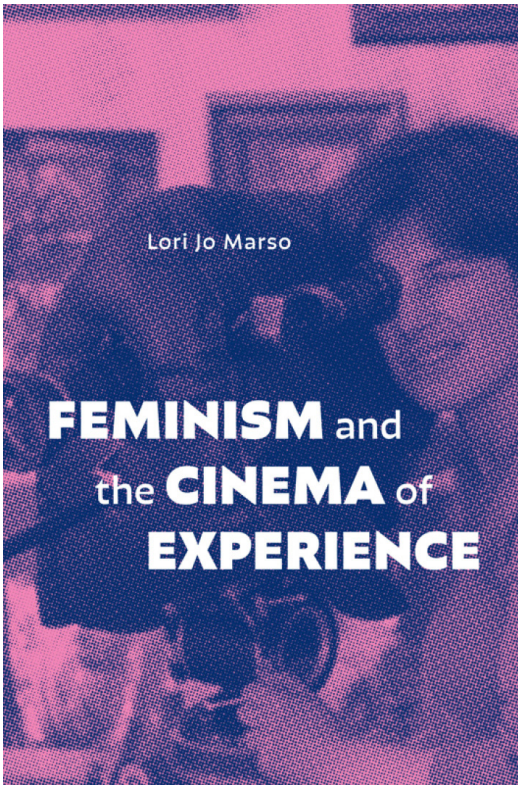


Epämukavan elokuvan feministiset mahdollisuudet

Venla Korhonen



Marso, Lori Jo (2025)

Feminism and the Cinema of Experience.

Durham, NC: Duke University Press. 256 sivua.

Lori Jo Marson *Feminism and the Cinema of Experience* (2025) käsittelee epämukavien, feminististä ajattelua ruokkivien tunteiden merkitystä elokuvissa ja niiden katsomiskokemuksessa. Marso tutkii elokuvia ja televisiosarjoja, joiden muoto tai narratiiviset elementit sekä tapa esittää hahmojen tunteita vetoavat katsojaan, vangitsevat tämän elokuvan affektiiviseen ilmapiiriin ja kutsuvat tämän oppimaan naisten kokemuksista sekä kanssaelämään niitä.

Marso keskittyy analyysissään elokuvallisuuteen ja kuvauksellisiin keinoihin sen sijaan, että tarkastelisi naisten elämien representaatioiden ”autenttisuutta”. Hän tarkastelee elokuvien keinoja herättää tunteita ja tuntemuksia, joiden voidaan ajatella olevan feministisiä niiden aiheuttaman epämukavuuden vuoksi. Tällaiseen prosessiin ja sen hyväksymiseen osaksi katsomiskokemusta Marso viittaa termillä *feeling like a feminist*: itsensä tunteminen kuin feministiksi ei tunnu mukavalta, mutta tällaisen katsojaposition ottaminen mahdollistaa patriarkaalisten normien ja oletusten kriittisen arvioimisen sekä avaa väylän tarkastella myös katsojan omista poikkeavia elinoloja ja ajatusmaailmoja. Keskeistä Marsolle on nimenomaan tunteiden muodostumisen yhteisöllinen aspekti, jota pohtiessaan hän pohjaa Simone de Beauvoirin naisten kokemuksia kartoittavaan *Le Deuxième Sexe* -teoksen (1949) toiseen osaan. Vaikka yksilöiden kokemukset eivät ole identtisiä, voidaan niistä keskustelemalla ja niitä vertailemalla pyrkiä etsimään valtauttavaa ja yksinäisyyden kokemusta torjuvaa samaistumispintaa.

Feministiset tunteet

Kukin teoksen luvuista keskittyy yhteen epämukavaan, feminististä potentiaalia omaavaan ja vahvasti ruumiilliseen tuntemukseen, jotka ovat ambivalenssi, staattisuus, kauhu, myötähäpeä/nolous ja muovautuvuus. Ensimmäisessä luvussa Marso paneutuu ambivalenssiin (*ambivalence*) eli siihen, kuinka tietyt kuvaukselliset keinot voivat herättää katsojassaan yhtäaikaisesti ristiriitaisia tuntemuksia. Toisessa luvussa Marso siirtyy käsittelemään visuaalisten seikkojen sijasta elokuvien auditiivista puolta ja kuuloaistin merkitystä feministiselle elokuvakokemukselle. Keskiössä Marson tulkinnassa on niin kutsuttu valkoinen kohina: patriarkaatin onnipotentti pauhu, joka vaikuttaa naisten aistijärjestelmiin lamauttavasti ja jähmettää heidät kiertämään staattista (*stasis*) ja toisteista, kasvun ja vapauden epäpäävää kehää.

Kolmas luku asettaa kauhuelokuvat feministisen katsannon alle ja esittää, että feministisestä näkökulmasta kauhua (*horror*) eivät rakenna äkilliset säikäyttävät elementit, roiskuva veri tai zombiet, vaan arkiset valvonnan ja seksismin mekanismit, joita naiseen patriarkaalisisessa yhteiskunnassa kohdistuu. Neljännessä luvussa Marso lukee nolouden ja myötähäpeän (*cringe*) tuntemuksia herättäviä komedioita niin katsojille

kuin feministiselle elokuvaperinteelle osoitettuina rakkauskirjeinä. Hän muun muassa esittää, että noloina pidettyjen naisten seksuaalifantasioiden nostaminen keskiöön tekee niille tilaa, joka mahdollistaa paitsi naisten seksuaalisuuden poliittisuuden pohtimisen myös naiskatsojien yhdessä nauramisen ja nähdyksi tulemisen kokemuksen. Viides luku kiinnittää huomion massiiviseen elokuvailmiöön, Greta Gerwigin *Barbie*-elokuvaan (2023) ja muovautuvuuden (*plasticity*) tematiikkaan. Kirja päättyy kutsuun, jonka Marso osoittaa kanssakatsojilleen: hän tahtoo luoda tilaa, jossa (kuin) feministiksi itsensä tuntemista voidaan harjoitella ja harjoittaa yhdessä.

Kamerat ja äidit

Teoksen kansikuvaan nostettu belgialainen elokuvaohjaaja Chantal Akerman (1950–2015) on feministisen elokuvan edelläkävijöitä. Akermanin filmografia muodostaa suuren osan kirjassa käsitellystä aineistosta. Akermanin kameratyöskentely on Marson mukaan erityisellä tavalla katsojan vangitsevaa ja ambivalentteja tuntemuksia herättävää. Marsolle Akermanin kuvaustyyliä kuvaa kaksoistermi *motherwork camerawork / camerawork motherwork*, jolla Marso viittaa kameratyöskentelyyn äitimityksen esteettisenä versiona. Äitiyteen ominaisuuksien tai roolin sijasta käytänteiden kimpuna viittaamalla vältetään normatiivisesti painottuneet, representaatiokeskeiset kysymykset siitä, onko äiti ”hyvä” vai ”paha”, ja pystytään sen sijaan tarkastelemaan äitityksen ja siihen linkittyvän hoivan sekä väkivallan koko kirjoa.

Äitityksen ja kameratyöskentelyn välistä dynamiikkaa Marso tutkii ennen kaikkea Akermanin tunnetuimmassa teoksessa *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), joka kuvaa kotiaidin kotitöitä, hoivaamista ja seksityötä sisältävää elämää kolmen päivän ajan. Marso tulkitsee kameran äideistä välittämän kuvan lähtökohtaisesti ambivalentiksi, sillä äiteihin ja heidän tekemäänsä, usein kodin piiloiseen piiriin jäävään työhön linkittyä itse kullakin ambivalentteja tuntemuksia rakkaudesta turhautumiseen ja jopa vihaan. *Jeanne Dielman* vähäeleisenä ja piinallisen pitkänä elokuvana on kuuluisa siitä, kuinka siinä ”ei tapahdu mitään” – näkemys, jonka Marso toteaa paljastavan, miten perinteisesti naisille kuulunutta työtä ja heidän elämäänsä määrittävää kotielämän monotonisuutta ei pidetä kuvaamisen arvoisina. Ambivalenssin

kokemus korostuu Marson mukaan katsojaa vieraannuttavien elokuvallisten keinojen, kuten pitkien ottojen ja tyhjän tilan, vuoksi. Elokuvia katsoessaan joutuu omaksumaan uuden katsomisen tavan, jossa ambivalenssin kanssa joutuu kärsivällisesti istumaan.

Akermanin jalanjäljissä

Pidän tärkeänä sitä, miten Marso painottaa, että Akermaninkin edustamalla avantgarde-elokuvalla ei ole yksinoikeuksia feministiseen tai feministisestä näkökulmasta kiinnostuneeseen elokuvaan, toisin kuin vaikkapa feministisen elokuvateorian klassikonimi Laura Mulvey (1975) on ajatellut. Feministisyys ei ole kiinnostavaa tarkasteltuna teoksen joko-tai-ominaisuutena. Sen sijaan kiinnostavaa on feminististen tunteiden herättely ja niistä keskustelu ja sitä kautta erilaisten, feministisempien elämisen tapojen ja maailmojen yhdessä kuvittelu. Marson analysoimaan joukkoon kuuluukin useita teoksia, jotka voidaan nimetä valtavirtaisiksi, kaupallisiksi tai konventionaalisiksi.

Kaikkien Marson tuoreempien teosesimerkkien ei voi sanoa olevan eksplisiittisesti Akermanin inspiroimia. On kuitenkin mahdollista lukea Akermanin vaikuttavan myös näiden teosten taustalla. Emerald Fennellin ystävänsä raiskauksen kostavasta naisesta kertova *Promising Young Woman* (2020) on oiva esimerkki siitä, kuinka elokuvan äänimaailmalla voidaan luoda kokemus naisen tukahtuneesta elämästä mieskeskeisen aistimaailman keskellä. Kevyen popmusiikin sekä misogynistisen puheen ja väkivaltaisen kuvaston häiritsevällä vuorottelulla on akermanmainen katsojaa vieraannuttava vaikutus. Katsoja voi kuitenkin virittää kuuloaistinsa kuullakseen kuin feministi ja päästäkseen patriarkatin valkoisen kohinan oteesta. Modernit feministiset kauhuelokuvat, kuten epätoivotusta raskaudesta kertova ruumiskauhuelokuva *Happening* (ohj. Audrey Diwan, 2022), taas hyödyntävät Akermanin suosimia kuvauksellisia keinoja, kuten katsotun koetun keston venyttämistä, yllätyksellisiä keskeytyksiä sekä huomion kiinnittämistä aisteihin ja ruumiillisuuteen. Suorempiakin viittauksia Akermaniin löytyy. Joey Solowayn ja Sarah Gubbinsin televisiosarja *I Love Dick* (2016–2017) viittaa muun muassa kuvamontaasien muodossa feministisen elokuvan historiaan – myös Akermanin teoksiin – ollen selkeä rakkauskirje feministiselle elokuvalle.

Analyysi *Barbiesta* (2023) oli itselleni kirjan mielenkiintoisinta antia. *Barbie* herätti ilmestyessään sekä ihastusta että närää: yhtäältä elokuva koettiin feministiseksi, toisaalta sen feministisyyttä kritisoitiin pinnalliseksi ja kapitalismin värittämäksi. Marso pitää kuitenkin elokuvan feminististä potentiaalia tarkastelun arvoisena ja nostaa esiin *Barbie*-nukkeen ja *Barbie*-elokuvaan liittyvän ainaisen muovautuvuuden ambivalentin tematiikan. *Barbie* voi olla mitä vain, eikä *Barbieta* ilmiönä voi koskaan lopullisesti tuhota, mutta juuri naisnuken ja sitä kautta naiskatsojien kyky muovautua kääntyy heitä vastaan loputtomiin patriarkaatin luomiin odotuksiin ja vaatimuksiin vastaamisen pakon muodossa. Marson mukaan *Barbie*, jota hän vertaa Akermanin musikaaliin *Window Shopping* (1986), tavoittaa keinotekoisuutensa ja kontrollin saamisen/puuttumisen teemojensa vuoksi erityisen hyvin muovautuvuuteen linkittyvän ilon sekä ahdistuksen. Lisäksi globaalina ilmiönä *Barbie* oli omiaan rakentamaan naisten välistä yhteisöllisyyttä.

(Kuin) feministiksi itsensä tunteminen epämukavuuden paikkana

Ambivalenssin kokemuksen merkitystä korostava kirja herätti myös itsessäni lukijana ambivalentteja kokemuksia. Koska feministisyyden ja yhteisöllisyyden välinen linkki on Marsolle tärkeä, on myös hänen kirjoitustapansa lukijan vahvasti mukaansa ottava: hän ei korosta itseään reagoijana vaan ”meitä”, joka käsittää niin Marson itsensä, kirjan lukijan kuin muutkin analysoituja elokuvia katsooneet: ”me” katsomme, ”me” tunnemme, ”me” reagoimme. Paikoin Marson ”me” tuntuu kuitenkin häiritsevästi binäärisen cissukupuolisuuden läpäisemältä: ”me naiset” samaistumme näkemiemme elokuvien naishahmoihin ja heidän elämäkokemuksiinsa.

Toisaalta Marson kohdeyleisö, *woman-identified viewers*, sisältää myös henkilöt, jotka on esimerkiksi kasvatettu naisina. Kyseessä eivät siis ole vain naisiksi identifioituvat katsojat vaan myös he, jotka tulevat identifioituiksi naisiksi muiden toimesta; soisin kuitenkin, että tämä olisi tullut selvemmin ilmi. Olennainen on myös Marson teesi siitä, miten hänen tutkimansa elokuvat kutsuvat kaikenlaisia katsojia asettumaan äitien, naisten ja tyttöjen asemaan ja tunteisiin, mihin elokuva ei perinteisesti välttämättä ole kutsunut. Ihmisenä, joka ei ole äiti, nainen eikä tyttö, koen epämukavuutta ja ambivalentteja tuntemuksia, kun minua pyydetään samaistumaan tällä lailla – ja se juuri on Marson idea.

Feminism and the Cinema of Experience on kiitettävä teos paitsi mukaansatempaavana lukukokemuksena myös teoreettisena ajatusten herättelijänä. Representaatiokeskeisyyden ravistelu, yhteisöllisyyden merkitys, epämukavuuden kokemusten feministinen anti sekä osuvasti valittujen esimerkkiteosten analyysi muodostavat toimivan kokonaisuuden. Voin lämpimästi kannustaa feministisestä elokuvasta kiinnostuneita tarttumaan teokseen ja ottamaan vastaan Marson loppukaneetissaan tarjoaman kutsun – sallimaan itsensä aistia ja huomata ympärillään muut, joiden kanssa elokuvia ja laajemmin maailmaa voi katsella, kuunnella ja tuntea. Toisille avautuminen mahdollistaa uuden ymmärryksen kertymisen ja itselle vieraisiin kokemusmaailmoihin astumisen – kuten myös Marson luotaama feministinen *cinema of experience* perustellusti tekee.

FM Venla Korhonen työskentelee nykykulttuurin tutkimuksen väitöskirjatutkijana Jyväskylän yliopistossa. Hänen tutkimuksensa käsittelee nykytelevisiosarjoissa esitetyn fiktiivisen väkivallan ja yleisöjen välistä ristiriitaista ja affektiivista suhdetta.

Kirjallisuus

Akerman, Jeanne (ohjaaja) (1975) *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [elokuva]. Paradise Films; Unité Trois.

Beauvoir, Simone de (1949) *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard.

Diwan, Audrey (ohjaaja) (2021) *Happening* [elokuva]. France 3 Cinéma; Rectangle Productions; SRAB Films.

Fennell, Emerald (ohjaaja) (2020) *Promising Young Woman* [elokuva]. LuckyChap Entertainment.

Gerwig, Greta (ohjaaja) (2023) *Barbie* [elokuva]. Heyday Films; LuckyChap Entertainment; Mattell Films; NB/GG Pictures.

Mulvey, Laura (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16: 3, 6–18.

Soloway, Joey & Gubbins, Sarah (luojat) (2016–2017) *I Love Dick* [televisiosarja]. Amazon Studios; Picrow; Topple Productions.