

Naiset lähikuvassa

KAPLAN, E. *Ann. Women & Film, Both Sides of the Camera*. New York, 1983.

Feministinen elokuvatutkimus ja elokuvan tutkimus naisen näkökulmasta ovat 1980-luvun alussa tulleet voimallisesti esille Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Elokuvan naiskuvaa ja naisen suhdetta miehiseen elokuvaan on pohdittu ja opiskeltu jo pitkään erilaisissa naispiireissä ja esimerkiksi yliopistojen women's studies -ohjelmien yhteydessä. Vuosikymmenen vaihteessa feministinen elokuvatutkimus on kuitenkin saavuttanut uudenlaista julkisuutta, sitä arvioidaan ja seurataan nykyään oman piirin ulkopuolella. Tämä selittää osaltaan myös feministisestä elokuvatutkimuksesta julkaistujen kirjojen runsasta ilmestymistä viime vuosien Englannissa ja Yhdysvalloissa.

E. Ann Kaplanin *Women & Film, Both Sides of the Camera* on eräs viime vuosina ilmestyneistä feministisistä elokuvatutkimusta käsittelevistä tai sitä sivuavista teoksista. Feminististä elokuvatutkimusta käsittelevien teosten tulvassa on kyse eräänlaisesta padon murtumisesta, julkisuuskynnyksen ylittämisestä. Niinpä on ymmärrettävää, että ilmestyneistä teoksista monet periytyvät ideoiltaan ja lähtökohdiltaan paljon kauempaa, 1970-luvulta, jopa 1960-luvultakin. Julkaisuajankohdastaan huolimatta ne eivät välttämättä aina edusta feministisen elokuvatutkimuksen uusimpia kysymyksenasetteluja ja näkökulmia. Kaplan esimerkiksi toteaa esipuheessaan oman kirjaideansa periytyvän vuodelta 1972, jolloin hän piti ensimmäiset luentokurssit naisesta ja elokuvasta. Kaplan opettaa elokuvaa Rutgersin yliopistossa New Jerseyssä. Hän on myös paikallisen Women's Studies instituutin johtaja. Tätä taustaa vasten Kaplanin teos sijoittuu kokonaan uuteen maisemaan. Voidaanhan ajatella kirjan syntyhetken ajoittuvan feministisen elokuvatutkimuksen

esihistoriaan, aikaan ennen Molly Haskellin ja Marjorie Rosenin teoksia.

Kaplanin kirjaa ei mielestäni kohdella oikeudenmukaisesti, jos vertaamme sitä uusimman feministisen elokuvatutkimuksen kysymyksenasetteluihin. Kuva on paljon totuudenmukaisempi, mikäli vertaamme teosta Haskellin kirjaan ja näemme sen huikean kehityksen, joka on tapahtunut näiden kahden teoksen välisenä kymmenenä vuotena.

Haskellin *From Reverence to Rape* on populaari yleiskatsaus, eräänlainen kronikka elokuvan, lähinnä Hollywood-elokuvan, historiasta ja sen naiskuvan vääristymisestä. Haskellin teoksen populaariluonteesta huolimatta sitä pidetään klassikkona ja se luetaan osaksi pääasiassa Yhdysvalloissa 1970-luvulla vallinnutta feministisen elokuvatutkimuksen koulukuntaa. Tämä usein sosiologian, historian, journalismin tai fenomenologian traditioista lähtenyt suunta keskittyi pohtimaan elokuvan naishahmoja, niiden todellisuutta, sekä katsojien samastumista näihin hahmoihin, pohtimatta sen enempää elokuvan ja todellisuuden suhdetta. Tyypillistä suuntaukselle oli, ja on, kysymys elokuvien naiskuvien tai -hahmojen positiivisuudesta sekä olettaus että katsomistapahtumaan liittyvä samastuminen on sukupuolisidonnaista.¹

Tätä sosiologis-emansipatorista tutkimussuuntaa esiintyi Yhdysvalloissa usein women's studies instituuttien ja projektien yhteydessä. Nykyään näkee usein esitettävän että suuntaus olisi hävinnyt tai sulautunut toiseen, psykoanalyysin, strukturalismin ja semiotiikan traditioista liikkeelle lähteneeseen tutkimussuuntaan, jota kutsutaan yksinkertaisesti feministiseksi elokuvateoriaksi.

Kaplanin teos on kuitenkin osoitus siitä, ettei sosiologis-emansipatorinen suuntaus tai "samastumistutkimus" ole täydellisesti hävinnyt tai sulautunut feministiseen elokuvateoriaan. Se on omaksunut käsitteistöä ja menetelmiä strukturalismista, psykoanalyysista ja jopa semiotiikasta, mutta omia lähtökohtiaan se ei ole unohtanut eikä luopunut kysymyksenasetteluistaan.

Neljätoista lähikuvaa naisesta

Kaplanin teoksen rungon muodostavat kymmenen esseetä, joissa hän lähilukee neljätoista naisista kertovaa elokuvaa. Teos on jaettu kahteen osaan, joista ensimmäinen käsittelee klassista ja nykyistä Hollywood-elokuvaa. Toisen osan Kaplan on nimennyt, ja siten myös määritellyt siinä käsitellyt elokuvat, otsakkeella "itsenäinen feministinen elokuva". Tämä kaksijako, samoin kuin toisessa osassa tehty feministisen elokuvan kolmijako (formalistinen, kokeellinen avantgarde; realistinen, poliittinen ja sosiologinen dokumentti; teoreettinen/poliittinen avantgarde) muodostavat kirjan kehyksen.

Jaottelu tuntuu ulkokohtaiselta ja on varsin ongelmallinen. Kaplan joutuu ottamaan jaottelussaan liian monia tekijöitä itsestäänselvyyksinä - ongelma johon feministiset elokuvantekijät törmäivät jatkuvasti. Puuttumatta tässä sen enempiä Kaplanin jaotteluun voi eräänlaisena vastaesimerkinä tuoda Ruby Richin ytimekkään määrittelyn. Richin mukaan valtaelokuva, klassinen Hollywood-elokuva, voitaisiin nimetä Isien Elokuvaksi, jolloin avantgarde olisi Poikien Elokuvaa. Mihin kohtaan tässä jaossa ja miten, sijoittuvat naisten tekemät elokuvat ja feministinen elokuva, on Richin mukaan tutkijoilta vielä määrittelemättä.²

Kaplanin teoksen jaottelun voi kuitenkin sivuuttaa ja katsella teosta esseekokoelmana. Yksittäisinä esseinä Kaplanin lähiluvut ovat nautittavaa luettavaa. Hänen miellelyhtymänsä ovat mielikuvitusrikkaita ja hän on erittäin herkkä ja oivaltava katsoja, joka pystyy välittämään lukijalle oleellisen kuvaamistaan elokuvista. Kaplanin visioiden taidokkuus tuo itseasiassa teokseen uuden arvon, jota sen tekijä tuskin on tullut ajatelleeksi tai ensisijaisesti tarkoittanut. Sen avulla saa nimittäin edes jonkinlaisen kuvan monista sellaisista elokuvista, joita meillä täällä periferiassa ei koskaan ole ollut mahdollista nähdä. Kaplanin esseet käsittelevät kaikki käsiteltyjen elokuvien naiskuvia. Hänen tapansa lukea naiskuvia ei tosin ole enää sama kuin 1970-luvulla, eli hän ei suoranaisesti hae emansipatorisia samastumiskohteita tai oletta että elokuvat kuvaisivat yksi

yhteen oman aikansa "elokuvan ulkopuolista" naiskäsitystä. Kaplan on omaksunut strukturalistisen elokuvantutkimuksen ajatuksen kätkeytyksestä ideologiasta, joka on kaivettava päivänvaloon. Eräänä menetelmänä, etsiessään tätä patriarkaatin kätkeytyä ideologiaa Kaplan käyttää tarinan psykoanalyttista tulkintaa.

Kaplan itse nimittää lukutapaansa feministiseksi. Feministinen hänen lähestymistapansa kiistatta onkin, mutta se ei ole sitä samassa mielessä kuin mitä feministinen elokuvateoria ymmärtää feministisellä lähiluvulla. Tämä erotelu saattaa tuntua hiusten halkomiselta - miten voi strukturalistis-psykoanalyttinen, feministinen lukutapa vielä erota feministisestä elokuvateoriasta, joka nimenomaan perustuu psykoanalyysille ja tavallaan myös strukturalismille? Kaplanin teosta lukiessa tällaiset erottelet ovat tärkeitä, ainakin mikäli haluaa lukea hänen teostaan muunakin kuin mielenkiintoisena eri elokuvien esittelynä ja esseekokoelmana.

Kaplanille on tyypillistä poimia toisista viitekehyksistä termejä ja käsitteitä, joille hän sitten antaa omassa tekstissään täysin uudet merkitykset. Esimerkkinä tästä Kaplanin tavasta ja toisaalta myös esimerkkinä siitä missä ja miten Kaplan eroaa feministisestä elokuvateoriasta, tarkastelen seuraavaksi lyhyesti kahta Kaplanin keskeistä käsitettä.

Aukot, joista näkyy nainen

Kaplan olettaa ettei patriarkaalinen diskurssi ole täydellinen, vaan että siinä on aukkoja. Erityisesti Kaplanin kirjan ensimmäisen osan elokuva-analyysissä, mutta myös koko teoksessa, ovat keskeisellä sijalla diskurssissa olevat aukot. Kaplan etsii patriarkaalisen ideologian hallitsemista elokuvista, niiden tarinoista ja tarinoiden esitettävistä aukkoista, joiden kautta naiset tulevat tai voisivat tulle esiin. ("Evidence of gaps in the system through which women may insert themselves." s. 59). Samaten hän näkee naisten tekemät elokuvat aukkoina patriarkaalisessa diskurssissa.

Ajatus aukoista voisi olla sukua ranskalaisten feministien, lähinnä Julia Kristevan tai Helene Cixousin ajatuksille

naisen omasta kielestä tai naisten ilmaisu-
muodoista. Kaplan ei kuitenkaan pohdi
asiaa, eikä elokuvan olemusta, sen enem-
pää, vaan ryhtyy välittömästi etsimään
aukkoja, mikä todistaa lähinnä pinnallista
tutustumista ranskalaisten teoreetikkojen
ajatuksiin.

Enemmän kuin ranskalaisten ajatuk-
sille naisen poissulkemisesta ja mykkyy-
destä Kaplanin etsintä on sukua feminis-
tisen sosiologis-emansipatorisen elokuva-
tutkimuksen perinteelle etsiä elokuvista
positiivisia naiskuvia ja emansipatorisia
samastumiskohteita. Kaplan olettaa auk-
koja olevan ja myös löytää niitä. Aukko-
ja, joista naiseus näkyy, ovat hänelle
mm. elokuvien tarinamaailmassa naisten
toisiinsa ja ympärilleen luomat salaiset
katseet, heidän hetkelliset toisilleen
suomat solidaariset eleet sekä ennenkaik-
kea äitiys.

Äitiydellä on keskeinen rooli Kap-
lanin kirjassa, se jopa selittää esseiden
elokuvavalinnat, jotka muuten näyttävät
sattumanvaraisilta. Äitiyden problemati-
kalle on omistettu myös Kaplanin teok-
sen päätösluku. Siinä hän tiivistää yhteen
ajatuksiaan äitiydestä eräänä tärkeimmis-
tä patriarkaatin diskurssin rikkovista
aukoista. Samat ajatukset risteilevät
mukana läpi koko kirjan, välillä selvästi
formuloituina, väliin lausumattomina.

Miehen katse, *male gaze*, on to-
dennäköisesti tunnetuin feministinen
elokuvateorian käsite. Tosin esimerkiksi
suomalaisessa elokuvakirjoittelussa har-
voin täysin tiedetään mitä käsite tar-
koittaa. Yleensä miehen/miehen katse-
-käsite liitetään Laura Mulvey'n *Screen-*
lehdessä 1975 julkaistuun artikkeliin
Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen
*elokuva*³ joka oli eräänlainen johdatus
feministiseen psykoanalyttiseen elokuva-
tutkimukseen. Miehen katse on tällöin
selkeästi subjektiteoreettinen käsite,
joka määrittelee katsojan paikkaa elo-
kuvan "puheaktissa" eli katsomistapahtu-
massa.

Kaplanin kirjassa miehen katse on
mukana ensimmäisen luvun otsikosta
eteenpäin. Kaplan tarkoittaa miehen
katseella sitä miten elokuvassa tarinan
miehet katsovat naista ja miten tarinassa
nainen on miehen kohde. Kaplanin mu-
kaan valtaelokuvan päähenkilöt ovat
miehiä ja mieskatsojat samastuvat hei-
hin. Kun tarinan mies katsoo naista,

mieskatsoja samastuu katsovaan mieheen.
Naiskatsoja sen sijaan ei välttämättä
samastu tarinan mieheen ja tällöin,
miehen katsoessa, saattaa naiskatsojalle
syntyä aukko, josta hän näkee läpi dis-
kurssin.

Esimerkiksi esseessä Wellesin elo-
kuvasta *Nainen Shanghaista* Kaplan puhuu
(s. 64-65) naiskatsojan omasta erityisestä
paikasta elokuvaa katsottaessa. Hänen
mukaansa mieskatsojat samastuvat pää-
henkilö O'Haraan eivätkä näe Elsan
valheellisuutta. Miehen katse idealisoi
naisen eikä näe hänestä muuta kuin
merkin, fetissin. Naiskatsojat sensijaan
ovat eri asemassa ja vaistoavat Elsan
petollisuuden.

Tämä pitää sisällään ajatuksen katso-
miskokemuksen sukupuolisidonnaisuudesta.
Subjektiteorian mukaan tällaista sidonnai-
suutta ei ole. Subjektiteorian mukaan
kamera "puhuu" katsojat, suturointi tari-
naan tapahtuu sukupuolesta riippumatta.
Esimerkiksi Mulveylla miehen katse
tarkoittaa kameran katsetta, puhuvaa
subjektia. Tarinan henkilöt ja heidän
katseensa on puheen subjekti, joka ei
ole itsenäinen, vaan aina riippuvainen
kameroista.⁴

Tarvitaanko käsitteitä?

Voidaan tietysti kysyä pitääkö feministi-
sen elokuvatutkimuksen omaksua perin-
teinen, patriarkaalinen tapa käsitteistää
asioita. Tätä kysymystä on feministien
piirissä pohdittu sekä elokuvatutkimuksen
että muun tutkimuksen puitteissa. Sama-
ten voidaan kysyä onko feministinen
elokuvateoria ehkä omaksunut patriarkaa-
lisen kielenkäytön ja voidaanko ja jopa
täytyykö asioista puhua jollakin toisella
tavalla.

Ruby Richin mukaan metodologisten
käsitteiden välttäminen ja omien koke-
musten korostaminen on tyypillistä sosio-
logis-emansipatoriselle feministiselle
elokuvatutkimukselle.⁵ Sen kautta Kap-
lanin tapa antaa käsitteille uusia merki-
tyksiä on ehkä ymmärrettävissä osana
traditiota. Oltiinpa akateemiseen keskus-
teluun ja tutkimukseen osallistumisesta
mitä mieltä hyvänsä, ei Kaplanin menet-
tely mielestäni ole suositeltavaa. Kaplan
itse esittää teostaan johdatukseksi femi-
nistiseen elokuvatutkimukseen ja suosit-

telee sitä lukijoille, joilla ei ole ennestään paljoa tietoa feministisestä elokuva-tutkimuksesta. Kysymys kuuluu, voiko Kaplanin teos toimia johdatuksena muuhun kuin hänen omaan kokemukseensa. Ainakaan Kaplanin tapa lainailla feministisen elokuvateorian käsitteistöä ei tee tätä perehtymistä mitenkään helpoksi, eikä poista tarvetta lukea myös muuta alan tutkimusta.

Tuike Alitalo

Viitteet

¹ Feministisen elokuvatutkimuksen historiasta: Alitalo, Tuike: Nainen katsojana ja katsottavana. Synteesi 1-2/1985 ss. 70-76.

² Rich, Ruby: In the Name of Feminist Film Criticism. Jump-Cut. Hollywood, Politics and Counter-Cinema. ed. Peter Steven, New York 1985, ss. 209-230.

³ Mulvey, Laura: Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva. Synteesi 1-2/1985 ss. 5-15.

⁴ Subjektiteoriasta elokuvatutkimuksessa, suturoinnista ja miehisestä katseesta: Silverman Kaja: The Subject of Semiotics. Oxford University Press 1983.

⁵ Rich s. 219.

Sukupuolella merkitys

BARRETT, Michéle. Nykyajan alistettu nainen. Jyväskylä, Osuuskunta Vastapaino, 1985. 221 s.

Michéle Barrett kirjoitti viime vuonna suomeksi ilmestyneen kirjansa **Women's Oppression Today** jo vuosikymmenen vaihteessa, mutta se ei ole vielä menettänyt ajankohtaisuuttaan marxilaista naistutkimusta kokoavana ja kommentoivana teoksena. Kirjan voi liittää myös osaksi Iso-Britanniassa kulttuuritutkimuksen piirissä käytyä keskustelua. (Suositte-

len Leena Paldánin Tiedotustutkimuksessa 3/80 ja 2/82 julkaistuja artikkeleita, jotka valaisevat osaltaan tuota keskustelua ja ovat kiintoisaa taustamateriaalia myös **Nykyajan alistettu nainen** -teoksen lukemisessa.)

Barrett lähtee liikkeelle Althusserin ideologiakäsitteestä ja käy mielenkiintoista keskustelua - jopa kiivasta väitteilyä - muiden tätä käsitettä tulkinneiden ja edelleen kehittäneiden kanssa. Barrett vastustaa ekonomistisia ratkaisuja palauttaa ideologia tuotantotapaan, mutta eroaa esim. kielitutkimuksen piirissä esiintyvistä strukturalisteista siinä, ettei halua irrottaa ideologista täysin tuotantosuhteista.

Michéle Barrett lähtee kirjassaan liikkeelle marxilaisen naistutkimuksen käsitteellisistä ongelmista ja sitoo ne osaksi koko yhteiskuntatieteen ongelmia. Hän pohtii naisalistuksen sekä kapitalismin synty- ja kehityslogiikkaa ja arvos-telee yhteiskuntatieteen sisällä näiden analysoinnissa esiintyvää dualismia, joka sitoo naisalistuksen ja kapitalismin erillisiin selitysyhteyksiinsä. Barrett pitääkin marxilaisen naistutkimuksen, tai kuten hän itse ilmaisee, marxilaisen feminismin pohjimmaisena ongelmana yhteiskunnallisen uusintamisen analyysin yhdistämistä patriarkaalisen ihmisen uusintamisen analyysiin. Tästä näkökulmasta nousevat kirjan keskeiset käsiteselvittelyt. Keski-tyn niihin tässä rajatusti, lähinnä viestinnän naistutkimusta ajatellen.

Korostaessaan tutkimuskohteen historiallisuutta Barrett varoittaa, ettei naisen alistetun aseman tietystä funktionaalisuudesta pääomalle tehtäisi sitä päätelmää, että naisalistus olisi kaiken kaikkiaan selitettävissä pääomasta ja sen toimintamekanismeista lähtien. Hän haluaa pitää kiinni sukupuolten välisten suhteiden erityislaadusta muiden yhteiskunnallisten suhteiden sisällä. Funktionalismia perusluonteisempänä ongelmana Barrett näkee kuitenkin reduktionismin. Myös siinä sukupuolten välisten suhteiden erityislaatu hukataan esim. palauttamalla ideologiset ilmiöt oletettuihin taloudellisiin määreiinsä. Muitakin yhteiskuntatieteen ja naistutkimuksen piirissä esiintyviä reduktionismin muotoja ajatellen Barrett on mielestäni oikeassa todetessaan, että reduktiota pidetään useammin itsestäänselvyytenä ja oletettuna kuin