

UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

Mies katseen kohteena

Maskuliinisen representaation vaikutukset
elokuvan katseen kohdistumiseen

Vanhanen Heidi

3.6.2013

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Heidi Vanhanen	
Työn nimi – Title Mies katseen kohteena - Maskuliinisen representaation vaikutukset elokuvan katseen kohdistumiseen	
Oppiaine – Subject Taidekasvatus	Työn laji – Level Pro Gradu - tutkimus
Aika – Month and year Kesäkuu 2013	Sivumäärä – Number of pages 80 sivua
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tutkimuksessani tutkin sitä, missä määrin ja millä ehdoilla mies voi toimia katseen kohteena elokuvassa. Esimerkkinä on elokuva Fur: an Imaginary Portrait of Diane Arbus. Elokuva valikoitui sen poikkeavanlaisen mieshahmon, sekä visuaalisen kerronnan perusteella.</p> <p>Olen käyttänyt lähtökohtanani Laura Mulveyn kolmen katseen teoriaa. Feministisen elokuvateorian yhtenä pioneerinä Mulvey kehitti 1970-luvulla teorian, joka pyrki selittämään naishahmon alisteista asemaa länsimaisessa valtavirtaelokuvassa. Mulveyn mukaan nainen alistetaan elokuvan kolmen katseen, elokuvan hahmojen, elokuvakameran ja elokuvan katsojan katseen kautta. Tästä lacanilaiseen psykoanalyyysiin pohjaavasta teoriasta olen ottanut tarkasteluun elokuvakameran ja elokuvien hahmojen katseet, eli elokuvan sisäiset katseet ja niiden sisältämät valtasuhteet. Tätä psykoanalyttistä teoriaa olen peilannut poststrukturalistiseen sukupuolikäsitykseen tuoden esille Mulveyn teorian kritiikkiä. Mulveyn katseen teorian kuva sukupuolesta ja sen valtasuhteista näyttäytyy järkähtämättömältä verrattuna uudempiin sukupuolen identiteettiä sekä representaatiota käsitteleviin teorioihin.</p> <p>Elokuvan katseiden merkitys paljastuu niiden diskurssiivisessa kyvyssä tuottaa merkityksiä ja ilmaista valtasuhteita. Elokuvateoreetikko Teresa de Lauretisin sanoin, elokuva tuottaa sukupuolta. Koska erityisesti omassa aineistossani elokuvan katseet ovat vahvasti kytköksissä elokuvan mieshahmon poikkeavaan ulkomuotoon, olen rajannut tutkimukseni tarkastelemaan sukupuolirepresentaation merkitystä elokuvan katseisiin. Koska aineistonani käytetty elokuva vastaa narratiiviltaan Kaunotar ja Hirviö -tarinaa, olen tutkinut elokuvani mieshahmon yhtymäkohtia Kaunottaren ja Hirviön hirviöön ja käsitellyt tätä miesrepresentaatiota nimenomaan Noël Carrollin hirviö-määritelmän kautta.</p> <p>Tämä määritelmä johtaa tutkielmani lopputulemaan, jossa poikkeava maskuliininen representaatio ilmenee kategoriavirheenä. Kategoriavirhe asettuu katseen kohteeksi speaktaakkelin kautta ja tällöin tulee miesrepresentaatiolle tapahtuneeksi se sama katseen ja sen tuottaman vallan kohteeksi altistuminen, kuin mitä Mulvey näki tapahtuvan elokuvan naishahmoille.</p> <p>Lopuksi kuitenkin postrukturalistinen näkemys katseesta ja representaatioista välttelee absoluuttista tulkintaa ja katseen kohde ei täysin joudu katseelle alisteiseksi, vaan on mahdollista havaita katsojan ja valtasuhteen hierarkiassa vuorovaikutuksen mahdollisuus.</p>	
Asiasanat – Keywords diskurssianalyysi, elokuva, feministinen mediatutkimus, katse, maskuliinisuus, poststrukturalismi, psykoanalyysi, representaatio, sukupuoliroolit	
Säilytyspaikka – Depository Tutkielma löytyy digitaalisena versiona Jyväskylän yliopiston kirjaston tietokannasta	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

Johdanto	3
Fur-tiivistelmä	5
Feministisen teoriakentän kartoitus	9
Valta, diskurssit ja poststrukturalismi	13
Elokuvan katse	17
Sukupuoli ja performatiivisuus	18
Elokuva sukupuoliteknologiana	21
Representaatiot	24
Mulveyn katseen teoria: mies katsoo, nainen on katsottavana	28
Mulveyn teorian kritiikki.....	31
Katseen ongelmallisuus Fur:issa	35
Katseet ja jako kolmeen	39
Diane ja Allan	41
Diane, Allan ja Lionel	44
Diane ja Lionel	47

Dianen katse ja valokuvaus	51
Ideaali ja ei-ideaali: mies speaktaakkelina.....	53
Lionel kategoriavirheenä.....	55
Kaunotar ja hirviö.....	59
Lionel ja ulkonäkö	64
Karvojen lähdön syyt ja seuraukset.....	67
Pohdintaa, eli poikkeavien maskuliinisten representaatioiden merkitys laajemmassa mittakaavassa	72
Lähdeluettelo.....	76

Johdanto

Keskustelu elokuvan katseesta ja katseen vallasta voidaan katsoa alkaneeksi vuonna 1975 ilmestyneestä Laura Mulveyn artikkelista, *Visual Pleasure And Narrative Cinema*, joka julkaistiin ensimmäisen kerran *Screen* -lehdessä, ja jota sittemmin on siteerattu, kritisoitu ja tulkittu lukemattomissa elokuvaa, representaatiota ja/tai katsetta käsittelevissä teksteissä. Mulveyn kehitelemä katseen teoria ei ole enää tänä päivänä niinkään keskustelun keskiössä, mutta hänen tekstiinsä viitataan perusteoksena lähes jokaisessa feminististä elokuvateoriaa sivuavassa tekstissä. Vaikkei Mulveyn teoria ole sinällään enää ajankohtainen, en voi kiistää sen asettamia lähtökohtia elokuvan katsetta koskien. Mulvey'a myötäillen väitän, että elokuvalla on kolme katsetta: katsojan katse, elokuvakameran katse ja elokuvan hahmojen katset. Katsojan katse jää tässä tutkimuksessani taustalle ja keskityn tutkimaan elokuvan sisäisiä, elokuva-apparaatin ja hahmojen välisiä katseita.

Katseen tutkiminen on tärkeää, sillä katse sisältää valtaa sekä halua. (Ahmed 1998, 169) Elokuvan sisäiset katset määrittävät ketä on hyväksyttävää ja haluttavaa katsoa ja kenen katse on huomion arvoinen ja siten muita tärkeämpi. Sillä, kuka katsoo ja kehen katse kohdistuu, määritellään millainen katseen kohde on haluttava ja kenellä on oikeus haluta. Tämä puolestaan osaltaan määrittää kulttuurimme normit

hyväksyttävälle sukupuolen representaatioille. Nämä normit eivät suinkaan ole järkähtämättömiä ja kiveen kirjoitettuja tai evoluution sanelemia, vaan alati muuttuvia vallan merkitsijöitä kulttuurissamme. Nämä sukupuolen representaatiot sekä heijastavat omaa aikaansa, siitä mitä on mahdollista esittää, mutta myös tuottavat sukupuolta ja sanelevat normit kerta kerralta uudestaan siitä, millaisia sukupuolia tällä kertaa ihmisten on mahdollista representoida omana identiteettinään.

Tässä gradussa tutkin sitä missä määrin mies voi toimia katseen kohteena. Esimerkkitapauksena ja aineistonani käytän elokuvaa *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus*. Olen valinnut tämän elokuvan, sillä sen sisältämät katseet ovat olennainen osa elokuvan narratiivia ja niitä voi tulkita monella tapaa. Lisäksi elokuvan katseiden kohteena on lähtökohtaisesti mies, joka on poikkeavannäköinen. Tämä myös tukee väitettäni, että miehen asettuminen katseen kohteeksi on kytköksissä siihen, millaisesta representaatiosta on kyse. Gradussani väitän, että juurikin silloin kun miehen representaatio poikkeaa joko ideaalista tai luonnolliseksi määritellystä maskuliinisuuden representaatiosta, voidaan hänet asettaa elokuvan katseiden kohteeksi. Väitän myös, että katseen kohteeksi asettumisesta ei välttämättä seuraa alisteinen asema ja että katseen kohteeksi asetettu uudenlainen mieskuvasto positiivisella tavalla laajentaa maskuliinisten representaatioiden määrää ja on sitä kautta myös mahdollistamassa monipuolisemman mieskuvan tuottamista.

Aluksi kerron esimerkkielokuvani juonen tiivistettynä, jonka jälkeen avaan keskeisiä avaintermejä gradussani. Sitten käyn läpi teoriakenttää aloittaen Mulveyn keskeisestä kolmen katseen teoriasta edeten sen kritiikkiin ja vaihtoehtoihin. Sen jälkeen tarkastelen elokuvan niitä kohtauksia ja teemoja, jotka ovat katseen ja maskuliinisten representaatioiden kannalta merkittäviä. Tämän jälkeen esitän johtopäätökseni.

Fur-tiivistelmä

Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus (2006), josta käytän lyhyempää nimeä "Fur", on Steven Shainbergin ohjaama elokuva, joka kertoo fiktiivisen tarinan muodossa Diane Arbusin kehittymisen ja itsensä löytämisen valokuvaajana. Koska elokuva jo alussa ohittamattomasti toteaa sen hahmojen ja tapahtumien olevan keksittyjä, en aio sen kummemmin havainnoida tai kommentoida elokuvan eroavaisuuksia oikean Diane Arbusin elämään, vaan näen elokuvan kaikessa fiktiivisyydessään kuuluvan (länsimaisen) narratiivisen elokuvan piiriin ja kuten kaltaisensa elokuvat, ammentavan ja tuottavan populaarikulttuurin diskurssien kehrää.

Elokuva alkaa kehyskertomuksella, jossa Diane (Nicole Kidman) matkustaa bussilla valokuvaamaan nudistileiriläisiä. Siellä ollessaan häneltä kysellään

hänen kaulassaan roikkuvasta hiuskiehkuran sisältävästä medaljongista. Tästä alkaa takautuma, elokuvan varsinainen tarina, joka sijoittuu kolmea kuukautta nudistileirin tapahtumia aikaisemmaksi, New Yorkiin ja vuoteen 1958. Diane on kotirouva, valokuvaaja Allan Arbusin vaimo ja assistentti ja kahden lapsen äiti. Hänen vanhempansa omistavat turkisliikkeen ja ovat tulleet pitämään turkisnäyttelyä Arbusien ateljee-kotiin. Diane ei tunne oloaan kotoisaksi emännöidessään vanhempiensa asiakkaille, sekä lehdistölle, vaan pakenee tilannetta ja sattuu huomaamaan kun heidän yläkertaansa muuttaa uusi naapuri, Lionel Sweeney (Robert Downey Jr.). Lionel on kauttaaltaan naamioitunut ja peitetty niin ettei hänestä näy muuta kuin silmät.

Seuraavien päivien aikana Diane saa erilaisia merkkejä tämän yläkerran naapurin olemassaolosta, mutta häntä ei näy eivätkä he tapaa. Eräänä yönä Diane keksii kaivaa esiin oman kameransa ja suuntaa talon ylimpään kerrokseen Lionelin luo. Tämä avaa oven, muttei päästä Dianeä sisään. Diane sanoo haluavansa ottaa Lionelin muotokuvan. Lionel ehdottaa tulemaan uudestaan seuraavana iltana. Diane tekee työtä käskettyä ja saapuu Lionelin luokse, mutta muotokuvan otto saa jäädä tuonemmaksi. Sen sijaan he juovat teetä, kylpevät ja keskustelevat. Myös syy Lionelin naamioitumiseen selviää, hän kärsii taudista nimeltä hypertrikoosi ja on siksi kauttaaltaan pitkien karvojen peitossa.

Koska kuvaa ei otettu Diane päättää palata seuraavana yönä uudelleen. Lionelin kuvaa ei edelleenkään oteta, mutta Lionel ja Diane tapaavat päivittäin. Diane ottaa vapaata assistentin ja kotirouvan töistään ollakseen mahdollisimman paljon Lionelin kanssa, tutustuen erikoisiin paikkoihin ja ihmisiin. Lopulta Dianen aviomies, Allan saa Dianen ja Lionelin läheisestä suhteesta tarpeekseen ja käskee Dianen lopettaa se. Sillä välin Diane on saanut tietää, ettei Lionelilla ole paljoakaan elinaikaa jäljellä, sillä hänen keuhkonsa rapistuvat.

Diane haluaa totella Allanin käskyä ja menee sanomaan hyvästit Lionelille. Lionel kuitenkin haluaa, että Diane ajelee tämän koko vartalon peittävän karvoituksen kokonaan pois. Karvojen ajelusta tulee hyvin intiimi ja kun karvat on ajeltu, pari rakastelee ensimmäistä ja viimeistä kertaa. Kun Diane kysyy miksi Lionel halusi karvansa ajeltavan, vastaa hän kykenevänsä uimaan pidemmälle ilman karvapeitettä. Koska Lionel on kuolemaisillaan, on hän päättänyt hukuttautua ja haluaa Dianen mukaansa viimeiselle uintiretkelle. Tätä ennen on viimein muotokuvan aika.

Kun Diane palaa tältä uintiretkeltä hän päättää olla menemättä takaisin kotiinsa ja suuntaa takaisin Lionelin asunnolle. Siellä hän suree menetettyä rakkauttaan, kunnes hän huomaa Lionelin jättämät lahjat: Lionelin puhaltama ilmapatja, jotta Diane ”pysyisi pinnalla”, Lionelin karvoista tehty turkistakki ja valokuva-albumi, johon Lionel on valmiiksi kirjoittanut Dianen tulevien kuvien

nimet. Tästä rohkaistuneena Diane kaikessa hiljaisuudessa jättää kotinsa ja perheensä ja lähtee toteuttamaan itseään valokuvaajana ja taiteilijana.

Feministisen teoriakentän kartoitus

Jotta voin avata Mulveyn katseen teoriaa ja sen sisältämiä olettamuksia vallasta ja halusta, on minun ensin esiteltävä feministisen elokuvateorian kenttää ennen ja jälkeen Mulveyn. Tässä luvussa käyn läpi muutamia oman tutkimukseni kannalta tärkeiksi katsomiani feministisen elokuvateorian vaihteita ja suuntia.

Yksi syy, miksi Mulveyn teoria ei enää tänä päivänä ole ajankohtainen, on se, että Mulvey lacanilaisen psykoanalyysin teorioihin nojaten koki sukupuolten valta-asemat kiinteiksi ja pysyviksi, perustavanlaatuisiksi ominaisuuksiksi. Mutta valta on yhtä häilyvää kuin katseetkin. Esimerkiksi mihin tuo valta kohdistuu, valtaan katsoa vai valtaan tulla katsotuksi? Katseen sisältämiä valtaa ja halua ei ole yksinkertaista määrittää, tai paikantaa lopullisesti, sillä miellän ne itse jatkuvasti uudelleenmuotoutuviksi ja liikkuviksi elementeiksi. En kuitenkaan täällä väitä, että katseen valta olisi silloin myös merkityksetöntä, päinvastoin. Sen valta on piilevämpää ja huomaamattomampaa, sen valta on diskursseissa.

Siinä missä 70-luvun feministisessä kentässä psykoanalyysin hyödyntäminen teorioissa oli hyvinkin yleistä, on siitä sittemmin pitkälti

luovuttu sen konservatiivisuuden ja ehdottomuuden vuoksi. (Ahmed 1998, 168) Psykoanalyysi leimasi naiset ainaisen uhrin asemaan, mutta sen sijaan, että feministiteoreetikot olisivat tyytyneet tähän, lähdettiin ammentamaan uusia näkökulmia, jotka tarjoaisivat mahdollisuuksia muutokseen. Yksi näistä suuntauksista on ranskalaisen yhteiskuntateoreetikon, Michel Foucault'n ajatusmallien hyödyntäminen teorioissa, sekä poststrukturalistinen suuntaus, jota itsekin tässä tutkimuksessa käytän. Nämä teoriat edustavat konstruktivistista ajattelua, joka kiinnittää huomiota seksuaalisuuden, sukupuolen ja ruumiin tuotettuun luonteeseen sekä niihin tapoihin, joilla näitä yksilön identiteettiä vaikuttavia tekijöitä määritellään ja esitetään.

”Postfeminismi on kytköksissä Michel Foucault'n ajatteluun: valtaa on kaikkialla. Ei ainoastaan alistetun ja alistajan hierarkkisessa suhteessa. Valta on myös tuottavaa, se vaikuttaa yksilöksi tulemiseemme erilaisten normien, ideaalien, ennakkoodotusten, stereotyyppien ja diskursiivisten käytäntöjen välityksellä.” (von Bonsdorff & Seppä 2002, 16)

Feministisessä elokuvateoriassa on jatkettu Mulvey'n viitoittamalla tiellä ja painopiste on edelleen tarkastella naista katseen kohteena ja miestä katsojana. Ja vaikka (mies)katsojan rooli jätetään joissakin tarkastelussa sivuun, se seuraa oletuksena kun puhutaan naisten representaatioiden ongelmista. Kyseessä on tietysti todellinen ongelma, jota tulee jatkossakin käsitellä. Useimmat sukupuolen representaatiot edelleenkin vahvistavat stereotyyppioita, jakavat sukupuolet kaksinapaisiksi ja ovat mukana

tuottamassa heteromatriisia. Näin vahvistetaan ja tuotetaan samalla heteromiehen oikeutus katsojan ja haluajan rooliin. Tällöin myös usein jää hyvin vähän subjektipositioita muille kuin heteromiehille.

Nainen esitetään haluttavana kohteena ilman identiteettiä, palkintona ideaalille subjektille, heteromiehelle. Hänen katseensa on se, joka määrää mitä nähdään, ja näin myös hänen halullaan on väliä. Feministisessä elokuvateoriassa ja mediatutkimuksissa yleensäkin tutkimukset ovat keskittyneet nais-objekti, mies-subjekti -akselille. Tällöin jätetään huomiotta miesrepresentaatioiden ongelmakohdat, rajakäynnit ja muutokset. Jos tutkimus keskittyy täysin naisrepresentaatioiden ongelmiin ikuisina objekteina, tulee se osaltaan vahvistaneeksi tätä asetelmaa olettaessaan, ettei miesrepresentaatioissa ole tarpeeksi problematiikkaa tutkimusta varten ja osoittamaan representaatioiden keinotekoisuutta.

Vaikka Mulveyn teoriaa kohtaan on sittemmin esitetty kritiikkiä, ei katseen teoriasta täysin haluttu luopua. Mulvey'a siteerataan edelleenkin elokuvateorian ja yleisemmin visuaalista materiaalia käsittelevien tutkimusten parissa, mutta tietyllä varovaisuudella. Erityisesti 1980-luvulle tultaessa feministisessä elokuvateoriassa ryhdyttiin kyseenalaistamaan Mulveynkin toistamaa synkkää kuvaa naisesta peruuttamattomasti elokuvan ja yhteiskunnan passiivisena uhrina, joka tahon alistamana. Vallalla ollutta naiskuvatutkimusta arvosteltiin siitä, että se yritti esittää tietynlaiset

naisrepresentaatiot väärinä ja viallisina ja vaati näihin muutosta. Tällainen piti sisällään ajatuksen normatiivisuudesta: naiskuvatutkimus vastusti tietynlaisia naiskuvia, mutta jotta jokin representaatio voidaan todeta vääräksi, on pystyttävä osoittamaan jokin toinen sitä oikeammaksi. (Paasonen 2010, 44)

Myös katsojan valtaa elokuvan tarinan rakentamisessa on sittemmin korostettu: katsoja osallistuu aktiivisesti elokuvan tulkitsemiseen, joko päätyen hyväksymään elokuvan sille tarjoaman tarinan tai katsomalla sitä tahallisesti vastakarvaan, tai jotain siltä väliltä. Tärkeä asia suunnan muuttumisessa oli myös sukupuoliroolien luonnollisuuden kyseenalaistaminen. Naisia ja miehiä ei enää nähty yhtenäisinä joukkoina, joita yhdistäisi jokin sukupuolelle kuuluva olennainen ja ominainen asia ja alettiin kiinnittää huomiota sukupuolen sisäisiin eroavaisuuksiin. Yhteinen, kokemuksellinen sukupuoli on alkanut tuntua entistä kaukaisemmalta.

Tarkoitukseni ei siis ole suinkaan tutkimuksellani osoittaa naisrepresentaatioiden tutkimusten tarpeettomuutta, saati sitä, että miesrepresentaatioissa olisi tapahtumassa juuri tällä hetkellä jonkinlaista vääristymää, jotain, joka tulisi palauttaa ennalleen. Pyrin ennemminkin todentamaan, ettei mitään väärää taikka oikeaa ole olemassa representaatioiden tasolla. Kuitenkin näkisin toivottavaksi suuntaukseksi sen, että nuo representaatiot monipuolistuisivat vielä nykyisestäänkin ja sukupuolten esittämisen kirjo olisi mahdollisimman laajaa. Pyrin näyttämään,

että myös katseen saralla säännöt ja säännönmukaisuudet on tehty rikottaviksi.

Representaatioiden ongelmia ei voida ratkaista jos jopa tutkimuksissa rajataan naisrepresentaatiot ikuisen uhrin asemaan ja katseen järkähtämättömäksi kohteeksi ja vähätellään miesrepresentaatioiden merkitystä leimaamalla ne yksinkertaisesti virheettömiksi esityksiksi ideaalista toimija-subjektista. En kiellä, etteikö tällaisista tapauksista löydy lukemattomia esimerkkejä, mutta minua itseäni on jo jonkin aikaa kiehtonut nimenomaan miesrepresentaatiot ja aikaisempien tutkimusten tietynlainen välinpitämättömyys niitä kohtaan on vahvistanut epäilyjäni, että miesrepresentaatioiden haavoittuvuuden kartoittaminen voisi omalta osaltaan purkaa heteromatriisia ja stereotyyppien värittämää sukupuolten dikotomiaa. Tässä tutkimuksessa keskityn pohtimaan miehen representaatioita ja siitä syntyvää potentiaalia kyseenalaistaa kahtiajako miehestä katsojana ja naisesta katseen kohteena.

Valta, diskurssit ja poststrukturalismi

Oma näkökulmani tietoon, valtaan ja representaatioihin on luonteeltaan poststrukturalistinen. Poststrukturalismi voidaan määrittää strukturalismin

kritiikiksi ja jatkeeksi, jota erityisesti käytetään kriittisessä tekstuaalianalyysissä. Kriittinen tekstuaalianalyysi puolestaan hylkää strukturalistiset tavoitteet objektiivisuuteen ja kokonaisvaltaisuuteen. Sen sijaan merkitysten hetkellisyys ja moninaisuus korostuu. Kriittisessä tekstuaalianalyysissä käytetään usein dekonstruktion tekniikoita tarkoituksena paljastaa kyseenalaistamattomia oletuksia ja epäjohdonmukaisuuksia kirjallisessa ja filosofisessa kielessä. (Chow 2006, 198)

Rey Chow on huomannut yhteenliittymän Foucault'n poststrukturalistisessa metodissa ja hänen lähestymisensä Freudilaiseen psykoanalyysiin. Foucault kritisoi Freudia tämän repressiohypoteesista, erityisesti länsimaissa laajalle levinnyttä oletusta 1800-luvulta lähtien, että repressio, yhdessä vapautumisen kanssa, on avain ihmisen seksuaalisuuteen. Mutta jos mukaan lasketaan puutoksen/puutteen ja kastration paradigma, joka on kiinteästi kytköksissä seksuaalisen repressioon narratiiviin, Foucault myöntää, että kyseessä on kuitenkin harvinaisen tehokas tiedontuottamisen muoto. Foucault'n käsitys diskursiivisesta vallasta pohjautuu osaksi hänen huomionsa siitä, kuinka *puhe* seksuaalisesta repressiosta (Freudilaisen psykoanalyysin mukaisesti) on aktivoinut ennenkuulumattoman käytäntöjen ja diskurssien kasvun, jotka ovat puolestaan mahdollistaneet kasvavan pakonomaisen suhtautumisen aiheeseen. (Chow 2006, 202, kursivointi Chown)

Foucaultlainen poststrukturalismi katsoo siis vallan olevan diskursiivista. Miellän itse diskurssin käsitteen Stuart Hallin mukaan ryhmänä ” lausumia, jotka tarjoavat kielen sitä varten, että voitaisiin puhua tietynlaisesta jostain aiheesta koskevasta tiedosta – toisin sanoen representoida tätä tietoa” (Hall 1999, 98) Hallin näkemys diskursseista juontaa puolestaan Foucault'n teoriaan: Foucault näki diskurssin koostuvan useista lausumista, jotka yhdessä muodostavat diskursiivisen muodostuman. Diskurssin kaikki lausumat ovat yhteydessä toinen toisiinsa, sillä ne sisältävät implisiittisen suhteen muihin lausumiin. (Hall 1999, 98-99)

Diskurssit eivät kuitenkaan ole suljettu järjestelmä, vaan diskurssit ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään ja ammentavat toisista diskursseista merkityksiä itseensä. Hall näkee diskurssit kaikkien sosiaalisten käytäntöjen vaikuttavana osana. Näin ollen kaikilla käytännöillä on olemassa diskursiivinen ulottuvuus, sillä ”kaikki sosiaaliset käytännöt käyttävät *merkityksiä*”. (Hall 1999, 99 kursivointi Hallin)

Diskurssi on verrannollinen ideologian käsitteeseen: ”se on joukko lausumia tai uskomuksia, jotka tuottavat tietoa joka palvelee tietyn ryhmän tai luokan etuja.” (Hall 1999, 100) Termin ”ideologia” käyttö on tosin hankalampi, sillä se pitää sisällään oletuksen, että on olemassa jostain niiden ulkopuolella, joitain tosia lausumia, ja tekee näin jaottelun ideologioiden ja tosien lausumien välille. Diskursseiksi puolestaan määrittyvät kaikki lausumat.

“the discursive approach is more concerned with the effects and consequences of representation – its ‘politics’. It examines not only how language and representation produce meaning, but how the knowledge which a particular discourse produces connects with power, regulates conduct, makes up or constructs identities and subjectivities, and defines the way certain things are represented, thought about, practiced and studied. The emphasis in the discursive approach is always on the historical specificity of a particular form or ‘regime’ of representation.” (Hall 1997, 6, kursivoinnit Hallin)

Joan Scott toteaa, että poststrukturalismin teoreettinen vaatimus merkityksen muuttuvuudesta juontaa itsensä tieteellisestä ilmapiiristä, jonka tutkimukset keskittyvät kysymään *miten*, sen sijaan että ne kysyisivät *miksi*. Tällöin merkitystä ei nähdä valmiina tuotoksena, vaan jatkuvana prosessina. (Chow 2006, 204, kursivointi minun) Tutkimuskysymys tällöin keskittyy siihen, missä tietyissä konteksteissa, minkä tiettyjen ihmisryhmien välillä, ja minkä tekstuaalisten ja sosiaalisten prosessien kautta on merkitys muotoutunut. Kuinka merkitykset muuttuvat? Kuinka jotkut merkitykset nousevat normatiiviseen asemaan ja kuinka toiset jäävät taka-alalle tai häviävät kokonaan? Ja mitä nämä merkitykset kertovat siitä, kuinka valtaa käytetään? Kun tiedostetaan merkityksen epävakaisuus, ohjaa se huomion vallan ja tiedon symbioottiseen suhteeseen. (Chow 2006, 205) Tämä on vahvasti yhteydessä myös omaan tutkimuskysymykseeni.

Elokuvan katse

Psykoanalyttisesta näkökulmasta elokuvan viehätystä lähdettiin tutkimaan Lacanilaisen teorian kautta. Haluttiin saada selville miksi ihmiset katsovat elokuvia. Koska Mulvey pohjasi katseen teoriassaan kysymyksen asetteluun myös elokuvan viehätyksen problematiikkaan, koen tarpeelliseksi tässä avata hieman psykoanalyttisen elokuvateorian lähtökohtia suhteessa elokuvan katseeseen.

Christian Metz esitteli yhtymäkohdan elokuvan ja Lacanilaisen peilivaiheen välillä teoksessaan *Psychoanalysis and Cinema* (1986). Metz väittää, että lapsuuden peilivaiheessa koettu virheellinen tunnistaminen toistuu elokuvaa katsottaessa kun katsoja samastuu elokuvan päähenkilöön. Itse asiassa hän kokee peilivaiheen edellytykseksi sille, että elokuvia on mahdollista katsoa. Valkokangas siis toimii peilin tavoin. (Ahmed 1998, 168)

Elokuvaa katsoessaan katsoja on jo symbolisessa ja toistaa alkuperäisen samastumisen itseensä kuvana. Tämä tarjoaa katsojalle yhtenäisyyden ja toimijuuden illuusioita. Elokuva asettaa katsojan kaikkinäkeväksi, pystyen katsomaan valkokankaan hahmoja, mutta silti joutumatta itse katseen kohteeksi. Katsojan samastuminen omaan katseeseensa edellyttää Metzin mukaan ensisijaisen samastumisen kameran katseeseen. Kameran katse on

kuitenkin katsonut jo ennen katsojaa ja määrittänyt kuvanrajauksillaan ja kuvakulmillaan sen, mitä kuuluu katsoa. Tämän lisäksi Metz määrittää toisenkin samastumisen, mikä tapahtuu katsojan samastuessa elokuvan hahmojen katseisiin. (Ahmed 1998, 168-169)

Colin McCabe selittää klassisen elokuvan merkitystä vertaamalla elokuvaa kirjallisuuden klassiseen realismiin. Kerronnallinen proosa saavuttaa valta-asemansa koska se on tiedon asemassa. Ja tämä tiedon funktio löytyy myös elokuvan kerronnassa: "The narrative prose achieves its position of dominance because it is in the position of knowledge and this function of knowledge is taken up in the cinema by the narration of events. ... The camera shows us what happens – it tells the truth against which we can measure the discourses." (Ahmed 1998, 169)

Sukupuoli ja performatiivisuus

Seuraavaksi tarkastelen performatiivisuuden merkitystä identiteetin muodostuksessa. Se on tärkeää graduni osalta, sillä sen avulla perustelen representaatioiden tärkeyden laajemmassa mittakaavassa. Se, minkälaiset hahmot, tässä tapauksessa mieshahmot, ovat alttiita elokuvan katseelle, kertoo minkälaisia mieshahmoja elokuvat itse tarjoavat katsojalle haluttavina.

Elokuvan katseet ovat siis osa diskursiivista kenttää, joka määrittää sukupuolen representaatioita, erityisesti sitä, minkälaiset representaatiot ovat katseen ja halun arvoisia. Elokuvan sisäiset katseet eivät ole staattisia ja kohdistu vuodesta toiseen samanlaisiin hahmoihin, ja kuten Mulvey olettaa, pelkästään naishahmoihin, vaan muuntelua ja rajakäyntiä tapahtuu jatkuvasti. Elokuvan katseen merkitys ei kuitenkaan jää pelkästään representaatioiden tasolle, vaan representaatiot puolestaan ovat yhteydessä ihmisiin sukupuoli-identiteetin rakentumisen – tai rakentamisen – kautta.

Yksi tärkeimmistä teoreetikoista puhuttaessa sukupuolesta tänä päivänä on Judith Butler. Butlerin vaikutus on ulottunut laajalle akateemisessa maailmassa ja hänen klassikoksi muodostuneeseen *Hankalaan sukupuoleen* (2006) viitataan usein kulttuurin ja yhteiskunnan tutkimuksen piirissä, joka käsittelee sukupuolen tekemistä, tuottamista ja muotoutumista. (Butler 2006, 12) Butlerin lähtökohtana on sukupuolen performatiivisuus: muuttumattomia ja yhtenäisiä identiteettejä ei ole ja sellaista identiteettiä kuin naiset tai sukupuoli ei ole olemassa diskurssien ulkopuolisena, yhtenäisenä ja olemuksellisena identiteettinä. (Vänskä 2006, 34) Miesrepresentaatioiden tutkimisen kannalta on mielenkiintoista huomata, että myös Butler kiistää maskuliinisten esitysten järkähtämättömyyden, hän ”kritisoi sitä feminististä traditiota, jonka mukaan feminiinisesti merkitty ruumis olisi jotakin kulttuurin ulkopuolista ja maskuliininen ruumis puolestaan universaali ja merkitsevä.” (Butler 1990/1999, 12-18 ote Vänskältä, 2006, 35)

Butlerin performatiivisuuden ajatus antaa painoarvoa sosiaalisen sukupuolen ulkoisille tuottajille ja muokkaajille, kuten elokuvalle. ”Olennaista onkin Butlerin mukaan kysyä, missä määrin ruumis tulee olevaisiksi juuri sukupuolen merkkien kautta.” (Vänskä 2006, 35) Samoilla linjoilla on myös Anu Koivunen kuvattelun käsitteellään. Kuvattelulla Koivunen kuvaa ilmiötä, jossa sosiaalista esitystä on vaikea tai mahdoton erottaa henkilökohtaisesta. Sillä, ”miten naisia ja naiseutta representoidaan (millaisena naiset esitetään), on merkitystä sekä kulttuuriselle naiskuvalle (millaisena naiset nähdään) että naisten omakuvalle (millaisena naiset näkevät itsensä).” (Paasonen 2010, 46) Vaikka Koivunen puhuukin vain naisista, voin tässä tapauksessa butlerlaisittain olettaa, että tämä koskee myös miehiä.

”Performatiivisuuden idea liittyy kritiikkiin, joka kohdistuu käsitykseen yhtenäisestä, biologisesta ja universaalista naiseudesta ja mieheydestä. Vaikka Butler kirjoittaakin sukupuolen toisteisesta tekemisestä, ei hän tarkoita, että sukupuoli olisi vain esitys, jota voisi muuttaa helposti esittämällä sukupuoli toisin. Tuija Pulkkinen (1998, 214) huomauttaa, että kaikkien sukupuolten ehtona on sukupuolittava valta, mikä tekee mahdottomaksi sen, että yksittäinen ihminen voisi jättää vallan huomiotta eli vikuroida sitä vastaan mielensä mukaan.” (Vänskä 2006, 35)

Myös Vänskä on tullut siihen tulokseen, ettei performatiivisuus koskaan tapahdu tyhjiössä, vaan se perustuu jo olemassa olevien esitysten lainaamiseen ja toistamiseen. (Vänskä 2006, 39) Vaikka performatiivisuuteen

liittyykin olemassa olevien rakenteiden pakottava voima ja sen vastustaminen, liittyy siihen myös mahdollisuus muutokseen.

Elokuva sukupuoliteknologiana

Tuija Saresman, Leena-Maija Rossin ja Tuula Juvosen toimittamassa Käsikirja sukupuoleen kirjassa on tiivistetty olennaisesti se, miten käsitan sukupuolen ja sen merkityksen: ”Sukupuoli ei ole pelkkää Biologiaa, mutta ei myöskään vapaasti valittavissa oleva rooli tai identiteetti. Sukupuoli on yhtä aikaa henkilökohtainen ja kokemuksellinen, sosiaalisesti tuotettu ja ruumiillinen.” (Saresma, Rossi & Juvonen, 2010, takakansi) Sukupuoli muotoutuu yhteiskunnallisten ja kulttuuristen käytäntöjen ja normien määräämissä puitteissa ja siihen liittyy aina suhteita ja valtaa.

Elokuvatutkija ja semiootikko Teresa de Lauretis erottelee käyttämistään sukupuolen käsitteistä termit sex – biologinen sukupuoli ja gender – sosiaalinen sukupuoli. Sukupuolen teknologiaa selvittäessään hän käyttää nimenomaan gender -termiä, josta itse käytän suomennosta sosiaalinen sukupuoli. De Lauretis purkaa sosiaalisen sukupuolen seuraavasti: sosiaalinen sukupuoli on representaatio. Tämä ei hänelle kuitenkaan tarkoita, etteikö sosiaalisella sukupuolella olisi lainkaan konkreettisia

seurauksia ihmisten elämässä, päin vastoin. Tämä sosiaalisen sukupuolen representaatio puolestaan on samalla sukupuolensa konstruktio. Sosiaalinen sukupuoli näin ollen rakentuu representaatiostaan. Tämän konstruktion historiaksi de Lauretis laskee länsimaisen taiteen ja korkeakulttuurin kokonaisuudessaan.

De Lauretis ei kuitenkaan rajaa sosiaalisen sukupuolen muotoutumispaikkana pelkästään visuaaliseen mediaan, vaan näkee sosiaalisen subjektin muotoutuneen läpi aikakausien ja läpi yhteiskunnan eri osa-alueiden, yksityisestä julkiseen, kodin piiristä koulu- ja oikeuslaitoksiin. Ulkopuolelle ei jää myöskään akateeminen maailma, eikä vähiten myöskään feministinen teoria, jota de Lauretis itsekin harjoittaa, vaan paradoksaalisesti: "the construction of gender is also effected by its deconstruction". (de Lauretis 1987, 3) Myös tutkimus, jonka tarkoitus on purkaa sosiaalisen sukupuolen rakenteita, tulee ottaneeksi osaa sen rakentumiseen.

Teresa de Lauretis mieltää median ja erityisesti elokuvan sukupuolen teknologiaksi, prosessiksi jossa sukupuoli rakentuu ja jossa se muuttuu itse representaatioksi. (Rossi 2002, 113) De Lauretis perustelee elokuvan vaikutuskeinoiksi sen vakiintuneita kerrontatapoja ja koodeja, joilla tuotetaan odotuksia ja merkityksiä sukupuolesta, seksuaalisuudesta ja halusta. Representaatiot eivät siis heijasta todellisuutta, vaan ovat osallisena todellisuuden ja todellisuuskäsitysten rakentumisessa. De Lauretisin mukaan

sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvät tapojen ja tottumusten muutokset ovat kytköksissä siihen, millaisia visuaalisia representaatioita on kulloinkin saatavilla. (Rossi 2002, 113)

Hahmottaessaan sukupuoliteknologian muotoutumista de Lauretis ottaa avukseen Louis Althusserin teorian ideologiasta: "It is a foolproof system whose effect is to erase its own traces completely, so that anyone who is "in ideology", caught in its web, believes "himself" to be outside and free of it." (de Lauretis 1987, 9) Tämän käsityksen ideologiasta, joka näkymättömänä ympäröi kohteensa, de Lauretis uskoo rinnastuvan myös sosiaaliseen sukupuoleen. Samalla kun henkilö merkitsee sukupuolensa, tulee sukupuoli de Lauretis mielestä merkinneeksi hänet. Kokemalla jomman kumman kahdesta sukupuolesta omaksi sukupuoli-identiteetiksi on samastumista valmiiksi annettuun sukupuolen representaatioon ja astumista itse tähän jatkumoon.

"This is, of course, the process described by Althusser with the word interpellation, the process whereby a social representation is accepted and absorbed by an individual as her (or his) own representation, and so becomes, for that individual, real, even though it is in fact imaginary." (de Lauretis 1987, 12)

De Lauretiksen näkemys sukupuolen representaatioista vastaa diskursiivista vallankäyttöä: "Jos seksuaalisuutta ei otetakaan annettuna ja luonnollisena,

vaan se ajatellaan merkitysprosesseiksi, jossa halu muotoutuu henkilökohtaisen ja sosiaalisen historian perusteella, näyttäytyvät representaatiot tavattoman merkityksellisinä ja samalla mahdollisina muutostekijöinä.” (de Lauretis 1994, 198-312) Leena-Maija Rossi näkee tässä representaatioiden kytköksen valtaan, sillä ne vaikuttavat ratkaisevasti siihen, mitä pidämme kauniina ja haluttavana. (Rossi 2002, 113) Näin ollen representaatiot ovat kytköksissä myös haluun.

Representaatiot

”Representaatio tarkoittaa esitystä tai tarkemmin uudelleen esittämistä (kuten englanninkielisessä termissä ”representation”).” (Paasonen 2010, 40)

Elokuvatutkija Richard Dyer näkee representaatioiden tutkimisen tärkeänä, koska se, miten ihmisryhmiä kohdellaan kulttuurisissa representaatioissa, liittyy hänen mukaansa siihen, kuinka heitä kohdellaan elämässä. (Paasonen 2010, 45) Sukupuolten representaatioiden tulkinnan tärkeys piilee siinä, että representaatiot omalta osaltaan määrittävät sitä, mitä voi olla. Samalla kuin olemassa olevat esittämisen muodot mahdollistavat sanomisen/esittämisen, ne myös määrittävät ja rajoittavat representaatioita, eli sitä mitä voidaan sanoa, kuvata ja esittää. Representaatiot eivät ”puhu” omasta puolestaan,

vaan ne vaativat aina tulkintaa. Merkitys rakentuu tällöin tekstin ja kontekstin vuorovaikutuksessa; merkitys ei siis ole tekstissä sisällä, eikä tekijän sinne koodaama.

Elokuvat eivät vain esitä tai heijasta todellisuutta, vaan ovat sen aktiivisia tuottajia ja muokkaajia. Ei ole olemassa mitään elokuvien esittämien representaatioiden ulkopuolella olevaa todellista maailmaa, josta elokuvat itsessään olisivat erillisiä, vain jäljitelmiä. Todellisuutta on mahdotonta tuntea ilman representaatioita, sillä se on aina jollain tapaa niiden välittämää. (Linker 1995, 209) Representaatiot luovat käsityksemme siitä, mitä pidämme normaalina. "Our common-sense presuppositions about the 'real' depend upon how that 'real' is described, how it is put into discourse and interpreted. There is nothing natural about the 'real' and there never was – even before the existence of mass media." (Hutcheon 1988, 33). Linda Hutcheonin mukaan todellisuus on aina tulkinta. Kulttuuri on nähtävissä merkittävänä yhteiskunnallisen kamppailun kenttänä merkityksistä sekä representaatioista. Todellisuus, siis myös sukupuoli ja sukupuolittunut todellisuus rakentuu representaatioista ja representaatioissa diskursiivisen toiston avulla.

Martti Lahti puolestaan huomauttaa, että representaatiossa on aina kyse väliintulosta ja muokkauksesta. (Dyer 2002, 12) Ne korostavat jo olemassaolollaan sitä eroa, mikä on havaitun todellisuuden ja sitä esittävän välillä. Lahden mukaan tämä ero on myös merkityksiä tuottavaa ja

ontologista. Representaatiot ovat myös poliittisia, koska ne välittävät, sekä luovat todellisuutta. Ne ovat muutenkin osa vallankäyttöä ja ne ovat sidoksissa luonnollistamisen prosesseihin. (Dyer 2002, 13–14)

Representaatiot eivät myöskään ole koskaan puhtaita, sillä ne saavat merkityksensä laajemmassa diskursiivisessa kontekstissa, jossa ne ymmärretään. ”Toisin sanoen representaatiot käyttävät hyväkseen ulottuvillamme olevia koodeja ja konventioita, jotka yhtäältä rajoittavat niiden potentiaalisia merkityksiä, toisaalta tekevät niiden ymmärtämisen yleensäkin mahdolliseksi.” (Dyer 2002, 13) Koska representaatiot saavat merkityksensä diskursseissa, tarkoittaa se myös sitä, että niiden saamia merkityksiä ei voida koskaan sanoa lopullisiksi, vaan merkityksenanto on loputtomassa liikkeessä. Tämä mahdollistaa tilan muutoksille, sillä ovi on kokoajan auki toisintulkinnalle.

On kuitenkin huomioitava, että koska representaatiot välttelevät lopullista tulkintaa ja merkityksiä, niiden väliin jää aina asioita. ”Representaatiot pysyvät myös jatkuvasti liikkuvina, ne muotoutuvat uudelleen ja ovat riippuvaisia tulkinnoista, variaatioista ja toistosta.” (Paasonen 2010, 44) Susanna Paasonen tiivistää representaatiot tapahtumiksi, jossa kuviin, objekteihin tai ihmisiin yhdistetään tietynlaisia merkityksiä ja jossa samalla annetaan merkityksiä ympäröivälle maailmalle ja sen sosiaalisille suhteille.

”representaatio on samalla sekä esittävä, edustava, että tuottava.”

(Paasonen 2010, 40)

Mulveyn katseen teoria: mies katsoo, nainen on katsottavana

Laura Mulveyn vuonna 1975 ensimmäisen kerran ilmestyneen artikkelin mukaan nainen on valtavirtaelokuvassa alistettuna elokuvan kolmen katseen kautta. Elokuvassa nainen on kolmen miehisen katseen läpäisemä ja näiden katseiden ikuinen ja ehdoton kohde, objekti. Elokuvan naishahmon kohtaa ensin katseista sisin, elokuvan mieshahmon katse, jota puolestaan tukee ja myötäilee elokuvakameran katse ja nämä kaksi katsetta vahvistavat kolmannen katseen, elokuvan mieskatsojan katseen oikeutuksen. (Mulvey 1989, 19)

Mulvey käyttää artikkelissaan lacanilaista psykoanalyysiä apunaan selittäessään elokuvien viehätysvoimaa; sitä kuinka elokuvat heijastavat heteronormatiivista tulkintaa yleisestä sukupuolierosta, joka kontrolloi kuvia, eroottisia tapoja katsoa ja spektaakkelia. Mulvey mainitsee kuinka hän käyttää psykoanalyysiä poliittisena aseena, jolla hän voi näyttää kuinka patriarkaalisen yhteiskunnan alitajunta on tullut osaksi elokuvan muotoa. (Mulvey 1989, 14)

Mulveyn mukaan narratiivisen elokuvan, ja erityisesti Hollywood-elokuvan viehäytys piilee sen taidossa ohjailla visuaalista mielihyvää. (Mulvey 1989, 16) Tällaisen valtavirtaelokuvan tuottama eroottisuus, halu, tehtiin patriarkaalista järjestystä mukaillen. Tästä johtuen valtavirtaelokuva on tehty ainoastaan mieskatsojaa varten, joka epäsuorasti hallitsee naista katseen kautta. Miehen kuuluu hallita naista, koska nainen edustaa uhkaa; koska nainen representoi sukupuolieroa (sexual difference). Katseen rakenne on yksi tärkeimmistä elementeistä visuaalisen halun, katsomisen halun määrittelyssä.

Naisen tehtävä on patriarkaalisen alitajunnan muodostaminen ja se tapahtuu kahdella tavalla: ensinnäkin symboloimalla peniksettömänä kastration uhkaa ja toisekseen kasvattamalla lapsensa osaksi symboliseen. (Mulvey 1989, 14) Näistä etenkin ensimmäinen tehtävä on tärkeä, sillä juuri kastratiokompleksin takia naisesta tulee halun kohde. (Studlar 2000, 213) Tällaisen falloksen näkemyksen mukaan nainen symboloi patriarkalisessa kulttuurissa toiseutta suhteessa mieheen. Tässä symbolisessa järjestyksessä mies on vapaa liikkumaan ja toteuttamaan itseään kielessä, kun taas nainen on mykkä ja kuvana pakotettu olemaan merkityksen kantaja, ei sen luoja. (Mulvey 1989, 15)

Mieskatsoja pakenee naisen hahmon (image) herättämää kastration pelkoa kahdella tavalla. Ensimmäinen on sadistinen voyeurismi, jossa nainen

nähdään uhkana ja jolloin nainen tulee demystifioida, eli joko rangaista tätä (mikä elokuvassa johti usein naishahmon kuolemaan) tai tehdä hänet vaarattomaksi (eli saattaa hänet heteroseksuaalisen parisuhteen uomaan). Toinen tapa hälventää naishahmon herättämää kastration pelkoa on fetisistinen skopofilia. Tämä tarkoittaa totaalista kastration kieltämistä. Tämä tekee naisesta fetissin, falloksen poissaolon merkitsijän, mikä Mulveyn mukaan näkyi muun muassa naisnäyttelijöiden tähtikultissa ja kameran tavassa samalla palvoa, sekä esineellistaa nainen kauniiksi katseen kohteeksi. (Mulvey 1989, 20–21)

Skopofilia sinänsä tarkoittaa halua katsoa ja Freud määritteli sen yhdeksi seksuaalisuuden tärkeimmistä vaistoista. Nimenomaan skopofiliassa katseen kohteena olevasta ihmisestä alistetaan oman uteliaan ja kontrolloivan katseen kohde, objekti. (Mulvey 1989, 16) Mulveyn mukaan elokuva ruokkii narsistista skopofilian muotoa, jossa katsoja samastuu itseään täydellisempään katseen kohteeseen. Hän vertaa tätä samastumista Lacanin peilivaihe-teoriaan. Tässä lapsuuden vaiheessa lapsi tunnistaa ensimmäistä kertaa kuvansa peilistä, ja tämä on Lacanin mukaan tärkeä vaihe egon kehityksessä.

Peilivaihe kuitenkin tapahtuu lapsella sellaisessa kehitysvaiheessa, jossa hänen fyysiset voimansa ylittävät hänen motoriset kykynsä. Tästä johtuen Lacan olettaa, että lapsi kokee oman kuvajaisensa olevan täydellisempi kuin

hänen oma kehonsa. Tähän samastumiseen liittyy siten tunnistamisen lisäksi väärintunnistus. (Mulvey 1989, 17) Elokuva, erityisesti esitettyinä pimeässä elokuvateatterissa, toistaa tätä samastumisen ja väärintunnistamisen tapahtumaa samalla ruokkien voyeuristista katsomisen halua. Katsoja istuu pimeässä salissa anonyyminä ja kun kaikki huomio kohdentuu valkokankaalle heijastuville kuville, muu maailma ja jopa oma identiteetti hetkeksi unohtuu, ja siltikin, samalla elokuva pyrkii tarjoamaan samastumisen kokemuksen hahmoihinsa.

Mulveyn teorian kritiikki

Mulveyn herättämä kysymys elokuvan katseesta ja siihen liittyvästä vallasta nostattavat yhä kysymyksiä, mutta uudemmat tutkijat tuntuvat suhtautuvan katseeseen ja siitä saatavaan mielihyvään paljon ristiriitaisempaan ja monimutkaisempaan tutkimuskohteena. Gaylyn Studlarin mielestä elokuvasta saatava mielihyvä on paljon lähempänä masokistista katseen nautintoa kuin sadistista, kontrolloivaa mielihyvää, jota Mulvey suosii. (Studlar 2000, 213) Jos katsomisen mielihyvä olisi sadistinen, se pyrkisi tuhoamaan kohteensa, ja samoin katsojan narsismin määrittämät fantasiat elokuvallisessa kohteessa. Masokistinen mielihyvä sen sijaan pyrkii säilyttämään jännityksen ja etäisyyden, olemaan rikkomatta katsojan ja

kohteensa maagista suhdetta. Katsojan täytyy käsittää kuvat, mutta kuvat eivät ole hänen kontrolloitavissa.

“[T]he female of the masochistic aesthetic in film offers a complex image of the female in which she is the object of the look but also the holder of a ‘controlling’ gaze that turns the male into an object of ‘to-be-looked-at-ness’” (Studlar 2000, 212)

D. N. Rodowick on huomoinut, että Mulveyn deterministinen, polarisoitu malli johtaa kriittiseen sokeaan pisteeseen hänen visuaalisen mielihyvän teoriassaan. (Studlar 2000, 213) Rodowick väittää, että Mulvey välttelee oman teoriansa loogista johtopäätöstä, mikä yhdistäisi masokismin, passiivisen alistumisen objektille, fetisistiseen skopofiliaan. Mulvey kun ei suostu myöntämään, että maskuliininen katse sisältäisi passiivisia elementtejä ja voisi merkitä mieskatsojan alistumista naiselle (ja naisen kuvalle), sen hallitsemisen sijaan. Vaikka Mulvey puhuukin naishahmon mahdollisuudesta pysäyttää elokuvan narratiivi omalla läsnäolollaan, ei Mulvey näe tässä kyvyssä sen aktiivisuuteen, toimijuuteen ja hallintaan liittyviä positiivisia ominaisuuksia. Mulveyn rakentamissa polarisaatioissa nainen voi olla olemassa vain suhteessa kastraatioon; hän on joko 'syllisyyden kantaja' tai 'täydellinen tuote'.

”The polarities of female lack/male phallus and the narrow view that the female in film can only function as the object of a

sadistic male spectatorial possession must yield to other considerations.” (Studlar 2000, 212)

Jättäessään huomiotta muun muassa masokismin tarjoaman mahdollisen miehisen katsojaposition, Mulveyn on Studlarin mukaan pakko rajoittaa miehen katse siihen, mikä ainoastaan näyttää naisen kastration merkitsijänä ja hallinnan kohteena.

Tutkiessaan visuaalista kulttuuria Annamari Vänskä puolestaan tukeutuu Michel Foucault'n teoriaan kumotakseen Mulveyn deterministisen otteen katseeseen. Siinä missä psykoanalyysiin pohjaavat teoriat usein kohtelevat katsetta staattisena ja muuttumattomana, on Foucault'ille näkemisen ja katsomisen tavat muuttuvaisia ja ajalleen ominaisia. “Se mitä tai kenet nähdään, riippuu aikakauden visuaalisen ajattelun ominaispiirteistä.” (Vänskä, 2006, 22) Vänskä kokee, että katseen ja näkemisen kontrolloimisen vuoksi emme ole vapaita näkemään mitä tahansa milloin tahansa, mutta tämä ei silti estäisi näkemään historiallisia muutoksia.

Yhdeksi tällaiseksi historialliseksi muutokseksi voisi nähdä feministisen teoriakentän, jossa poststrukturalistiset suuntauokset ovat selvästikin suosiossaan syrjäyttäneet vielä 70-luvulla runsaasti käytetyn psykoanalyysin. Vänskä viittaa Stuart Hallin foucaultlaisen lähestymistapaan vallasta

tuottavana elementtinä, mikä puolestaan paljastaa katseiden ja katseen kohteiden diskursiivisen puolen:

”Kuvien merkitykset eivät myöskään rajoitu siihen, millaisia merkityksiä yksittäinen katsoja lehteä selaillessaan kuviin mahdollisesti lukee. Samat kuvat kantavat lukuisia, erilaisia ja joskus jopa ristiriitaisiakin merkityksiä, riippuen siitä kulttuurisesta kontekstista, jossa kuvia luetaan (Hall 1999, 143).”(Vänskä 2006, 111)

Myös Judith Butler on kritisoinut koko psykoanalyttistä lähestymistapaa sukupuolten välisiin suhteisiin ja niiden representointiin. Butler näkee psykoanalyysin käyttämisen vaarallisena keinona feministisissä teorioissa, sillä on mahdollista, että se samalla edistää poliittisesti ongelmallista naisten kokemuksen jähmettämistä samalla kun se yrittää purkaa maskuliinisen vallan jähmettämisiä väitteitä. (Butler 2006, 94) Butler tiivistää lacanilaisen psykoanalyysin näkemyksen naisen Falloksena ”olemisesta”: olemista Toiseen kohdistuvan halun kohteen ”merkitsijänä” ja näyttäytymistä tänä merkitsijänä. ”Toisin sanoen se on objektina olemista, olemista Toisena (heteroseksuaalistetulle) maskuliiniselle halulle, mutta myös tuon halun esittämistä tai heijastamista.” (Butler 2006, 104-5) Tämä lacanilainen vuorovaikutussuhde näyttäytyy kuitenkin Butlerille epätäydellisenä molempien osapuolten kannalta. Tämä johtaa Butlerin mukaan siihen, että sekä ”omistamisen”, että ”olemisen” asemat ovat molemmat koomisesti epäonnistuneita. (Butler 2006, 107)

”Miesten sanotaan toisaalta ”omistavan” Falloksen, vaikka he eivät koskaan ”ole” Fallos: penis ei vastaa Lakia eikä voi koskaan täydellisesti symboloida sitä. Niinpä Falloksen omistamisen asemaa on mahdotonta saada valtaansa” (Butler 2006, 107)

Katseen ongelmallisuus Fur:issa

Fur -elokuvassa katsojan ja katsottavan osat ovat jakautuneet juuri päinvastoin kuin Mulvey katseen teoriaa käsittelevissä teksteissään on todennut. (1975 & 1981) Nimenomaan naishahmo Dianen katse kuljettaa elokuvan tarinaa eteenpäin ja mieshahmo Lionel on jo ulkomuotonsa puolesta katseiden kohteena. Katsojan ja katseen kohteen suhde ei kuitenkaan ole vain nurinkurinen versio Mulveyn määrittämästä miehen ja naisen subjekti-objekti asetelmasta, vaan kyseessä on paljon monimutkaisempi katseiden verkosto, jossa valtasuhteet häilyvät, vuorottelevat ja limittyvät. Sekä Mary Ann Doane, että E. Ann Kaplan ovat molemmat varoitelleet yksioikoisesta patriarkaalisen katseen nurin kääntämisestä. Tällöin samaa subjekti-objekti -dikotomiaa tullaan vain osaltaan vahvistaneeksi. (Hansen 2000, 231)

”After all, even if it is admitted that the woman is frequently the object of the voyeuristic or fetishistic gaze in the cinema, what is there to prevent her from reversing the relation and appropriating the gaze for her own pleasure? Precisely the fact that the reversal itself remains locked within the same logic. The male striptease, the gigolo – both inevitably signify the mechanism of reversal itself, constituting themselves as aberrations whose acknowledgement simply reinforces the dominant system of aligning sexual difference with a subject/object dichotomy. And an essential attribute of that dominant system is the matching of male subjectivity with the agency of the look.” (Doane 2000, 422)

Niin kuin housujen pitäminenkin ei tee naisista sen enempää miehiä, miksi aiemmin miesten dominoiva katsomisasetelman omaksuminenkaan sitä tekisi? Ja samalla tavoin kuin housut, ei katseen olemassaolo ja sen kehittyminen myös naisten käytettäväksi, ole symboli patriarkaalisen vallan jatkumosta. Myös tutkija Jan Wickman näkee sukupuolen representaatioissa merkittävän eron: erotisoiduissa nais- ja mieskuvastoissa on jo siksi eroavaisuuksia, että ne suodattuvat yhteiskunnan valtasuhteiden, esim. sukupuolitetun väkivallan kautta. Jos erotisoitu kuva naisesta toistetaan täysin samanlaisena miehestä, lopputulos voi olla naurettava ja koominen. Jos taas miehestä otettu erotisoitu kuva toistetaan ja vaihdetaan tilalle nainen, voi lopputulos olla hyvin seksistinen, jopa uhkaava tai väkivaltainen. (Wickman 2006, 148)

Doane kokee subjekti/objekti katsomisasetelman olevan peruuttamattomasti merkki dikotomiasta ja vallankäytöstä. Mutta onko sitten mahdollista katsoa ilman subjekti/objekti asetelmaa? Mielestäni se on mahdotonta, etenkin jos puhutaan katseesta, joka sisältää valtaa ja halua. Mutta miksi subjekti/objekti asetelman pitäisi olla pahasta? Jos naiset ja miehet molemmat ovat niin katsojina kuin katsottavina, onko sillä niin merkitystä? Doane puhuu subjekti/objekti asetelman dikotomiasta, mutta itse näkisin tuon dikotomian vain hetkellisenä, en ehdottomana, ja en ollenkaan sukupuolittavana, sillä katsomispositioiden vaihtelu avaa myös oven queer -katseille, jolloin katseen subjekti/objekti asetelma ei ole enää kytköksissä heteromatriisiin ja kahteen sukupuoleen.

Jos voidaan olettaa, että nainen katsojana ei toista maskuliinista hegemoniaa vain koska hän omaksuu subjektiaseman ja että subjekti/objekti asetelma on katseeseen sidottu eikä itsessään vaarallinen, ei Doanen mainitsema pelottava miesgigolo –vertaus yksinkertaisuudessaan toimi. Doanen vertaus ontuu jo siitä syystä, että se supistaa katseen kohteena olevan miehen pelkän mies-stripteasen tasolle, ikään kuin se olisi ainoa paikka jolloin mies on asettuneena halua sisältävän katseen kohteeksi. Se myös olettaa, että mies-striptease toimii vain heterokontekstissa, jolloin katsojana on aina nainen. Vaikka representaation tasolla mies-striptease antaa kuvan samankaltaisuudesta vastaavaan tilanteeseen, jossa nainen on katseen kohteena, pitää se kuitenkin sisällään jo lähtökohtaisesti erilaisia

diskursiivisia konnotaatioita sukupuolesta ja vallankäytöstä. Näin ollen en näe Doanen metaforan toimivan edes lähtökohtaisesti.

Katseet ja jako kolmeen

Fur – elokuvassa on nimenomaan tärkeää huomata katseiden jakautuminen sen kolmen keskushahmon välillä: alussa Dianen katse on tukahdutettu, hän piilottelee sitä. Allanin katse kukoistaa, hän hallitsee valokuvausta ja saa Dianelta neuvoja ja apua, mutta valokuvat ovat hänen nimissään, jopa hänen kameransa ovat nimikoituja. Kun Lionel saapuu, dynamiikka muuttuu. Lionel ruokkii Dianen uteliaisuutta ja katsetta. Lionelin ja Dianen välinen suhde lopulta johtaa Arbusien avioliiton hajoamiseen, mutta myös Dianen itsenäistymiseen valokuvaajana.

On myös selvää, että erityisesti tässä elokuvassa katseet kytkeytyvät naamioitumiseen. Naamioituminen on esillä sekä konkreettisina naamioina, joita Lionel omistaa useita, että eräänlaisina sosiaalisina naamioina. Koen, että sekä Lionelin karvoitus, että Dianen laittautuminen viittaavat tällaisiin sosiaalisiin naamioihin. Nämä naamiot ovat vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa, mutta saattavat kätkeä kantajansa identiteetin.

Dianen naamioitumisella tarkoitan elokuvan alussa montaasina näytettävä laittautumisprosessi, jossa Diane kuivaa hiuksensa, ajaa säärakarvansa ja nyppii kulmakarvat. Nämä ovat kaikki naisen ulkonäöstä huolehtimisen

rituaaleja, kaikki liittyvät karvojen kontrollointiin ja se kuvataan tarkasti ja erikoislähikuvin. Se on myös ensimmäinen asia, joka Dianesta näytetään elokuvan alun kehyskertomuksen jälkeen. Tällä tietenkin viitataan samanaikaisesti yhteiskunnan luomiin normeihin naisen ulkonäöstä, mutta myös Dianen omaan suhtautumiseen karvoituksesta, ja kontrastiin hänen hahmonsa ja Lionelin välille. Elokuva näyttää tällä kohtauksella miten tärkeää on karvoituksen hallinta kulttuurissamme, ja myöhemmin Lionelin kohdalla sen, miten henkilöt, jotka eivät kykene näitä normeja noudattamaan, joutuvat yhteiskunnan reunamille tai sen ulkopuolelle.

Naisen naamioituminen on myös teema, johon Judith Butler on tarttunut kritisoidessaan lacanilaista sukupuolten vuorovaikutussuhdetta, josta mainitsin jo aiemmin. Butler esittää, että nainen näyttää olevansa Fallos, puute, joka ruumiillistaa ja vahvistaa Falloksen nimenomaan naamioitumalla. (Butler 2006, 108) Fur – elokuvan kannalta on kiintoisaa nähdä karvojen poisto ja niiden uudelleen asettelu feminiinisenä naamioitumisprosessina. Naamioitumisen syyksi Butler esittää naisten tehtävän näennäisen maskuliinisen subjektiaseman heijastajana ja takaajana. ”Naisten on tultava siksi – naisten on ’oltava’ (merkityksessä ’esittää kuin olisivat’) juuri sitä, mitä miehet eivät ole”. (Butler 2006, 106-7)

Mutta Fur – elokuvassa Diane naisena ei ole ainoa, joka on sitä, mitä miehet eivät ole: Lionel karvoituksensa takia ei vastaa maskuliinisen representaation

ihanteita. Jos feminiinisyys tai naiseus on naamio, mitä ovat muut naamioitajat? Allanin ja Dianen keskinäisessä suhteessa on selkeä jako lacanilaiseen ”omistaja” – ”oleminen”, oli sitten kyse katseesta tai Falloksesta. Kun Diane hakeutuu Lionelin seuraan, ei heidän suhteensa tunnu noudattavan tätä psykoanalyttistä säännönmukaisuutta: he ovat molemmat naamioitujia, he molemmat edustavat Toiseutta. Kumpikaan heistä ei kuulu maskuliinisen subjektiuden piiriin, vaan ovat niitä, joita se sulkee pois ollakseen olemassa. (Butler 2006, 106)

Diane ja Allan

Elokuvan alussa kuvatussa turkisinäytöksessä kuvastuu selvästi tarinan alkupuolen katseiden välinen dynamiikka. Vaikka Dianen katse on tuolloinkin se, jonka katsetta elokuvakameran katse seuraa, ja siten se, jolla on valtaa kuljettaa elokuvaa eteenpäin, on se samalla myös salassa pidettyä ja tirkistelevää. Erityisesti turkisinäytöksen aikana on huomattavissa Allanin kyky hallita Dianen katsetta ainakin siinä määrin, että Allan pystyy halutessaan katkaisemaan sen.

Turkisinäytöksessä ei näytetä ainoastaan kun Diane katsoo, vaan kamera katsoo kun Dianen äiti katsoo Dianeaa, joka katsoo muotinäytöstä katselevia

ihmisiä. Aluksi elokuvakamera kuvastaa yleisön tavallisena, mutta sen jälkeen kun se on näyttänyt Dianen katselevan yleisöä, yleisö muuttuu: heidät näytetään aistillisina, estottomina, hedonistisina, suorastaan eroottisina. Muut äänet ympäriltä hälvenevät näemme ja kuulemme kun nainen ryystää samppanjaa ja vieressä mies imee sikaria. Sitten näytetään naista, joka hivelee turkistaan poskeaan vasten ja mies ahmimassa cocktail leipää. Kamera palaa Dianen katseeseen ja tämä kurtistaa kulmiaan näkemälleen. Dianen tirkistelyn esiripun takaa keskeyttää Allan, joka pyytää tuomaan toisen kameran.

Allan suhtautuu aluksi hyvin kannustavasti Dianen yrityksiin itsenäistyä ja rohkaisee häntä toteuttamaan itseään kodin ulkopuolella. Diane kertoo perheelleen tekevänsä valokuvausprojektia naapureista, mutta käytännössä viettää kaiken aikansa Lionelin ja hänen ystäviensä parissa. On myös mielenkiintoista, kuinka elokuva näyttää Arbusin perheen alkavan oireilla välittömästi kun perheen äiti alkaa puuhailla omiaan. Elokuvan montaasimaisessa kuvauksessa osoitetaan, kuinka nainen menettää välittömästi kaiken kiinnostuksensa perheen arjen pyörittämiseen kun hän kiinnostuu kodin ulkopuolisesta maailmasta. Allan joutuu yhtäkkiä huolehtimaan yksin sekä valokuvausstudiostaan, että tyttäristään ja perheen taloushoidosta. Kotona alkaa nopeasti vallita epäjärjestys, Allan itse näyttää ruokkoamattomalta ja hänen valokuvansa kerrotaan menevän huonommiksi, kun Diane ei ole antamassa neuvojaan.

Dianeaa perheen rappio ei tunnu huolettavan, mutta Allan on selvästi masentunut ja saa lopulta tukea tyttäreltään. Tytöt paljastavat isälleen äitinsä piilottelemat valokuvarullat, ja Allan, epätoivoisesti pyrkien saamaan kontaktia vaimoonsa, lopulta kehittää kaikki Dianen ottamat kuvat, muttei löydä niistä ainuttakaan muotokuvaa, vain lukemattomia kuvia heidän talonsa käytävistä. Allan ei ainoastaan pyri teollaan saamaan menetettyä yhteyttä takaisin, vaan tämä voidaan myös tulkita pyrkimyksenä tavoittaa ja ottaa haltuun Dianen katse. Dianen katse on kuitenkin edelleen Allanilta piilossa. Dianen ottamat kuvat eivät paljasta Dianesta mitään ja näin Allanin yritys hallita Dianeaa epäonnistuu.

Toinen mahdollinen syy Dianen ja Allanin liiton rakoiluun, on Allanin kykenemättömyys vastata Dianen pyrkimykseen tehdä hänestä katseen ja halun kohde. Allan ei pysty tai halua asettua itse halun ja katseen objektin asemaan, vaan pyrkii säilyttämään katsojan ja subjektin aseman itsellään. Hän on kuitenkin ollut perheessä se, joka valokuvaa, joka perhepotreiteillaan jäsentää oman tulkintansa perheestään ja heidän elämästään, eikä huolimatta pyrkimyksistään kannustaa Dianeaa valokuvaamisessa, ole kuitenkaan valmis hyväksymään Dianeaa itsenäisenä subjektina, joka itse määrittää katseensa ja halunsa kohteet, edes silloin kun hän olisi itse tuon halun kohteena.

Allan olettaa, ja samalla myös elokuvan kerronta tuntuu olettavan, että Dianen ottaessa katseensa ja siihen liittyvän halun haltuun, se välittömästi pienentäisi Allanin mahdollisuutta olla subjekti, etenkin jos hänestä tehdään tuon katseen objekti. Allan ei näe mahdollisuutta olla samanaikaisesti molempia. Kohtaus, jossa Diane lähestyy miestä elokuvan alkupuolella turkiskutsujen jälkeen, on hyvä esimerkki Allanin ja Dianen välille syntyvästä ristiriidasta. Heidän keskustellessa sängyssään Diane alkaa suudella miehensä karvaisia käsivarsia. Kun Diane ylittää sovinnaisuuden rajan kohdellessaan Allanin ruumista objektina, halun kohteena, Allan selvästi häkeltyy tästä eleestä ja ehkä tiedostamattaan palauttaa Dianen takaisin paikalleen nauramalla tälle hämmentyneenä.

Diane, Allan ja Lionel

Kesken elokuvan tarinan Allan kasvattaa itselleen parran. Tämä tapahtuu joko siksi, että se edustaa jonkinlaista ruokkoamattomuutta ja epäjärjestystä, joka alkaa lisääntyä Arbusien kotona siitä lähtien kun Diane alkaa viettää aikaansa Lionelin kanssa. Tai se on jonkinlainen yritys kilpailla Lionelin kanssa. Jos Allan havaitsee, että Diane on aidosti kiinnostunut Lionelistä ja että Lionelin karvat kiehtovat Dianeä, on mahdollista että parran tarkoitus on kosiskella Dianen huomio takaisin häneen ja että hän on jopa valmis asettumaan Dianen haluavan katseen kohteeksi.

Kohtauksessa, jossa ollaan Dianen syntymäpäivillä hänen vanhempiensa luona, tapahtuu jotain mielenkiintoista. Lionel osallistuu myös juhliin ja hänet esitellään Dianen vanhemmille. Tunnelma on kireä. Diane ja Allan ovat molemmat jo huomanneet suhteensa rakoilevan. Diane viettää lähes kaiken aikansa Lionelin kanssa. Juhlissa Allania pyydetään pitämään puhe Dianen kunniaksi. Puhe on hyvin henkilökohtainen, Allan kertoo millaisena hän näki Dianen heidän ensikohtaamisellaan ja kuinka hän ei saanut silmiään irti Dianesta. "I still can't get my eyes off of you." hän lisää. Mielestäni tässä on yksi osoitus Allanin ja Dianen suhteen laadusta ja dynamiikasta. Allan yrittää houkuttaa Dianeä takaisin itselleen vakuuttamalla, että Diane on yhä hänen katseensa kohde, mutta Dianen kärsivä, lähes säälivä ilme vahvistaa kuitenkin sitä tulkintaa, että Allan ei edelleenkään ymmärrä häntä ja että Diane ei halua olla Allanin katseen kohde.

Vaikka Allan väittää tukevansa Dianeä tämän itseilmaisussa valokuvauksen parissa, hän ei hyväksy Dianessa tapahtuvaa muutosta. "I encouraged you to take a few fucking pictures!" Allan sanoo Dianelle pyytäen että hän lopettaisi suhteensa Lioneliin. Vaikka Allan on katkera Dianen ja Lionelin suhteesta, on siinä nähtävissä myös paheksuntaa Dianen muutosta kohtaan. Hän haluaa, että Diane ilmaisisi itseään, mutta Allanille itselleen sopivissa rajoissa. Hän halusi, että Diane vain ottaisi muutamia harmittomia valokuvia, eikä sen sijaan viettäisi aikaansa kummajaisten parissa ja ennen kaikkea altistaisi heidän perhettään näille tuttavuuksille, joiden ulkonäkö poikkeaa normaalista.

Allanin hallintapyrkimykset voi nähdä myös eräänlaisena oman aikakautensa sukupuolten roolijaon kuvastajana, kuinka naisen paikka nähtiin olevan kotona hoitamassa miestänsä ja lapsiaan, ja jolloin miehen kuului olla perheensä pää. Voi olla, että teoillaan Allan pyrkii vain palauttamaan ajalle tyypillisen perheideaalin, mutta en näkisi asiaa aivan näin yksioikoisesti. Vaikka elokuva sijoittuukin 50-luvulle ja asettaa tietyt ennako-oletukset siitä, millaisessa maailmassa elokuvassa liikutaan, on elokuva tehty 2000-luvulla, joten kyseessä on kuitenkin vain yksi näkemys 50-luvusta, tulkinta, eikä autenttinen kuvaus, josta voisi vetää suurempia johtopäätöksiä esimerkiksi sukupuolirooleihin liittyen.

Se, että elokuva on tehty tällä vuosituhanella, näkyy muun muassa siinä, että elokuvan narratiivi pyrkii myös osoittamaan Dianen kuulumattomuuden kotirouvan rooliinsa ja esittää tästä roolista irtautumisen selviytymistarina ja Dianen itsenäisyyden löytämisenä. Tämän vuoksi Allanin kontrollointi, peilautuessaan elokuvan narratiivista linjaa vasten, näyttäytyy mielestäni ennemmin hänen yksittäisenä ja jopa itsekkäänä toimintana, kuin yleisen ilmapiirin kuvastajana.

Diane ja Lionel

Lionelin ja Dianen suhde taas rakentuu katseen näkökulmasta nimenomaan hyvin tiedostettuun subjekti – objekti -asetelmaan. Diane lähestyy Lionelia juuri aikomuksenaan ottaa tästä muotokuva ja Lionel suostuu. Vaikka muotokuvaa ei oteta vasta kuin elokuvan lopussa, perustuu heidän suhteensa tähän lähtökohtaan, että Diane on tullut ottamaan valokuvaa ja Lionel on lupautunut olemaan mallina, olemaan kameran katseen kohteena, jota Diane hallitsee. Lionel tosin on se, joka aloittaa valokuvaamisen Dianen kameralla ottaen hänestä muutaman kuvan, mutta on merkittävää, että kuvat ovat sattumanvaraisia, eikä hän juurikaan katso laukaistessaan kameran millaisia noista kuvista tulisi. Sama tilanne tuntuisi olevan myös katseessa.

Diane ja Lionel näkevät toisensa ensimmäistä kertaa sattumalta kesken turkisinäytöksen kun Diane on lähtenyt hakemaan Allanille toista kameraa. Kameraa hakiessaan Diane kuulee ääniä pihalta ja menee lähemmäs ikkunaa katsomaan. Ulkona on tummaan takkiin ja käsineisiin verhoutunut mies päässään punamusta naamio. Kyseessä on yläkerran asunnon uusi omistaja, eli Lionel, ja hän on jakamassa rahaa muuttomiehille. Dianen katse on kiinnittyneenä mieheen, hän menee lähemmäs ikkunaa. Mies yskii ja suihkuttaa lääkettä suuhunsa. Naamion alta hänestä näkyy vain silmät ja suu. Sitten hän huomaa, että häntä katsellaan. Hän huomaa Dianen

ikkunassa ja katsoo häntä takaisin. Kamera lähestyy vuorotellen molempien kasvoja tehden katseista intensiiviset.

Aluksi Lionel on se, joka hallitsee katsetta ja tilannetta, mutta väittäisin, ettei tuolla katseella ole voimaa, eikä se ole suuntautunut kohteeseensa kovinkaan suurella intensiteetillä. Diane sen sijaan, kun Lionel antaa hänen katsoa itseään, sekä ystäviään, on todellinen katseen haltija. Elokuvakameran katse on tiiviisti hänen katseeseensa yhdistettynä ja hän pian alkaa ohjata tilannetta, kuinka kauan hän katsoo ja mitä. Hänen katseensa on tarkkaan kohdistunutta, se on uteliasta, se on tirkistelevää, se on hallitsevaa ja se sisältää halun.

Mielestäni juuri siitä syystä, koska Dianen katse on niin voimakas, on Lionelin pyrittävä aluksi hallitsemaan sitä. Lionel on aluksi hyvin tarkka siitä miten ja missä vaiheessa hän on valmis esittäytymään Dianelle. Heidän ensitapaamistaan seuraa eräänlainen kissa ja hiiri – leikki, jossa Lionel ottaa eri tavoin kontaktia Dianeen pysytellen itse kuitenkin piilossa. Lionel soittaa Dianelle musiikkia ilmastointikanavan kautta ja tukkii mahdollisesti tahallaan karvoillaan putket. Karvojen mukana tulee kuitenkin myös avain: kutsu Lionelin asuntoon. Diane salaa avaimen, mutta on heti heittävässä sen pois ulkona oleviin roskapönttöihin. Vietyään roskat ja avaimen ulos, juuri kun hän on astumassa takaisin sisälle, hän alkaa kuulla ovipuhelimesta samaa

musiikkia kuin yöllä kaksi viikkoa sitten. Hän kääntyy katsoman ovipuhelinta ja tuntuu kuin ovipuhelin katsoisi häntä takaisin.

Dianen katseen uteliaisuus ja intensiivisyys on saatu esiin kuvaamalla häntä kohtisuoraan ovipuhelimen ristikon takaa. Tämä kuvakulma vaihtuu muutaman kerran Dianen näkökulmasta kuvattuun lähikuvaan ovipuhelimesta. Ovipuhelimen kautta Diane ottaa yhteyden Lionelin asuntoon kommentoidakseen putkien tukkimista. Kun Diane ja Lionel puhuvat keskenään ovipuhelimen kautta (siitä onko Lionelilla isoja koiria, joita hän pesee), samalla ovipuhelimen kuvakulmassa Dianen kasvot tulevat lähemmäksi ja lähemmäksi kunnes ovipuhelimen ristikossa näkyy vain Dianen silmä. Vaikka kyseessä onkin pelkkä keskustelu kahden osapuolen välillä, jotka eivät edes näe toisiaan, tuo elokuvakameran katse Dianen katseen osaksi keskustelua ja kohtausta. Dianen katse katsoo suoraan ovipuhelimen ristikon läpi kohti kameraa ja katsojaa.

Kun Diane ensimmäisen kerran saapuu Lionelin asuntoon, hän asettelee Dianelle sääntöjä: tämä pysyttelee Dianelta pitkään piilossa ja astuu esiin niin, että Diane on selin häneen. Dianen kamera on aluksi laskettava pois, eikä hän anna tämän katsoa itseään ensiksi lainkaan ja myöhemmin vain vaatteet päällä. Tämän vuoksi heidän kylpiessä yhdessä Dianen on sidottava silmänsä. Mielestäni tässä ei ole kyse yleisestä häveliäisyydestä, vaan siitä, että Lionelin ulkomuoto on dramaattisella tavalla vääränlainen, eikä hän

halua altistaa sitä Dianen katseelle, ainakaan ennen kuin hän on varma, että Diane rakastaa häntä. Jos Lionel olisi oikeasti häveliäs, hän tuskin olisi pyytänyt Diane ottamaan kylpyä kanssaan ensimmäisellä kerralla kun Diane tulee hänen luokseen kylään.

Elokuvan lopussa, yhdessä vietetyn yön jälkeen, kun Diane vihdoinkin päättää ottaa Lionelin muotokuvan, Dianen kamerankäyttö kertoo myös hänen hallitsemastaan katseesta. Toisin kuin Lionel, hän ei sattumanvaraisesti räpsi kuvia, vaan huolellisesti valmistellen kameran valmiiksi, ripustaen sen kaulalleen roikkumaan ja halliten koko kuvanotto tilannetta, hän vihdoinkin ottaa kuvan ystävästään ja rakastetustaan, jonka on oppinut tuntemaan ja jonka elämää hän on elänyt. Otettu kuva sisältää siis tarinan, Lionelin tarinan, mutta nimenomaan Dianen kertomana, Dianen katseen välittämänä.

Dianen katse ja valokuvaus

Elokuvan kehyskertomuksella ei aluksi olettaisi olevan muuta merkitystä kuin toimia tarinan liikkeellepanijana ja ilmaista katsojalle, että Diane saavuttaa tavoitteensa ja hänestä tulee valokuvaaja. Kuitenkin elokuvan alun nudistileirikohtaus nostaa esiin kaksi mielenkiintoista seikkaa. Ensinnäkin on merkitsevää, että elokuva alkaa nudistileiriltä, jossa ihmiset eivät peittele kehoaan ollenkaan. Kontrasti Lioneliin ei voisi olla suurempi. Lisäksi nudistileirillä kaksi sääntöä: ei erektioita ja ei tuijotusta (no staring), Diane rikkoo heti toista sääntöä. Hänen tapansa katsoa huomattiin heti ja hän joutuu pyytämään anteeksi katsettaan, joka niin nopeasti objektivoi ja sai katseen kohteena olleen naisen olon epämukavaksi. Lisäksi on huomionarvoista, että jo heti elokuvan alussa tehdään linkki seksin (erection) ja katseen (staring) välille.

Valokuvaus omalla tavallaan heijastaa Dianen katsetta ja hänen pyrkimyksiään hallita sitä. Diane on elokuvan tarinan alusta alkaen kannustettu ottamaan omia valokuviaan ja hän perusteleeikin tutustumisensa Lioneliin osana valokuvausprojektia naapureistaan. Tämä valokuvausprojekti jää tarkoituksellisesti taka-alalle. Diane välttelee ja vastustelee aluksi valokuvien ottamista, eikä hän suostu näyttämään ottamiaan kuvia kenellekään. Valokuvauksesta tulee niin ikään Dianelle tabu. Vaikka hän

selkeästi hallitsee ja vaikuttaa miehensä valokuvaukseen, pitää hän omaa kameraansa piilossa milloin lipaston laatikossa pyyhkeeseen käärittynä, ja milloin taas sänkynsä alla. Valokuvaus tuntuu sisältävän niin paljon voimaa, ettei Diane uskalla tarttua valokuvaukseen suin päin.

Hänen kontaktinsa valokuvakameran kanssa alkaa varovaisesti. Ensiksi hän hoitaa ja huoltaa vain miehensä kameroita. Kun hän vihdoin koskee omaan kameraansa, varoo hän pitkään ottamatta sillä kuvia. Kun hän vihdoin uskaltautuu käyttämään sitä, kohdistaa hän sen ensiksi elottomiin kohteisiin, varoen osoittamasta sen katsetta vielä yhteenkään henkilöön. Myös Lionel ymmärtää Dianen kameran voiman. Kun hän ensimmäistä kertaa kohtaa Dianen ilman naamiota, hänen pitää varmistua, että hänen kameransa on poissa hänen käsistään, sen lisäksi että Dianen silmien tulee olla kiinni. Vasta kun Lionel vihdoin suostuu valokuvattavaksi, uskaltautuu Dianekin lähteä maailmaan haluamiaan muotokuvia ottamaan. Voisi sanoa, että Lionelin uhrauksen kautta Dianesta kuoriutuu valokuvaaja.

Ideaali ja ei-ideaali: mies spektaakkelina

Poikkeavia mieshahmoja on ollut valkokankaalla läpi elokuvan historian. Mieshahmojen ulkomuoto on ollut monenkirjavaa: pysäyttävän kauniista miehistä rujoihin hirviöihin ja kaikkea siltä väliltä. Siitä huolimatta kauniskaan mies ei ole aina välttämättä elokuvassa katseiden kohteena. Usein elokuva itsessään ohjaa rakenteellisilla ominaisuuksillaan katseet muualle. Vaikka elokuvassa esiintyy hyvännäköisiä miehiä, ei elokuvan kamera välttämättä katseellaan seuraa niitä.

On kuitenkin olemassa poikkeustapauksia, joissa miehen ulkonäkö nousee elokuvan keskiöön. Kyseessä voi olla intertekstuaalinen seikka: miestähdet joiden elokuvia katsotaan lähinnä näiden miesten tuoman silmänilon vuoksi. Tarkoitin tällä miesnäyttelijöihin kohdistuvaa tähtikulttia, joka on yhtä voimakasta, kuin Mulvey'n huomioima naisnäyttelijöiden tähtikultti. Kautta aikain sekä naiset että miehet ovat lähteneet elokuviin, juuri sillä kimmokkeella, että valkokankaalla on nähtävissä Rudolf Valentino, Marlon Brando, Clint Eastwood, Tom Cruise, tai Johnny Depp.

Elokvien ulkopuolella muut mediat osallistuvat tähtikultin rakentamiseen levittäen tähdestä tietoa julkisuuteen haastattelujen, valokuvien,

mainoskampanjoiden, uutisten ja skandaalien muodossa. Näin vahvasti julkisuudessa esillä olevan näyttelijän julkisuuskuva seuraa häntä mukanaan myös elokuvaan ja tulee osaksi myös tämän roolihahmoja, sillä usein valitut roolit myötäilevät luotua julkisuuskuvaa. Tästä seuraa, että kun puhutaan Brad Pitt elokuvista tai Tom Cruise elokuvista, ihmisille tulee yleensä mielikuva siitä, millaisesta elokuvasta on kyse. Tästä poikkeuksesta huolimatta useimmat elokuvat tehdään kaavalla, jossa miehet toimivat ja naiset ovat näytillä. Vaikka elokuvan mies olisikin poikkeuksellisen hyvännäköinen ja keräisi paljon ihailijoita, siitä huolimatta tuo elokuva mitä todennäköisimmin keskittyy mieshahmoon toimijana, jolloin hyvä ulkonäkö tulee lähinnä "kaupanpäällisenä".

Hyvännäköinen, ideaali mieshahmo voi elokuvassa kiinnittää katsojan katseen, mutta elokuvan sisäiset katseet huomioivat useammin ei-ideaalit mieshahmot. Tällaisilla ei-ideaaleilla mieshahmoilla on samanlaisia ominaisuuksia kuin Mulvey'n mainitsemilla elokuvan naishahmoilla: niillä on kyky pysäyttää elokuvan kerronta esiintymällä katseen kohteena. Tällöin elokuvan katse myös ikään kuin vangitsee ei-ideaalin hahmon katseen kohteeksi. Hahmot kuten John Merrick David Lynchin elokuvassa Elefanttimies, Edward Tim Burtonin elokuvassa Saksikäsi Edward, Fur – elokuvan Lionel ja miksei myös Disney'n Kaunottaren ja Hirviön Hirviö, ovat kaikki poikkeavan ulkomuotonsa takia luokiteltavissa ei-ideaaleiksi hahmoiksi.

Heidän kaltaisten ei-ideaalien hahmojen ulkonäkö muodostaa usein problematiikan elokuvan narratiivissa, mikä myöskin tekee heidän representaatiostaan speaktaakkelimaisen: he välttelevät elokuvan hahmojen ja kameran katsetta yrittäen piiloutua siltä, mutta katseet seuraavat heitä uteliaana tirkistellen. Uteliaisuus, mikä liittyy tällaiseen ei-ideaaleja hahmoja seuraavaan katseeseen, on yhteydessä kieltoon ja haluun. Koska hahmo salaa ulkomuotoaan, tekee se siitä myöskin kiinnostavan, mutta koska tällainen hahmo usein asettuu katseen kohteeksi tahtomattaan, liittyy katseeseen kielletty ominaisuus.

”Se, mikä julistetaan erilaiseksi, vastenmieliseksi, ’alkukantaiseksi’ ja epämuodostuneeksi, on samaan aikaan pakkomielteenomaisesti yhä uudelleen nautittavaa, koska se on outoa, erilaista ja eksoottista.” (Hall 1999, 208)

Lionel kategoriavirheenä

Tarkastellessani Lionelin hahmoa Fur – elokuvassa olen käyttänyt apuna Noël Carrollin luokittelua kauneudesta. Carroll puolestaan tukeutuu väitteissään Immanuel Kantin teoriaan. Carroll jaottelee kauneuden Kantin tapaan vapaaseen kauneuteen, joka on yhteydessä pyyteettömään mielihyvään, ja riippuvaiseen tai liitännäiskauneuteen (dependent or

accessory beauty) (Carroll 2000, 37). Riippuvainen kauneus on kytköksissä asioista tekemiimme esteettisiin arvotuksiin ja niiden suhteesta ennalta määrättyihin käsitteisiin. Ihmiskauneus kuuluu Kantin mukaan tällaiseen riippuvaisen kauneuden piiriin. (Carroll 2000, 37)

Carroll vetää tästä johtopäätöksen, että jos ihmiskauneus on ääripäässään täydellinen ilmentymä ihmisestä, on vastaavasti ei-kauneuden oltava epätäydellinen tai puutteellinen ihmisyyden ilmentymä. Vaikka Carroll suuntaakin huomionsa lähinnä fiktiivisen kauhun ja huumorin alueelle kuuluviin hahmoihin, kuten hirviöihin ja klovneihin, on hänen luokittelunsa sovellettavissa myös Lionelin kaltaiseen hahmoon. Carroll näkee kauhun ja huumorin olevan vastakkaisia kauneuden määrittämälle täydellisyyden ilmentymälle, sillä kauhu ja huumori syntyvät usein epätäydellisten ja puutteellisten hahmojen kautta. Näin ollen huumori ja kauhu asettuvat edustamaan epäkauneutta. (Carroll 2000, 39)

”Clowns are designed to be ugly, though their ugliness is meant to be a source of mirth, whereas monsters are meant to horrify. Nevertheless, both monsters and clowns define themselves against the standards of humanity whose ideal approximation typically results in assessments of beauty.” (Carroll 2000, 39)

Carrollin mukaan hirviöt ovat kategoriavirheitä, jotka jollain tapaa poikkeavat yhteiskunnan määrittämistä säännönmukaisuuksista. Vaikka Carroll

keskittykin analyysissään vain kauhun ja huumorin kykyyn tuottaa vääristymiä käsitteissä ja säännönmukaisuuksissa, on mahdollista käyttää hänen luokitteluaan myös kauhun ja huumorin genrejen ulkopuolella. Sillä vaikka näillä alueilla Carrollin kuvaamien kategoriavirheiden tuottaminen on varmasti suurempaa kuin muualla, ei säännönmukaisuuksia rikkovien kategoriavirheiden esiintyminen ole rajattu pelkästään kauhuun ja huumoriin.

Fur -elokuva ei selvästikään lajityyppinä kuulu niin kauhuun kuin huumoriinkaan, vaan on lähempänä romanttista draamaa. Lionel on hahmona oikea ihminen, eikä hirviö, mutta silti hän soveltuu kategoriavirheen määritelmään. Hypertrikoosin aiheuttama liikakarvoitus on Lionelilla niin huomiota herättävä, että hän joutuu naamioitumaan, jotta välttyisi muiden tuijottavilta katseilta. Tosin naamioituminen itsessään kerää myös uteliaita katseita. Carroll määrittelee hirviön siten, että hirviöllä tulee olla ominaisuus joka rikkoo säännönmukaisuuksia ja tämän ominaisuuden tulee olla yliluonnollinen. Lionelin poikkeava ulkonäkö rikkoo tiettyjä säännönmukaisuuksia, mutta se ei kuitenkaan ole yliluonnollinen. Mutta koska Lionelin kaltainen liikakarvoitus on niin harvinainen, kuvataan se elokuvassa poikkeavuudellaan herättämään samankaltaisia hämmennyksen, vastenmielisyyden ja pelon tunteita kuin Carrollin kuvaama hirviö.

"Fusions such as this raise a sense of impurity in us because they are category violations; they mix or blend biological features that we presume are, in the nature of things, separate. They are,

for that reason, regarded as unnatural, monstrous and impure in ways that are not only physically disturbing but that carry moral connotations as well.” (Carroll 2000, 40)

Carroll itsekin käsittää kategoriavirhe –määritelmän hyvin laajasti: “Where objects problematize standing cultural categories, norms, and concepts, they invite reactions of impurity. Objects can also raise categorical misgivings in virtue of being incomplete representations of their class, such as rotting, disintegrating, and broken things, including amputees.” (Carroll 2001, 245) Vaikka Lionel soveltuukin Carrollin määritelmään kategoriavirheestä, se ei tee Lionelin hahmosta hirviötä. Kaikki hirviöt voidaan luokitella kategoriavirheiksi, mutta kaikki kategoriavirheet eivät suinkaan ole hirviöitä. Hirviön määritelmään kuuluu kategoriavirheen lisäksi hirviön aiheet vahingoittaa muita, sekä se, että hirviö herättää pelkoa sekä elokuvan muissa hahmoissa, että elokuvan katsojissa. (Carroll 2001, 245) Näitä ominaisuuksia Lionelilla ei selvästikään ole.

Lionel on siis hypertrikoosin kautta eräänlainen kategoriavirhe. Hänen ulkonäkönsä on huomattavan poikkeava. Noël Carroll luokittelee elokuvien ja muiden taidekauhu -lajityyppien olennot kahteen ryhmään: koomisiin hahmoihin, eli klovneihin ja pelottaviin hahmoihin, eli hirviöihin. Lionel on kyllä kategoriavirhe, mutta hän ei tunnu sopivan kumpaankaan ryhmään jos kenen takia, että elokuva ei ole sen enempää komedia kuin kauhuelokuvakaan. Lionel ei ole koominen hahmo, vaan hyvin inhimillinen ja

suorastaan traaginen. Hirviö hän ei myöskään ole, tosin ajatuksella leikitellään elokuvassa Lionelin pelotellessa lapsia. Lapset kuitenkin nauttivat pelottelusta ja tietävät sen olevan leikkiä.

Se, että Lionel on kategoriavirhe, tekee hänestä katseiden kohteen. Koska syy, jonka takia hänet voidaan luokitella kategoriavirheeksi, on sairaus, tila jolle hän itse ei mahda mitään, ei hän myöskään pysty vaikuttamaan siihen, onko hän katseiden kohde vai ei. Hän altistuu katseille poikkeavan ulkonäkönsä takia ja ainoa keino hallita katseita ja pysytellä niiltä pois, on niiltä piiloutuminen kokonaan. Kategoriavirheen takia Lionel on katseiden vanki.

Kaunotar ja hirviö

Isolla alkukirjaimella kirjoitettuna viittaa nimenomaiseen Hirviö – hahmoon, joka esiintyy Kaunotar ja Hirviö – tarinassa. Kyseessä on siis erisnimi. Pienellä kirjoitettu hirviö on puolestaan yläkäsite kaikille käsittelemilleni kategoriavirheille.

Kaunotar ja Hirviö -sadun julkaisi ensimmäisen kerran Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve vuonna 1740. Siitä lähtien sadusta on liikkunut useita versioita, niin kirjoitettuja kuin näyteltyjäkin. Itselleni tutuin ja kenties läheisin on Disneyn 1991 ilmestynyt animaatioelokuva, joka sattumoisin myös poikkeaa Kaunotar ja Hirviö -satujen kaanonista. Sadun aikaisemmissa versioissa Hirviön ulkomuotoa ei luonnehdittu millään lailla ja niinpä sadun kuvittajat ovat jokainen saaneet luoda omannäköisensä hirviön. Aiemmissa versioissa pidättäytyttiin kuitenkin siinä, että Hirviön tulee näyttää vastenmieliseltä pedolta. Tämän kautta muotoutuu tarinan ongelma: voiko Kaunotar rakastua Hirviön kaltaiseen rumaan olioon?

Disneyn versiossa Hirviö on kuin onkin uhkaava ja pelottava ulkomuodoltaan, mutta selkeästi toisella tavalla. Susan Bordo kuvaa Disneyn Hirviötä hyvinkin ristiriitaisena hahmona. Toisaalta hän on sankarihirviö, joka näyttää ja toimii hyvin miesmäisesti, jonka pitää oppia hillitsemään vihansa ja hankkimaan hyvät pöytätavat, mutta toisaalta hän on ihmiskunnan tiedon säilyttäjänä onnistunut keräämään valtavan kirjaston täyteen kirjoja.

”But at the same time as the (tamed) Disney beast represents the virtues of masculine civility, he is also far more romanticized and sexualized as beast than in earlier versions of the tale. He growls impressively, rears up on his hind legs in phallic splendor, and has a wild, passionate nature”. (Bordo 1999, 243)

Bordo kiteyttää Kaunotar ja Hirviö -tarinan idean siihen, kuinka rakkauden tulee nähdä ulkokuorta pidemmälle ja kun sankaritar oppii rakastamaan hirviötä tämän groteskista ulkomuodosta huolimatta, saa hän palkinnoksi komean prinssin. "But in the Disney version, Beauty doesn't really need to see past the beast's externals, for he's pretty magnificent as he is." (Bordo 1999, 243–244) Susan Bordo ei ole havaintonsa kanssa yksin, vaan olin itsekin lapsena tuon elokuvan nähneenä pettynyt kun elokuvan lopussa mahtava hirviö sai väistyä lattean prinssin tieltä.

Kaunotar ja Hirviö -tarinavarantoon kuuluu myös aspekti kielletystä tai tuhoon tuomitusta rakkaudesta. Yleensä tämä tapahtuu johtuen parin eriparisuudesta ja ulkomaailman suvaitsemattomuudesta erilaisuutta, tässä tapauksessa hirviötä kohtaan. Dramaattinen loppu saa aikaan myös vahvemman vaikutuksen kuin onnellinen loppu jossa toistensa vastakohtat saavat toinen toisensa. Vaikka hirviön tuhoutumisessa esiintyykin moralisoiva vaikutelma yhteisön suvaitsemattomuutta erilaisuutta kohtaan, vahvistaa tarina osaltaan diskurssia, joka määrittelee onnen ja onnistumisen edellytykseksi ideaalin olemuksen.

Linda Hutcheon yhdistää kaunotar ja Hirviö -taruston vanhaan patriarkaalisen seksuaalisuuden kahtiajakoon miehistä toimijoina ja naisista katsottavina, jota Kaunotar ja Hirviön kaltaiset tarinat ovat omalta osaltaan vahvistaneet. (Hutcheon 1988, 156) Itse kuitenkin näkisin tämän

päinvastaisena. Kaunotar ja Hirviö tarinoille on yhteistä se, että tarinan toinen osapuoli, joka on yleensä mies, on ulkomuodoltaan niin huomiota herättävä, että hänen on sen vuoksi pysyteltävä katseilta piilossa. Tämä pitää sisällään lähtökohtaisen olettamuksen, että Kaunotar ja Hirviö – tarinaa noudattavissa kertomuksissa ja elokuvissa mieshahmo on katseiden kohteena. Vaikka Hutcheon näkee tärkeänä feministis-postmodernistiselle näkökulmalle kyvyn haastaa vanhojen tarinavarantojen miehistä katsetta ja muokata uudelleen naisen roolia tässä tarinoiden jatkumossa (Hutcheon 1988, 156), en ole hänen kanssaan samaa mieltä, että Kaunotar ja Hirviö tarinat toimisivat maskuliinisen katseen tuottajina. Enemminkin niiden lähtöasetelma poikkeavanlaisine mieshahmoineen tarjoaa mahdollisuuden haastaa katseen oletettu dikotomisuus naisista katsottavina ja miehistä toimijoina.

Elokuvassa *Fur* on löydettävissä paljon Kaunotar ja Hirviö -tarinan tematiikkaa. Siinä kaunis nainen tutustuu poikkeavan näköiseen, liiasta karvan kasvusta kärsivään mieheen. Yhteisön vastustuksesta huolimatta he rakastuvat ja elokuva kulminoituu lopussa kun miehen karvat ajetaan pois. Alta paljastuu täydellisen normaalin näköinen mies ja parin rakkaus saa täyttymyksen kun karvojen ajelun jälkeen he rakastelevat ensimmäistä ja viimeistä kertaa. Näkisin, että *Fur* omalta osaltaan tekee toisin naisen roolia Kaunotar ja Hirviö – tarinoiden jatkumossa. Nainen ei esitä pelkästään miehistä halua, vaan vaikuttaisi haluavan myös itse. *Fur* murtaa myös psykoanalyttistä käsitystä naisesta miehisen katseen ja halun kohteena.

Vaikka Disneyn elokuva oli tehty lapsikatsojat huomioon ottaen ja parin rakkauden täyttymys oli puettu tanssin muotoon, on parin keskinäinen vetovoima poikkeuksellisen voimakas Disneyn elokuvien mittakaavassa. On myös hyvin erikoista, että toisin kuin monissa muissa Disneyn elokuvissa, tässä kuvataan naisen tuskailua kuohuvien tunteidensa kanssa. Hirviön tehtävänä on vain olla noiden tunteiden herättäjä ja kohde.

Bordo huomauttaa, että Disneylläkin huomattiin kuinka heidän luomansa Hirviö – hahmo huokui seksuaalista voimaa, jollaista ei tohdittu lapsille suunnatussa elokuvassa näyttää. Tämän takia elokuvan valmistusta lykättiin kymmenellä vuodella, kunnes keksittiin keino kuinka laimentaa Hirviön vaikutusta. Seksikkäästä Hirviöstä ei kuitenkaan haluttu luopua ja niin puhuvat teepannut ja astiastot saivat toimia Kaunottaren esiliinana/kaitsijana. Tarinan pääsisällöksi tulee näin ollen sankarittaren henkisen kasvun sijaan hänen seksuaalinen herääminen. Näin on Bordon mukaan tulkittu myös kaikista muistakin kaunotar ja hirviö -tarinoista tämän päivän freudilaistutkijoiden piirissä. (Bordo 1999, 244)

Lionel ja ulkonäkö

Disneyn Kaunotar ja Hirviö – elokuvassa Hirviö oli kaksimetrinen harteikas peto torahampainen ja raatelukynsineen. Vaikuttava, tosin fantasmaattinen näky. Fur – elokuvassa hirviön asemaa ajaa hypertrikoosista, eli liikakarvaisuudesta kärsivä mies, Lionel Sweeney. Koska pitkät karvat peittävät Lionelin kehon kauttaaltaan kasvot mukaan lukien, hän ei voi välttyä ihmisten katseilta ja huomiolta.

Lionelin hahmo tuntuisi viittaavan 1800–1900 –lukujen vaihteessa sirkuksissa kiertäneeseen Stephan Bibrowskiin, esiintyjänimeltään Lionel the Lion-faced man, jota esiteltiin kaikelle kansalle puolieläimenä valtaisan karvapeitteensä takia. Myös elokuvan Lionel – hahmolla on oma menneisyytensä sirkushahmona ja elokuvan eräässä lyhyessä, mutta sitäkin mielenkiintoisemmassa kohtauksessa viitataan hänen sirkustaastaansa. Tämä menneisyys kuvataan nöyryyttävänä kokemuksena, johon Lionel ikään kuin oli ulkonäkönsä kautta ajautunut. Hän ei kerskaile menneisyydellään, päinvastoin, se kuvataan häpeällisenä. Diane myös kysyy Lionelilta sirkusmenneisyydestä tiedustellen oliko hän sirkuksen paras ohjelmanumero, johon Lionel vastaa olleensa suosituin, ei paras.

Kohtaus ikään kuin määrittelee kuvien keinoin Lionelin historian katseiden kohteena. Tässä kohtauksessa Diane on kutsuttu ensimmäistä kertaa Lionelin asuntoon. Diane on sopinut Lionelin kanssa aiemmin, että hän voisi tulla ottamaan Lionelista muotokuvan tämän kotona. Hän ei ole nähnyt Lionelia kasvotusten, eikä tämä ole Diane ovella vastassa, mutta koska ulko-ovi on jätetty häntä varten auki, Diane tutustuu Lionelin asuntoon omin neuvoin. Samalla kuitenkin Lionel tarkkailee häntä salaa varjoista käsin. Lionel on laittanut Diane varten hänestä kertovan vanhan sirkuksen mainosfilmin pyörimään ja Diane pysähtyy katsomaan sitä hämmentyneenä.

Mustavalkoinen filmi pyörii. Siinä alhaaltapäin kuvattu uhkaavan näköinen väkijoukko nauraa koiran rooliin alennetulle Lionelille. Lionelilla on koiran roolia korostamassa päässään eläintä muistuttava naamio. Hänen ”omistajansa” rohkaisee yleisöä olemaan pelkäämättä: Lionel ei voi vahingoittaa, koska hän on tiukasti naruun kytkettynä. Lionel on nelinkontin maassa ja haukkuu. Omistajaltaan hän saa kehuja, yleisö nauraa. Tilanne ei kuitenkaan ole koominen. Mille yleisö sitten nauraa? He tietävät, ettei kontillaan haukahteleva Lionel ole oikea koira, vaan ihminen. Se millä tavalla yleisön naurua kuvataan, on enemmän vahingoniloinen kuin hyväntahtoinen. He nauravat Lionelille, koska saavat kokea esityksessä ylemmyyttä. Poikkeava ihminen hämmentää ja kenties pelottaa heitä. Oudon ja tuntemattoman uhka korjataan nöyryyttämällä poikkeavaa ja osoittamalla hänelle hänen paikkansa.

Lionelin nöyryyttävässä kokemuksessa on havaittavissa samoja elementtejä kuin Mulveyn mainitsemissa sadistisissa voyeurismissa, joka Mulveyn mukaan on yksi tapa elokuvassa kohdata naisen aiheuttama sukupuolieron uhka ja kastaatiopelko. Lionel joutuu katseiden kohteeksi edustaessaan kategoriavirhettä, poikkeavanlaista ulkomuotoa, ja hänet alistetaan esittelemällä häntä julkisesti eläimenä. Sadistisissa voyeurismissa uhka mitätöidään, demystifoidaan rankaisemalla uhan aiheuttajaa tai tekemällä se jollain tapaa vaarattomaksi. (Mulvey 1989, 20–21)

Karvojen lähdön syyt ja seuraukset

Elokuvan yksi merkittävimmistä ja samalla selittämättömmistä kohtauksista on kun Lionelin karvat ajellaan pois. Tämä tapahtuu elokuvan lopussa kun elokuvan kolmiadraama Dianen, hänen aviomiehensä Allanin ja Lionelin välillä on ajautunut katkeamispisteeseen. Lionel on kertonut Dianelle olevansa parantumattomasti sairas ja kuolevansa pian keuhkojensa pettämiseen. Allan puolestaan on saanut tarpeekseen ja vaatii Dianelta suhteen lopettamista välittömästi. Diane lupaa Allanille, että hän lopettaa suhteen ja lähtee itkuisena tapaamaan Lionelita. Lionelin luo saavuttuaan tapahtuu kuitenkin jotain aivan muuta. Dianen murtunut ilme Lionelin ovella ja lupaus Allanille antaisi olettaa, että Diane todellakin aikoi lopettaa suhteensa Lioneliin. Näin ei kuitenkaan tapahdu. Lionel näkee ovisilmästä itkuisen Dianen ja mahdollisesti aavistaa mitä tämä on tullut tekemään. Niinpä kun ovi avautuu Dianelle, seisoo Lionel alasti sekoittelemassa partavaahtoa. Sen sijaan, että Lionel poistaisi karvansa itse, hän pyytää Dianeaa tekemään sen hänen puolestaan ja tämä suostuu.

Sen enempää syytä karvojen poistoon ei kerrota. Vasta kun tilanne on ohi ja karvat on ajeltu, Diane kysyy tätä Lionelilta, ja Lionel vastaa syyksi, että voisi siten uida pidemmälle. Tämä vaikuttaa epäuskottavalta ja lähinnä tekosyylltä. Mikä on sitten oikea syy? Jos Diane ei olisi tullut Lionelin luo sinä iltana,

olisiko hän ajellut ne itse? Lionel oli päättänyt tappaa itsensä ennen kuin hänen keuhkorappeumansa pahenee; hän oli jo kirjoittanut kirjeet asiasta kaikille ystäville ja tuttavilleen. Pelkäsikö hän sitä, millaisena hänen ruumiinsa löydetään? Vai iskeekö tämä ajatus karvojen ajelusta vasta siinä vaiheessa kun hän näkee ovisilmästä Dianen saapuvan itkuisena ja mahdollisesti aavistaa heidän suhteensa päättymisen? Näkisin karvojen ajelun olevan Lionelille viimeinen mahdollisuus saada ote Dianesta, luoda pysyvä kontakti häneen. Lionelilla ei ole mitään menetettävää, hän on joka tapauksessa tuomittu kuolemaan. Ainoa asia mihin hän voi vaikuttaa, on siihen, missä ja millaisena hänet löydetään.

Karvojen ajelu on myös elokuvan merkittävin kohta, jossa juonikuvio suorastaan peilaa Kaunotar ja Hirviö – tarinaa. Siinä missä esimerkiksi Disneyn Kaunotar ja Hirviö – elokuvassa Hirviön karvoitus poistuu taian kautta, koska kyseessä on kuitenkin lasten satu, on Fur -elokuvassa Lionelin karvat ajeltava pois saksilla ja parranajohöylillä. Molemmissa yhtäläisyytenä on se, että karvojen poistumisen saa aikaan elokuvan naispäähenkilö. Kaunottaressa ja Hirviössä tämä tapahtuu välillisesti Bellen rakkaudesta Hirviöön, kun taas Furissa Lionel pyytää Dianen ajavan karvat pois.

Tosin Furissa karvojen poistoon liittyy myös vahva seksuaalinen vire. Ja tässä Lionel ei ainoastaan asetu olemaan Dianen armoilla tämän käyttäessä saksia ja partateriä, vaan hän samalla asettuu myös tämän halun kohteeksi

niin katseen kuin kosketuksenkin saralla. Elokuvakamera kuvaa Lionelin vartalon yksityiskohtia niin karvoja ajeltaessa kuin sen jälkeenkin parin hyväillessä toisiaan, jolloin kameran katse ei täysin vastaa Dianen katsetta. Kameran katse kuitenkin tekee Lionelin vartalolle jotain sellaista, mitä se on Mulveyn mukaan jo pitkään tehnyt naisnäyttelijöiden vartaloille: se pilkkoo Lionelin ruumiin osiin, käyttäen erikoislähikuvaa ja tällä tavoin tehden siitä objektin. (Mulvey 1989, 22)

Vai onko kyse juurikin sellaisesta uhan poistamisesta, josta Mulvey puhui tapahtuvan katseen kohteena olevien naishahmojen kohdalla? Jos Lionelin kaltainen hahmo kategoriavirheenä luo uhan patriarkkaaliselle järjestykselle ja heteromatriisille, on hänet hahmona joko tuhottava tai tehtävä vaarattomaksi, tässä tapauksessa molemmat: kategoriavirheen aiheuttaja poistetaan, eli hänen karvansa ajetaan. Mutta koska karvat kasvaisivat kuitenkin takaisin, hänen on myös kuoltava nyt kun hänen tehtävänsä Dianen katseen vapauttajana on täytetty. Juuri tämän takia näen Kaunotar ja Hirviö – vertauksen tärkeänä, koska sen kautta Fur pystyy tekemään toisenlaista maskuliinista representaatiota, ja samalla pysyttelemään turvallisesti sellaisen narratiivin parissa, joka pystyy käsittelemään poikkeavasta representaatiosta juontuvaa uhkaa.

Narratiivisessa mielessä on jossain määrin ymmärrettävää että tarina saa tällaisen lopun. Karvoituksen aiheuttama halun ja kieltojen, fetisismin ja

tabujen köydenvedon on saatava sulkeuma. On kuitenkin kummallista, että jos Diane tunsu vetoa Lionelin karvoitukseen, etteivät he harrastaneet seksiä ennen karvojen ajelua. Tai että Diane olisi kieltäytynyt tehtävästä ajella Lionelin karvat, mutta hän ei sillä hetkellä edes kyseenalaista sitä. Toisaalta karvojen ajelusta ja seksistä tehdään kerronnan kautta heidän suhteensa yhtenäinen kulminoitumispiste. Lionelin karvat ajellaan, jotta hän voisi harrastaa seksiä Dianen kanssa ja jotta hän voisi kuolla.

En silti halua väittää, että Mulvey olisi katseen teoriassaan täysin oikeassa. Olen tullut siihen tulokseen, että Mulvey oli oikeassa - osittain. Elokuvan katseen voi jakaa kolmeen osaan ja tuo katse hallitsee sen hahmoja – ei vain naisia, vaan myös miehiä. Lisäksi tuon katseen on mahdollista hallita myös katsojaa, osoittaen sen mihin se haluaa katsojan katsovan ja miten. Vaikka Mulveyn näkemys katseen vaikutuksesta naishahmoon useassa elokuvassa toteutuukin, se ei suinkaan jätä kaikkia miehiäkään rauhaan.

Monet elokuvat usein toistavat yhteiskunnassa vallalla olevia patriarkaalisia asetelmia ja jos elokuvassa jokin uhkaa noita asetelmia, on tuo uhka poistettava. Mulvey katsoi asiaa psykoanalyttisestä näkökulmastaan ja näki, että vain naishahmot tuottavat tuota uhkaa. Mulvey myös koki uhan olevan psykologinen ja ihmisiin sisäänrakennettu. Minä näen tämän uhan kulttuurisena ja historiallisesti muuttuvana. Uhattuna ei ole vain patriarkaalinen yhteiskuntajärjestys, joka ei syrji ainoastaan naisia, vaan

kaikkia, jotka eivät sovellu sen ylläpitämään ideaalin maskuliinisuuden malliin. Ainoastaan naiset eivät ole uhan tuottajia, vaan ketkä ja mitkä tahansa, jotka eivät sovellu patriarkaatin muottiin. Voidaan nähdä, että elokuvissa myös tällaiset hahmot kokevat usein saman kohtalon kuin Mulveyn naishahmot, ne joko tuhotaan tai tehdään vaarattomiksi.

Pohdintaa, eli poikkeavien maskuliinisten representaatioiden merkitys laajemmassa mittakaavassa

Lacanalainen psykoanalyttinen lähestymistapa osaltaan antaa selityksen elokuvien viehätykseen ja tukee katseen tutkimisen oikeutusta, mutta samalla näkisin, että psykoanalyysi ei ota huomioon historiallisia muuttujia, vaan luottaa staattisena pysyvään tilanteeseen. Mulveyn kannattama psykoanalyttinen lähestymistapa luotti siihen, että naisilla ja miehillä olisi sisäänrakennetut sukupuolittuneet ominaisuudet, jotka rajaavat kummankin sukupuolen mahdollisuuksia nauttia visuaalisesta, tässä tapauksessa elokuvista. Mulvey näki tämän psykoanalyysin oletaman ihmisten myötäsyttyiset ominaisuudet syyksi valtavirtaelokuvien katseen rakenteeseen. Mutta nykyinen visuaalinen kuvasto näyttäisi, ettei Mulveyn kuvaama asetelma katseista ollutkaan syy, vaan seuraus ja jos elokuvat muuttuvat, niin muuttuu niiden mukana katseetkin. Elokuvat ja visuaalinen kuvasto on muuttunut, miehet ovat alttiimpia asettumaan katseen kohteeksi, ja mielestäni siinä samalla lisääntyivät erityisesti naisten mahdollisuudet katsoa.

Mielestäni miesten mahdollisuudet olla katseen kohteena on hyvin pitkälti kytköksissä siihen, millaisia representaatioita miehistä on visuaalisessa mediassa tarjolla. Viimeisinä vuosikymmeninä mieskuvastossa on näkynyt muutoksia monipuolisempien representaatioiden suuntaan. Ja näkisin, että nykyinen fantasiaelokuvien ja sarjojen suosio on omalta osaltaan avannut ovia uudenlaisille representaatioille, sillä monesti niiden hahmot ovat yli-inhimillisiä, tai ne edustavat jotain aivan muuta lajia. Näin ollen niiden ei silloin tarvitse representaatioissaan soveltua täysin jo olemassa olevaan miehen representaation kaavaan, vaan ovat kykeneviä tekemään toisin.

Näissä representaatioissa on ollut joukossa myös sellaisia, jotka lähtökohtaisesti asettuvat katseen kohteeksi. 1990-luvulla Calvin Kleinin mainoskuvaston androgyynit mutta lihaksikkaat miesmallit asettuivat katseiden kohteiksi. (Bordo 1999, 168–200) Jan Wickman puolestaan on myös huomannut mieskehon seksualisoidun esittämisen lisääntyneen valtaviirran joukkotiedotusvälineissä. (Wickman 2006, 143) Vaikka Wickman tutkimus onkin keskittynyt suomalaisen miesurheilijan representaation muutokseen, pitää sekin sisällään olettamuksen, että miehistä on viime aikoina enenemässä määrin tullut katseen kohteita:

”Samalla kun julkisuudessa esillä olevalta mieskeholta vaaditaan enemmän esteettisyyttä, sen kuvaustavat ovat käyneet yhä seksualisoivammiksi. Yleensä visuaalisen kulttuurin pornoistumisesta keskusteltaessa (McNair 2002; Nikunen ym.

2005) päähuomio kiinnitetään naisten kuvaamiseen. Vaikka sukupuolten kuvaamisen erot ovat selvät, myös mieskehon esittäminen on pornoistunut (Kyrölä 2005).” (Wickman 2006, 146)

Näkisin kuitenkin loppujen lopuksi miehen asettumisen katseen kohteeksi positiivisena asiana. Erilaiset representaatiot lisäävät miesten mahdollisuuksia olla haluavan katseen kohteena, mikä puolestaan muokkaa katsetta, tehden siitä monipuolisemman ja antaen mahdollisuuden erilaisille katsojuuksille. Wickman toteaa, että seksuaalisoidun ja esteettisen mieskehon korostuminen mediarepresentaatioissa on ollut yhteydessä naisten ja homojen yhteiskunnallisen aseman kehitykseen. Tämä näkyy ehkä selkeimmin mainonnassa, jossa on tiedostettu naiset ja homomiehet kuluttavina ryhminä. (Wickman 2006, 147)

Mediakuvastossa on kuitenkin pitkään pelätty maskuliinisten representaatioiden erotisoimista nimenomaan mahdollisten homoseksuaalisten konnotaatioiden vuoksi.

”Naisen läsnäololla (kuvassa miehen katsojana) on kaksinainen tehtävä. Yhtäältä se heteroseksualisoi kuvan. Toisaalta naisille markkinoidaan ja opetetaan erotisoitujen mieskehojen visuaalista kulutusta, mikä kertoo siitä, ettei naisia ennestään oleteta katseen haltijoiksi.” (Wickman 2006, 148)

Siinä missä tällaiset tilanteet on ”tehty vaarattomiksi” ja poistettu homoseksuaalisuuden tuottama uhka konservatiiviselle ja patriarkaliselle yhteiskuntajärjestelmälle heteroseksualisoimalla kuvastoa, voidaan tällaiselta välttyä maskuliinisten representaatioiden parissa, jotka edustavat jollain tapaa kategoriavirhettä, ei-ideaalia, tai epäinhimillisyyttä. Tällaiset ideaalista poikkeavat maskuliiniset representaatiot kykenevät samalla asettumaan katseen kohteeksi, olemaan erotisoituja ja kyseenalaistamaan heteronormatiivisuuden.

LÄHDELUETTELO

Ahmed, Sara (1998) *Differences that Matter: Feminist Theory Postmodernism*, Cambridge U.P., Cambridge

Bordo, Susan (1999) *The male body: a new look at men in public and in private*, Farrar, Straus and Giroux, New York, NY

Butler, Judith (2006) *Hankala sukupuoli: feminismi ja identiteetin kumous*, Gaudeamus, Tammer-Paino, Helsinki

Carroll, Noël (2000) "Ethnicity, Race, and Monstrosity: The Rhetorics of Horror and Humor". Teoksessa Brand, Peg Zeglin (toim.) *Beauty Matters*, Indiana University Press, Bloomington (IN)

Carroll, Noël (2001) *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Port Chester, NY, USA

Chow, Rey (2006) "Poststructuralism: theory as critical self-consciousness".
Teoksessa Rooney, Ellen (toim.), *The Cambridge companion to feminist literary theory*, s. 195-210. Cambridge University Press, New York

De Lauretis, Teresa (1987) *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, Indiana University Press, Bloomington, Ind.

De Lauretis, Teresa (2004) *Itsepäinen vietti: kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*, Vastapaino, Gummerus, Tampere

Doane, Mary Ann (2000) "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator". Teoksessa Kaplan, E. Ann (toim.) *Feminism and film*, s. 418-436. Oxford University Press, Oxford

Dyer, Richard (2002) *Älä katso! : seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*, Vastapaino, Gummerus, Tampere

Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*, Vastapaino, Tammer-paino, Tampere

Hall, Stuart (1997) (toim.), *Representation: cultural representations and signifying practices*, Sage, London

Hansen, Miriam (2000) "Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship". Teoksessa Kaplan, E. Ann (toim.) *Feminism and film*, s. 226-253. Oxford University Press, Oxford

Hutcheon, Linda (1988) *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, Routledge, 1988, New York

Linker, Kate (1995) "Representaatio ja seksuaalisuus". Teoksessa Rossi, Leena-Maija (toim.) *Kuva ja vastakuvat: sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*, s. 209-244. Gaudeamus, Helsinki

Kaplan, E. Ann (2000) *Feminism and film*, Oxford University Press, Oxford

Kinnunen, Taina & Puuronen, Anne (2006) *Seksuaalinen ruumis: kulttuuritieteelliset lähestymistavat*, Gaudeamus, Tammer-Paino, Helsinki

Mulvey, Laura (1989) *Visual and other pleasures*, Macmillan, Basingstoke

Paasonen, Susanna (2010) "Sukupuoli ja representaatio". Teoksessa Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*, s.39-49. Vastapaino, Hakapaino, Tampere

Rossi, Leena-Maija (2002) "Esteettisten ideaalien sukupuolipolitiikkaa: mainoskuvat halun, identiteettien ja ihanteiden tuottajina". Teoksessa von Bonsdorff, Pauline & Seppä, Anita (toim.) *Kauneuden sukupuoli: näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, s. 107-131. Gaudeamus, Tammer-Paino, Helsinki

Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (2010) *Käsikirja sukupuoleen*, Vastapaino, Hakapaino, Tampere

Studlar, Gaylyn (2000) "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema". Teoksessa Kaplan, E. Ann (toim.) *Feminism and film*, s. 203-225. Oxford University Press, Oxford

von Bonsdorff, Pauline & Seppä, Anita (2002) ”Johdanto”. Teoksessa von Bonsdorff, Pauline & Seppä, Anita (toim.) *Kauneuden sukupuoli: näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, s. 7-24. Gaudeamus, Tammer-Paino, Helsinki

Vänskä, Annamari (2006) *Vikuroivia vilkaisuja: ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*, Taidehistorian seura, Gummerus Kirjapaino, Helsinki

Wickman, Jan (2006) ”Mediaseksikäs miesurheilija”. Teoksessa Kinnunen, Taina & Puuronen, Anne (toim.) *Seksuaalinen ruumis: kulttuuritieteelliset lähestymistavat*, s. 143-159. Gaudeamus, Tammer-Paino, Helsinki