteettisenä strategiana, joka on sosio-materiaalis-historiallisesti muotoutunut ja omaksuttu.

### **Feministisiä fantasioida**

Céline Sciamman neljäs pitkä ohjaus *Nuoren naisen muotokuva* on ohjaajan omien sanojen mukaan naisisen katseen manifesti (VanDerWerff 2020). Elokuva on romanttinen pukudraama, joka kertoo kahden naisen rakkaustarinan 1700-luvulla, syrjäisellä pohjoisranskalaisella saarella. Elokuvasa taitelija Mariannen (Noémie Merlant) on määrä maalata ylhäisöneiti Héloïsen (Adèle Haenel) muotokuva, joka sinetöi tämän naimakaupan. Héloïse vastustaa avioliittoa tuntemattoman miehen kanssa, ja aiemmat, miesten maalaamat muotokuvat ovat siksi epäonnistuneet. Nyt muotokuva onkin määrä maalata salaa Héloïsea tarkkailemalla. Elokuvan tarjoama asetelma historiallisessa viitekehyksessä, saaren suljetussa naisten yhteisössä mahdollistaa sukupuolen ja seksuaalisuuden pohtimisen sekä historiallisena että historiallisessa



hetkessä määriteltynä. Elokuva voidaankin mieltää feministiseksi fantasiaksi, eli uudelleen kuvitteluksi, joka luo mahdollisuuden subjektiivisuuden feministiseen uudelleen neuvotteluun elokuvakokemuksessa. Kiinnitän analyysissäni huomioita siihen, miten elokuva problematisoi (miehisen) katseen sukupuolittumista ja toimintaa.

Elokuva asettaa Mariannen, naisen, klassisen aktiivisen toimijan eli merkityksen luojan rooliin mutta ei kutsu katsojaa samastumaan tähän suoraan. Sen sijaan katsojan asemointi elokuvan maailmaan tapahtuu ikään kuin elokuvan sisällä. Trinhiä (1992) mukaillen katsoja asemoidaan todistamaan vierestä elokuvan keskeistä tarinaa. Asemointi luodaan heti ensimmäisessä kohtauksessa, jossa Marianne istuu mallina maalaustaiteen oppilailleen samalla kun hän ohjeistaa heitä muotokuvan maalauksessa. Katsoja näkee Mariannen maalausoppilaiden perspektiivistä. ”Katsokaa käsivarsiani, käsiäni”, hän ohjaa oppilaitaan – ja samalla katsojia – siitä, miten häntä tulee katsoa ja miten hänet tulee esittää. Tämä haastaa paitsi ajatuksen siitä, ettei katseen kohde voi olla elokuvan toimija, mutta myös ajatuksen siitä, että katsoja samastuisi suoraan elokuvan aktiiviseen toimijaan.

Tarinan toinen päähenkilö Héloïse konstruoidaan elokuvan alussa henkilöksi, jolla ei ole vastaavaa toimijuutta. Héloïsen ainoa keino vaikuttaa tilanteeseensa on kieltäytyminen kontaktista, eli mallina istumisesta, mikä ei kuitenkaan estä Marianna tarkkailemasta häntä. Tämä tuottaa perinteisen asetelman naisesta passiivisena katseen kohteena, jonka tehtävä on edistää päähenkilön tarinaa ja tuottaa visuaalista nautintoa. Kameratyö korostaa katsojan ja katsottavan välistä subjektin ja objektin erottelua: näemme Mariannen katselevan Héloïsea etäältä, aina leikkauksen yli eri kuvassa (kuva 1). Elokuvan alkupuolella emme koskaan näe häntä muuten kuin Mariannen katseen kautta. Myös elokuvan ääniraita on Mariannen: ”Korva tulee maalata kokonaan ja rustoa tulee tutkia tarkasti”, hän kuvailee *voice-overissa*. Ääniraidan käyttö ja kuvauksen puhuttelutavat viittaavat siihen, että Marianne on elokuvan toimija ja voyeuristisen katseen käyttäjä. Koska muusa ja taitelija ovat samaa sukupuolta, asetelma kyseenalaistaa toimijuuden ja ”tirkistelyn” (Mulvey, 1975, 11) miehisyyden. Myös katsojan asemointi tilanteen todista-



Kuva 1. Héloïsen hahmo yksin kuva-alassa, Mariannen tarkkailun kohteena. Kuva-kaappaus Blu-rayltä elokuvasta *Nuoren naisen muotokuva*.



Kuva 2. Héloïse ja Marianne yhdessä kuva-alan keskellä. Kuvakaappaus Blu-rayltä elokuvasta *Nuoren naisen muotokuva*.

jana monimutkaistaa katseen toimintalogiikkaa, sillä katsojaa ei ole asemoitu elokuvan tapahtumiin toimija-Mariannen kautta, vaan myös Marianne on katsojan tarkkailun kohde.

Myös etenkin kameratyöskentelystä koituvat tyylliset valinnat tukevat asetelman monitulkintaisuutta. Katseen kohteita esineellistävien ja ”aikaan jähmettävien” (Mulvey 1975, 7) esittävien laajakuvien tai kuva-vastakuva-asetelmien sijaan elokuvaa hallitsevat pitkät *steadicam*-otot, jotka mukailevat henkilöhahmojen liikkeitä ja katseita. Kuvaus ohjaa katsojaa virittymään yksityiskohtien, värien ja muotojen havainnointiin – aina naisten eleistä ja ilmeistä heidän pukuihinsa ja ympäristöönsä, jylhiin kalkkikivisiin rantoihin ja koleaan kartanoon, jossa he asuvat. Usein kamera tarkkailee hahmoja hyvin likeltä, näyttäen kuinka ajatukset ja tuntemukset nousevat – silmät räpsyvät, huuli vapisee, iho kostuu. Nämä valinnat tuovat myös katsojan ”kehonsa pinnalle” (Barker 2009, 35) ja herkistävät myötäelämään ja tulkitsemaan elokuvan nostamia aistimuksia ja tunteita. Elokuva tarjoaakin affektiivisesti ja aistimellisesti latautunutta katsomisen nautintoa, jota Marks (1998) on nimitänyt eroottiseksi. Tämä avaa mahdollisuuden katsojalle uppoutua elokuvan maailmaan ja leikitellä sen tarjoamalla subjekti-objekti-asemoinneilla ja niiden suhteella toimijuuteen.

Elokuvan puolivälissä Héloïse päättää asettua Mariannelle malliksi ja vaatii Mariannea katsomaan itseään. Kameratyö ilmentää katsomisen valtasuhteiden muutosta. Héloïse siirtyy tarkkailtavasta, kuva-alan reunoilla häilyvästä objektista kuvan – ja tarinan – keskiöön Mariannen rinnalle (kuva 2). Kameratyöskentelyn ja leikkauksen valinnat luovat vuorotellen yhteyttä ja erillisyyttä hahmojen välille. Ne tuovat elokuvan keinoin esiin sitä, kuinka identiteetti ja siihen liittyvät kysymykset esimerkiksi seksuaalisuudesta, sukupuolesta ja vallasta eivät ole pysyviä vaan määrittyvät niin ihmisten välisissä suhteissa kuin myös suhteessa havaittuun ympäristöön ja sitä kehystäviin diskursseihin ja yhteiskunnallisiin rakenteisiin.

Kuten Sciamman pukudraamassa, myös Kelly Reichardtın *First Cow* -länneelokuvassa tutun genren variointi tuottaa mahdollisuuden feministiseen fantasiaan. Lännenelokuvan konventioista poiketen elokuva keskittyy ei-he-

gemonisiin maskuliinisuuksiin ja jopa eläimiin, ei perinteisiin sankareihin tai pahiksiin. Reichardt onkin itse todennut olevansa kiinnostunut ihmisistä, joilla ei ole turvaverkkoja ja jotka ”murenisivat palasiksi, jos heitä päin aivastaisi” (Gregory 2016). Elokuvan tapa esittää subjektiutta poikkeaa lännenelokuvien konventioista olennaisesti ja tuo täten tarkasteluun elokuvallisten representaatioiden vaikutuksen tapoihimme tulkita historiaa. Analyysini keskittyy elokuvassa konstruoidun realismin tyyliin, jonka avulla Reichardt herättää eloon kuvitteellisen tarinan historian katveesta ja kutsuu katsojan jakamaan tätä elokuvallista tilaa.

1800-luvun kolonisaation aikaa kuvaava elokuva sijoittuu lehtevään ja jylhään Oregoniin, Tyynenmeren rannoille, Luoteis-Yhdysvaltoihin. Se kertoo kahden miehen orastavasta kumppanuudesta ja halusta rakentaa kotia ja hyvää elämää yhdessä – sekä ystävydestä uudisasutuksen ensimmäisen lehmän kanssa. Toisen päähenkilön, turkismetsästäjien seurueessa liikkuvan Cookieen (John Magaro), olemus huokuu kiltteyttä ja herkkyyttä: ominaisuuksia, jotka poikkeavat muista miehistä. Poikkeava luonne ilmenee tavassa, jolla hän liikkuu luonnossa mutta myös hänen pehmeässä äänessään, lempeissä silmissään ja tietysti hänen perinteisen naisiselta kuulostavassa lempinimessään. Cookie myös haaveilee leipurin urasta ja oman leipomo-majatalon perustamisesta. Cookieen miehisyyden ei-hegemonisuus tulee esiin myös suhteessa hänen seurueensa miehiin, jotka vähättelevät häntä. Lisäksi Cookie ottaa siipiensä suojaan toisen elokuvan päähenkilöistä, metsästä kylmissään löytämänsä pakosalla olevan kiinalaisen King-Lun (Orion Lee), jonka muut seurueen miehet haluaisivat ilmiantaa ja jota nämä kohtelevat rasistisesti.

*First Cow* keskittyy tunnelman luomiseen ja tapahtumien todistamiseen niiden draamallisen motivoinnin sijaan. Elokuva etenee verkkaisesti ja kasvattaa draaman tuntua hienovaraisesti. Cookie ja King-Lu ikään kuin vain asettuvat elämään toistensa tahtiin, tekevät askareita ja puhuvat haaveistaan. Heitä kuvattaessa rajaukset ovat tiiviitä, mitä korostaa kuvaus analogiselle ajalle



KUVATEKSTI: Kuva 3. Cookie kerää mustikoita kuvan etualalla ja King-Lu pohdiskelee taustalla. Kasvillisuus täyttää muun kuva-alan. Kuvakaappaus Blu-rayltä elokuvasta *First Cow*.

tutussa 4:3-kuvasuhteessa. Etualalla nähdään usein kädet, jotka näpräävät jotain: kuorivat pähkinöitä, punovat nyöriä, poimivat mustikoita (kuva 3). Ne tekevät siis perinteisesti naisisina miellettyjä askareita. Kuvaus hyödyntää syvyysvaikutelmia ja epätarkkuusalueita ja tuottaa tällä kuvaan tekstuuria. Värimaailmaa hallitsevat murrettu ruskeat, vihreät ja keltaiset. Valaistus on luonnonmukaisuutta jäljittelevää, paikoin hyvinkin hämärää. Tämä lisää osallisuuden tunnetta: katsoja joutuu siristämään silmiä nähdäkseen, aivan kuin elokuvan hahmotkin.

Kameratyö on yhteneväinen äänimaailman kanssa. Tuntuu, että puhetta ei ole jälkiäänitetty, jolloin luonnon äänet, tulen rätinä tai puron solina, ja esimerkiksi marjanpoiminnan äänet, korostuvat kirkkaampina kuin keskustelu. Ylikorostamalla äänimaailman roolia elokuva kiinnittää katsojan huomion sen harkittuun luonteeseen. Äänen, valon ja kuvan tekstuuri sekä totuttua pienempi kuvakoko muistuttavat Kuhnin (1982, 150) kuvailemista 1970-luvun feministisistä dokumenteista, joiden viimeistelemätön olemus oli Kuhnin mukaan olennainen osa kokemusasiantuntijuuden esittämistä. Tässä vastaavat muodolliset valinnat luovat mielikuvaa tarinasta, joka *voisi* perustua tositapahtumiin, jos tällaisia tarinoita olisi dokumentoitu.

Marksin (1998, 337) mukaan tällainen elokuvan haptisuus tekee katsojan haavoittuvaiseksi kuvalle, sillä se rikkoo optisen kerronnan tuottaman kokemuksen hallinnasta. Haavoittuvaisuus mahdollistaa toisenlaisen uppoutumisen, jossa katsoja herkistyy elokuvan keholle ja ikään kuin kadottaa itsensä kuvaan, tuottaen mahdollisuuden subjektiivisuuden uudelleenneuvotteluun katsomiskokemuksessa. *First Cow'ssa* tuloksena on feministinen fantasia, jossa katsojalla on mahdollisuus pohtia omaa asemaansa suhteessa miehisyiden ja naisisuuden historiaan ja niiden kuvaamisen konventioihin.

## Dekonstruktio ja vastentahtoinen todistaminen

Jennifer Kent käsittelee tuotannossaan naisisuuden tabuaiheita – ”huonoa” äitiyttä, vihaa, kostonhimoa ja itsekkyyttä. Kentin ensimmäinen ohjaustyö, kauhuelokuva *The Babadook* (Australia 2014), käsittelee autistisen lapsen äidin ristiriitaisia, kielletyiksi koettuja ja padottuja tunteita. Toinen pitkä ohjaus, *The Nightingale*, taas käsittelee sukupuolen, luokan ja etnisyyden kanssa risteävää symbolista ja konkreettista väkivaltaa sekä näistä kumpuavaa vihaa ja kostonhimoa. Elokuva on väkivallan kuvauksessaan hyvin eksplisiittinen. Elokuvan kritiikeissä onkin ihmetelty, onko kuvaus soveliasta ja tekeekö nainen katse seksuaalisesta väkivallasta yhtään vähemmän vastenmielistä (esim. Billson 2019).

*The Nightingale* kritisoii länsimaista elokuvakulttuuria sekä esittämisen väkivaltaisia ja alistavia konventioita, joilla tuotetaan elokuvallista nautintoa. Tässä mielessä elokuva on yhtäältä arkkityyppinen dekonstruktiiivinen teoriaelokuva: se kiinnittää tarkoituksella huomiota elokuvan toimintamekanismeihin ja käyttää tehokeinona samastumisen kieltämistä. Toisaalta sen tapa asemoida katsojaa muistuttaa Trinhin (1992) teoretisoimasta vierestä katsomisesta ja todistamisesta – joskin vastentahtoisesta sellaisesta.

Tarina rakentuu kolmen hahmon, irlantilaisvanki Claren (Aisling Franciosi), asuinseuduiltaan syrjäytetyn aboriginaali Billyn (Baykali Ganambarr) ja englantilaisen luutnantti Hawkinsin (Sam Claflin), ympärille. Huomionarvoista on, että heti alkukuvassa Clare asemoidaan tarinan näkökulmahenkilöksi, jolloin samastumispisteet elokuvan henkilöhahmon, kuvan, ja kameran kanssa

ovat de Lauretista (2007 [1985], 32) lainaten naisen, naisisia tai feministisiä. Keskityn analysissäni siihen, miten sukupuolittuneen väkivallan esittämisen konventiot problematisoidaan tästä näkökulmasta.

Clare on pakkotyössä Hawkinsille, joka johtaa Australian Tasmaniassa sijaitsevaa siirtomaajoukkojen leiriä. Ensi katsaus armeijan maailmaan on paljonpuhuva. ”Seiso suorassa, neiti!” huutaa luutnantti miehilleen, ”Ja sinä, läski Miss Molly!” Joka ikinen loukkaus liittyy naisisuuteen. Katsojalle ei tule yllätyksenä, miten Clarea kohdellaan tällaisessa ympäristössä. Kun ensimmäinen raikauskohtaus alkaa, sen voi ennakoida jo tavasta, jolla luutnantti kutsuu Claren huoneeseensa ja kehottaa tätä sulkemaan oven. Suljettu, heikosti valaistu pieni tila, nainen haavoittuvaisena, yksin hallitsevassa asemassa olevan miehen kanssa: nämä ovat seksuaalisen väkivallan esittämisen konventioita (Projansky 2001, 30). Tässä kohtaa moni elokuva hyppäisi kivuliaan kohdan yli tai kuvaisi vaikka seinällä riippuvaa taulua antaen katsojan mielikuvituksen täyttää aukot, mutta *The Nightingale* näyttää jokaisen hetken.

Clare yrittää paeta, mutta luutnantti retuuttaa hänet vasten pöytää. Seuraa lähikuva, jossa luutnantti nostaa Claren hametta ja avaa omia housujaan. Luutnantti pitelee Claren käsiä. Sitten lähikuva henkeä haukkovan Claren kasvoista työnnettynä pöytää vasten. Lähikuva luutnantin kasvoista, kun hän hyväilee itseään valmistautuessaan raiskaamaan Claren. Kasvoilla on vihaisen himokas ilme. Kamera siirtyy Claren pöytää vasten työnnettyjen kasvojen eteen ja näyttää, kuinka hänen kasvonsa liikkuvat edestakaisin puisella pöydällä luutnantin työntöjen voimasta: kohti kameraa, kamerasta pois. Välillä näemme lähikuvaa luutnantin kasvoista, joilta paistaa tyhjyys. Molemmat henkilöahmot tuijottavat tyhjin silmin, eivät ikään kuin ole enää ruumiissaan vaan jossain muualla. Silti kohtaus vain jatkuu. Tätä on etäännyttäminen tehokeinona – se pakottaa katsojan tunteineen yksin, kauas elokuvan kehosta.

Vain muutama minuutti tämän kohtauksen jälkeen Clare raiskataan toistamiseen, ja hänen miehensä ja vauvansa tapetaan. Williamsin (1991) mukaan nainen on arkkityyppisesti pelon, kauhun, jännityksen ja nautinnon ruumiillistuma elokuvan kerronnassa. Nyt suhde naisen ruumiiseen liittyyvään elokuvalliseen nautintoon on kuitenkin saatettu ongelmalliseksi, sillä elokuva puhuttelee katsojaa naisisesta pelon, voimattomuuden, surun ja vihan perspektiivistä. Clare ei alistu murtuneena häneen kohdistetun väkivallan seurauksena vaan päätyy jahtaamaan luutnantti Hawkinsia viidakon läpi Billy oppaanaan.

Kurittoman tai kostonhimoisen naisen potentiaali on kauhuelokuvissa käytetty trooppi, jossa miesten kaltoin kohteleva nainen kanavoi vihansa koston (Clover 1987, 196). Myös Kentin elokuva saa takaa-ajo-osuuden kohdalla kauhuelokuvan sävyjä: metsän äänet korostuvat, kuvan sävyt tummenevat, ja Claren hiukset ovat kuva kovalta sotkuisemmat. Clare tuntuu villiintyvän ja tulevan osaksi metsää. Hän nukkuu puun juurakossa, johon hän sopii kuin kolo olisi hänelle tehty. *The Nightingale* näyttää Claresta kumpuavan villin vihan ja kostonhimon oikeasuhtaisena ja paitsi henkilöön kohdistuvista epäoikeudenmukaisuuksista myös patriarkaalisista rakenteista kumpuavana.

Oikeutettuna kuvattu naisinen kosto ja empatian puute on harvoin elokuvan keskiössä. Näin tapahtuu lähinnä melko marginaalisissa *rape revenge* -elokuvissa, kuten ohjaaja Steven Monroen elokuvassa *I Spit On Your Grave* (Yhdysvallat 2010). *The Nightingale*ssa kostoväkivalta ei kuitenkaan ole kyseisen genren tyyliin estetisoitua. Taustalla ei soi jännittävä ekstradiegeettinen musiikki eikä kuvaus ole dynaamista ja seksualisoitua. Sen sijaan, kun Clare viimein saa kiinni hänen vauvansa murhanneen miehen ja tappaa tämän,

kohtaus on piinallisen hidas ja todentuntuinen. Miehen tappamiseen kuluu minuutteja. Tämä kääntää pääläelleen Cloverin (1987, 200) tekemän huomion, että kauhuelokuvassa miesten kuolemat ovat nopeasti ohi, kun taas naisten kuolemien kuvauksissa viipyillään. Niin tässä kuin raiskauskohtauksissakin kamera vaatii katsojaa katsomaan väkivaltaa pitkään ja tajuamaan, kuinka elokuvalliset konventiot yleensä helpottavat väkivallan katselua joko sitä seksualisoiden ja estetisoiden tai ohjaamalla katseen toisaalle (kuva 4).

Billyn ja Claren välisen empatian kasvusta muodostuu elokuvan samastumis-pinta. Williams (1996 [1984], 62) on teoretisoinut naishahmon hirviöön luomasta empaattisesta katseesta, joka uhkaa patriarkaalista seksuaaliselle vallalle perustuvaa kontrollia. Tässä elokuvassa Billy, mieshahmo, on kuitenkin se, joka osoittaa empatiaa Clarea, kastroivaa naishirviötä (Williams 1996 [1984], 65), kohtaan (kuva 5). Vaikka Billy järkyttyy Claren raa'asta murhan-



Kuva 4. Lähikuva Claren kasvoista, kun hän murskaa vauvansa tappaneen miehen kasvot. – Kuva 5. Lähikuva Billyn empaattisesta katseesta. Kuvakaappaukset Blu-rayltä elokuvasta *The Nightingale*.

himosta, hän samastuu tilanteeseen johtaneisiin kokemuksiin väkivallasta ja jää Claren rinnalle.

Hetkiä, jolloin hahmot pääsevät toistensa läheisyyteen tavalla, joka tuo myös katsojan ”kehonsa pinnalle” ja edesauttaa samastumista, ei kuitenkaan ole montaa. Elokuva toimii enimmäkseen irrottamalla kameratyön hahmojen ruumiista ja kokemuksesta, mikä eristää katsojan elokuvan maailmasta. Tämä tuottaa psykologista tyhjyyttä, suruakin. Katsoja ei pysty samastumaan mutta ei pääse katsomistilanteesta poiskaan.

Clover (1987, 189) esittää, että voimakkaan kehollisten ja affektiivisesti latautuneiden ”sensaatiogenrejen”, kuten kauhuelokuvien, voima perustuu siihen, että ne kykenevät tehokkaasti manipuloimaan elokuvan näkökulmaa. Asemoimalla katsojan elokuvaan Claren, ja osittain Billyn, kautta *The Nightingale* korostaa sitä, kuinka normalisoitua miesten naisiin kohdistama väkivalta elokuvan konventioissa on. Nyt väkivallan normalisointia on käytetty kriittisesti hyväksi. Valkoisen naisen ja aboriginaalimiehen – eli patriarkalisessa ja koloniaalisessa kontekstissa alistettujen – näkökulmasta kuvattuna elokuvassa tapahtuva väkivalta pakottaa katsojan traumaattisen väkivaltakokemuksen äärelle tavalla, mikä saattaa herättää katsojissa voimakkaitakin negatiivisia reaktioita. Näin elokuva kommentoi ja kritisoi konventionaalisia sukupuolittuneita ja sukupuolittavia väkivaltarakenteita, joita elokuvakulttuuri luo, toisintaa ja ylläpitää.

## Johtopäätökset

Länsimaissa niin naisten tekemien kuin feminististenkin pitkien draamaelokuvien määrä on 2000-luvulla lisääntynyt merkittävästi. Tästä esimerkkinä ovat aineistoni kolme elokuvaa. Myös elokuvaan ja sukupuoleen liittyvä kulttuuripuhe ja populaari tieto ovat lisääntyneet, ja käsite naisinen katse on yleistynyt tapana kuvata elokuvan sukupuolittunutta ja sukupuolittavaa logiikkaa. Tässä artikkelissa olen eritellyt sitä, miten naisinen katse ohjaa suhtautumaan sukupuolittuneisiin ja sukupuolittaviin rakenteisiin ja näiden puitteissa nouseviin tunteisiin, kokemuksiin ja käsitteellistykseen elokuvassa. Naisinen katse keskustelee tarkastelukohteissani patriarkalaisen hegemonian tuottaman rakenteellisen ja symbolisen väkivallan kanssa sen sijaan, että kieltäisi sen. Näin naisinen katse pyrkii löytämään muotoja ja rakenteita, joilla olla toisintamatta sukupuolittunutta väkivaltaa kriittittävästi elokuvan kuvastoissa. Aineistoni elokuvat ovat dialogissa feministisen elokuvateorian kanssa, ja etenkin Laura Mulvey'n miehisen katseen teorian vaikutus tämän päivän (nais)elokuvaan on ilmeinen.

Analysoin Céline Sciamman *Nuoren naisen muotokuva* ja Kelly Reichardt'n *First Cow* -elokuvaa feministisinä fantasioina, jotka tuovat katsojan kehonsa pinnalle ja tuottavat näin mahdollisuuden subjektiivisuuden uudelleen neuvotteluun katsomiskokemuksessa. Jennifer Kentin elokuvan *The Nightingale* taas voi mieltää dekonstruktiivisena teoriaelokuvana, joka vetää huomion tekstin toimintoihin ja työntää katsojaa kauas elokuvan kehosta. Kaikki elokuvat kuitenkin neuvottelevat klassisen kerronnan kanssa sen sijaan että hylkäisivät nämä konventiot, mikä taas monelle varhaiselle feministiselle elokuvantekijälle tuntui välttämättömältä.

Kentin ja Sciamman elokuvat ovat korostuneen naisisia tarinalliselta sisällöltään ja puhuttelutavaltaan. Ne ovat naisten tekemiä elokuvia, jotka kertovat naisten tarinoita naisten näkökulmasta, aivan kuten feminististen naistekijöi-

den elokuva on perinteisesti tehnyt (Butler 2002, 37). Reichardtın elokuva avaa mahdollisuuden analysoida katseen sukupuolittunutta ja sukupuolittavaa merkitystä seikkaperäisemmin, sillä *First Cow* on naisen kertoma tarina miehistä. Elokuvasa ei ole tekijyyden, toimijuuden ja elokuvien hahmojen välistä jatkumoa, joka usein korostuu feministisissä teoksissa. Reichardtın elokuvassa naistekijällä on kuitenkin viimein ”ääni ja status subjektina” (Kuhn 1982, 200) siinä mielessä, että hän voi tarjota näkökulmansa myös aiheeseen, joka ei suoraan kosketa häntä ja jonka piiristä hänet on historiassa suljettu pois.

Ehdotankin, että tarkastelemisani elokuvissa naisinen katse on mielekäs käsittää naisisesta asemasta puhumiseksi, katsomiseksi ja olemiseksi, joka neuvottelee elokuvakulttuurin konventioiden kanssa feminististen esteettisten strategioiden avulla. Tällöin poliittiset intentiot siirtyvät pois suorasta assosiaatiosta henkilöön ja tämän sukupuoleen, kohti elokuvan keinojen analyysiä feministisinä – kuitenkin menettämättä naistekijyyden sosio-materiaalis-historiallisesti muotoutunutta ja omaksuttua merkitystä elokuvan tekemisen prosessissa.

## Lähteet

### Elokuvat

*First Cow* (2020) Kelly Reichard. A24, IAC Films ja Film Science. Yhdysvallat. BluRay.

*Nuoren naisen muotokuva* (2019) *Potrait de la jeune fille en feu*. Céline Sciamma. Lilies Films, Arte France Cinéma ja Hold Up Films. Ranska. BluRay.

*The Nightingale* (2018) Jennifer Kent. Causeway Films ja Made Up Stories. Australia. BluRay.

### Kirjallisuus

Barker, Jennifer (2009) *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.

Billson, Anne (2019) Does the Female Gaze Make Sexual Violence on Film Any Less Repugnant? *The Guardian*. Saatavilla: <<https://www.theguardian.com/film/2019/aug/02/the-female-gaze-does-it-make-sexual-violence-on-film-any-less-repugnant>> (Linkki tarkistettu 26.1.2022).

Block, Marcelline (2009) *Situating the Feminist Gaze and Spectatorship in Postwar Cinema*. Cambridge: Cambridge Scholars Publisher.

Bourdieu, Pierre (1977 [1972]) *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bourdieu, Pierre ja Wacquant, Loïc (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press.

Bordwell, David; Staiger, Janet & Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.

Brey, Iris (2020) *Le Régard Féminin: Une Révolution à L'écran*. Pariisi: Editions de l'Olivier.

Butler, Alison (2002) *Women's Cinema: The Contested Screen*. Lontoo: WallFlower Press.

Clover, Carol (1987) Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Representations* vol. 20, 187–228.

de Lauretis, Teresa (2007 [1985]) Rethinking Women's Cinema. Teoksessa White, Patricia (toim.) *Figures of Resistance: Essays in Feminist Film Theory*. Chicago: University of Illinois Press, 25–47.

de Lauretis, Teresa (2007 [1990]) Upping the Anti (sic) in Feminist Theory. Teoksessa White, Patricia (toim.) *Figures of Resistance: Essays in Feminist Film Theory*. Chicago: University of Illinois Press, 183–198.



- de Lauretis, Teresa (2007 [2001]) *When Lesbians Were Not Women*. Teoksessa White, Patricia (toim.) *Figures of Resistance: Essays in Feminist Film Theory*. Chicago: University of Illinois Press, 72–82.
- Dirse, Zoe (2013) Gender in Cinematography: Female Gaze (eye) Behind the Camera. *Journal of Research in Gender Studies* vol. 3:1, 15–29.
- Doane, Mary Ann (1982) Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. *Screen* vol. 32:3–4, 74–87.
- Gaines, Janet (2018) *Pink-Slipped: What Happened to Women in the Silent Film Industries?* Urbana: University of Illinois Press.
- Gregory, Alice (2016) The Quiet Menace of Kelly Reichardt's Feminist Westerns. *The New York Times Magazine*. Saatavilla: <<https://www.nytimes.com/2016/10/16/magazine/the-quiet-menace-of-kelly-reichardts-feminist-westerns.html>> (Linkki tarkastettu 18.2.2022).
- Irigaray, Luce (1985 [1974]) *Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell University Press.
- Johnston, Claire (1973) Women's Cinema as Counter-cinema. Teoksessa Johnston, Claire (toim.) *Notes on Women's Cinema*. Lontoo: SEFT, 24–31.
- Johnston, Claire (1975) Dorothy Arzner: Critical Strategies. Teoksessa Johnston, Claire (toim.) *The Work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema*. Lontoo: BFI, 1–8.
- Kaplan, E. Ann (1983) *Women in Film: Both Sides of the Camera*. New York: Methuen.
- Kaplan, E. Ann (2004) Global Feminisms and the State of Feminist Film Theory. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* vol. 30:1, 1236–1248.
- Karkulehto, Sanna & Rossi, Leena-Maija (2017) Johdanto: Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa – sukupuolen ja väkivallan risteyksessä. Teoksessa Sanna Karkulehto & Leena-Maija Rossi (toim.) *Sukupuoli ja väkivalta: Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–26. Saatavilla: <<https://doi.org/10.21435/skst.1431>>
- Kartastenpää, Tero (2021) Jo vuosikymmeniä on puhuttu elokuvien epätasa-arvoisesta ”mieskatseesta” – Sen muuttaminen naiskatseeksi ei ole ratkaisu. *Helsingin Sanomat*. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007870779.html>> (Linkki tarkistettu 7.6.2022).
- Kuhn, Anette (1982) *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Lontoo: Routledge ja Kegan Paul.
- Koistinen, Aino-Kaisa & Mäntymäki, Helen (2019) ”Kaikki paha tulee Skandinaviasta”: Sukupuolittuneen ja seksualisoituneen väkivallan affektiivinen poetiikka ja politiikka Nordic noir -televisiosarjassa Modus. *WiderScreen*. Saatavilla: <<http://widerscreen.fi/numerot/ajankohtaista/kaikki-paha-tulee-skandinaviasta-sukupuolittuneen-ja-seksualisoituneen-vakivallan-affektiivinen-poetiikka-ja-politiikka-nordic-noir-televisiosarjassa-modus/>> (Linkki tarkistettu 8.2.2022).
- Lauzen, Martha (2021) The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top U.S. Films of 2020. *The Center for the Study of Women in Television and Film*. Saatavilla: <[https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2021/01/2020\\_Celluloid\\_Ceiling\\_Report.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2021/01/2020_Celluloid_Ceiling_Report.pdf)> (Linkki tarkistettu 10.8.2022).
- Marks, Laura U. (1998) Video Haptics and Erotics. *Screen* vol. 39:4, 331–348.
- Marantz Cohen, Paula (2010) What Have Clothes Got to Do with It? Romantic Comedy and the Female Gaze. *Southwest Review* vol. 95, 78–88.
- Mulvey, Laura (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* vol. 1:3, 6–18.
- Mulvey, Laura (1979) Film, Feminism and the Avant-Garde. *Framework* vol. 10, 3–10.
- Mulvey, Laura (2001) Unmasking the Gaze: Some Thoughts on New Feminist Film Theory and History. *Lectora* 7, 5–14.
- Mulvey, Laura (2004) Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* vol. 30:1, 1286–1292.
- Paasonen, Susanna; Attwood, Feona; McKee, Alan ja Smith, Clarissa (2020) *Objectification: On the Difference between Sex and Sexism*. Lontoo: Routledge.
- Projansky, Sarah (2001) *Watching Rape Film and Television in Postfeminist Culture*. New York: New York University Press.
- Roiha, Taija; Rautiainen Pauli ja Rensujeff, Kaija. (2015) Taiteilijan asema ja sukupuoli. *Cuporen verkkojulkaisu* 31. Saatavilla: <[https://www.cupore.fi/images/tiedostot/taiteilijanasesajasukupuoli\\_v09.pdf](https://www.cupore.fi/images/tiedostot/taiteilijanasesajasukupuoli_v09.pdf)> (Linkki tarkistettu 27.6.2022).
- Rosen, Marjorie (1973) *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. New York: Coward, McCann & Geoghegan.

Slobodian, Jennifer (2012) Analyzing the Woman Auteur: The Female/Feminist Gazes of Isabel Coixet and Lucrecia Martel. *The Comparatist* vol. 36, 160–177.

Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Silfverberg, Anu (2020) *Sinut on nähty*. Helsinki: Teos.

Soloway, Jill (2016) *Jill Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF Talks 2016* – YouTube-video. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>> (Linkki tarkistettu 21.2.2022).

Taylor, Jessica (2014) Romance and the Female Gaze Obscuring Gendered Violence in The Twilight Saga. *Feminist Media Studies* vol. 14:3, 388–402.

Trinh T. Minh-ha (1991) *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. Lontoo ja New York: Routledge.

Trinh T. Minh-ha ja Chen, Nancy N. (1992) Speaking Nearby: a Conversation with Trinh T. Minh-ha. *Visual Anthropology Review* vol. 8:1, 82–91.

Tuusa, Saara (2021) *Mitä on naisinen katse?* Helsinki: Helda. Saatavilla: <<http://urn.fi/URN:NBN:fi:hulib-202106162991>>

VanDerWerff, Emily (2020) Portrait of a Lady on Fire director Céline Sciamma on Her Ravishing Romantic Masterpiece. *Vox*. Saatavilla: <<https://www.vox.com/culture/2020/2/19/21137213/portrait-of-a-lady-on-fire-celine-sciamma-interview>> (Linkki tarkistettu 30.3.2021).

Williams, Linda (1996 [1984]) When the Woman Looks. Teoksessa Grant, B.K. (toim.) *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 15–34.

Williams, Linda (1991) Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly* vol. 44:4, 2–13.