

Kerronnan merkitys feministisessä elokuvateoriassa

Feministisen elokuvateorian peruskysymyksiä on ollut vallitsevan elokuvan asettaminen kriittisen analyysin kohteeksi. Vallitsevalla elokuvalla tarkoitetaan perinteisiä kerrontaelokuvia, joiden yhteisinä piirteinä ovat kaupallinen tuotanto ja levitys, tähtijärjestelmä, genret sekä määrätynlainen tapa kertoa tarina. Hollywood-elokuvat ovat malliesimerkki kerrontatyylistä, jota on myös nimitetty klassiseksi realistiseksi tekstiksi.

Kerronnan rakenteen peittäminen on keskeinen tekijä klassisen realistisen tekstin toiminnassa. Kaikki kerronta luo merkityksiä, mikä liittyy sen tapaan puhutella katsojia, mutta vallitsevan elokuvan katsojat eivät yleensä ole tietoisia tästä eivätkä myöskään omasta aktiivisesta panoksestaan merkitysten luomisprosessissa, vaan he pitävät merkkejä valmiiksi annettuina. Jatkuvan leikkauksen periaate vahvistaa tätä vaivattoman katselun illuusiota. Leikkaukset ovat mahdollisimman huomaamattomia, mikä luo vaikutelman yhtenäisestä kerronnallisesta ajasta ja tilasta. Tällä tavalla syntyy vaikutelma todellisuudesta (Kuhn 1982, 36, 38). Elo-

kuvan tarjoama naturalismi vastaa siis näkemäämme todellisuutta, ja tästä seuraa ajatus että valkokangas tarjoaa ikkunan maailmaan eikä valehtele (Gledhill 1978, 464).

Elokuvan esittämä "todellisuus" liittyy kiinteästi ideologiakritiikkiin. Feministitutkijat ovat omaksuneet ideologiakäsityksensä Louis Althusserilta (1984, 124-130), jonka mukaan ideologia tarkoittaa yhteiskunnan tarjoamia käsityksiä ja kuvia todellisuudesta. Ideologia vaikuttaa ihmisiin yhteisössä ylläpidettyjen myyttien kautta, jotka koetaan luonnollisiksi ja itsestään selviksi. Mutta ideologia kätkee oman toimintansa, se kieltää oman luonteensa eikä koskaan kerro olevansa ideologiaa, joten ideologian alaisuudessa olevat uskovat olevansa sen ulkopuolella.

Roland Barthes on toinen tutkija, joka on vaikuttanut huomattavasti feministitutkijoiden käsityksiin. Barthes kiinnittää huomiota luonnon ja historian sekoittumiseen; historiallinen kehitys ymmärretään luonnolliseksi ja siten väistämättömäksi, mahdolliseksi muuttaa (Barthes 1970, 240-241; Culler 1983, 33-349). Tähän sisältyy ideo-

loginen aspekti, kun asiat tapahtuvat ikään kuin itsestään ja niistä ei tarvitse keskustella.

Näin ollen on tärkeää paljastaa ne prosessit, kuinka merkitykset luodaan elokuvissa, sillä samalla voidaan paljastaa, miten ideologia toimii tekstissä. Käytännössä tämä tarkoittaa tekstin purkamista - se mikä aikaisemmin oli piilossa, pyritään nyt tuomaan esille. Tällä tavoin voidaan selvittää patriarkaalisen ideologian vaikutus elokuvissa, joiden kautta nainen konstruoidaan ikuisiksi, myyttiseksi ja muuttumattomaksi. Tähän liittyy se, että vallitsevassa elokuvassa naisen ääni, naisen diskurssi on poissa ja hallitseva diskurssi on lähes poikkeuksetta miehinen. Toisin sanoen vallitsevassa elokuvassa naiset eivät itse kerro omia tarinoitaan ja hallitse omaa kuvaansa, vaan heidät on asetettu patriarkaalisen ideologian ehtoihin (Kuhn mt., 77, 88). Christine Gledhill toteaaakin representaation perustuvan ristiriitaisuuksien kieltämiseen (Gledhill 1984, 10). Ideologia pyrkii esittämään todellisuuden luonnollisena ja ristiriidattomana kokonaisuutena, johon yksilön täytyy sopeutua. Feministisen elokuvatuotkimuksen tehtävänä on löytää ne konventiot ja toimintatavat, jotka tuottavat ideologista todellisuutta peittämällä ristiriidat ja oman työnsä taiteellisessa tuotteessa.

Klassisessa Hollywood-elokuvassa nainen toimii kuitenkin usein kerronnan motivoijana, ongelmana, joka saa juonen liikkeelle. Tällöin elokuvan tendenssinä on palauttaa nainen järjestykseen, ja elokuvan ratkaisu on riippuvainen erityisen "naiskysymyksen" ratkaisemisesta. Nainen täytyy palauttaa paikalleen, jotta järjestys säilyisi maailmassa ja ristiriita poistettaisiin. Tämä tapahtuu tietyllä tavalla. Nainen

sidotaan perheeseen, kun hän rakastuu ja menee naimisiin tai muulla tavoin hyväksyy perinteisen naisen roolin. Mutta jos hän ei tätä tee, häntä rangaistaan sosiaalisista ja kerronnallisista rikkomuksistaan poissulkemisella, lainsuojattomuudella tai jopa kuoleamalla (Kuhn mt., 34; ks. myös Kaplan 1983, 6).

Seuraavassa tarkastelen yksityiskohtaisemmin, mitä erityiskysymyksiä feministitutkijat ovat nostaneet esille elokuvan kerronnasta. Mitkä ovat toisin sanoen ne elokuvakerronnan sisällä olevat rakenteet, jotka erottavat sukupuolet toisistaan ja diskriminoivat naisia sekä valkokankaalla että katsomossa?

Miehinen vs. naisellinen diskurssi

Diskurssi tarkoittaa puhetta eli mitä elokuvassa "sanotaan". Diskurssi on yhtenäinen sosiaalisesti muodostuneelle ryhmälle puhujia tai tiettyjä sosiaalisia toimijoita, ja se sisältää kaiken, mitä voidaan tai ei voida sanoa. Diskurssiin liittyvät kaikki ne yksityiskohdat - esteettiset, semanttiset, sosiaaliset, ideologiset - joiden voidaan sanoa puhuvan niiden puolesta tai viittaavan niihin, joiden diskursssia se on. Diskurssi on erotettava näkökulmasta, sillä jälkimmäinen yhdistyy tiettyyn henkilöön kun taas diskurssi esiintyy tekstissä monina eri artikulaatioina, joista henkilö on vain yksi. Sen ei myöskään tarvitse olla tekstillisesti yhtenäinen, vaan se voi olla hajonnut moniin pitempiin tai lyhyempiin taukoihin tai hiljaisuuksiin (Gledhill 1978, 485).

Ideologisesti yhtenäinen teksti voi hallita muita diskursseja ja tuoda esiin vallitsevan ideologian, jolla on valta tuomita tai esitellä

muiden diskurssien totuudenmukaisuus. Patriarkaalisessa tekstissä hallitseva diskurssi on miehinen ja tämä on rakenteellinen syy siihen, miksi naisen ääni ei kuulu (Gledhill 1978, 486). Tätä hallitsevaa diskurssia kutsutaan myös metadiskurssiksi.

Naisellinen diskurssi on hyvin ongelmallinen käsite, jonka eri tutkijat ovat ymmärtäneet eri tavoin. Aluksi feministinen tekstianalyysi omaksui kaksi tutkimusstrategiaa. Ensimmäisessä vaihtoehdossa keskityttiin vallitsevan elokuvan patriarkaalisen ideologian tutkimiseen katkosten muodossa. Toinen keskittyi niihin elokuviin, jotka näyttivät olevan täysin patriarkaalisen ideologian dominoimia, jolloin pyrittiin purkamaan niiden ideologinen toiminta. Kun jälkimmäisessä vaihtoehdossa tekstianalyysin tehtäväksi tulee ideologian paljastaminen, ensin mainittu tutkimusmalli olettaa joissakin Hollywood-elokuvissa itsessään olevan sisäistä kritiikkiä tätä ideologiaa kohtaan, mikä ilmenee tiettyinä oireina eli katkoksina tekstissä. Tällöin feministisen elokuvatutkimuksen tehtävänä olisi etsiä tällaiset "katkoselokuvat" ja tehdä niistä feministinen vastatulkinta.

Claire Johnston (1975) on analysoinut Dorothy Arznerin elokuvia yhdessä Pam Cookin kanssa (Dorothy Arzner oli yksi niistä harvoista naisohjaajista, jotka pääsivät tekemään elokuvia Hollywoodissa 1920-, 30- ja 40-luvuilla). Tässä analyysissä Johnston luo edellä mainitun katkeamisteesin, jonka mukaan naisen ääni murtautuu miehisen diskurssin läpi rikkoen sen. Christopher Strong -elokuvan analyysissä Johnston lähtee liikkeelle naispäähenkilön Cynthian tavasta rikkoa miehistä diskurssia kääntämällä sukupuoliroolit pääläelleen:

Cynthia on lentäjä, ja hän ylisamastuu miehiseen maailmaan, lentokoneisiin, ennätysten rikkomiseen ja kilpailemiseen tässä miehisessä maailmassa. Elokuvan rakenteellinen yhtenäisyys luodaan naisen diskurssin kautta joka saa miehisen maailman näyttämään oudolta. Kun Cynthia tekee itsemurhan elokuvan lopussa, voidaan tätä loppuratkaisua Johnstonin mukaan pitää sen ristiriidan ilmauksena, johon naispäähenkilö on joutunut uran ja seksuaalisuuden välillä. Tässä tapauksessa naisen diskurssi ei onnistu voittamaan miehistä diskurssia ja patriarkaalista ideologiaa, mutta elokuvan lopussa esiintyvä ironia on tietynlainen voitto. Johnston tulkitsee naisen diskurssin esiintuomisen ja painottamisen voitoksi sen non-eksistoi- mista ja hävittämistä vastaan.

Janet Bergstrom on puolestaan voimakkaasti kritisoinut tätä Johnstonin analyysiä (Bergstrom 1979, 22, 26, 28). Bergstromin mukaan Johnston unohtaa elokuvan tavan luoda merkityksiä. Johnston ei osoita, miten naisen halu ja naisellinen diskurssi ilmenevät elokuva-tekstissä; ilmeneekö se tietyissä kerronnan osassa vaiko kerronnassa kokonaisuutena? Bergstrom pitää Johnstonin kerronnallisia kuvauksia hyvin tulkinnanvaraisina ja epäilee, voivatko katsojat tulkita nämä elokuvat samalla tavalla, koska tulkinnat eivät perustu elokuvallisiin merkityksiin ja yksityiskohtiin, vaan tarinan ja juonen analysointiin. Edelleen Bergstrom painottaa kerronnan merkitystä kokonaisuutena tukeutuen Jacquelyn Suterin tekemään analyysiin Christopher Strongista. Kerronnan eteneminen on huomioitava kokonaisuutena eikä pidä painottaa vain yhtä tai muutamia elementtejä kuten Johnston tekee.

Jacquelyn Suterin tekemä analyysi Christopher Strongista on ikään kuin vasta-analyysi Johnstonin tulkinnalle. Suterin (1979, 138, 139, 143) mukaan patriarkaalinen miehinen diskurssi puhuu elokuvan kaikilla tasoilla. Naisen halu alistetaan kerronnallisen logiikan palvelukseen, ja lopulta käy selväksi, että molemmat sukupuolet puhuvat patriarkaalisen diskurssin puolesta, sillä elokuvan lopussa kaikki päähenkilöt tukevat tätä diskurssia. Naisellinen diskurssi on kuitenkin läsnä tässä elokuvassa, ja sillä on oma toimintatapansa, joka on punottu yhteen miehisen diskurssin kanssa. Tällä tavoin ymmärrettynä naisellinen diskurssi ei ole pelkästään katkos miehisessä diskurssissa, vaikkakin se aiheuttaa siinä epäyhtenäisyyttä, jolloin naisellisesta diskurssista tulee ongelma, joka täytyy ratkaista.

Christopher Strongin naispäähenkilön Cynthian pitäisi olla halun subjekti, mutta hänestä tuleekin halun objekti - halun, joka johtaa tarinan ratkaisuun. Cynthian asema muodostuu paradoksaaliseksi, koska kerronnan logiikka määrää henkilöt toimimaan tietyllä tavalla. Kun henkilö on täyttänyt sen tehtävän, jonka kerronnan rakenne on hänelle asettanut, hänet voidaan eliminoida tarinasta. Tämä on Cynthiinkin kohtalo, sillä toisaalta hän luo elokuvaan jännitteen uhkaamalla yksiavioisuuden järjestelmää, mutta lopussa hänen äänensä ja halunsa täytyy vaientaa, jotta patriarkaalinen diskurssi voittaisi. Suter ei pidä elokuvan loppuratkaisua naisellisen diskurssin voittona, kuten Johnston tekee, vaan tappiona. Cynthia ei uskalla elää ja ratkaista ristiriitoja, joten patriarkaalinen yhteiskunta nujertaa hänet lopulta (Suter mt., 142, 144, 146).

Suter painottaa tulkinnassaan tekstin yhtenäisyyttä. Muodossa esiintyvät katkokset lisäävät tietoa naisellisen diskurssin luonteesta, mutta yksittäiset, erilliset katkokset eivät välttämättä hajoita tekstiä ja kerrontaa. Klassisessa tekstissä ei ole mitään tarpeettomia elementtejä, vaan kaikki tapahtumat palvelevat tarinaa ja sen loppuratkaisua. Klassinen teksti on siis mahdollisimman ekonominen. Jos tämä rakenne halutaan rikkoa, katkoksien täytyy olla jatkuvia ja toistuvia (Suter mt., 147-148). Toisin sanoen täytyisi olla sellaisia tapahtumia, jotka eivät mitenkään liittyisi tarinaan ja veisi sitä eteenpäin. Tässä suhteessa Suterin näkemys muistuttaa Roland Barthesin (1975, 38) käsitystä klassisesta tekstistä, kun Barthes toteaa klassisen tekstin muodostavan ankaran loogisen järjestelmän, jossa ei ole mitään ylimääräistä tai tarpeetonta. Tässä yhteydessä sopii miettiä, onko tällainen ankara loogisuus tarinassa erityisesti miehille ominainen tapa kertoa? Voidaanko olettaa, että jos sama tarina kerrottaisiin naisen suulla, niin kertomistapa olisi toisenlainen eli vähemmän looginen?

Claire Johnstonin ja Pam Cookin (1974) analyysi Raoul Walshin Mamie Stover -elokuvasta tuo esille toisentyyppisen tutkimusmallin kuin edellä esitetty katkos-analyysi. Tätä elokuvaa he pitävät täysin patriarkaalisen ideologian dominoimana, joten he eivät löydä siitä katkoksia vaan tuovat vain esille, kuinka klassinen elokuva toimii ideologisesti. Annette Kuhn (mt., 92-94) on puolestaan kritisoinut Johnstonin ja Cookin jaottelua, jonka mukaan jotkut elokuvat sisältävät kritiikkiä ideologiaa kohtaan ja toiset taas ovat täysin patriarkaalisen ideologian dominoimia.

Jos analyysi ymmärretään aktiiviseksi toiminnaksi, muuttuu edellä esitetty jaottelu irrelevantiksi. Jos lukemisprosessi on dynaaminen, voidaan elokuvatekstien väittää syntyvän analyysin myötä. Merkitykset eivät tällöin ole määrättyjä ja valmiina tekstin sisällä odottaen vapauttavaa lukemisaktia, vaan elokuvat tarjoavat monia mahdollisia tulkintoja, ja on mahdollista lukea ne eri aikoina eri tavalla. Tästä näkökulmasta katsoen on kyseenalaista väittää, että jotkut elokuvat ovat katkonaisia ja toiset taas eivät, sillä kuka pystyy päättämään, miten kukin elokuva loppujen lopuksi toimii.

Christine Gledhill (1984, 9) esittää saman ajatuksen painottaessaan katsojan aktiivista roolia merkitysten lukemisessa. Lukemisprosessi on hänen mukaansa riippuvainen katsojan kulturaalisista tiedoista sekä ideologisesta näkökulmasta. Tällä tavoin feministitutkijatkin lukevat uudestaan tekstejä ja tuovat esiin merkityksiä, joiden löytäminen olisi ollut mahdotonta ennen feministisen teorian käsitteellisen rungon luomista. Tämä selittää myös sen, kuinka samasta elokuvasta voidaan tehdä niinkin erilaiset tulkinnat kuten Johnston ja Suter ovat tehneet. Teorian muuttuminen ja kehittyminen sekä erilaiset lähtökohdat ovat näiden analyysien taustatekijöinä.

Halu on keskeinen käsite diskurssin yhteydessä. Samalla tavoin kuin naisen diskurssi tukahdutetaan, on naisen halu poissa valkokankaalta. Miehen halu tuodaan sen sijaan selvästi esille elokuvissa, se on katsojan nähtävissä. Tämä vastakohtapari valkokankaalla näkyvän ja sieltä poissaolevan välillä vahvistaa naisen poissaolon esittämistä (Doane 1982, 85). Jacquelyn Suter

kertoo Christopher Strong -analyysissään naisen halun poissulkemisesta hyvin konkreettisella tavalla. Kun Cynthia on kahden rakastetunsa kanssa, heitä ei näytetä valkokankaalla, vaan heidän puheensa kuuluu kuvan ulkopuolelta. Tämä on Suterin mukaan ainoa tilanne koko elokuvassa, jolloin valkokankaan ulkopuolelle jäävä tila on tärkeämpi kuin valkokankaalla esitetty tila. Näin syntyy dialektinen vuorovaikutus läsnäolevan ja poissaolevan välillä: se, mitä katsoja odottaa ja haluaa nähdä, ei olekaan kuvassa vaan haluttu objekti on muualla (Suter mt., 143).

Kertojan ja vastaanottajan suhde

Viimeisen kymmenen vuoden aikana kertojan ja vastaanottajan suhde on ollut elokuvateorian keskeisiä ongelmia. On pyritty etsimään tekijää elokuvan takaa ja selvittämään, kuinka elokuva puhuttelee katsojaa. Toisaalta kertojaksi voidaan ymmärtää elokuvan ohjaaja, toisaalta se voi olla kameran "silmä", joka puolueettomana todistajana tallentaa tapahtumat. Mutta kuka on kameran takana?

Perinteisesti elokuvat näyttävät puhuvan katsojille persoonattomasti. Filmiteksti näyttää ikään kuin vain olevan valmiina silmiemme edessä. Kaikissa tarinan (=histoire) muodoissa kerronnalliset instanssit esittävät itsensä jollakin tavoin valmiina tekstissä oleviksi, kaikkietäviksi ja subjektiivisuuden yläpuolella oleviksi. Koska vallitsevasa elokuvassa merkitykset tulevat tällä tavoin annettuina, katsoja asetetaan etukäteen luotujen merkitysten vastaanottajaksi. Tämä on perusta sille väitteelle, että on ideologian toiminnan mukaista tuottaa yhtenäinen ja valmiina

oleva teksti katsojalle. Kuhn pitää tarinaa vallitsevan elokuvan määrittelevänä piirteenä, samalla kun tarina on ideologista toimintaa (Kuhn mt., 50, 52-53).

Sutuuri tarkoittaa prosessia, jolla katsoja sidotaan kiinni elokuvan kerrontaan. Tällöin katsoja automaattisesti täydentää tarinaa mielessään, lisää puuttuvat kohdat ja rakentaa näin loogisen kokonaisuuden. Tämä edellyttää katsojalta samastumista, mikä toteutuu kahdella tavalla. Ensiksikin katsoja samastuu kerronnan etenemiseen joka sisältää alun, etenemisen kohti ratkaisua ja loppuratkaisun. Toinen samastuminen kohdistuu elokuvan päähenkilöihin. Näissä samastumisprosesseissa katsoja on riippuvainen kerronnan ekonomisuudesta ja linjakkuudesta sekä päähenkilöiden fiktionaalisten luonteenpiirteiden esittämisestä. Määrättyjen elokuvallisten koodien - jatkuva leikkaus, kuva-vastakuva -rakenteet, lähikuvat ja näkökulmakuvat - yhdistäminen realistiseen kerrontaan palvelee sitä, että katsoja samastuu näkemäänsä fiktionaaliseen maailmaan (Kuhn mt., 53, 132).

Miehin katse

Laura Mulvey (1985, 6-8) mukaan klassisen Hollywood-elokuvan lumo on suuressa määrin perustunut taitavaan ja tyydytystä tuottavaan visuaalisen mielihyvän manipulointiin. Naisen kuvalla on ollut keskeinen asema eroottisen mielihyvän muodostuksessa. Mulvey esittelee artikkelissaan kaksi psykoanalyysiin perustuvaa katseluteoriaa tukeutuen Freudin näkemyksiin. Voyeurismi tarkoittaa toisen ihmisen objektiksi ottamista, hänen alistamistaan uteliaan katseen kohteeksi. Elokuva leikkii katsojan voyeuristisilla fan-

tasioilla hahmottamalla tiiviisti suljetun maailman, joka avautuu taianomaisesti katsojalle. Mutta elokuva ei tyydytä pelkästään alkukantaista halua kokea katsomisen mielihyvää, vaan se kehittää myös katsomisen narsistista puolta eli skoptofiliaa. Uteliaisuus ja halu katsoa nivoutuvat yhteen samankaltaisuuden ja tunnistamisen tuottaman mielihyvän kanssa, jolloin katsoja samastuu näkemäänsä kuvaan (ja elokuvan henkilöihin).

Epätasa-arvoisessa maailmassa katselu on jakautunut aktiiviseen/miehiseen ja passiiviseen/naiselliseen. Naisen perinteinen rooli elokuvissa on ekshibitionistinen - naiset ovat näytteillä ja heitä katsotaan. Naisen läsnäolo on välttämätön elementti elokuvissa, vaikka hänen visuaalinen läsnäolonsa toimii usein tarinan kehitystä vastaan ja pysäyttää tapahtumat eroottisesti ladattuina hetkinä. Työnjako aktiiviseen ja passiiviseen hallitsee myös kerronnan rakennetta. Miehen roolia aktiivisena tarinan eteenpäinviejänä ylläpidetään, asiat tapahtuvat hänen ansiostaan. Mies hallitsee elokuvan fantasiaa ja esiintyy vallan edustajana, joten mies on se keskeinen hahmo elokuvissa, johon katsoja voi samastua (Mulvey mt., 9-10). Tästä syystä voidaan väittää, että katse on miehin ja se toimii kolmella tasolla. Ensimmäinen taso on elokuvan sisällä, kun mies katsoo naista, josta tulee katseen objekti. Toinen taso on katsoja, joka saadaan samastumaan miehen katseen ja esineellistämään nainen valkokankaalla. Kolmas on kameran alkuperäinen "katse" kuvaustilanteessa.

Psykoanalyysin kannalta naisen kuva herättää vielä yhden tärkeän kysymyksen. Nainen konnotoi peniksen puutetta, mikä viittaa kastraa-

tioon ja sen tuottamaan pelkoon ja mielipahaan. Naisen kuva uhkaa näin aina herättää mieskatsojissa ahdistuksen mielihyvän sijasta. Miehen alitajunnalla on kaksi tapaa paeta kastroatiouhkaa. Ensimmäinen perustuu alkuperäisen trauman läpikäymiseen uudelleen, mikä tarkoittaa naisen tutkimista ja hänen arvoituksensa paljastamista. Tämän vastapainona on väheksyminen, syyllisen objektin rankaiseminen tai armahtaminen (toteutuu esim. film noir -elokuviissa). Toinen pakokeino merkitsee kastroation täydellistä kieltämistä fetissi-objektin avulla, jolloin naisen kuva muuttuu pikemminkin rauhoittavaksi kuin vaaralliseksi. Tähän perustuu naisten yliarvostus ja tähtikultti (Mulvey mt., 11; ks. myös Johnston 1976, 211-212).

Mulvey'n näkemyksen mukaan perinteinen kerrontaelokuva ei pysty tarjoamaan naiskatsojalle kovinkaan paljon, vaan se on ensisijaisesti suunnattu miellyttämään mieskatsojia. Looginen johtopäätös on siis se, että perinteinen kerrontatyyli on rikottava, katsojat on vapautettava sen manipuloivasta otteesta. Klassisesta kerrontaelokuvasta luopuminen merkitsee samalla sen luomien esteettisten arvojen hylkäämistä, mielihyvän tuhoamista ja uusien elokuvamuotojen löytämistä.

Väite tapahtumien pysähtymisestä eroottisesti ladattuina hetkinä on kerronnan kannalta hyvin mielenkiintoinen, mutta epäilemättä tosi, sillä tämän tilanteen toteutumisesta jokainen muistaa varmaan lukemattomia esimerkkejä. Mutta mikä tekee nimenomaan naisen kuvasta eroottisen? Vastaavanlaisia tilanteitahan on myös miesten kohdalla; esimerkiksi lännenelokuviissa toistuu tuttu kaava, kun cowboy esittää laulun säestäen

itseään kitaralla. Tässäkin tilanteessa kerronta pysähtyy, mutta ero on siinä, että miehen kuvaa ei mielletä eroottiseksi samalla tavalla kuin naisen.

Mulvey'n jyrkkä tapa luokitella naiset pelkiksi fetisseiksi on tietysti herättänyt vastustusta. Jacquelyn Suter (mt., 147) on Christopher Strong -analyysissään ottanut kantaa Mulvey'n teoriaan. Suter kritisoi Mulvey'n käsitystä naisista pelkinä seksiobjekteina. Suterin mukaan Cynthia on aktiivinen henkilö eikä vain fetissi ja seksiobjekti. Lisäksi Suter asettaa Mulvey'n katseluteorian sikäli kyseenalaiseksi, että naisen fetissoitu kuva voi rikkoa patriarkaalista järjestystä asettamalla katsojat sellaiseen tilanteeseen, jossa heidän voyeuristinen suhteensa kuvaan joutuu kyseenalaiseksi.

Narsistinen vai masokistinen naiskatsoja?

Mary Ann Doane (1982) on pohtinut naiskatsojan asemaa. Hän lähtee liikkeelle Mulvey'n käsityksestä, että katsojan halu on voyeuristista tai fetismiä ja katsomisen nautinto liittyy naisen vartalon tirkistelemiseen. Doane ei kuitenkaan käytä samaa jaottelua aktiiviseen ja passiiviseen kuin Mulvey. Doane puhuu sen sijaan läheisyydestä ja etäisyydestä suhteessa kuvaan.

Doane karakterisoi elokuvan runsauden harhaksi. Samalla elokuvaa vaivaa se tosiasia, että nähtävät objektit ovat poissa. Niiden poissaolo on absoluuttinen ja peruuttamaton etäisyys. Naispuoliselle katsojalle kuva on kuitenkin ylikorostuneesti läsnä, koska hän itse on tuo kuva. Tästä syystä naiskatsojan halu voidaan määritellä narsistiseksi, sillä hän katsoo omaa kuvaansa, itseään (Doane mt., 78).

Fetismi edellyttää puolestaan etäisyyden ottamista nähtyyn, nähdyn kieltämistä. Koska naiset eivät pysty tähän, he ylisamastuvat kuvaan. Naisten elokuvat ja genret perustuvat juuri tähän ylisamastumiseen ja etäisyyden poistumiseen, mikä lyhyesti sanottuna tarkoittaa kyvyttömyyttä fetisoida. Miehet pystyvät ottamaan tämän vaaditun etäisyyden mutta naiset eivät, joten naisten suhde katsomiseen on erilainen. Jos nainen samastuu naishenkilöön kuvassa, hänen täytyy omaksua passiivinen tai masokistinen asenne. Samastuminen aktiiviseen miessankariin merkitsee sitä, että hyväksytään Laura Mulveyn esille tuoma katsojan maskuliinisoituminen (Doane mt., 80).

Silmälaseja käyttävä nainen on Doanen mukaan yksi elokuvan suurimmista kliseistä. Lasit eivät merkitsekään kyvyttömyyttä nähdä vaan aktiivista katsomista katsotuksi tulemisen sijasta. Älykäs nainen katsoo ja analysoi, ja anastamalla katseen hän uhkaa koko representaatiojärjestelmää. Tästä syystä silmälasipäinen, katseen hallitseva nainen kuvataan yleensä pahaksi. Hän edustaa kohtuutonta ja vaarallista halua, mikä saa liikkeelle valtavia hillitsemispyrkimyksiä. Tämä tuo esille elokuvien sadistisen puolen, sillä nainen yleensä kuolee tällaisissa elokuvissa (Doane mt., 83-84).

Doanen johtopäätös tästä kaikesta on se, että nainen joutuu omaksumaan maskuliinisen asenteen elokuvaan. Tällöin naiselle jää kaksi mahdollisuutta katsojana: ylisamastumisesta johtuva masokismi tai narsismi, joka seuraa naisen halun kohdistumisesta omaan kuvaan (Doane mt., 87). Tällä tavoin voidaan päätyä vain saamaan kuin Mulveyn teoriassa - perinteinen

kerrontaelokuva on hylättävä, koska se ei pysty tarjoamaan naiskatsojalle mitään todellisia vaihtoehtoja.

Klassisen kerronnan uudelleenarviointi

Teresa de Lauretis (1984, 103; ks. myös Mulvey 1985, 11) on ottanut lähtökohdakseen Laura Mulveyn väitteen, että sadismi tarvitsee tarinan. Sadismi saa asiat tapahtumaan, se saa aikaan muutoksen toisessa ihmisessä. Toinen keskeinen tekijä kerronnassa on halun vaikutus. Kerronta perustuu subjektin sitomiseen tiettyihin merkityksiin ja haluun. Tarinassa ja sen kertomisessa on aina kysymys halusta. Mutta kenen halu tulee esille ja ketä se puhuttelee? Oidipus-tarina ei jätä tässä suhteessa valinnan varaa, vaan on selvästi kysymys oidipaalisesta halusta. Vaikka sen objekti on nainen, sen lähtökohta on mies ja se puhuttelee miehiä. Tällä tavoin määriteltynä halu on miehestä lähtöisin ja miestä varten (de Lauretis 1984, 106, 112).

Myytin mukaan sankarin täytyy olla mies ja este on vastaavasti nainen. Myyttisen rakenteen tehtävänä on luoda eroavaisuuksia ja perusero, josta kaikki muut riippuvat, ei ole elämä ja kuolema vaan sukupuolten välinen ero. Kaikki esteet läpikäyvä sankari on inhimillinen ja mies; hän on kulttuurin rakentaja, erottelun perustaja ja eroavaisuuksien luoja. Nainen on se, joka ei ole altis muutoksille; hän on juonen elementti, topos, vastus ja aineellinen. Myyttinen mekanismi määrittelee siis ihmisen mieheksi ja kaiken muun - ei edes naiseksi - vaan ei-miehiseksi ja täydelliseksi abstraktioksi (de Lauretis mt., 118-119).

Kerronta merkitsee järjestyksen luomista maailmaan, kerronnan kautta ihminen luo itseään (himself) pois abstraktista ja symbolisesta toisesta - kohdusta, maasta, haudasta, naisesta. Kerronta on liikettä, matkaa ja aktiiviseksi koettua muutosta ihmiseksi (=mieheksi). Kerronnassa miehelle annetaan lupaus, että nainen odottaa häntä tarinan lopussa. Hänellä on sosiaalinen sopimus, että hänen halunsa täytetään tarinan lopussa ja tarina antaa vastauksen sekä hänen kysymykseensä että haluunsa. Tämä edellyttää naisen suostumista miehisen halun objektiksi, ja jos nainen ei suostu vapaaehtoisesti, hänet pakotetaan. Tämä on se sadismi, jonka tarina pitää sisällään (de Lauretis mt., 121, 133-134).

Katseella on tärkeä merkitys elokuvan toiminnassa. Kameran, katsojan ja elokuvan henkilöiden katseet leikkaavat toisensa, yhdistyvät ja vuorottelevat monimutkaisessa järjestelmässä. Elokuva käynnistää katseiden sarjan, mikä puolestaan mahdollistaa samastumisen. Katsojien samastuminen ei voi kuitenkaan tapahtua yksioikoisesti sukupuolen mukaan (että miehet samastuisivat miehiin ja naiset naisiin). Sillä samastuminen on itsessään liikettä, samastumista johonkin toiseen (de Lauretis mt., 138, 141).

Naisella on kaksi samastumiskohdetta: aktiivinen katse, joka on miehinen ja subjekti, sekä passiivinen kuva, joka on naisellinen ja objekti. Mutta pelkkään kuvaan ei voida samastua. Niinpä nainen samastuu myös kerronnan subjektiin sekä kerronnan liikkeeseen, sen muotoon ja kerronnalliseen kuvaan. Naiset siis samastuvat kahdella tavalla. Toinen on aktiivinen maskuliininen samastuminen katseeseen ja toinen taas passiivinen feminiini-

nen samastuminen kuvaan. Tähän jälkimmäiseen vaihtoehtoon on kiinnitetty paljon vähemmän huomiota, koska se on implisiittisesti ensimmäisessä vaihtoehdossa ikään kuin sisäänrakennettuna ja sen seuraus (de Lauretis mt., 142, 144).

Jos tätä toista vaihtoehtoa ei olisi, naiskatsojalle olisi tarjolla vain kaksi yhteismitatonta kokonaisuutta, katse ja kuva, mutta kerronnan muotoon samastuminen tarjoaa välittävän vaihtoehdon. Jos sitä ei olisi, samastuminen olisi naiskatsojalle joko täysin mahdotonta tai maskuliinista. Muotoon samastumisen täytyy olla kaksijakoista, sillä kuvat tulevat pelkkinä kuvina, mutta katsoja sitoo ne kerrontaan voidakseen samastua ja ymmärtää ne. Kerronnalliseen kuvaan samastuminen tapahtuu de Lauretis mukaan siitä syystä, että naiskatsojan on vaikea ylläpitää etäisyyttä kuvaan ja vastaanottaa se pelkkänä havaintoaktina. Näin ollen tämä samastumistapa on erityisesti naisille ominainen (de Lauretis mt., 144).

de Lauretis (mt., 155) mielestä myös ns. naisten elokuvat toimivat Oidipuksen ehdoilla. Ne voittavat naisten suostumuksen ja täyttävät sosiaalisen sopimuksen, lupauksen, joka on tehty miehelle. Jos elokuva vahingossa päätyy esittämään jakaantunutta tai kaksinaista halua, tällöin täytyy osoittaa, että tällainen halu on mahdoton tai petollinen, ja sitten poistaa tämä ristiriita.

Uuden elokuvan tehtävänä olisi de Lauretis (mt., 157) mukaan näyttää naisen halun tuoma ristiriitaisuus ja esittää naiset todellisina, yhteiskunnallisina toimijoina kerronnan keinoin. Elokuvan ei tarvitse olla antinarratiivista tai antioidipaalista vaan täysin

päinvastoin - sen pitäisi olla korostetun kerronnallista ja oidipaalista, jolloin voidaan painottaa naisen elokuvaan tuomaa kaksinaisuutta ja ristiriitaisuutta. de Lauretis ei siis halua hylätä klassista kerrontamuotoa kuten Mulvey ja Doane tekevät, vaan hän uskoo, että perinteinen kerrontakin voi tuoda esille ristiriitaisuuksia.

* * *

Mulveyn, Doanen ja de Lauretis'n katseluteoriat perustuvat vahvasti psykoanalyysiin, ja tämän-tyyppisissä teorioissa on tietyt puutteensa. Annette Kuhnin (1984, 19, 21) mukaan psykoanalyttiset selitysmallit poistavat mahdollisuuden nähdä katsoja androgyynisenä ja homogeenisenä. Sen sijaan korostuu katsojan sukupuoli ja sukupuolesta riippuvainen spesifi katsomistapa. Tällaisia teorioita voidaan kritisoida niiden universaalisuudesta. Ne selittävät kyllä inhimillisen subjektiviteetin muodostumista ja yksilöllisiä kokemuksia, mutta eivät tarjoa selitystä subjektin kulttuurisesta tai historiallisesta erityislaadusta. Kun tutkitaan konkreettista yhteiskunnallista, historiallista ja institutionaalista tilannetta, jossa elokuvatekstit luodaan ja vastaanotetaan, käy selväksi, että psykoanalyttinen teoria katsojasta on täysin erilainen kuin tuotannon ja vastaanoton yhdistävä analyysi.

Kun korostetaan katsojan psyykkisiä reaktioita ja keskitytään katsojan ja tekstin väliseen suhteeseen, unohdetaan laajempi sosiaalinen merkitys, mikä elokuvissa käymisellä on. Elokuvissa käynti on sosiaalinen tilanne, joka tekee jokaisen yksilöllisen katsojan osaksi yleisöä. Se on sosiaalisen kanssakäymisen muoto ja näin muodostuu sosiaalinen yleisö. Tämä käsite

korostaa elokuvan ja television asemaa sosiaalisena ja taloudellisena instituutiona. Jotta voitaisiin käsitellä teksti/konteksti jakoa sekä katsojan ja sosiaalisen yleisön välistä suhdetta, representaatio-teorioissa olisi huomioitava myös sosiaalinen, kulturaalinen ja tekstuaalinen yhteys ja näiden välinen vuorovaikutus (Kuhn 1984, 23, 24; ks. myös Gledhill 1979, 461, 490-491; Johnston 1980, 27, 29-30).

Yksi esimerkkitapaus siitä, miten perinteinen elokuva voi tuoda esille ristiriitaisia elementtejä on Pam Cookin analyysi Dorothy Arznerin elokuvista. Cookin (1975, 10-12) mukaan Arznerin elokuvien arvo ei ole siinä, kuinka hyvin ne esittävät sankarittaren kehittymistä kohti "kypsyyttä" ja "itsetuntemusta" ja kuinka hyvin pystymme samastumaan sankarittareen, vaan siinä, että Arznerin elokuvat estävät samastumisen henkilöihin ja sen sijaan kiinnittävät katsojan huomiota muihin kysymyksiin. Arznerin elokuvat tuovat esille naisen erityisaseman representaatiojärjestelmässä, kun naiset leikittelevät niillä vaatimuksilla, joita järjestelmä heille asettaa. Tämä tulee esille tekstin kaikilla tasoilla, sillä ironia toimii dialogissa, musiikissa, äänitehosteissa, stereotyypeissä, eleissä ja kuvissa. Arznerin elokuvissa kerronnan rakenne on usein episodinen, joten kohtaukset eivät liity välittömästi toisiinsa, vaan jokainen kohtausta täytyy lukea omana kokonaisuutenaan. Näin katsojaa estetään seuraamasta henkilöiden "kohtaloa" lineaarisesti, ja sen sijaan seuraamme epäsäännöllisten tapahtumien sarjaa, mikä johdattaa asettamaan kerronnan "väistämättömän totuuden" kyseenalaiseksi.

Näillä keinoilla Arzner pitää katsojan mielessä sen tosiasian, että katsomme keinotekoisesti tuotettuja kuvia. Tämä estää samastumisen ja toimii siten vieraannuttavana efektinä (Cook mt., 18). Vieraannuttaminen on siis noussut feministisen elokuvateorian yhdeksi peruskysymykseksi. Kun feministitutkijat painottavat ristiriitaisuuksien esittämistä, johtaa se väistämättä siihen, että aikaisempi "ongelmaton" ja samastumiseen tähtäävä katselu on hylättävä. Ristiriitojen havaitseminen ja ymmärtäminen elokuvatekstin sisällä ei tietystikään täysin sulje pois samastumista, mutta se aiheuttaa kuitenkin sen, että katsojan on otettava etäisyyttä näkemäänsä ja pohdittava ristiriitaisuuksien syitä. Luonnollisesti tällaisen elokuvatuotannon kehittyminen laajemman yleisön tarpeisiin jää näillä näkymillä pelkäksi utopiaksi, sillä elokuvateollisuus pyrkii omalta osaltaan pitämään kiinni perinteisestä kerrontatyylistä ja siihen liittyvästä "ongelmattomasta" katsesta.

Kirjallisuus

- ALTHUSSER, Louis. Ideologiset valtiokoneistot. Suomennos Leevi Lehto ja Hannu Sivenius. Vastapaino, Jyväskylä 1984.
- BARTHES, Roland. Mytologier. Översättning Elin Clason. Bo Cavefors Bokförlag, Uddevalla 1970.
- BARTHES, Roland. S/Z. Essä. Översättning Malou Höjer. Bo Cavefors Bokförlag, Lund 1975.
- BERGSTROM, Janet. Rereading the Work of Claire Johnston. Camera Obscura, 3-4/1979. s. 105-132.
- COOK, Pam. Approaching the work of Dorothy Arzner. The Work of Dorothy Arzner. Towards a Feminist Cinema. Ed. by Claire Johnston. London 1975. s. 9-18.
- COOK, Pam - JOHNSTON, Claire. The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh. Raoul Walsh. Ed. by Phil Hardy. Edinburgh Film Festival, Edinburgh 1974. s. 93-109.
- CULLER, Jonathan. Barthes. Fontana Paperbacks, London 1983.
- DOANE, Mary Ann. Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. Screen, vol. XXIII, 3-4/1982. s. 74-87.
- GLEDHILL, Christine. Klute I: a contemporary film noir and feminist criticism. Women in Film Noir. Ed. by E. Ann Kaplan. London 1984. s. 6-21.
- GLEDHILL, Christine. Recent Developments in Feminist Criticism. Quarterly Review of Film Studies, vol. III, 4/1978. s. 457-493.
- JOHNSTON, Claire. Dorothy Arzner: Critical Strategies. The Work of Dorothy Arzner. Towards a Feminist Cinema. Ed. by Claire Johnston. London 1975. s. 1-8.
- JOHNSTON, Claire. The Subject of Feminist Film Theory/Practice. Screen, vol. XXI, 2/1980. s. 27-34.
- JOHNSTON, Claire. Women's cinema as countercinema. Movies and Methods. Ed. by Bill Nichols. University of California Press, Berkeley et al. 1976. s. 208-217.
- KAPLAN, E. Ann. Women and Film. Both sides of the camera. Methuen, New York 1983.
- KUHN, Annette. Women's Genres. Screen, vol. XXV, 1/1984. s. 18-28.
- KUHN, Annette. Women's pictures. Feminism and cinema. Routledge & Kegan Paul, London et al. 1982.
- LAURETIS, Teresa de. Alice Doesn't. Feminism, semiotics, cinema. Macmillan, London 1984.
- MULVEY, Laura. Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva. Käännös Mauri Pasanen. Synteesi, 1-2/1985. s. 5-15.
- SUTER, Jacquelyn. Feminine discourse in Christopher Strong. Camera Obscura, 3-4/1979. s. 135-150.