

Naissukupuolen toiseuden
visuaaliskerronnallinen representaatio
elokuvassa *Amélie*

Jenni Koivuranta

Taidehistorian kandidaatintutkielma

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta

Jyväskylän yliopisto

Kevät 2020

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	3
2. TAUSTAA	7
2.1 Naissukupuoli ja <i>Amélie</i> tutkimuksen kohteena	7
2.2 Sukupuolen toiseuttaminen käsitteenä	12
2.3 Representaatio käsitteenä	14
2.4 Elokuva visuaalisen analyysin ja lähiluvun kohteena	16
3. <i>AMÉLIE</i> -ELOKUVA	20
3.1 Elokuvan juoni	20
3.2 <i>Amélie</i> ja 2000-luvun alun elokuvakulttuuri	22
4. NAISSUKUPUOLTA TOISEUTTAVIEN ELOKUVALLISTEN KEINOJEN ANALYYSI.....	26
4.1 Toiseuden visuaalinen representoituminen	26
4.1.1 Yleiskuvan pienentävä voima	27
4.1.2 Elokuvakameran liike naisen vartalolla	31
4.1.3 Arvottava kuvakulma	34
4.1.4 Anonyymi näkökulma	41
4.1.5 Naisen representaatio lasin välityksellä	44
4.1.6 Ahdas rajaus	51
4.1.7 Isälliset intervisuaaliset viittaukset	55
4.2 Toiseuden narratiivinen representoituminen	59
4.2.1 Henkilötarinoiden sukupuolittunut kehityskulku	60
4.2.2 Ammattien monipuolisuuden sukupuolittunut epäsuhte	63
4.2.3 Narratiivi naisen pärjäämättömyydestä ilman miestä	64
5. PÄÄTÄNTÖ	68
LÄHTEET	71

1. JOHDANTO

Nainen on valkokankaalla usein ennen kaikkea nainen. Hänen sukupuolensa on hänen ensisijainen identiteettinsä, joka häntä määrittelee. Nainen on äiti, vaimo, tytär, sisko tai toinen nainen: harvoin niinkään ihminen. Hän johtaa harvemmin ammatikseen ja ammattiin kiinnittyy yleensä etuliite. Usein hän on vähäpukeinen ja välillä myös alasti. Hän puhuu yleensä miehille tai miehistä mutta harvemmin kuin miehet.

Menestyneissä valtavirtaelokuvissa on nähtävissä sukupuolirooleihin kiinnittynyt kaava, joka osaltaan pitää yllä nais- ja miessukupuolten epäsuhtaa representaatioista ja narratiiveista. Kaksi kolmesta elokuvahahmosta on edelleen sukupuoleltaan mies, joka lisäksi puhuu kaksi kertaa enemmän kuin naishahmo. Tämän lisäksi mieshahmoista 42 prosenttia esitetään johtajan roolissa. Naishahmoista johtajia on 27 prosenttia, ja heistä kolmannes esitetään vähissä vaateissa. Alastomana naisjohtajahahmo on kaksi kertaa useammin kuin miesjohtajahahmo.¹ Naissukupuolen roolin elokuvassa voi havaita olevan tämän valossa melko erilainen miessukupuoleen nähden.

Kuten edellä käy ilmi, naisen johtajanarratiivi on paljon harvinaisempi elokuvissa kuin miehen. Tämän voi katsoa kytkeytyvän roolihahmojen toimijuuteen ja yleisesti oletuksiin siitä, kenet nähdään johtajina ja toimijoina. Tämänkaltaisilla sukupuolistereotypioilla voidaan nähdä olevan vahvistava vaikutus representaatioon miehistä ihmisinä, oletettuna sukupuolena, ja naisista *naisina* eli toisina, koska nainen tulee harvemmin nähdyksi johtajana naisjohtajan sijaan.

Tällaisten kuvien ja narratiivien toistaminen pitää yllä näitä representaatioita. Toisto ei menetä merkitystään vaan on toimintana tehokasta. Toisto ei suuntaa huomiota objekteihin vaan niiden väliin, vuorovaikutukseen ja objektien keskinäisiin suhteisiin.² Kun valtavirtaelokuvat esittävät representaatioita naissukupuolen ja miessukupuolen välisestä vuorovaikutuksesta ja valtasuhteista, ne merkityksellistävät tehokkaasti stereotypioita ja ylläpitävät niitä näkyvyydellään.

Tutkin edellä esitetyn asetelman ilmenemistä menestyneessä naisesta kertovassa elokuvassa tarkastelemalla, millaisilla elokuvallisilla keinoilla siinä tuotetaan naissukupuolta toiseuttavia representaatioita. Valitsin tutkimusaineistokseni ranskalaisen Jean-Pierre Jeunetin ohjaaman ja hänen yhdessä Guillaume Laurantin kanssa käsikirjoittaman elokuvan *Amélie* vuodelta 2001. Pysin tarkastelemaan aineistossani erityisesti sitä, kertooko elokuva päähenkilö Améliesta vai miehistä hänen ympärillään. Tätä kautta tarkoitukseni on selvittää toiseutuuko nainen hänestä kertovassa

¹ Goulds, Ashlee, Fergus, Gallinetti & Tanner 2019, 7.

² Minh-ha 1995, 252–253.

elokuvassa ja miten sitä on mahdollista tulkita tapahtuvan. Tutkimuskysymyksessäni kysynkin: Millä elokuvallisilla keinoilla naissukupuolta on mahdollista nähdä toiseutettavan elokuvassa *Amélie* (2001) ja miten tätä toiseuttamista tuotetaan?

Kuten tutkimuskysymykseni osoittaa, tutkielmani tieteellinen viitekehys on kokonaisuus, joka koostuu taidehistoriasta, sukupuolentutkimuksesta sekä feministisestä elokuvatutkimuksesta, ja tutkimukseni keskeisimmät käsitteet kumpuavat myös sieltä. Ensimmäinen keskeinen käsite on sukupuolen toiseuttaminen, jonka teoriaa tarkastelen filosofikirjailija Simone de Beauvoirin teoksen *Toinen sukupuoli* (1949) kautta, minkä lisäksi käsittelyni taustalla on muun muassa feministisenä elokuvatutkijana tunnetun Teresa de Lauretisin teoria sukupuoliteknologiasta. Toiseuttaminen on lyhyesti kuvattuna ihmisen asettamista jonkin määritelmän tai etuliitteen taakse. Toiseuttamalla tuotetaan eriarvoisuutta toiseutetun ja toiseuttajan välille. Toiseuttaja ei ole aina toinen ihminen, vaan se voi olla myös toimintaa, joka on kiinnittynyt erilaisiin sosiaalisiin rakenteisiin ja instituutioihin sekä kulttuurin käytänteisiin, jolla on eriarvoistava ja eri asemaan asettava, tai toisaalta mahdollisesti asemaa häivyttävä, vaikutus.

Toinen tärkeä käsite on representaatio. Representaatio on symbolisten merkkien tulkintaa, jossa merkit esittävät sekä usein myös edustavat sellaista, mikä ei ole suoraan nähtävissä tulkinnan kohteesta. Toisaalta representaatio on yhtä lailla toimintaa, jolla näitä tulkintoja ja merkityksiä annetaan kohteelle tekoina.³ Representaatio tuottaa kuvaa todellisuudesta, joka käsitteellistyy viitekehyksessäni siis yhdistelmänä esittämisestä, edustamisesta sekä näiden tulkitsemisesta. Jatkan molempien käsitteiden parissa vielä luvussa 2, jossa pyrin esittämään käsitteiden merkityksen omalle tutkimukselleni.

Käsitteiden kautta tavoitteenani on tuoda esiin sekä visuaaliset tavat että juonelliset valinnat representoida naissukupuolta menestyselokuvassa, joka kuvaa naista toimijana. Tähän tavoitteeseen pyrin visuaalisen analyysin ja lähiluvun avulla. Olen ryhmitellyt elokuvan visuaalisiksi luokiteltavat elokuvalliset keinot analyysissäni sen mukaan, mitä niistä on käytetty elokuvassa toistuvasti naissukupuolta representoitaessa ja millä niistä voidaan katsoa olevan toiseuttavia vaikutuksia naisesta tuotettuun kuvaan. Lähiluvun avulla olen puolestaan tarkastellut elokuvan juonen elementtien muodostamaa mahdollisesti toiseuttavana tulkittavaa narratiivia naissukupuolesta.

Tutkielmani motiivi sekä aineistovalinnan että aiheen näkökulmasta voi herättää kysymyksiä. Miksi tehdä tutkielma lähes 20 vuotta vanhasta elokuvasta? Aineiston valintaperusteissa minun oli otettava

³ Paasonen 2010, 40, 45–46.

huomioon useampi seikka, joista yksi keskeisimmistä oli naisista kertovien elokuvien (ei-historiallisten tai ei-rakkaustarinoiden) vähäisempi valikoima esimerkiksi miessukupuoleen nähden. Tämä omalta osaltaan rajasi selkeästi aineistovalintaani.

Toinen keskeinen motiivi aineistovalinnalleni oli se, että halusin valita elokuvan, jolla on vahva kansainvälinen suosio. Silloin elokuvan vaikutusvalta on suurempi representaation näkökulmasta kuin esimerkiksi art house -elokuvalla⁴. Suosion voi ajatella olevan suorassa suhteessa elokuvan representaation vaikuttavuuteen kulttuurissa. Amélien tarina vaikuttaa elokuvan ilmestymisajankohdasta riippumatta edelleen. Elokuvasta on tehty maailmalla useita musikaalisovituksia, joista suomenkielinen versio sai ensi-iltansa vuonna 2019 Turun Kaupunginteatterissa⁵. Tämän voidaan katsoa lisäävän selkeästi elokuvan ajankohtaisuutta. Elokuva ei ole siis unohtumassa ja sen tarina vaikuttaa yhä. Musikaalien tuoma näkyvyys pitää sitä pinnalla.

Lisäksi katsoin tutkimuskysymyksen kannalta kiinnostavaksi valita neuvokkaan ja itsenäisen toimijanaisen -narratiivin, jota tarkastelen tutkielmassa vastakohtaisesta näkökulmasta. Halusin ikään kuin ”katsoa vastakarvaan” elokuvaa, joka tuottaa kuvaa naisesta toimijana. Koin, ettei ole mielekästä valita elokuvaa, jossa naisen asema on itsestään selvästi heikko tai toiseutettu. Tällainen asetelma nostaisi mahdollisesti esiin pelkkiä itsestäänselvyksiä.

Tämänkaltaisen tutkielman merkityksen voidaan nähdä kiinnittyvän vahvasti elokuva-alaan, joka on epätasa-arvoinen niin rahoituksen, roolituksen kuin esimerkiksi palkintoehdokkuuksien osalta nykyäänkin. Näistä syistä on aiheellista tutkia ja tehdä näkyväksi niitä rakenteita ja narratiiveja, jotka pitävät yllä tätä epätasa-arvoista järjestelmää. Katson merkityksen syntyvän myös tavoitteessani tuoda esiin sitä, kuinka aiheellista on ylipäättänsä pohtia näkemäänsä kriittisesti. Samalla on tärkeä hahmottaa sitä, millaista kuvaa visuaalinen representaatio rakentaa todellisuudesta. Elokuvalliset keinot ovat aina valintoja ja siitä syystä kulttuurituotteiden äärellä on perusteltua pohtia, mitä on valittu näyttää, miten on valittu näyttää ja kuka näyttää.

Seuraavassa luvussa esittelen tutkimukseni kannalta olennaista aikaisempaa feminististä elokuvatutkimusta naissukupuolesta sekä *Amélie*-elokuvasta, jotta oman tutkielmani paikka

⁴ Art house -elokuvalla tarkoitetaan taide-elokuvaa, jonka historia sai alkunsa eurooppalaisesta elokuvasta 1950- ja 1960-luvuilla. Tällöin elokuvataiteessa tehtiin erontekoa Hollywoodin valtavirtaelokuviin ja tartuttiin ennen kaikkea uusiin kysymyksiin muun muassa filosofisista, sosiaalisista ja psykologisista näkökulmista. Art house -elokuvan kerronnalle on tyyppillistä episodimaisuus, viipyilevyys sekä sattumanvaraisuus, joka tarjoaa katsojalle suuremman tulkinnallisen roolin kuin mitä valtavirtaelokuva yleensä antaa. Tyyli on taide-elokuvissa usein etualalla ja sen kautta elokuvat ovatkin suuntautuneet yleensä marginaalisemmalle yleisölle kuin valtavirtaelokuvat. Kts. Bacon 2000, 76–77, 79.

⁵ Turun Kaupunginteatteri 2020.

tutkimustraditiossa on paikannettavissa. Lisäksi käyn läpi tärkeimpien käsitteiden eli sukupuolen toiseuttamisen ja representaation lähtökohdat. Näin käsitteiden merkitykset käsitteellistyvät siten kuin olen ne tutkimuksen viitekehyksessä tarkoittanut. Esittelen seuraavassa luvussa myös analyysimenetelmäni, visuaalisen analyysin ja lähiluvun, aineistoni näkökulmasta. Kolmannessa luvussa esittelen aineiston sekä erittelen 2000-luvun alun elokuvakulttuuria ja sen mahdollista vaikutusta ja ilmenemistä *Amélie*-elokuvassa. Neljännessä luvussa pyrin visuaalisen analyysin sekä lähiluvun avulla tarkastelemaan niitä elokuvallisia keinoja, joilla elokuvassa tapahtuvaa sukupuolittunutta toiseuttavaa representaatiota voidaan katsoa tuotettavan. Päättäessä käsittelen tutkimukseni lähtökohdian sekä tulosten herättämää pohdintaa, teen niistä johtopäätöksiä sekä lopuksi muodostan vielä tutkimusperinteen kannalta relevantteja jatkotutkimusideoita.

2. TAUSTAA

Tämän luvun tarkoituksena on avata monipuolisesti tutkimukseni taustaa ja pohjustaa sekä visuaalista että narratiivista analyysiäni. Käsittelen luvussa naissukupuolesta tehtyä feminististä elokuvatutkimusta yleisesti, jonka jälkeen esittelen, millaista aikaisempaa feminististä elokuvatutkimusta *Amélie*-elokuvasta itsestään on ennestään julkaistu. Aiemman tutkimuksen avulla jäsenän ennen kaikkea tutkielmani paikkaa tutkimustraditiossa. Tämän jälkeen esittelen tutkimukseni keskeisimmät käsitteet sekä analyysimenetelmäni.

Korostan tässä kohtaa, että tarkastelustani havaittavalla binäärisellä sukupuoliolla ei ole tarkoitus häivyttää muita sukupuolia elokuvataiteesta kohdistamalla tutkimukseni vain nais- ja miessukupuoleen. Koen kuitenkin rajauksen siinä mielessä välttämättömänä, että *Amélie*-elokuvassa ei esiinny oletettavasti kuin cissukupuolisia naisoletettuja ja miesoletettuja. En siis tästä syystä lähde tarkastelemaan elokuvaa muiden sukupuolten näkökulmasta, vaan keskityn representoituihin nais- ja miessukupuoleen.

Katson lisäksi olennaiseksi tuoda oman positioni esiin ennen varsinaiseen käsittelyyn siirtymistä. Pidän keskeisimpänä tutkimukseni kannalta nostaa itsestäni esiin sen, että olen cissukupuolinen nainen ja feministi. Feministinä uskon siis jokaisen yhtäläiseen tasa-arvoon ja yhdenvertaisuuteen. Tuon tämän esiin, sillä en voi irrottautua näistä positioista kokonaisvaltaisesti, koska ne ovat osa elämäni väistämättä, mutta voin näin osoittaa olevani niistä tietoinen ja pyrkiväni jatkuvasti tarkastelemaan tutkielmassani tekemiäni valintoja myös tämän valossa. Näin pystyn olemaan tutkimuksessani tutkimuseettisesti mahdollisimman läpinäkyvä. Pyrkimyksenäni ei ole korostaa yhtäkään sukupuolta tai yhdenkään sukupuolen erityisyyttä, vaan tuoda esiin niitä tapoja, joilla naissukupuolen representaatiota tuotetaan aineistossani ja tarkastella näiden tapojen mahdollista merkityksellistymistä toiseudessa.

2.1 Naissukupuoli ja *Amélie* tutkimuksen kohteena

Naissukupuolta on tutkittu elokuvatutkimuksen perinteessä hyvin monipuolisesti. 1970-luvulla niin kutsutun feminismin toisen aallon saattelemana myös elokuvissa esitetty naiskuvaus nousi tutkimuksen kohteiksi. Tutkimusperinne ammensi psykoanalyysistä, semiotiikasta ja muun muassa uusmarxilaisesta ideologiakritiikistä. Representaatiokritiikki, seksuaalisuus sekä muut sosiaaliset identiteettiasemat sekä naiskatsojuuden käsite olivat 1990-luvulle saakka elokuvatutkimuksen

keskiössä.⁶ 1990-luvulta eteenpäin feminismin kolmannen aallon myötä erilaiset ihmisyyden kuvaukset ja niiden rakentuminen intersektionaalisessa kontekstissa samoin kuin esimerkiksi ruumiillisuuden tutkimus ottivat paikansa tutkimusperinteessä⁷.

Teresa de Lauretis on tunnettu elokuvatutkija sekä feministiseen tutkimukseen, erityisesti queer-tutkimukseen keskittynyt teoreetikko. De Lauretis on tutkinut elokuvan kautta ruumiillisen, seksuaalisen sekä sukupuolittuneen katsojan suhdetta elokuvan representaatioon. Hän on tarkastellut tieteidenvälisellä tutkimusotteella muun muassa diskursseissa rakentuvaa subjektiivista kokemuksellisuutta.⁸ Hän onkin ennen kaikkea ollut kiinnostunut siitä, millaista katsomista elokuvat itseensä kiinnittävät. Vielä 1980-luvulla De Lauretis oli keskittynyt teoriassaan binääriseen sukupuolijakoon, josta hän on sittemmin kääntynyt kohti queer-teoriaa. Vaikka ongelmallinen binäärijako on ollut osana hänen teoriaansa, on hänen tarkastelunsa naiskatsojuudesta hyvin kiinnostavaa. Hänen mukaansa katsoja on aina historiallinen subjekti, joka tästä syystä kantaa jo kuviin kiinnittyneitä oletuksia ja arvoituksia sukupuolestaan, jolloin neutraali vastaanottaminen on käytännössä mahdotonta.⁹ Sukupuolesta ei voida siis irrottaa sen identiteettiaseman luonnetta, johon sosiaalisilla valtasuhteilla vaikutetaan¹⁰. Oma tutkimukseni eroaa de Lauretisin tutkimusten näkökulmasta erityisesti siinä, että omassa tutkimuksessani en tarkastele suoranaisesti elokuvan katsojaa tai katsojuutta, vaan elokuvan kuvia ja narratiiveja ja niiden merkityksiä luovaa voimaa kuvata jotain todellisuudesta. Katsojuus olisi jo oman tutkimuksensa aihe ja siitä syystä olen rajannut käsitteen tutkielmani ulkopuolelle.

Feministinen elokuvateoreetikko Laura Mulvey on kirjoittanut kuuluisassa artikkelissaan *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) elokuvassa rakentuvasta miehisestä katseesta (eng. male gaze). Hän on lacanilaiseen psykoanalyysiin tukeutuvassa teoriassaan rinnastanut elokuvakameran liikkeen ja sen etäisyyksien sekä leikkauksen ja narratiivin yhdessä synnyttämän vaikutelman miehen (haluavaan) katseeseen. Mulveyn mukaan myös katsoja samaistuu lähes automaattisesti tähän katseeseen, minkä takia nainen asettuu katseen objektiksi ja nautinnon tarjoajaksi väistämättä. Elokuva siis ikään kuin samaistuttaa tätä kautta katsojan mieheen ja miehen tarpeisiin, mikä erottaa samaistumisen katseen kohteesta eli naisesta.¹¹ Laura Mulveyn teoriolla on ollut merkittävä vaikutus feministiseen elokuvatutkimukseen, vaikka se on herättänyt myös paljon kritiikkiä. Mulvey on

⁶ Koivunen 2006, 80.

⁷ Kontturi, Kähkönen, Leppänen & Liljeström 2016, 246.

⁸ Koivunen 2004, 12, 17, 19.

⁹ Lauretis 2004a, 128.

¹⁰ Paasonen 2010, 45.

¹¹ Mulvey 2009, 14–27.

kertonut käyttäneensä teoriassaan tietoisesti aggressiivista poliittisuutta, jonka hän on ladannut myös vuonna 1975 julkaistuun kirjoitukseensa¹². Mulveyn teorian voimakkaasta sävystä huolimatta, miehinen katse on mielestäni tarpeellinen elokuvateorian käsite. Sen avulla on mahdollista tarkastella katsomaansa ikään kuin pois päin opitusta ja annetusta. Teorian tarkoituksena ei ole mitään luultavimmin mitätöidä elokuvia, joista miehinen katse on havaittavissa, vaan tehdä niissä syntyviä representaatioita näkyväksi. Tarkastelen omassa analyysissäni kameran liikettä muun muassa Mulveyn miehisen katseen käsitteen kautta luvussa 4.1.2. Edellä totean rajaavani katsojuuden tutkielmani ulkopuolelle ja katsonkin, että miehisen katseen käsitteen käyttö onkin tutkielmassani näkökulmaltaan elokuvallisen keinon tarkastelua eikä niinkään katsojuuden tutkimukseen suoranaisesti sidostuvaa.

Feministisessä elokuvatuutkimuksessa on tutkittu myös elokuvakulttuurissa toistuvaa asetelmaa, jossa naisten roolihahmot ovat ennen kaikkea miespäähenkilöä tukevissa tai avustavissa rooleissa, joihin liittyvät myös usein naissukupuolisten supersankareiden ja muunlaisten ”naissankareiden” sukupuolittuneet representaatiot ja ohuempi kehitystarina¹³. Oma tutkimukseni on uusi näkökulma tämänkaltaiseen tutkimukseen, sillä Améliesta tuotetaan elokuvassa kuvaa naisena toimijana ja pyrkimyksenäni on tarkastella nimenomaan hänen representaatiotaan muodostavien elokuvallisten keinojen vaikutuksia tähän kuvaan toiseuden näkökulmasta.

Omaan tutkimukseeni läheisesti liittyvä tutkimuskohde on myös naissukupuolen esittäminen normista poikkeavalla tavalla. Tätä on tutkinut muun muassa Tommi Römpötti kirjoituksessaan *Nainen miehen tiellä – Neitoperho, vastanostalgia ja tarinan mahdollisuus* (2014). Kirjoituksessaan Römpötti on tutkinut, kuinka naissukupuoli esiintyy road-elokuvagenreen kuuluvassa elokuvassa *Neitoperho* (1997). Elokuvasuunnitelma on oletetun maskuliininen ja tässä esityksessä siihen on naisen lisäksi yhdistetty naisen väkivaltainen käytös, mikä tuntuu rikkovan jotain, josta Römpötti on ottanut kiinni. Römpötti käsittelee elokuvaa muun muassa vastanostalgian käsitteen kautta, jonka avulla hän tarkastelee elokuvan päähenkilön tapaa ohittaa normit sekä haastaa näin se, mistä genre on tullut ja suunta, jonne se on menossa. Römpötti on tulkinut elokuvan vapauden ja samalla toiseuden kuvaukseksi, mikä voi hänen mukaansa saada katsojankin mahdollisesti pohtimaan omaa vapautta ja sen rajoituksia.¹⁴ Omassa tutkimusongelmassani tarkastelen naissukupuolta myös tietyllä tavalla

¹² Mulvey 2009, 14, 31.

¹³ Kts. esim. Kac-Vergne 2016.

¹⁴ Römpötti 2014, 153–172.

vapauden ja rajoitusten näkökulmasta, mutta Römpötin tutkimus tarkentuu konventionaalisuuden esityksiin, kun omani ennen kaikkea representaatioon.

Kotimaisen tutkimuksen kentältä nostan vielä esiin Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cuporen selvityksen *Sukupuolten tasa-arvo elokuvatuotannossa* vuodelta 2017, jonka keskiössä on elokuva-alan julkisen rahoituksen tasa-arvoisuuden tutkiminen. Selvityksen lopussa sivutaan kuitenkin lyhyesti elokuvatuotannossa esiintyviä muitakin tekijöitä, joilla voi olla vaikutusta tasa-arvon toteutumiseen. Selvityksen lopussa viitataan muun muassa elokuvan sisällöllisiin valintoihin, joilla voidaan katsoa tutkimuksen aineiston analyysin mukaan olevan osuutta elokuvarahoituksen epätasa-arvoiseen tilanteeseen. Yhtenä esimerkkinä selvityksessä nostetaan esiin naisista kertovien elokuvien mieltäminen epäkiinnostavammiksi erityisesti rahoittajien näkökulmasta, joka on yksi syy sille, että tarinat naisista ovat harvinaisempia ja mikä synnyttää epäsuhtaan miessukupuoleen nähden.¹⁵ Tämä selvitys vahvistaa ennen kaikkea tutkimukseni merkityksellisyyttä. Oleellisinta oman tutkimukseni näkökulmasta siinä on juuri se, että tutkin tätä harvinaisempaa narratiivia, mikä ei ole samantekevää, kuten selvitys tuo esiin.

Amélie-elokuva on tutkittu useista näkökulmista, joissa keskiössä ovat niin yhteiskunta, politiikka, teknologia kuin feministinen näkökulmakin. Seuraavaksi esittelen, miten *Amélie*-elokuva on tutkittu feministisessä elokuvatutkimuksessa aikaisemmin. Katson tarpeelliseksi oman tutkimukseni position kannalta keskittää tarkasteluni feministisellä tutkimusotteella varustettuihin tutkimuksiin, sillä oma tutkielmani on uusi näkökulma nimenomaan siinä tutkimusperinteessä.

Elokuva on tarkasteltu feministisestä näkökulmasta ensinäkin etnisyyden kannalta. Elokuva esittää Pariisin etnisyydeltään valkoisena, sillä elokuvassa ei esiinny yhtä hahmoa lukuun ottamatta etnisyydeltään kuin valkoisia ihmisiä. Ainoa poikkeus on kauppias Collignonin apulainen arabitaustainen Lucien.¹⁶ Etnisyys ja rodullistaminen ovat sukupuolen ohella yhtä lailla toiseuttavia määreitä, joilla ihmisiä asetetaan ulkopäin eriarvoiseen asemaan. Kirjoitus ei suoranaisesti käsittele aihepiiriä toiseuden näkökulmasta, mutta yhtä lailla se tuo toiseuttamisen merkityksiä ja seurauksia näkyväksi, mihin oma tutkimukseniikin pyrkii.

Amélie on ollut myös osana tutkimusta, jossa on tutkittu sukupuolittunutta väkivaltaa suurkaupungin kontekstista. Tutkimuksessa on tarkasteltu kolmessa audiovisuaalisessa narratiivissa ilmenevää suhdetta kaupungin ja urbaanin naiseen kohdistuvan väkivallan välillä. Tutkimuksessa on jäljitetty ennen kaikkea sitä, kuinka väkivallan pelko näyttäytyy näissä kulttuurituotteissa. Tutkimuksen

¹⁵ Savolainen 2017, 81–82.

¹⁶ Vincendeau 2001.

mukaan pelkoa ei ole käsikirjoitettu näihin aineistoihin, vaikka kyseessä tosiaankin ovat maailman suurkaupungit *Amélien* Pariisi, *Happy-Go-Lucky*-elokuvan (2008) Lontoo sekä *Sex and the City* -televisiosarjan (1998–2004) New York.¹⁷ Tutkimus tarkastelee sukupuolittuneisuutta, mutta eri kohteesta käsin kuin oma tutkimukseni.

Amélie on tarkastelun kohteena myös tutkimuksessa, jossa ikonisia pariisilaisen feminiinisyyden hahmoja, kuten seksualisoitua naista, femme fatalea tai poikatyttöä, on käytetty elokuvissa metonymian kaltaisina subjekteina Pariisille, sen kaduille ja ennen kaikkea kaupunkiin kiinnittyneille mielikuville. Tutkimuksessa on hahmotettu *Amélien* sekä kolmen muun elokuvan naispäähenkilön kulkemista Pariisissa ja sitä, kuinka kaupunki on kiedottu osaksi heidän henkilökohtaista sisäistä matkaansa elokuvassa. Pyrkimyksenä tutkimuksessa on ollut tarkastella heidän toimijuuttaan kaupungissa, jossa he käyttäytyvät tietyssä mielessä matkaoppaidenlailla. Tämä on tutkimuksen mukaan kuvaus hahmojen omasta sisäisestä kahtia jakautuneisuudesta, joka siten rakentaa Pariisia sekä heidän subjektiiviseksi tilaksensa että kulttuuriesineeksi. *Amélie*-elokuvasta on esimerkiksi nostettu jo edelläkin esiin tullut representoimattomaksi jäävä monipuolinen etnisyyden representaatio Pariisista, mitä korostaa *Amélien* lumivalkoinen iho, jota on tutkimuksen mukaan jälkikäsitellyssä vielä tehostettu.¹⁸ Tutkimus on yhdenlainen representaatiotutkimus kaupungista, josta naissukupuoli tuo esiin erilaisia ominaisuuksia elokuvan kautta. Olennaisinta oman tutkielmani näkökulmasta on tässä tutkimuksessa esiin nouseva toimijuuden tarkastelu. Tutkimus osoittaa, kuinka toimijuus ei ole ongelmaton käsite, kun tarkastellaan sen representoimista elokuvissa ja tätä ajatusta myös oma tutkimukseni tietyiltä osin jatkaa.

Feministiseen näkökulmaan suuntaavat tutkimukset ovat selkeästi lähempänä muun muassa kulttuurintutkimuksen ja sukupuolentutkimuksen perinteitä kuin mihin oma tutkimukseni suoraan paikantuu. Oma tutkimukseni on taidehistoriasta ponnistava, joten katsontakantani on edellisiin nähden jokseenkin eroava. Tarkastelen elokuvaa kuvina ja tekstinä, joista etsin mahdollista toiseuden ilmiötä, kun edellä esitellyt tavat tarkastella elokuvaa keskittyvät siihen ennen kaikkea erilaiset ilmiöt edellä. Oma tutkimukseni on myös rajatumpi yhden näkökulman analyysi edellisiin nähden. Sen keskiössä ovat ennen kaikkea päähenkilö *Amélie* ja hänen representaatioissaan käytetyt elokuvalliset keinot. Tutkimukseni ei siis pyri tarkastelemaan *Amélie*-elokuvan kokonaisvaltaista naiskuvaa, vaan tarkoituksenani on tavoittaa siitä toiseuteen kiinnittyviä representaatioita.

¹⁷ Vido 2018.

¹⁸ Bazgan 2010, 95–96, 103.

2.2 Sukupuolen toiseuttaminen käsitteenä

Toiseuttaminen on käsitteenä kiinnittynyt moneen näkökulmaan sukupuolen lisäksi. Se koskettaa kaikkia intersektionaalisia erontekoja. Seksuaalivähemmistöt, rodullistetut ihmiset, erilaisissa sosioekonomisissa luokissa elävät, eri ikäiset tai esimerkiksi erilaisen ruumiinrakenteen tai ruumiin terveyden omaavat ihmiset voivat tulla toiseutetuiksi. Käsitteellistän tässä alaluvussa sukupuolen toiseuttamista tämän tutkielman tutkimuskysymyksen kannalta, jotta selkiytyy, mitä käsite merkitsee omalle tutkimukselleni. Olen valinnut sukupuolen tutkimukseni kohteeksi, sillä olen kiinnostunut edellä johdannossa sekä edellisessä luvussa esittelemästäni nais- ja miessukupuolen erilaisesta roolista asetelmana elokuvataiteessa ja elokuva-alalla.

Sukupuolen toiseuttamisen käsitteellä viitataan feministisessä teoriassa asetelmaan, jossa miessukupuoli mielletään ikään kuin oletussukupuoleksi ja yleiseksi normiksi sukupuolesta, kun taas naissukupuoli mielletään toisena sukupuolena, nimenomaan *naisena*. Tämän ajatuksen on nostanut esiin ranskalainen kirjailija ja filosofi Simone de Beauvoir (1908-1986). De Beauvoirin mukaan naisen toiseus syntyy jo siinä, kun tämän tulee itseään määritellesään ilmoittaa olevansa nainen. Se määrittää de Beauvoirin mukaan naista siinä hetkessä, ja se on määrittänyt häntä ennen, samoin kun se tulee määrittämään häntä jatkossakin.¹⁹ Edelleenkin naiselle annetaan helposti naisetuliite, mikä osaltaan osoittaa naisen määrittyvän yhä keskeisesti sukupuolensa kautta.

De Beauvoirin teoria tuli tunnetuksi hänen teoksensa *Toinen sukupuoli* (1949) kautta, jonka ensimmäisessä osassa hän tarkastelee tosiasioita ja myyttejä, joita nainen sukupuolensa vuoksi on kantanut ja mahdollisesti kantaa edelleen. De Beauvoir on esittänyt kysymyksiä yhdestä ja siitä *toisesta*. Hän on kysynyt, kuka on se yksi, jos nainen on se toinen ja miksi mies on yksi, eikä erityispiirre, kuten nainen. De Beauvoirin mukaan yksi on se, joka määrittelee toisen toiseksi. Tämän määritelmän tekee hänen mukaansa mies.²⁰

De Beauvoir on tuonut tarkastelussaan esiin, kuinka nainen on usein rinnastettu orjaan, mikä ei hänen mukaansa ole vertauksena todellisuudesta irrallinen. Hän on kuitenkin huomauttanut, että orjat muodostavat selkeän ryhmän, heillä on historia ja he voivat identifioitua ”meiksi”. Naiset eivät muodosta yhteisen historian omaavaa ryhmää, jonka alistus olisi tiettyjen historiallisten olosuhteiden tai samassa kulttuurissa elämisen seurausta. Naiset muodostavat puolet maapallon väestöstä, mutta he eivät ole ”me”. Naiset eivät ole de Beauvoirin mukaan ottaneet subjektin asemaa, vaan saaneet sen, mitä heille on osoitettu. Historiattomuus tekee naisesta toisen maailmassa, jossa hän on

¹⁹ Beauvoir 2009, 41–43.

²⁰ Beauvoir 2009, 42–43.

vastavuoroisen suhteen sijaan tilassa, jossa hän kokee välttämättömyyttä suhteessa mieheen sekä de Beauvoirin mukaan jopa tietynlaista viihtyvyyttä toisen asemassa.²¹ Tämän viihtyvyyden voisi sanoittaa myös luultavasti tottumiseksi ja joksikin joka on liian tuttua, että sen huomaisi. Tästä Teresa de Lauretis on todennut, että yksilö ottaa yhteiskunnassa saamansa representaation helposti omakseen, jolla de Lauretis viittaa sukupuolen ikään kuin merkinneen yksilön jo valmiiksi ja jota yksilö pitää omana todellisuutenaan, vaikka mitään todellista merkintää ei ole²². Toisin sanoen yksilö voi toteuttaa oppimaansa representaatiota myös itserepresentaationa, mikä toiseudesta puhuttaessa vahvistaa väistämättä toiseuttavia representaatioita.

Toiseuttamisen ja toiseuden ilmaisemisesta voidaan käyttää myös käsitettä sukupuoliero, joka merkitsee nimenomaan naisen eroa miehestä. Nainen on näin ollen ero, mutta myös samalla yleismaailmallinen. Universaalius tekee naisten väliset erot näkymättömiksi ja ainoastaan ero mieheen tuotetaan näkyväksi. Sukupuolieron käsitteen ongelmallisuus tulee ilmi ennen kaikkea sen tavassa tuottaa kuvaa sukupuolesta tiettyjen annettujen ominaisuuksien kokonaisuutena, mikä helposti taipuu toiseuteen. Teresa de Lauretis esittää vaihtoehtoista käsitettä sukupuolierolle, joka hänen mukaansa voitaisiin hahmottaa sukupuoliteknologiana. Sukupuoliteknologian käsitteellä hän tarkoittaa sukupuolen hahmottamista tuotteena, joka syntyy erilaisten yhteiskunnassa olemassa olevien teknologioiden, kuten elokuvan, arjen sekä institutionalisoituneiden diskurssien samoin kuin teorioiden, kautta representaatioina sekä itserepresentaatioina. Hänen mukaansa sukupuolen representaatio rakentaakin ikään kuin itse itseään samalla, kun se on oma rakentumansa, jonka historiallisena tallenteena voidaan nähdä läntinen taide sekä korkeakulttuuri.²³

De Beauvoir on kirjoittanut sukupuolierosta evoluutiohierarkian näkökulmasta ja on kiistänyt sen ennen kaikkea etuoikeuden määrittelijänä. De Beauvoir korostaa sitä, kuinka nainen on fyysisiltä voimiltaan ja rakenteeltaan oletettavasti miestä heikompi, samoin kuin punasolujen määrän ja keuhkojen tilavuuden on todettu olevan naisella mieheen nähden pienemmät, mutta kuinka tämä ei tee miehen valta-asemasta kuitenkaan millään tavalla perustellumpaa. Nämä ominaisuudet ovat merkittäviä ainoastaan ihmisen oman henkilökohtaisen elämän ja tavoitteiden kannalta, jotka ihminen voi itse määritellä. Ne eivät siis ole merkittäviä verrattuna johonkin toiseen. Tilannesidonnaisuus tekeekin näistä miehen ja naisen eroista lähes olemattomia.²⁴

²¹ Beauvoir 2009, 46–47.

²² Lauretis 2004b, 51.

²³ Lauretis 2004b, 35–38.

²⁴ Beauvoir 2009, 100–101, 104

Feministiteoreetikoilla on ollut keskeinen asema naiskuvauksen tarkastelussa ennen kaikkea tutkimuksen suuntaamisen kautta. Heidän ansiostaan naisen asemaa yhteiskunnassa sekä sukupuolittuneita representaatioita ihmisyydestä on alettu tarkastella. Asemassaan teoreetikot ovat näyttäneet, kuinka naiskuvausta ei tarvitse omaksua sellaisenaan. Tämä on vahvasti kytköksissä myös toiseuteen: Toiseus on muuta kuin olla itsensä. Se on määre, ero ja ominaisuus tai oikeammin se on niille annettu voima. Toiseuttaminen puolestaan on toiseuden tuottamista ja sallimista. Yksi tapa tuottaa ja sallia toiseutta on representoiminen, johon käsitteenä paneudun seuraavaksi.

2.3 Representaatio käsitteenä

Kuvavirta ja narratiiviset kulttuurituotteet ovat nykypäivänä lähes loppumaton osa ihmisen arkea ja ympäristöä, joten niissä syntyviä representaatioita on perusteltua tarkastella. Representaatio on kuitenkin hyvin moniselitteinen käsite ja se käsitteellistyy hieman eri kulmasta tieteenalan mukaan. Tästä syystä on tarpeellista käsitellä tässä alaluvussa sen merkitystä omassa tutkielmassani. Representaatio muodostuu visuaalisessa analyysissäni kuvista, joten koen kuitenkin aivan alkuun tarpeelliseksi hahmottaa tutkimukseni suhdetta kuvan käsitteeseen ennen kuin vien käsittelyni varsinaiseen representaation käsitteeseen.

Tutkimukseni ponnistaa taidehistoriasta sekä feministisestä näkökulmasta, joten sen voidaan nähdä risteävän niin humanistisissa tieteissä kuin yhteiskuntatieteissä ja näiden alojen suhtautuminen kuvaan on erilainen. Käsittelen audiovisuaalista kokonaisuutta ja siitä eriytyviä kuvia pitkälti kuitenkin taidehistorian näkökulmasta tässä tutkielmassa. Se tarkoittaa tarkastelua, jossa kuva on kohde, jonka ympärille yhteiskunta muodostaa kontekstin. Yhteiskuntatieteissä puolestaan kuva nähdään yhteiskunnallisen ilmiön selittämiseen apuna käytettynä lähteenä.²⁵ Toisin sanoen taidehistoriassa kuva on keskiössä ja yhteiskunnallinen ilmiö sen konteksti, kun yhteiskuntatieteissä asia on toisin päin. Tässä tutkimuksessa kuva siis merkityksellistyy siten, että tutkimuskohteenani oleva *Amélie*-elokuva on tutkimukseni kuva, jonka ympärille muodostan tutkimusongelmastani ponnistavan kontekstin eli naisen toiseuden representoitumisen ilmiön.

Sitten mennäkseni representaatioon, on senkin tosiaan huomattava olevan käsitteenä monimerkityksellinen. Tulokulmani myös representaation käsitteeseen risteää tutkimukseni viitekehyksen takia taidehistoriassa sekä sukupuolentutkimuksessa, jotka suhtautuvat hieman toisistaan poikkeavalla tavalla tähänkin käsitteeseen. Taiteentutkimuksessa on tultu koko ajan

²⁵ Vallius 2012, 164.

kauemmas pelkän kuvan tulkinnan asettamisesta synonyymiksi representaatiolle. Taiteentutkimukselle representaatio on tulkinnan kautta kuvasta löytyvien ilmaisujen ja merkitysten tasoja. Kuva on siis kuin varasto merkityksiä, jotka tulkinta voi auttaa löytämään. Tietynlainen kaksoiskäsitteen piirre onkin hahmotettavissa taiteentutkimuksen tavassa suhtautua representaatioon. Siinä merkitykset kulkevat nimittäin ikään kuin kahteen suuntaa: Kuva esittää ja muodostaa esittävyudessaan tulkintaa, mutta samalla se sekä esittää että edustaa jotain, mitä ei ehkä näe, mutta jonka voidaan tulkita olevan kuitenkin läsnä. Tällöin esityksen tilalle muodostuu tulkinta ja tästä tulkinnasta muodostuu ikään kuin kuva.²⁶

Sukupuolentutkimuksessa representaatio käsitteellistyy puolestaan usein kolmen näkökulman kautta. Ensimmäinen näkökulma on esittäminen, joka viittaa nimenomaan esimerkiksi kuvan esittämiseen eli siihen, mitä kuvassa on. Toinen näkökulma tuo esittämiseen mukaan sen, mitä kuvasta ei ole nähtävissä, mutta jota sen voidaan ajatella edustavan, jopa korvaavan. Kolmanneksi representaatioon liitetään vielä tuottavuus, joka puolestaan viittaa esittävien ja edustavien, tämän tutkimuksen tapauksessa kuvien ja narratiivien, arvottamiseen sekä niiden sisältöön liitettyihin määritelmiin, oletuksiin sekä mielikuviin. Samalla nämä tuotetut mielikuvat ja arvottamiset muokkaavat ja kierrättävät representaatioita. Tämä liittyy representaatioon uusintavan ja markkinoivan aspektin, millä on vaikutusta ihmisen ymmärrykseen ympäröivästä todellisuudesta. Representaatiot ovat siis yhtä lailla itse osallisina kuvaamassa ja muokkaamassa yhteiskunnallisia ja kulttuurisia arvoja kuin niiden muuttumistakin.²⁷

Tuottamisen näkökulmasta representaatio on kytköksissä myös sosiaalisiin suhteisiin, joista se heijastuu subjekteihin ja heidän käsitykseensä itsestään²⁸. Representaatiot ovat siis merkittävässä osassa siinä, kuinka ihminen jäsentää ja hahmottaa itseään, mutta samalla se vaikuttaa ihmisen suhtautumiseen omaan ympäristöönsä sekä muihin yksilöihin ja ryhmiin. Muiden näkemisessä ja kohtaamisessa ihminen tekee tulkintoja myös omien ennakkotietojensa ja arvojen pohjalta.²⁹ Eli näin ollen representaatiot eivät ole irrallaan toisistaan eivätkä ihmisistä samalla, kun pelkät representaatioihin kiinnittyneet määritelmät eivät muodosta itsenäisesti representaatiota. Tästä seuraa se, että representaatio vaikuttaa muihin ihmisiin ja ihmisryhmiin suhtautumisen lisäksi siihen, miten ihmiset esittävät toisia ihmisiä ja ihmisryhmiä³⁰. Toisaalta on myös huomioitava, ettei representaatio

²⁶ Kuusamo 2016, 92.

²⁷ Paasonen 2010, 40–41.

²⁸ Linker 1995, 209.

²⁹ Paasonen 2010, 42.

³⁰ Paasonen 2010, 45.

voi tavoittaa kaikkea ja kaikkia.³¹ Tämä tekee representaatiosta myös vallankäytön välineen³². Sukupuolentutkimuksessa representaatio on siis sekä symbolisia merkkejä, jotka edustavat jotain, mikä ei ole suoraan nähtävillä, mutta yhtä lailla representaatio on toimintaa, jolla näitä merkityksiä annetaan tekoina.³³

Representaatio on edellä esitetyn valossa monimerkityksellistä prosessointia, joka ei missään vaiheessa vakaudu paikalleen, vaan muuttuu jatkuvasti. Puhutaankin niin sanotusta representaatiojärjestelmästä, jolla tarkoitetaan ajassa elävää ja historiallisesti rakentunutta kuvavarastoa, johon on muodostunut joukko vuosikymmenten ja -satojen aikana kuvien, tekstien, kuvausten sekä niihin kiinnittyneiden oletusten ja arvostelmien ristiriitainen ja järjestymätön kokonaisuus. Representaatiot eivät siis synny tyhjiössä, vaan ovat sekä osallisina että muokkaajina tässä representaatiojärjestelmässä. Representaatioita ei myöskään näin ollen voi osoittaa ikään kuin vääriksi tai oikeiksi, sillä varsinaista totuutta on vaikea löytää, jos sitä on edes olemassa.³⁴

Taiteentutkimuksessa ja sukupuolentutkimuksessa representaatiota käytetään käsitteenä, jonka avulla kulttuurisia merkkejä tarkastellaan merkitysten sekä niiden synnyttämien vaikutusten näkökulmasta³⁵. Tässä tutkimuksessa käyttämäni representaation käsite on siis joustava ja se muodostuu näistä edellä esittämistäni jäsenyksistä kokonaisuutena. Koska nyt molemmat tutkielmani kannalta keskeiset käsitteet on käsitelty, siirryn seuraavaksi esittelemään analyysimenetelmiäni sekä niiden käyttöä elokuvan kontekstissa.

2.4 Elokuva visuaalisen analyysin ja lähiluvun kohteena

Tarkastelen tässä luvussa visuaalista analyysiä sekä lähilukua elokuvan analyysimenetelminä. Pyrkimyksenäni on esitellä niiden käyttöä elokuvan kontekstissa. Samalla osoitan, kuinka olen käyttänyt niitä muodostaakseni visuaalisen ja narratiivisen analyysin naissukupuolen toiseuden representoitumisesta *Amélie*-elokuvassa. Aloitan tarkasteluni visuaalisesta analyysistä.

Visuaalinen analyysi ei ole yksi selväpiirteinen analyysimenetelmä, vaan oikeammin monesta menetelmästä muodostuva tutkimusongelmasta sekä aineistosta ponnistava prosessinomainen tutkimusote. Erittelen seuraavaksi visuaalista analyysiä elokuvan analysointimenetelmänä Antti

³¹ Paasonen 2010, 44–45.

³² Kuusamo 2016, 93.

³³ Paasonen 2010, 40, 45–46.

³⁴ Paasonen 2010, 42, 45, 48.

³⁵ Lähdesmäki 2012, 125; Paasonen 2010, 40.

Valliuksen hahmotteleman jäsenyyksen mukaan, sillä se sopii hyvin suuren kuvamassan jäsentelyyn ja analysointiin.³⁶ Valliuksen jäsenyys on kaksivaiheinen analyysiprosessi, jonka voidaan mieltää omaavan taiteen tutkimuksesta tutun panofskylaisen ikonografisen tutkimusperinteen piirteitä. Analyysiprosessin ensimmäisen vaiheen voidaan nähdä rinnastuvan esi-ikonografiseen kuvaukseen, jossa aineistosta muodostetaan muuttujat. Analyysiprosessin toinen vaihe, sisältöanalyysi, yhtyy ikonografisen analyysin kanssa. Toinen vaihe pitää sisällään myös ikonologista tutkimustraditiota mukailevaa tulkintaa. Visuaalisen analyysin onkin Valliuksen mukaan tärkeä pyrkiä osoittamaan kuvien rakentumisen lisäksi niiden yhteyttä taiteentraditioihin sekä yhteiskunnan historiallisiin ja poliittisiin asetelmiin ja tätä kautta merkitysten tulkintaan. Tämä perustuu muodon ja sisällön analogioiden ymmärtämiseen, tulkintaan sekä näihin kulttuurin osatekijöiden liittämiseen.³⁷

Visuaalisen analyysin kohteen tutkiminen edellyttää Valliuksen mukaan yleensä menetelmällistä joustavuutta. Tällä hän tarkoittaa, että tyypillisesti visuaalinen analyysi sisältää teoreettisten lähestymistapojen ja metodien sekä käsitteiden käyttöä, jotka voivat olla monitieteisiäkin. Niiden avulla kuva-aineistoa on mahdollista jäsentää ja tulkita monipuolisesti, mutta tarpeeksi täsmällisesti.³⁸ Tässä tutkimuksessa feministinen näkökulma ja taidehistoria muodostavatkin nimenomaan yhdessä menetelmällisen pohjan analyysilleni *Amélie*-elokuvan toiseuden representaatiosta. Lisäksi elokuvalliset keinot aineiston tulkinnan tukena ovat merkittävässä roolissa analyysissäni.

Onkin tässä kohtaa tärkeä tuoda esiin, mitä elokuvallisilla keinoilla tarkoitetaan, sillä niihin perustan käsittelyni toiseuden representoitumisesta. Elokuvalliset keinot ovat elokuvataiteessa kerronnan apuvälineitä. Niiden avulla elokuvan tekijä tai tekijäryhmä luo haluamansa sisällön ja representaation. Samaan aikaan pyrkimyksenä on erityisesti valtavirtaelokuvissa saada katsoja unohtamaan nämä keinot ja saada hänet uppoutumaan elokuvamaailmaan kuin todellisuuteen³⁹. Elokuvalliset keinot ovat siis valintoja. Elokuvallisina keinoina voidaan pitää teknisiä ratkaisuja, kuten rajausta, kameran liikettä, kuvakulmia, mahdollisia kehystyksiä, näkökulmavalintoja, kohtausten pituutta, leikkausta, tehosteita ja muita editointeja. Näiden lisäksi elokuvallisia keinoja ovat elokuvamaailmaa luovat elementit, kuten näyttämöllepanot ja erilaiset tilat, valaistus, värivalinnat sekä musiikki ja muu äänimaailma. Elokuvallisina keinoina pidetään lisäksi juonen rakentamiseen liittyviä valintoja, kuten erilaisia kertojavalintoja sekä hahmojen dialogia.

³⁶ Vallius 2012, 163–185.

³⁷ Vallius 2012, 163–164, 171.

³⁸ Vallius 2012, 164–165.

³⁹ Bacon 2000, 73.

Valliusta (2012) mukaillen tutkimukseni visuaalisen analyysin ensimmäisessä vaiheessa muodostettaviksi muuttujiksi nousivat tutkimuskysymykseni ja aineistoni perusteella naissukupuoli, toiseus sekä representaatio. Elokuvalliset keinot puolestaan toimivat välineinä, joiden avulla pystyin tarkastelemaan representaation syntymistä. Ensimmäisessä vaiheessa olen rajannut myös aineistoni 122 kuvakaappauskuvaan, jotta pystyn syventämään analyysiäni prosessin toisessa vaiheessa. Tämä rajaus perustuu päähenkilö Amélieta kuvantaviin kohtauksiin ja kuviin, sillä hän on tarkasteluni keskiössä ja lähtökohtana ja häneen myös muut elokuvan hahmot analyysissäni vertautuvat. Toiseus puolestaan muodostuu tutkimuksessani elokuvallisten keinojen käytössä, mutta on abstrakti käsite, joten olen pyrkinyt merkitsemään, ja ikään kuin koodaamaan, sen esiintymistä, jotta toiseuden havaitseminen elokuvasta olisi mahdollista. Olen merkinnyt toiseuden representaatiota ensinäkin tarkastelemalla ennen kaikkea elokuvassa käytettävien elokuvallisten keinojen toistuvuutta Amélien kohdalla. Toistuvuus on erityisen tärkeä tarkastelun kohde siksi, että se tekee representaatiosta vaikuttavamman. Tämän lisäksi olen merkinnyt sitä tarkastelemalla, sitoutuuko keinon käyttö sukupuoleen eli onko elokuvallista keinoa käytetty vain tietyn sukupuolen kohdalla.

Tässä prosessissa muodostuneen kuvakokoelman olen merkitsemisen avulla jaotellut teemoittain. Teemoiksi muodostuivat yleiskuva, elokuvakameran liike, yläkuvakulma, yksilöity näkökulma, lasin välityksellä kuvaaminen, ahdas rajaus sekä intervisuaaliset viittaukset. Näitä käsitelen luvun 4.1 alaluvuissa, joissa toteutan varsinaisen visuaalisen analyysini toisen vaiheen eli sisältöanalyysin ja sidon sen tarkastelun kautta kulttuurin, taiteen ja historian konteksteihin. Näin minun on mahdollista hahmottaa ja tehdä näkyväksi kokonaisvaltaisempaa naissukupuolen toiseuden representoimista elokuvassa.

Elokuvassa visuaalinen kerronta eli kuvaus sekä narratiivi ovat yhtä, sillä niiden nähdään tavallisesti etenevän yhdessä⁴⁰. Oman tutkimukseni kannalta katsonkin tärkeäksi käsitellä elokuvaa audiovisuaalisena kokonaisuutena, joten visuaalisen analyysin lisäksi on perusteltua tarkastella myös itse tarinaa eli juonta ja siinä mahdollisesti esiin nousevia naissukupuolta toiseuttavia valintoja. Tällä tavoin tutkimukseni syventyy kuva-analyysistä audiovisuaaliseksi analyysiksi. Elokuvan tarinaa analysoin lähiluvun avulla. Lähiluku elokuvan analyysimenetelmänä ei ole ehkä tyypillisin vaihtoehto ja se onkin yleisesti omaksuttu erityisesti kirjallisuustieteessä kirjoitetun tekstin tutkimuksen metodiksi. Se on kuitenkin laajentunut myös muille tieteenaloille ja on toimiva metodi myös muunlaisten tekstien, kuten erilaisten mediatekstien, kuvien ja elokuvien analysoinnissa, sillä siinä missä tekstikin, elokuva sisältää myös kaaren, joka etenee ajallisesti ja joka päättyy sulkeumaan

⁴⁰ Bacon 2000, 35.

eli tekijän määrittelemään loppuun siitä, mitä teoksessa haluttiin sanoa tai näyttää.⁴¹ Koska elokuvassa kertominen on kuitenkin pienemmässä osassa kuin näyttäminen⁴², katson lähiluvun elokuvan kontekstissa olevan ennemminkin näytetyn lähilukemista.

Lähiluku tässä tutkimuksessa keskittyy elokuvan kohdalla juoneen eli tarinaan sekä dialogiin, joita tarkastelen naissukupuolen toiseuttamisen representaation näkökulmasta. Voidaan siis puhua teoreettisesti informoidusta lähiluvusta⁴³, koska lähilukumenetelmän taustalla on käsitepari toiseuden representaatiosta. Lähiluku menetelmänä toimii elokuvan kannalta siten, että luku- eli tässä tapauksessa katselukertoja on ollut useita. Huomio on tullut kiinnittää elokuvaan palaamisen kerroilla hieman eri asioihin ja olenkin täsmentänyt huomioitani useita kertoja. Katselemisen lisäksi lähiluku on tulkintaa, joka perustuu muistiinpanoihini elokuvasta.⁴⁴ Muodostin näiden muistiinpanojen perusteella kolme teema, jotka ovat henkilöiden kehityskertomukset, sukupuolittuneena esitetty ammattien monipuolisuus sekä narratiivi naisen riippuvaisesta suhteesta mieheen. Näiden teemojen alle jaottelin huomioni ja rakensin tulkinnan. Tätä tulkintaa käsittelem luvun 4.2 alaluvuissa.

”Vastakarvaan katsova” tarkastelutapani on osa molempien analyysimenetelmieni prosessia. Nostan elokuvasta esiin moninaista tapaa tarkastella sitä, osoitan elokuvassa esiintyvien vastakohtasettelujen hierarkisoivaa luonnetta ja teen näkyväksi naissukupuolen toiseuden representoitumista. Lisäksi tarkastelen edellä mainittujen valossa sitä, millaisia merkityksiä ne elokuvassa ja samalla todellisuudessa mahdollisesti muodostavat.⁴⁵

Analyysini on melko laaja kokonaisuus, mutta näen sen perusteltuna aineistotyyppini sekä tutkimusongelmani näkökulmasta. Koska olen valinnut aineistokseni elokuvan, on mielestäni aiheellista käsitellä sekä sen visuaalista että juonessa muotoutuvaa kerronnallista representaatiota. Pelkkä visuaalinen analyysi olisi luonteva mielestäni erilaisen aineiston kohdalla, kuten esimerkiksi valokuvakokoelman. Lisäksi katson tutkimustulosteni toiseuden representoitumisesta muodostuvan luotettavimmiksi ja uskottavimmiksi, kun tarkastelu kattaa elokuvan audiovisuaalisena kokonaisuutena.

⁴¹ Pöysä 2015, 26, 28–29.

⁴² Bacon 2000, 28.

⁴³ Pöysä 2015, 33.

⁴⁴ Pöysä 2015, 30–32.

⁴⁵ Karkulehto 2011, 76–77.

3. AMÉLIE-ELOKUVA

Erittelen tässä luvussa tarkemmin aineistoani. Esittelen aluksi elokuvan juonen, josta siirryn tarkastelemaan elokuvaa tutkimukseni aineistona sekä sen ilmestymisajankohdan elokuvakulttuurissa vallinneita teemoja ja näiden ilmenemistä elokuvassa. Ilmestymisajankohdan tarkastelu tukee tutkimukseni taidehistoriallista otetta sekä auttaa kontekstoimaan tutkimustani aikaansa paremmin.

3.1 Elokuvan juoni

Amélie (alkuperäinen nimi *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*) on vuonna 2001 valmistunut ranskalainen elokuva. Sen on ohjannut Jean-Pierre Jeunet ja käsikirjoittanut yhdessä ohjaaja Jeunetin kanssa Guillaume Laurant. Elokuva on kestoltaan 116 minuuttia. Elokuvan pääosaa eli Amélien roolia näyttelee Audrey Tautou.⁴⁶

Elokuva alkaa vuodesta 1973. Silloin Amélie Poulain saa alkunsa samaan aikaan, kun kenenkään huomaamatta tuuli riepottelee ravintolan pöytäliinaa ja pöydällä olevia laseja. Samaan aikaan, kun mies palaa hautajaisista ja yliviiava ystävänsä osoitekirjastaan. Alkaa kuvaus Amélien lapsuudesta, joka kuvataan yksinäisenä, mutta mielikuvituksen täyteenä. Hänen suhteensa muihin ihmisiin esitetään erikoisina ja hänen lapsuutensa ystävät ovatkin pitkälti mielikuvitusta. Amélien isä, Raphaël Poulain, on sotilaslääkäri. Isä diagnosoi Amélielle tämän lapsuudessa sydänvian kuukausittaisten lääkärintarkastusten perusteella, sillä tytön sydän sykkii niin tiheästi. Nopean sykkeen todellinen syy piili siinä, että tarkastukset olivat ainoa läheisyyttä ja hellyyttä sisältävä hetki heidän suhteessaan. Amélien äiti, Amandine Poulain, on rehtori ja Amélien kotiopettaja. Hänet kuvataan neuroottisena sekä melko heikkohermoisena, joka tuntuu ymmärtävän Amélieta ja tämän sisäistä maailmaa yhtä huonosti kuin isäkin. Äiti kuolee tapaturmaisesti Amélien ollessa lapsi, jolloin tämä menettää samalla isänsä äitinsä muistolle. Isä ei palaudu vaimonsa kuolemasta, vaan jää kiinni suruun, sulkeutuu entisestään ja unohtaa tyttärensä.

Ollessaan 18-vuotias Amélie kyllästyy kuolemaan ja muuttaa omilleen Pariisiin Montmarteen. Elokuvan nykyhetki alkaa vuoden 1997 elokuusta. Amélie on tällöin työskennellyt Deux Moulins -nimisessä kahvilassa viisi vuotta ja on 23-vuotias. Kahvila on elokuvan yksi tärkeimmistä tapahtumapaikoista. Kahvilan omistaja Suzanne on entinen sirkusratsastaja, joka onnettomuuden seurauksena joutui jättämään esiintyjän työn ja on pitänyt sittemmin kahvilaa viimeiset

⁴⁶ Ossard, Deschamps & Jeunet 2001.

kaksikymmentä vuotta. Kahvilassa työskentelee Amélien lisäksi tarjoilijana Gina, josta annetaan kuva deittailijana. Kahvilan savuketiskiä pitää luulosairas Georgette, joka vaikuttaa sairastavan kaikkea muuta paitsi rakkauden kuumetta. Kahvilassa käyvät päivittäin vakioasiakkaat, joiden elämää Amélie seuraa vierestä. Siellä käyvät niin epäonnistunut kirjailija Hipolito kuin muun muassa Ginan ex-miesystävä Joseph, joka nauhoittaa ex-naisystävänsä jokaisen liikkeen nauhuriinsa.

Amélie seuraa kahvilan väen lisäksi myös naapureidensa elämää. Alakerrassa pehmustetussa asunnossaan asuva ”Lasimies”, Raymond Dufayel, ei ole astunut ulos asunnostaan 20 vuoteen, sillä hänen luunsa ovat kertoman mukaan niin heikot. Madeleine Wallace on puolestaan alakerrassa asuva miehensä jättämäksi ja pettämäksi tullut leski, joka suree vuosienkin jälkeen kohtaloaan ja ikävöi miestänsä. Rakennuksen katutasossa pitää kauppaa herra Collignon. Kauppias kohtelee ikävästi ja epäkunnioittavasti työntekijäänsä Lucienia, mikä suututtaa Amélieta.

Ihmisten tarkkailu johtaa Amélien toteuttamaan epäitsekästä hyväntekijän roolia, jolla hän haluaa tarjota ympärilleen iloa, jota maailmassa ei liiaksi ole. Amélie aloittaa Dominique Bretodeausta, joka on hänen asunnossaan pikkupoikana asunut mies, jonka lapsuuden aarrerasian Amélie sattumalta löytää kylpyhuoneensa seinälaatan takaa. Amélie palauttaa rasian omistajalleen, jonka elämä tuntuu kirkastuvan samalla hetkellä. Tästä seuraa epäitsekäiden tekojen sarja, jota Amélie jatkaa auttamalla sokeaa miestä saattaen tätä korttelin verran kertoen samalla, mitä heidän ympärillensä näkyy, jolloin mies saa hetkellisesti ikään kuin näkökykyään takaisin.

Amélie haluaa saada myös isänsä irti menneisyydestä ja vaimonsa kuolemasta ja päättääkin varastaa tämän puutarhatontun, jonka laittaa kahvilasta tutun lentoemännän, Philomènen, mukaan kiertämään maailmaa. Matkalta Philomène lähettelee tontusta kuvia eri puolilla maailmaa Amélien isälle, jotta tämäkin saisi kosketusta maailman avaruudesta. Lasimiehelle Amélie puolestaan haluaa tarjota siivun tämän asunnon ulkopuolista elämää VHS-kaseteille nauhoitetuilla videopätkillä. Leskirouva Wallacen hän haluaa auttaa pääsemään yli miehensä aiheuttamasta surusta ja päätyy väärentämään miehen viimeisen kirjeen, jossa tämä vannoo rakkauttaan rouvalleen. Amélie toimii rakkauden lähettiläänä myös Georgetten ja Josephin välillä sekä antaa opetuksen vihanneskauppiaille.

Kaiken lomassa Amélien omassakin elämässä tapahtuu, kun yllättäen siihen saapuu mies, Nino Quincampoix. Nino herättää Améliessa uudelta vaikuttavilta tunteilta, joiden kanssa hän kamppailee muille iloa tuottavien tekojen välissä. Tunteet kuitenkin syvenevät ja kiinnostus kasvaa Amélien ja Ninon välillä, mutta Amélien ujous vaikuttaa estävän heidän tapaamisensa. Lopulta väärinymmärrysten ja ujouspuuskien jälkeen Nino seisoo Amélien ovella ja palaset lokshtelevat paikoilleen.

3.2 *Amélie* ja 2000-luvun alun elokuvakulttuuri

Kuten edellä johdannossa jo argumentoinkin, pidin tärkeänä, että valitsemani elokuva on ilmestynyt 2000-luvulla, sillä voidaan katsoa, että tällöin sen yhteiskunnallinen konteksti on lähempänä nykypäivää. Tällöin myös tutkielmani tulosten voidaan ajatella koskettavan todennäköisemmin nykyhetkeäkin. Aineistoni valinta perustuu siis sen ajalliseen rajaukseen, mutta yhtä lailla suosiosta kumpuavaan vaikuttavuuteen. Halusin valita tutkimukseni aineistoksi kansainvälisesti menestyneen elokuvan, joka tuottaa naissukupuolesta kuvaa toimijana, sillä se on tutkimusongelmani kannalta hedelmällinen asetelma.

Amélie-elokuvan kansavälinen menestys tekee siitä vaikuttavan visuaaliskerronnallisen kokonaisuuden, minkä valossa siitä voidaan ajatella kehittyneen vaikuttava representaatio naissukupuolesta. Elokuvan kansainvälisestä suosiosta kertoo muun muassa sen monipuolinen menestys elokuva-alan palkintogaaloissa niin ehdokkaana kuin voittajanakin. Ensimmäinen se oli vuonna 2002 ehdolla viidessä Oscar-sarjassa, kuten parhaan kuvauksen ja käsikirjoituksen sekä parhaan ulkomaisen elokuvan voittajaksi⁴⁷. Samoin se oli myös Golden Globe -ehdokkaana parhaan ulkomaisen elokuvan kategoriassa vuonna 2002⁴⁸.

Lisäksi elokuva on voittanut lukuisia elokuvapalkintoja. Ilmestymisvuonnaan 2001 se voitti The European Film Awards -palkinnon parhaan eurooppalaisen elokuvan, parhaan eurooppalaisen ohjaajan sekä parhaan eurooppalaisen elokuvakuvauksen sarjoissa⁴⁹. Se voitti myös parhaan käsikirjoituksen palkinnon British Academy of Film and Television Arts -gaalassa vuonna 2002⁵⁰. Kotimaassaan elokuva voitti César Awards -gaalassa parhaan elokuvan sekä parhaan ohjaajan palkinnon vuonna 2002⁵¹.

Palkintojen lisäksi elokuva on saanut julkista kunniaa. Se äänestettiin vuonna 2016 elokuvakriitikoiden toimesta 2000-luvun 100 parhaan elokuvan joukkoon⁵² ja vuonna 2018 elokuva pääsi puolestaan kaikkien aikojen 100 parhaan ei-englanninkielisen elokuvan listalle kritikoiden äänestämänä.⁵³ Palkinnot ja kunnianosoitukset puhuvat ennen kaikkea sen puolesta, kuinka *Amélie*-elokuva on menestynyt ja sitä kautta vaikutusvaltainen elokuva. Samalla sen representaatiot saavat

⁴⁷ Academy of Motion Picture Arts and Sciences 2019.

⁴⁸ Hollywood Foreign Press Association 2020.

⁴⁹ The European Film Academy 2020.

⁵⁰ British Academy of Film and Television Arts 2020.

⁵¹ Académie des Arts et Techniques du Cinéma 2020.

⁵² BBC Culture 2016.

⁵³ BBC Culture 2018.

sitä kautta voimakkaampia merkityksiä, kun elokuvan menestyksen mittakaavakin on suuri. Näin sen tarinan vaikutuksen voidaan katsoa jääneen elämään.

Elokuvan kansainvälisen menestyksen taustalla voidaan usein nähdä olevan tietynlainen tyyli. *Amélie*-elokuva edustaakin melko selkeästi valtavirtaelokuvaa. Sen esivanhempana voitaisiin pitää klassista Hollywood-elokuvan tyyliä, joka on 1920-luvulta lähtien valloittanut elokuva-alaa ja ennen kaikkea ollut määrittelemässä merkittävästi kansainvälistä elokuvakulttuuria. Kyseessä on normeja määrittänyt tyyli, jolla luotiin loppuun hiottu ja ennen kaikkea selkeä elokuvallinen kerronta. Kansainvälisesti Hollywood-tyylille on luotu kansallisia vastineita tai vastakkaisia teoksia samalla, kun se on itsenään jatkanut ylivoimaisena tyyli-suuntana.⁵⁴ Koska *Amélie* on ranskalainen elokuva, voidaan sen ajatella olevan tyyllinen variaatio tai alalajin edustaja oman näköisillä, ranskalaiselle elokuvalle melko tyypillisillä, piirteillä. Se ottaa tyyllisesti selkeästi innoitusta kotimaansa elokuvahistoriasta, jota käsitellen tarkemmin luvussa 4.1.7 intervisuaalisten viittausten kohdalla. Lyhyesti sanottuna *Amélie* on nopeiden leikkausten elokuva, joka sisältää valtavan määrän yksityiskohtia. Juoneltaan se on kerronnallisesti selkeä ja siinä on nähtävissä genrepiirteitä niin draamasta kuin romantiikastakin.

Kuten jo totesinkin, amerikkalainen elokuva ja Hollywood ovat merkittävässä asemassa määrittelemässä koko länsimaista elokuvakulttuuria ja siitä syystä on hyvä tarkastella lyhyesti amerikkalaisen elokuvan vuotta 2001, jolloin *Amélie* julkaistiin, jotta elokuva on helpommin kontekstoitavissa myös laajempaan elokuvakulttuurin kenttään. Amerikassa elokuvavuosi 2001 oli monipuolinen. 9/11-terrori-isku tapahtui kyseisenä vuonna, mutta ajankohdan takia, sillä ei ollut juurikaan teemallista vaikutusta enää vuoden 2001 elokuviin. Amerikkalainen elokuvatematiikka pyöri paljon sotaelokuvien ja niihin vertautuvien elokuvien ympärillä samalla, kun valkokankaille heijastettiin romanttisia komedioita, valtavirran niin sanottua älykkäämpää elokuvaa, auteur-teoksia sekä elokuvasovituksia. Vuotta 2001 väritti myös jälkeempään tarkasteltuna uudenlainen ote naisista kertoviin elokuviin. Niiden on katsottu olevan aiheiltaan vanhasta poikkeavia niiden aiheiden keskittyessä rakkaustarinoiden lisäksi myös naisten keskinäisiin suhteisiin.⁵⁵

2000-luvun alku oli myös osaltaan fantasiaelokuvien aikaa. Puhutaan kahdesta merkittävää menestystä saaneesta fantasiaelokuvasarjasta ja niiden ensimmäisistä elokuvista: *Harry Potter ja viisasten kivi* sekä *Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit*. Molemmat elokuvasarjojen avauselokuvat ilmestyivät samana vuonna kuin *Amélie* eli vuonna 2001. *Amélie*-elokuvassa on

⁵⁴ Bacon 2000, 70.

⁵⁵ Williams 2012, 40–41.

nähtävissä myös pieniä fantasiaelementtejä, mikä ikään kuin kiinnittää sitä kiinnostavasti aikansa ajankohtaiseen elokuvatrendiin. Elokuvan alussa esitellään Amélien lapsuuden mielikuvitusleikkejä, joissa vilahtelevat myös fantasiaolennot, kuten lohikäärme ja nallen muotoiset pilvet. Lisäksi Amélien aikuisuuden kodissa elokuvan nykyhetkessä nähdään puhuvia ja liikkuvia tauluja sekä pöytälamppu. Animaatioiden tuotanto kasvoikin teknisten ja taloudellisten saavutusten ansiosta noihin aikoihin merkittävästi Ranskassa, mikä näkyi myös elokuvateollisuudessa. Ranska nousi 2000-luvun alkupuolella Japanin ja Yhdysvaltojen rinnalle kolmanneksi suurimmaksi animaatioelokuvien tuottajaksi.⁵⁶

Siirrytäänkin seuraavaksi vielä tarkemmin elokuvan kotimaahan, Ranskaan. Maan elokuvakulttuurissa voidaan 2000-luvun alussa nähdä tiettyjä piirteitä, jotka osaltaan ilmenevän myös *Amélie*-elokuvassa. Aluksi on hyvä huomioda, että Ranska on länsimaiden toiseksi suurin elokuvateollisuuden maa heti Yhdysvaltojen jälkeen. Talouden globalisoituminen on kasvattanut painetta markkinoiden avaamiseen vapaalle kilpailulle, minkä takia Ranska on halunnut panostaa ennen kaikkea kotimaiseen elokuvatuotantoon, minkä yhtenä tärkeimmistä motiiveista on oman kansallisen identiteetin suojeleminen, jota Ranskassa pidetään eriarvoisen tärkeänä elokuvakulttuurille. Sillä Ranska pyrkii myös erottautumaan Hollywoodista.⁵⁷

Ranskan elokuvien tematiikassa ja genreissä on hyvin samoja piirteitä, joita edellä tuli jo ilmi amerikkalaisen elokuvan kohdalla. 2000-luvun alku oli myös Ranskassa komedian aikaa⁵⁸. Historiallinen elokuva oli noussut 2000-luvun alkuun mennessä myös suosioon, minkä lisäksi, Yhdysvaltoja mukailleen, kirjallisuussovitusfilmatisointi oli suosittua⁵⁹. Ranskan taloudellisten kamppailujen on katsottu näkyvän myös 2000-luvun alun elokuvissa⁶⁰. Keskeisintä kuitenkin oman tutkielmani kannalta on huomio siitä, kuinka ranskalainen elokuva on 1990-luvulta 2000-luvulle asti päärooleiltaan hyvin miehinen. 2000-luvun alussa oli ilmestynyt kaksi ranskalaista lipputulosten perusteella menestynyttä elokuvaa, joissa pääosaa näytteli nainen ja toinen näistä elokuvista oli *Amélie*.⁶¹ Tämä epäsymmetria sukupuolten välillä on jatkunut 2010-luvulle asti, jota olen edellä johdannossa avannut.

Sukupuolten epäsymmetriaa selittää tietyiltä osin 2000-luvun alussa vallinnut trendi, jossa elokuvien miesvaltaisuus sai ikään kuin uusia muotoja, joilla narratiivit miehistä pysyivät yleisön suosiossa.

⁵⁶ Neupert 2015, 797.

⁵⁷ Fox, Marie, Moine & Radner 2015, 60, 63.

⁵⁸ Fox, Marie, Moine & Radner 2015, 73.

⁵⁹ Fox, Marie, Moine & Radner 2015, 78.

⁶⁰ Fox, Marie, Moine & Radner 2015, 74.

⁶¹ Sellier 2015, 898–900.

Tähän liittyi miesrepresentaation uudelleenmuokkausta, jossa mieshahmoihin liitettiin niin sanottuja vikapiirteitä, kuten naurettavuutta ja säälittävyttä sekä muita mahdollista empatiaa herättäviä piirteitä, jotka siirsivät representaatioita kauemmas dominoivasta maskuliinisuuden esityksestä.⁶² Tämä näyttäytyy myös *Amélie*-elokuvassa. Yksikään elokuvan mieshahmoista ei suoranaisesti edusta dominoivaa tai machoilevaa esitystä miessukupuolesta, vaan naurettavia, säälittäviä, jopa epäonnistuneita sekä ”nörttimäisiä” representaatiota. Elokuva on siis aina aikansa tuote, eikä sitä ole mahdollista eikä mielekästäkään irrottaa siitä. Onkin keskeistä tarkastella elokuvan kontekstia, jotta seuraavaksi erittelemäni analyysi ei rakentuisi tyhjän päälle.

Seuraavaksi siirryn siis analysoimaan aineistoni. Olen edellä esitellyt feminististä elokuvatutkimusta, tutkimukseni käsitteitä, analyysimenetelmiä sekä viimeisimpänä itse aineistoa eli *Amélie*-elokuvaa. Tämän taustoituksen avulla olen pyrkinyt tuomaan esiin tutkimukseni analyysiin vaikuttavat tekijät sekä tekemään tutkimusasetelmastani mahdollisimman selväpiirteisen.

⁶² Sellier 2015, 911–912.

4. NAISSUKUPUOLTA TOISEUTTAVIEN ELOKUVALLISTEN KEINOJEN ANALYYSI

Tässä luvussa käsittelen tutkimuskysymyksen mukaisesti, millä elokuvallisilla keinoilla naissukupuolta on mahdollista nähdä toiseutettavan elokuvassa *Amélie* (2001) ja miten tätä toiseuttamista tuotetaan. Keskityn aineistoni naissukupuolta representoiiviin toistuviin valintoihin ja niissä syntyviin toiseuttaviin johdonmukaisuuksiin. Tarkastelen visuaalisten keinojen tuottamia toiseuttavia representaatioita seuraavassa luvussa 4.1 ja juonen synnyttämiä toiseuttavia narratiiveja luvussa 4.2.

Koen tarpeelliseksi myös tässä kohtaa korostaa, että en voi väittää esittämieni toiseuttavien representaatioiden olevan tulkinnaltaan universaaleja tai jollakin tapaa historiattomia. En toisin sanoen väitä, että nämä representaatiot olisivat jollain tapaa ajasta ja kulttuurista irrallisia, mitä olen pyrkinyt tuomaan esiin edellä taustoituksen muodossa. On merkittävää myös muistaa, että elokuvalliset keinot voivat olla valintoja, joiden syyt löytyvät joko esteettisistä tai teknis-taloudellis-käytännöllisistä motiiveista⁶³.

Näin ollen tähdennänkin, että seuraavaksi käsittelemäni toiseuttavat keinot koskevat ensisijaisesti *Amélie*-elokuvaa, eikä niitä siitä syystä ole mielekästä yleistää suoraan koskemaan muita elokuvia. On kuitenkin mahdollista tehdä tulkintaa siitä, voisiko niillä olla samanlaisia vaikutuksia myös muissa elokuvissa. Tämän lisäksi niiden kautta on mahdollista tarkastella elokuvan taidemuotona sisältämiä vaikutusmahdollisuuksia tästä toiseuden näkökulmasta. Näihin tulkintoihin palaan tutkimukseni päätännössä.

4.1 Toiseuden visuaalinen representoituminen

Tämän luvun alaluvuissa käsittelen toiseuden representoitumista elokuvassa visuaalisesta näkökulmasta. Olen jakanut visuaalisessa analyysissäni esiin toistuvasti nousseet kuvantamiskeinot seitsemään elokuvallisen keinon teemaan, joiden katson tuottavan valintoina toiseuttavaa representaatiota naissukupuolesta *Amélie*-elokuvassa. Nämä seitsemän keinoa ovat: yleiskuvan vaikutus, elokuvakameran liike, elokuvakameran kuvakulma, yksilöity näkökulma, lasin välityksellä esittäminen, rajausta sekä intervisuaaliset viittaukset. Erittelin edellä luvussa 2.4 visuaalisen analyysin muodostamista, joten en palaa siihen enää tässä kohtaa uudelleen.

⁶³ Bacon 2000, 24.

Olen järjestänyt keinot käsittelyssäni yleisestä yksityiskohtia jäljittelevään järjestykseen. Elokuvalliset keinot ovat kuitenkin abstrakteja käsitteitä, joten mihinkään todelliseen kokojärjestykseen niitä on mahdoton järjestää. Keinoja havainnollistaakseni käytän seuraavissa alaluvuissa käsittelyni tukena lukuisia esimerkkikuvia, joiden avulla pyrin perustelemaan sekä teemavalintojani että niistä nousevia tulkintojani. Esimerkkikuvien avulla teen tulkintani paremmin näkyväksi myös lukijalle. Voidaan myös katsoa, että lukuisat kuvaesimerkit lisäävät tutkimukseni luotettavuutta, sillä pyrin niiden avulla ennen kaikkea osoittamaan analyysissäni esiin nousseiden elokuvallisten keinojen toistuvuutta, minkä katsotaan usein vahvistan toiseutta ylläpitävällä ja uusintavalla vaikutuksellaan. Fokuksessani ovat erityisesti elokuvan päähenkilön Amélien toiseuden representaatiot, sillä kaikkien elokuvan naishahmojen analysointi olisi liian suuri tehtävä kandidaatintutkielmaan. Tuon analyysissäni esiin kuitenkin Amélien representaation suhdetta sekä mieshahmoihin että muihin naishahmoihin.

4.1.1 Yleiskuvan pienentävä voima



Kuva 1. Kohtauksessa Amélie on juuri menettänyt tilaisuuden näyttäytyä vihdoinkin Ninolle. Lähde: *Amélie* 2001 (1:39:55). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Elokuvan visuaalisessa kontekstissa miljöö on yksi katsojan katselukokemukseen keskeisimmin vaikuttavista elokuvallisista keinoista. Elokuvan ympäristön muodostavat tila ja näyttämöllepano. Ne ovat elokuvallisina keinoina luomassa ennen kaikkea haluttua tunnelmaa, elokuvamaailmaa sekä vihjettä ajasta ja mahdollisesti myös maantieteellisestä sijainnista. Tilojen kuvaukset ovat nimenomaan osa esittelykuvia, joilla katsojalle esitellään kohtauksen miljöötä ja sen merkitystä itse

tarinalle.⁶⁴ Miljööön kuvaukseen vaikuttavat vahvasti käytetty kuvakoko ja sen luomat vaikutelmat kohtauksen ympäristöstä. Aloitankin käsittelyni tästä teemojeni niin sanotusti suurimmasta yksiköstä ja keskityn ennen kaikkea yleiskuvakokoon sekä sen vaikutuksiin naissukupuolen representoimisessa *Amélie*-elokuvassa. Tarkastelen yleiskuvan käyttöä suhteessa päähenkilö Amélieen, sillä hän on elokuvan hahmoista ainoa, johon tarkasteluni keskiössä olevia yleiskuvia on käytetty.

Elokuva sisältää kohtauksia, joissa kuvakoon valinta tilan esittämisen kannalta on hyvin suuressa suhteessa Amélieen. Etäältä kuvatut, yleiskuvana toteutetut kohtaukset, joissa Amélie on sijoitettu suureen tilaan, johtavat siihen, että hän pienenee hyvin pieneksi. Kohtaus, jossa Amélie ei onnistukaan näyttäytymään Ninolle juna-asemalla (Kuva 1), on hyvä esimerkki tästä. Kuten esimerkikuvasta on nähtävissä, aseman suuri puoliruuksikkuna ja kivielementit tilassa ovat Amélieen verrattuna moninkertaisen kokoisia. Toisessa kohtauksessa (Kuva 2) Amélie seisoo Ninon työpaikan, pornoliike Palace Videon, edessä ja katsoo liikkeen suurta ja punaista valokylttiä. Amélie on rakennuksen etuseinään verrattuna pieni, mitä korostaa suoraan ylhäältä kuvattu kuvakulman käyttö ja Amélien katseen suunta ylöspäin. Kolmas kohtaus ei poikkea piirteiltään kahdesta edellisestä. Kohtauksessa Amélie on kopioimassa leskirouva Wallacen mieheltään saamia kirjeitä suuren tilan käytävällä (Kuva 3). Amélien pienuus suhteessa suuriin yleiskuvalla toteutettuihin tilakuvauksiin voidaan nähdä muodostavan korostettua representaatiota Améliesta lapsenomaisena pikkutyttöä. Hän on yleiskuvissa kuin nukkekodin pieni figuuri, joka operoi suurissa huoneissa. Tämä kadottaa Amélieta omalla tavallaan näihin tiloihin, sillä hänet juuri ja juuri erottaa näistä kohtauksista.



Kuva 2. Kohtauksessa Amélie etsii Ninoa tämän työpaikalta pornokaupasta palauttaakseen tälle löytämänsä valokuva-albumin. Lähde: *Amélie* 2001 (1:04:34). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

⁶⁴ Bacon 2000, 87, 137.



Kuva 3. Kohtauksessa Amélie kopioi kopiokoneella leskirouva Wallacen mieheltään saamia kirjoja. Lähde: *Amélie* 2001 (1:18:49). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 4. Kohtauksessa Amélie kävelee juna-asemalla laiturilta päin kohti asemaa. Lähde: *Amélie* 2001 (0:54:38). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Lapsenomaisuus viestii lisäksi myös toisenlaisesta viitteestä, jonka yleiskuvien käytöllä voidaan nähdä olevan. Suuret, laajalle aukeavat yleiskuvat tiloista luovat viitteitä myös yksinäisyydestä. Elokuvan alussa kertoja esittelee Amélien yksinäisenä lapsena, joka eli lapsuutensa, ja elää vielä aikuisuudessakin, mielikuvituksen ja haaveiden maailmassa, jota omat vanhemmatkaan eivät koskaan oppineet ymmärtämään. Lisäksi Amélieille on rakennettu elokuvassa hyvin itsenäisen ja itseksensä viihtyvän naisen representaatio. Näiden elementtien yhdistyminen yleiskuvien käyttöön luo toistuvaa asetelmaa Améliesta yksin niin sanotussa suuressa maailmassa. Tämän voi nähdä erityisen hyvin kohtauksessa, jossa Amélie kävelee juna-aseman laiturilta kohti asemarakennusta (Kuva 4). Kuvassa on nähtävissä sommitelma, jossa Amélie kävelee junalaiturilla yksin, kun kaikki muut kohtauksen ihmiset on sijoitettu kuvan oikeaan laitaan selkeästi erilleen Améliesta. Myös asemarakennuksen sisällä kuvattu kohtaus (Kuva 1) rinnastuu tähän samaan vaikutelmaan, kun kuvassa on vain muutama muu ihminen ja heitäkään tuskin erottaa otoksen laidoilta. Lisäksi kun ajatellaan pariisilaista juna-asemaa, tämänkaltainen tyhjyys vaikuttaa jopa mahdottomalta ajatukselta. Yksinäisyys näyttyy siis jopa alleviivatulta.

Yksinäisyys on vastanarratiivi yhdessä ololle, joka elokuvassa myös merkitään ikään kuin tavoittelemisen arvoisena. Yksinäisyyttä ja näitä yleiskuvakohtauksia yhdistää nimittäin linkki narratiiviin naisen pärjäämättömyydestä ilman miestä: Amélie on jokaisessa yleiskuvakohtauksessa tietyllä tapaa rakkauden äärellä, mutta ilman kumppania, vihjattua miestä. Ensiksi Amélie seisoo lähes tyhjän juna-aseman aulassa, jossa hän on jälleen menettänyt tahallaan tai tahattomasti tilaisuuden näyttäytyä Ninolle (Kuva 1). Toisessa kohtauksessa Amélie puolestaan seisoo Ninon

työpaikan edessä menossa ikään kuin rakkautta kohti, löytämättä sitä tosin tässäkin vaiheessa (Kuva 2). Kuvassa 3 Amélie puolestaan kopioi leskirouva Wallacen kirjeitä, jotka viittaavat leskirouvassa kytevään rakkauteen, jolloin Amélie on tietyllä tavalla tämän pariskunnan rakkauden äärellä. Viimeinen esimerkki on ensimmäisen kanssa yhtenäinen. Siinä Amélie on juna-asemalla ja näkee Ninon valokuva-albumistaan jättämän katoamisilmoituksen (Kuva 4). Jokainen yleiskuvaesimerkki vaikuttaa linkittyvän naisen ja miehen välisen suhteen tietynlaiseen esitettyyn absoluutioon. Palaan tarkastelemaan tätä naisen tarvetta mieheen enemmän juonen analyysin parissa luvussa 4.2.3.

Kokoavasti pohdittuna yleiskuvan toisteinen ja kohdistettu käyttö päähenkilöön edellä esitetyn kaltaisesti kuvastaa tilaa kadottavana ja toisaalta yksinäisyyttä korostavana kontekstina. Se asettaa naissukupuolta melko merkityksettömään ja toisaalta pärjäämättömään rooliin. Suuri tila elokuvallisena keinona voi näin ollen olla jopa alistava. Tilan antaminen ei siis automaattisesti tarjoa mahdollisuutta. Toisaalta voidaanko edes ajatella, että tämänkaltaisen tilan antaminen olisi nimenomaan *antamista*. Onko se pikemminkin sen ottamista? Suuri tila ja pieni hahmo tässä tilassa voivat näyttäytyä enemminkin riittämättömyytenä täyttää tilaa. Ei ikään kuin anneta täyttää tilaa oikeassa suhteessa, vaan venytetään se joko äärimmilleen tai kutistetaan ahtaalla rajauksella, johon palaankin luvussa 4.1.6. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan elokuvakameran liikkeen vaikutusta naissukupuoleen.

4.1.2 Elokuvakameran liike naisen vartalolla



Kuvasarja 1.



Kuvasarja 2.

Kuvasarja 1. Kohtauksessa kertoja kuvailee asioita, joista Amélie nauttii ja yksi niistä on sormien upottaminen siemeniin. Lähde: *Amélie* 2001 (Kuvat ylhäältä alas: 0:11:47, 0:11:49, 0:11:50, 0:11:51 ja 0:11:53). Kuvakaappaukset: Jenni Koivuranta.

Kuvasarja 2. Kohtauksessa Amélie lukee naapurin leskirouva Wallacen mieheltään saamia kirjeitä. Lähde: *Amélie* 2001 (Kuvat ylhäältä alas: 1:18:13, 1:18:16, 1:18:18, 1:18:19 ja 1:18:22). Kuvakaappaukset: Jenni Koivuranta.

Elokvakameran liike on elokuvataiteen ominaislaatuimpia piirteitä, sillä se on harvemmin käytössä muissa taidemuodoissa. Kameran liike on oleellinen elokuvan keino ja se on toinen *Amélie*-elokuvassa toiseuttavaa representaatiota tuottavana nähtävä elokuvallinen keino. Tarkastelen tässä alaluvussa elokvakameran liikkeen vaikutuksia naissukupuolen representaatioon sekä tämän representaation synnyttämiin mielikuviin ja niistä johdettavissa oleviin kytköksiin naisen historiasta.

Esittelen kameran liikettä kahdella kuvasarjalla, joista molemmat muodostuvat viidestä pysähdyskuvasta. Yllä nähtävissä kuvasarjoissa (Kuvasarja 1 ja Kuvasarja 2) toteutetaan vertikaalisesti liikkuvaa kameran liikettä. Ensimmäisessä esimerkissä (Kuvasarja 1) kamera laskeutuu Amélien pääläeltä lantion korkeudelle, johon se pysähtyy Amélien upottaessa sormensa siemensäkkiin (Kuvasarja 1). Toisessa esimerkissä (Kuvasarja 2) kamera on sijoitettu kohtauksessa Amélien yläpuolelle lintuperspektiiviin, josta se kuvaa, kun hän makaa sängyllä vatsallaan ja lukee kirjeitä. Kohtauksessa kameran liike lähtee Amélien jaloista ja etenee aina pään ja käsien yli pystysuorassa liikesuunnassa (Kuvasarja 2).

Elokvakameran voidaan nähdä kielikuvallisesti nuolevan Amélien vartaloa pyyhkäistessään toisessa kohtauksessa päästä lantiolle ja toisessa varpaista päälakeen asti. Kameran liikettä ja liikesuuntaa voidaan nimittää seksuaaliseksi, sillä se käy Amélien koko kehon pituudeltaan läpi, minkä lisäksi molempien kohtausten puvustuksessa on valittu käyttää vartaloa myötäileviä vaatteita, mikä korostaa Amélien vartalon muotoa. Kameran liike onkin kuin katse, joka kulkee Amélien vartaloa myötäillen. Laura Mulvey on kuvannut elokuvan katseen rinnastuvan miehiseen (haluavaan) katseeseen nimenomaan kameran liikkeen ansiosta, jota etäisyyksien vaihtelut, leikkaus ja elokuvan tarina vahvistavat. Nainen jää Mulveyn mukaan automaattisesti katseen objektiksi, joka tarjoaa nautintoa katsojalle, sillä katsojalle tarjotaan kameran liikkeellä samaistumista miehisen katseen tarpeisiin, ei kohteena olevaan naiseen ja tämän tarpeisiin.⁶⁵ Visuaalisuus on pitkälti katsomista ja se on iso osa ihmisen elämää. Katsomisen voimakas läsnäolo arjessa antaa katseen määrittelijälle suhteessa katseen kohteeseen sosiaalisen vallankäytön mahdollisuuden.⁶⁶ Amélieen kohdistunut haluavana katseena nähtävä kameran liike ei tarjoa päähenkilölle tilaa tulla nähdyksi omien tarpeidensa kautta, vaan katsojan. Tällä elokuvallisella keinolla joku muu saa määrittellä naisen seksuaalista representoitumista. Näin naisen omaa valtaa omaan seksuaalisuuteen tullaan häivyttäneeksi.

Tämänkaltainen seksuaalisena katseena nähtävä kameran liike on siinä mielessä ristiriitainen, että se ei kohtaa suoranaisesti Amélien seksuaalisen representaation kanssa, jota elokuva muuten muodostaa.

⁶⁵ Mulvey 2009, 14–27.

⁶⁶ Rossi 2001, 38.

Hänet esitetään seksuaalisesti hyvin pidättyväisenä. Seksuaalisuutta kuvataan ikään kuin symbolisella tasolla crème brûlée'n rapean pinnan rikkomisena lusikalla (Kuva 2) tai juuri sormien upottamisella siemensäkkiin (Kuvasarjassa 1) samoin kuin kivileipien heittelyllä St Martinin kanavalla. Tämän voi nähdä vahvistan näkemystä naisen seksuaalisuuden häivyttämisestä.

Amélieta kuvataan elokuvan alussa harrastamassa seksiä, mutta kohtauksessa hän kuitenkin vaikuttaa pidättelevän naurua, mikä viittaa kiusaantuneeseen, häpeilevään tai jopa lapsenomaiseen suhtautumiseen seksuaalisuuteen ja seksiin. Toinen kohtaus vahvistaa tätä näkemystä Amélien soittaessa Ninon työpaikalle pornokauppaan. Puhelimeen vastaa kohtauksessa mies, joka väärinkäsityksen vuoksi tiedustelee intiimejä yksityiskohtia Amélieiltä. Amélie esitetään asiasta hyvin hämmentyneenä ja hän katkaiseekin puhelun heti. Tässä kohtauksessa viittausta intiimialueisiin korostetaan, kun kameran liike suuntaa hitaasti Amélien kasvoista alaspäin ennen kuin kohtaus vaihtuu, mikä yhtä lailla poistaa hänen omaa kontrolliaan representaatiostaan.

Nainen esitetään tosiaankin *Amélie*-elokuvassa melko kapeaa seksuaalisuutta ilmaisevana sukupuolena. Amélien pidättyväisyyttä lähentelevä ilmaisu asetetaan vastakkain Ninon työpaikalla pornokaupassa esiintyvien striptease-esityksissä tanssivien naisten kanssa. Vastakkain ovat siis hyvin siveä sekä lähes yliseksuaaliseksi representoitu naisen seksuaalisuus. Näiden lisäksi naisen seksuaalisuudelle annetaan vielä ikään kuin kolmas, selibaatin, vaihtoehto: elokuvan lopussa, juonen tultua sulkeumaan, kamera esittelee katsojalle erilaisia yksityiskohtia Pariisin kaduilta ja yksi kohde ovat tennistä pelaavan nunnat, jotka elokuvan kertoja kuvauksessaan myös mainitsee. Naisen seksuaalisuudelle annetaan pitkälti siis kolme vaihtoehtoa, jotka ovat täysi kieltäytyminen, seksuaalisesti siveä ja ehkä hieman estynyt nainen tai yliseksuaalinen nainen, jonka halu on ainoastaan miehen tarpeita kohti asemoitua ja tyydyttävää.

Simone de Beauvoirin mukaan naisen seksuaalisuus ja seksuaalinen ruumis on kautta aikojen typistetty alustaksi miehen siemenelle ja suvun jatkamiselle. Naisen ruumista on myös puhunnassa usein passivoitu ja tahdon sekä nautinnon osoitettu kuuluvan vain miehelle.⁶⁷ De Beauvoirin tarkastelu naisen seksuaalisuudesta psykoanalyysin viitekehyksessä, on tuonut esiin käsitystä, jossa naisen käyttäytyminen ihmisenä jäljittelee hänen mukaansa aina miestä. Näin ollen myös naisen seksuaalisuutta, halua ja libidoa on tarkastelu tässä viitekehyksessä ainoastaan miehen kautta. De Beauvoir pitää tätä osoituksena siitä, kuinka lopulta seksuaalisuus ja seksuaalinen halu ovat tapoja kohteen alistamiseen ja toiseuttamiseen.⁶⁸ De Beauvoirin esiin tuomat passiivisuus, jälkeläisten

⁶⁷ Beauvoir 2009, 291, 298–299.

⁶⁸ Beauvoir 2009, 118.

tuottamisen rooli sekä halun kuuluminen miehelle konkretisoituvat mielenkiintoisella tavalla *Amélie*-elokuvan naisen seksuaalisuutta esittelevässä kolmiassa, jossa esiintyy tuo sama typistetty ehdotelma.

4.1.3 Arvottava kuvakulma



Kuva 5. Kohtauksessa Amélie on löytänyt Ninon valokuva-albumin ja soittaa tämän jättämän katoamisilmoituksen numeroon. Lähde: *Amélie* 2001 (0:57:55). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Edellä olen käynyt läpi kuvakoon ja elokuvakameran liikkeen vaikutuksia naissukupuolen representaatioon toiseuden näkökulmasta. Kuvakulmalla voidaan nähdä olevan samankaltaisia vaikutuksia elokuvan päähenkilöön, sillä kuvakulma on voimakkaasti kytköksissä henkilöahmojen keskinäisten suhteiden kuvailemiseen. Elokuvallisena keinona sillä on merkittävä vaikutus erityisesti arvoasetelmien ja hierarkioiden luomisessa. Kuvakulmilla luodaan vaikutelmia elokuvan hahmoista ja heidän asemastaan elokuvamaailman yhteisössä: vaikutelmat kohdistuvat niin yksilöihin kuin henkilöiden keskinäiseen vuorovaikutukseen. Kuvakulma voi olla alakulmasta, yläkulmasta tai suoraan edestä kuvattu. Alakulma on usein sankareiden ja arvovallan konteksteissa käytetty tapa kuvata kohdetta, kun taas yläkulma pienentää ja luo enemmän alistettua kuvaa kohteestaan⁶⁹. Kuvakulmista suoraan edestä kuvattu, silmien tasolla oleva kamera luo kaikkein neutraaleimman vaikutelman. Kuvakulman tehtävänä on siis ohjata katsojan huomiota haluttuun kohteeseen halutulla

⁶⁹ Bacon 2000, 139.

tavalla⁷⁰. Tämä korostaa ennen kaikkea kuvakulmien tarkoituksenmukaista ja tehokeinomaista käyttötapaa.

Kuvakulmia käytetään tehokeinoina myös *Amélie*-elokuvassa. Yläkulma on tarkasteluni keskiössä sen hierarkisoivien ominaisuuksien vuoksi, minkä voidaan nähdä myös näin ollen johtavan toiseuttavan representaation tuottamiseen. Yläkulmaan keskittyvä käsittely perustuu myös siihen, että sitä käytetään pääasiassa vain päähenkilö Amélien kohdalla, josta ensimmäisinä esimerkkeinä tuon esiin kohtaukset, joissa hän on toisen henkilön seurassa. Ensimmäisessä kohtauksessa hän keskustele Lasimiehen kanssa ja häntä kuvataan yläkulmasta, kun hän katsoo keskustelun lomassa Lasimiestä (Kuva 6). Toisessa kohtauksessa hänet on kuvattu kevyestä yläkulmasta vastatusten kauppias Collignonin kanssa, joka on puolestaan kuvattu kevyestä alakulmasta. Molemmissa kohtauksissa Amélieen kohdistuva yläkulman käyttö rakentaa miehen ja naisen välille hierarkkista vuorovaikutussuhdetta. Yläkulmasta kuvattu Amélie on alennettu alakulmasta kuvatun vaikutusvaltaisemman vaikutelman saavan mieshahmon rinnalla.



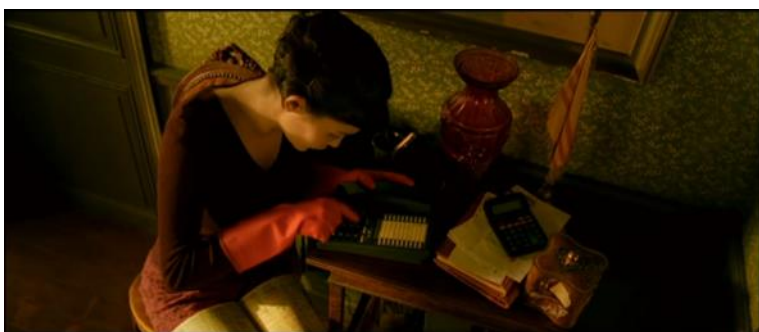
Kuva 6. Kohtauksessa Amélie on Lasimiehen luona ja keskustele tämän kanssa miehen maalauksesta (sekä omasta elämästään). Lähde: *Amélie* 2001 (0:46:59). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Edellä esitettyä hierarkisoivaa mielikuvaa korostaa ehkä vielä entisestään Amélien hyvän tekijän rooli elokuvassa, joka on myös mahdollista tulkita eräänlaisena palvelijan roolina. Tämä palvelijamainen rooli voi jo itsessään rinnastua alempiarvoisuuteen, kuten palvelutyö monesti yleisesti mielletään. Kun se kuitenkin yhdistetään elokuvassa miehille tehtäviin palveluksiin, arvottaa se heitä palvelutyön vastaanottajina mahdollisesti ylemmäs. Yläkulman hierarkkinen vaikutus hahmojen vuorovaikutukseen on näiden esimerkkien pohjalta melko helposti todettavissa.

Samalla tavoin yläkuvakulmaa on käytetty myös kohtauksissa, jossa Amélie on yksin. Tämä tulee esiin esimerkkikuvistakin (Kuva 5 ja Kuvat 7–10). Tästä esimerkkinä muun muassa kohtaus, jossa Amélie soittaa Ninolle löydettyään tämän valokuva-albumin kadulta (Kuva 5). Kyseisessä kohtauksessa on käytetty melko jyrkäksikin mielleltävää yläkulmaa Amélieta kohti. Toisessa esimerkissä hän on kauppias Collignonin asunnolla puhelimen äärellä (Kuva 7) ja myös tässä

⁷⁰ Bacon 2000, 35, 182.

yläkulman käyttö on jyrkkää. Edellä esiteltyihin keskustelukohtauksiin verrattuna nämä kohtaukset luovat sävyltään hieman erilaista kuvaa. Niillä on ennen kaikkea pienentävä vaikutus Amélieen. Yläkulma luo kohtauksissa vaikutelmaa Amélien lapsenomaisesta esittämisestä, mikä tuli jo edellä esiin yleiskuvaa käsittelevässä luvussa 4.1.1. Lapsenomainen kuvaus luo käsitystä naisesta vähemmän vaikutusvaltaisena ja vähemmän päätöksentekoon kykenevänä yksilönä, sillä lapsenomaisuuden voi katsoa korostavan elämän vastuusta vapaata puolta. Kuvauksen voi nähdä lähentelevän tietynlaista Peter Pan -syndrooman ilmentämistä aikuiseksi kasvamisen vaikeuksista: kertoja kuvailee Amélieta vielä aikuisuudessaakin mielikuvituksessa ja haaveissa elävänä, mikä osaltaan rinnastaa Amélien representaatiota lapsen asemaan asettamisesta. Yläkulma ei siis pelkästään tuota Améliesta kuvaa alisteisessa asemassa esimerkiksi mieshahmoihin nähden, vaan lisäksi se myös pienentää ja häivyttää aikuista naiseutta Améliesta. Yläkulman käyttö herättää kuitenkin myös muunlaisia viitteitä päähenkilön representoimisesta, mitkä eivät kohtaa lapsenomaisen ja tytöttelevän representaation kanssa.



Kuva 7. Kohtauksessa Amélie vaihtaa kauppiaan Collignonin pikavalintanumeroita antaakseen tälle opetuksen. Lähde: *Amélie* 2001 (1:17:40). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Yläkuvakulman käyttö ei ole sidottu pelkästään herättämään Améliesta lapsenomaista kuvaa, vaan osassa kohtauksista Amélieen kohdistuva yläkulma saa aikaan myös tietynlaista seksuaalisuuden representaatiota Améliesta. Tästä esimerkkinä yhtenäinen kohtaus, jossa Amélie lukee leskirouva Wallacen kirjeitä työpöydän ääressä sekä WC:ssä (Kuva 8 ja Kuva 9). Kohtauksen loppu sijoittuu WC:een, jossa kamera liikkuu ylhäältä alaspäin kuvaten istuvaa Amélieta, mutta jättää kuvakulman yläkulmaan, eikä laskeudu ennen seuraavaa kohtausta Amélien kasvojen tasolle. Yläkulman hierarkkinen sävy siis ikään kuin lukittuu tässä Amélieen, eikä neutralisoidu suoraan edestä kuvaamisella. Seksuaalista vaikutelmaa saadaan aikaan tässä kohtauksessa erityisesti Amélien puvustuksella sekä rintavaon esiintuomisella. Toinen esimerkki yläkulman käytöstä mahdollisesti seksuaalisesti vihjailevassa tarkoituksessa on kohtaus, jossa Amélie on juuri ottanut passikuva-automaatissa itsestään kuvan Ninolle Zorron asussa ja häntä kuvataan yläkulmasta riisumassa viittaansa (Kuva 10). Seksuaalissävytteinen kuvaaminen itsessään ei välttämättä aina sisällä

toiseuttavaa representaatiota, mutta sen yhdistäminen yläkuvakulman käyttöön rinnastaa sen representaationa alistavaksi asetelmaksi naissukupuolelle.



Kuva 8. Kohtauksessa Amélie lukee kirjoituspöydän ääressä leskirouva Wallacen mieheltään saamia kirjeitä. Lähde: *Amélie* 2001 (1:17:58). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 9. Kohtauksessa Amélie lukee WC:ssä leskirouva Wallacen mieheltään saamia kirjeitä. Lähde: *Amélie* 2001 (1:18:29). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 10. Kohtauksessa Amélie riisuu Zorron viittaansa kuvattuaan passikuva-automaatissa Ninolle tapaamishdotuksen kuvan muodossa. Lähde: *Amélie* 2001 (1:22:59). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Yläkulma voi siis luoda hierarkiaa miehen ja naisen välille, toisaalta sillä voi olla myös pienentävä vaikutus kohteeseensa, minkä lisäksi se voi saada aikaan alistavaa seksuaalista representaatiota naissukupuolesta. Seuraavaksi tarkastelen kuvakulman käytössä havaittavia eroja mieshahmojen ja naishahmojen välillä elokuvassa.

Miessukupuoli on kuvattu pääsääntöisesti *Amélie*-elokuvassa silmäkorkeutta mukailevasta kuvakulmasta suoraan edestä, kuten on nähtävissä kohtauksessa, jossa Amélien isä seisoo omassa keittiössään ja ihmettelee puutarhatontultaan saamia valokuvia (Kuva 11). Myös kohtauksessa, jossa kauppias Collignon ei tunne kotonaan oloaan turvalliseksi Amélien siellä tekemien opetusten takia (Kuva 12), näyttäytyy miesten kuvaamiseen kiinnittyvän johdonmukaista neutraalin suoraan edestä kuvatun kuvakulman käyttöä. Tämä on mielenkiintoista, kun ottaa huomioon sen, kuinka useassa kohtauksessa Amélie on kuvattu ylhäältä päin, hierarkkisesti alemmuutta viestivästä kuvakulmasta,

kuten edellä esitin. Suhde miesten kuvaamisessa käytettyjen kuvakulmien ja Amélien kuvaamisessa käytettyjen kuvakulmien välillä korostaa entisestään naisen roolin asettamista alemmas elokuvassa.



Kuva 11. Kohtauksessa Amélien isä ihmettelee puutarhatontultaan saamiaan valokuvia eripuolilta maailmaa. Lähde: *Amélie* 2001 (1:28:43). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 12. Kohtauksessa kauppias Collignon on kohdannut Amélien opetukset, eikä tunne kotonaan oloaan turvalliseksi. Lähde: *Amélie* 2001 (1:21:04). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Samanlainen mieshahmon suoraan edestä kuvattu kuvakulma on havaittavissa myös useammassa vastakuvakohtauksessa. Yksi yleinen tapa kuvata keskustelua tai esimerkiksi katseiden vaihtoa elokuvataiteessa on esittää se kuvan ja vastakuvan keinolla, jolla kamera ja leikkaus siirtyvät aina henkilöön, joka puhuu kyseisellä hetkellä⁷¹. Alla olevassa esimerkissä (Vastakuvapari 1) Amélie katsoo Ninoa metroaseman passikuva-automaatilla. Ninoa kuvaava vastakuva ei kohdistu kuitenkaan Ninoon Amélien katsekorkeudelta, vaan kuvaa häntä samasta tasosta kuin missä hän on eli polvillaan maassa. Kuvakulma ei siis sijoitu yläkulmaan samoin kuin monessa Amélieta kuvaavassa kohtauksessa, kuten esimerkissä, jossa Amélie keskustelee Lasimiehen kanssa (Kuva 6), on nähtävissä. Tämä vahvistaa entisestään vaikutelmaa yläkuvakulman käytöstä naissukupuolta toiseuttavana representaationa, vaikka siitä on löydettävissä myös poikkeuksia. Erittelenkin seuraavaksi yläkuvakulman poikkeuksellista käyttöä miessukupuolen kohdalla käytettynä.

⁷¹ Bacon 2000, 48.



Vastakuvapari 1. Kohtauksessa Amélie ja Nino kohtaavat ensimmäisen kerran metroaseman passikuva-automaatilla.

Lähde: *Amélie* 2001 (Kuva vasemmalla 0:22:02, kuva oikealla 0:22:00). Kuvakaappaukset: Jenni Koivuranta.

Miessukupuolikaan ei esiinny elokuvassa täysin ilman yläkuvakulmaa, vaan sitä on käytetty poikkeuksellisen keskitetysti muutamia kertoja myös mieshahmojen kohdalla. Ensinnäkin kohtauksessa, jossa Amélie tarkkailee ikkunastaan Lasimiestä (Kuva 13), on nähtävissä jyrkän yläkulman käyttöä. Toiseksi kohtauksessa, jossa Lucien vaihtaa Lasimiehelle lampun, on nähtävissä tämä sama elokuvallinen keino käytössä (Kuva 14). Molemmat esimerkit näyttävät edellä esitetyn valossa epätavallisina tapoina kuvata miessukupuolta. Tämän poikkeavan keinon käytön voisi mahdollisesti katsoa johtuvan sekä Lasimiehen että Lucienin heikommasta fyysisestä kunnosta. Lasimies on luultaan erittäin hauras ja hänen on kuvattu pehmustaneen koko asuntonsa, minkä lisäksi hän ei ole poistunut sieltä viimeiseen 20 vuoteen. Lucienin näyttelijän Jamel Debbouzen oikea käsi on todellisuudessa toimintakyvyltään heikompi, jota käytetään elokuvassa myös hahmon luomisessa avuksi. Nämä fyysiset ongelmat mielletään yhteiskunnassa helposti heikkoudeksi. Heikkous puolestaan kiinnittyy kulttuurissa usein feminiinisyyteen ja naisena olemiseen.



Kuva 13. Kohtauksessa Amélie tarkkailee ikkunastaan Lasimiestä. Lähde: *Amélie* 2001 (0:35:14). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 14. Kohtauksessa Lucien vaihtaa Lasimiehen lampun samalla, kun he keskustelevat leskirouva Wallacen 30 vuotta myöhässä saapuneesta kirjeestä mieheltään. Lähde: *Amélie* 2001 (1:25:13). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Naiseuden ja mieheyden ihanteet ovatkin rakentuneet hyvin sukupuolittuneiksi. Feminiinisyys muodostuu pois päin maskuliinisuudesta ja maskuliinisuus pois päin feminiinisydestä. Naista määrittelevät esteettiset ihanteet, kun mieheys puolestaan muodostuu suorituskyvyssä.⁷² Naisella ei ihannoida näin ollen maskuliiniseksi luokiteltuja piirteitä, eikä miehellä feminiinisiä. Fyysisen heikkouden on katsottu jo ihanteenakin liittyvän naiseuteen, joten tämä on johtanut yhtäläistykseen jokaisen fyysisesti heikomman mieltämiseksi naisen kaltaiseksi. Koska maskuliinisuutta ihannoiva mies ei halua olla kuin nainen, hänen ei ole kulttuurissa soveliaista olla myöskään fyysisesti heikko. Samalla fyysisen kyvykkyyden on katsottu perustelevan miehen valta-asemaa, kun sen on katsottu kuuluvan vain miehelle. Tällöin fyysinen heikkous eräällä tavalla vie pois päin mieheydestä ja vallasta, jota on myös huonommuudeksi nimitetty⁷³. Tämän voi nähdä mahdollisesti selittävän yläkuvakulman käyttöä Lasimiehen ja Lucienin kohdalla. Samalla tämän voi nähdä vahvistavan entisestään koko luvussa esitettyä analyysia siitä, kuinka yläkuvakulma voidaan nähdä naissukupuolen toiseutta tuottavana elokuvallisena keinona.

Yläkuvakulmaan tiivistyy paljon sitä, mistä toiseudessa on kaiken kaikkiaan kysymys. Toiseuttaminen on asettamista alempiarvoiseen asemaan toiseen nähden. Yläkuvakulma tekee siitä ikään kuin näkyvää ja sen toistuva käyttö Amélieen puolestaan viestii sen voimasta. Se, että yläkuvakulmaa käytetään elokuvassa pääasiassa Amélien kohdalla, kertoo sen kohdistetusta käytöstä. Yläkulman voidaan nähdä alentavan elokuvassa naissukupuolta, sillä sitä käytetään miessukupuoleen nähden eri tavalla, kuten edellä on käynyt selväksi. Siirryn seuravaksi kuvakulmasta näkökulmaan, joka vie tarkasteluani elokuvahahmojen keskinäisestä vuorovaikutuksesta hahmojen ja katsojan väliseen vuorovaikutukseen.

⁷² Kinnunen 2010, 232; Harjunen 2010, 241.

⁷³ Beauvoir 2009, 101.

4.1.4 Anonyymi näkökulma



Kuva 15. Kohtauksessa Amélie valmistautuu viimein näyttäytymään Ninolle juna-asemalla, mutta myöhästyy. Lähde: *Amélie* 2001 (1:39:49). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Kuvakulman tavoin myös näkökulma on kytköksissä elokuvahahmojen vuorovaikutuksellisiin suhteisiin. Näkökulma on kuitenkin enemmän vuorovaikutuksessa katsojan kuin toisten elokuvahahmojen kanssa. Näkökulma on osa kerronnan ulottuvuutta, jossa se on ennen kaikkea sitoutumista erityisesti yhden tai useamman elokuvahahmon perspektiiviin. Tällä voidaan säännellä samalla kerronnan tietävyyden astetta eli astetta kaikkitietävyyden ja osittaisen tietävyyden tai jopa tietämättömyyden välillä.⁷⁴ Näkökulmaotokset ovat siis eräänlaisia viestejä katsojalla siitä, ketä hänen tulee elokuvamaailmassa seurata ja ketä kohtaan tuntee mahdollisesti esimerkiksi empatiaa. Myös *Amélie*-elokuvassa on käytetty näkökulmaotoksia. Näkökulmaotos voi olla monella tavalla toteutettu, mutta keskityn käsittelyssäni elokuvassa toistuvaan keinoon kuvata näkökulmaotoksia Améliesta, joissa hän on selin kameraan päin, kuten yllä olevassa esimerkissä (Kuva 15). Pyrkimyksenäni on tarkastella, millaisia naissukupuolta toiseuttavia vaikutuksia tällä elokuvallisella keinolla voidaan nähdä olevan.

Selkä kameraan päin kuvattu näkökulma Améliesta näyttää mielenkiintoisella tavalla liittyvän hänen vuorovaikutukseensa elokuvan muiden hahmojen kanssa, vaikka vuorovaikutus suuntautuukin enemmän katsojaan ikään kuin käänteisellä tavalla. Ensimmäisessä esimerkissä Amélie seisoo juna-asemalla menetettyään juuri tilaisuutensa näyttäytyä Ninolle (Kuva 15). Toisessakin esimerkissä Amélie on yksin ja hän kävelee kadulla onnellisena tehtyään juuri ensimmäisen hyväntekijän tekonsa (Kuva 16).

⁷⁴ Bacon 2000, 39, 74.



Kuva 16. Kohtauksessa Amélie kävelee onnen huumassa ensimmäisen hyväntekijän eleensä jälkeen. Lähde: *Amélie* 2001 (0:33:35). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Neljä muuta esimerkkiä ovat kohtauksia, joissa Amélie on toisen ihmisen seurassa. Keskustelu leskirouva Wallacen kanssa (Kuva 17) sekä kaksi kohtausta, joissa Amélie kuuntelee vihaisena kauppias Collignonin pilkkaa työntekijästään Lucienista (Kuva 18 ja Kuva 19), ovat niin ikään kohtauksissa, joissa Amélie on selin katsojaan päin. Viimeisessä esimerkissä Amélie katselee kahvilassa salaa Ninoa lasiseinän takaa (Kuva 20). Jokaisessa kuvassa Amélie on etualalla periaatteessa kaiken keskiössä, mutta jokaisessa kuvassa joku muu saa silti huomion. Kuva 15 ja Kuva 16 ovat tosiasiaa kuvia Ninosta ja Dominique Bretodeausta. Kuva 17 antaa puolestaan kasvot leskirouva Wallacelle, Kuva 18 sekä Kuva 19 kauppias Collignonille ja Kuva 20 uudelleen Ninolle.



Kuva 17. Kohtauksessa Amélie juttelee leskirouva Wallacen kanssa tämän edesmenneestä aviomiehestä. Lähde: *Amélie* 2001 (0:15:56). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 18. Kohtauksessa Amélie kuuntelee vihaisena, kun kauppias Collignon pilkkaa työntekijäänsä Lucienia. Lähde: *Amélie* 2001 (0:51:21). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 19. Kohtauksessa Amélie kuuntelee väkijoukossa kauppias Collignonin vitsailua ja pilkkaa työntekijästään Lucienista. Lähde: *Amélie* 2001 (1:16:35). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 20. Kohtauksessa Amélie katselee salaa ihastustaan Ninoa kahvilassa lasiseinän läpi. Lähde: *Amélie* 2001 (1:32:52). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Selkä kameraan päin kuvattuna Amélie rinnastuukin tietynlaiseen anonyymiin hahmoon. Tilanteissa, joissa henkilön tunnistaminen koetaan eettisesti arveluttavana tai jollakin tapaa herkkänä, etenkin journalistisissa julkaisuissa, käytetään yleensä kuvaustapaa, jossa ihminen on kuvattu selin tai muuten tunnistamattomasti⁷⁵. Tunnistaminen kytkeytyykin etu- ja sivuprofiiliin esimerkiksi rikostapauksissa, kun taas takaprofiili ei kuulu tunnistamiseen. Onkin kiinnostavaa, että tätä keinoa on käytetty Amélien yhtenä näkökulmana. Tunnistamattomuus kun viestii jäljettömyydestä, toisin sanoen siitä, ettei jää jälkeä. Anonyymius tuntuukin häivyttävän Amélien persoonaa ja sitä kuka hän on.

Ei ole kuitenkaan kysymys siitä, etteikö katsoja tunnistaisi kohtauksissa päähenkilöä, vaan siitä, mitä tämänkaltaisen elokuvallisen keinon toistuva käyttö voi representoida. Sen voi ajatella toiseuttavan päähenkilöä, sillä tunnistamattomuus ja anonyymius rajoittavat Amélien kykyä olla persoonallinen kokonaisuus ja nähty ihminen. Elokuvien naissukupuoliset hahmot ovat monta kertaa miessukupuolta täydentäviä hahmoja, kuten johdannossa sekä luvussa 2.1 esittelin. Naissukupuoliset hahmot jäävät tästä syystä usein persoonaltaan ohuiksi ja pintapuolisiksi, kun todellinen persoonan kehittyminen ja inhimillinen kasvu tapahtuu miessukupuolta edustavalle hahmolle. Tunnistamattomuus vahvistaa ohuen kuvauksen esittämistä naissukupuolesta ja tässä tapauksessa ohennetaan Amélien hahmoa. Tämän merkityksen voidaan katsoa saavan vahvistusta lisäksi elokuvan juonesta, jossa on nähtävissä epäsuhtaa naissukupuolen ja miessukupuolen tarinoiden kehityksessä. Tähän narratiiviin palaan luvussa 4.2.1. Seuraavassa luvussa tarkastelen lasin läpi kuvaamisen vaikutusta naissukupuolen

⁷⁵ Oksanen 2018.

representaatioon. Se jatkaa tietyllä tapaa tämän luvun teemaa, sillä lasin läpi kuvaaminen on yhtä lailla merkitsevä tapa kuvata päähenkilöä aivan kuten anonyymien näkökulmaotostenkin voitiin nähdä olevan.

4.1.5 Naisen representaatio lasin välityksellä



Kuva 21. Kohtauksessa Nino on tullut tapaamaan Amélieta kahvilaan, mutta Amélie ei uskalla paljastaa miehelle olevansa tämän etsimä henkilö. Lähde: *Amélie* 2001 (1:32:47). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Lasiseinän, ikkunan tai muun vastaavan läpi kuvaaminen ei ole varsinainen elokuvallinen keino itsessään, vaan pikemmin *Amélie*-elokuvassa käytetty leimallinen tehokeino. Se sitoutuu kuitenkin luontevasti muun muassa edellä esitetyn anonyymien näkökulman käyttöön, sillä se on näkökulman tavoin kuin Amélielle signeerattu tapa kuvata häntä elokuvassa toistuvasti. Lasin läpi kuvaamista käytetäänkin elokuvassa ainoastaan Amélien kohdalla. Seuraavaksi tarkastelen neljää elokuvasta jäsentämäni tapaa kuvata päähenkilöä erilaisten lasien välityksellä, jonka jälkeen pyrin hahmottamaan näiden kuvaustapojen merkityksellistymistä.

Amélieta on kuvattu ensinakin ikkunalasin läpi (Kuvat 21–27). Häntä on kuvattu tämän lisäksi kiikareiden linssien läpi (Kuva 28 ja Kuva 29), peilin kautta (Kuva 31, Kuva 32 ja Kuva 33) sekä välillisesti matkatelevision ruudun, maalauksen sekä valokuvan kautta (Kuva 34, Kuva 35 ja Kuva 36). Metatasolla voidaan vielä huomioida se, että elokuvalla ominaisesti päähenkilö on luonnollisesti kuvattu myös elokuvakameran linssin läpi, mutta jätän tämän tarkasteluni ulkopuolelle, sillä se kattaisi elokuvan kokonaisuudessaan, eikä näin laaja tarkastelu olisi kandidaatintutkielman

kokoisessa työssä mielekästä, sillä se jäisi auttamatta liian pintapuoliseksi. Tästä syystä käsittelyni kohteena ovat nämä neljä keinoa, joista aloitan lasin välityksellä kuvaamisen tarkastelusta.

Amélie on kuvattu kahdessa ensimmäisessä lasin läpi kuvatussa kohtauksessa lasiseinän läpi. Ensimmäisessä esimerkissä Amélie tarkkailee Ninoa kahvilassa tämän huomaamatta (Kuva 21) ja toisessa kohtauksessa hän katselee ensimmäisen hyvänteon kohteensa Dominique Bretodeaun reaktiota tämän löytäessä lapsuuden aarteensa, jonka Amélie on jättänyt hänelle puhelinkioskiin (Kuva 22).



Kuva 22. Kohtauksessa Amélie tarkkailee Dominique Bretodeaun reaktiota puhelinkopissa, kun Bretodeau löytää lapsuuden aarteensa. Lähde: *Amélie* 2001 (0:30:40). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Loput lasin läpi kuvatuista otoksista ovat ikkunalasin läpi kuvattuja. On kohtaus, jossa nuori Amélie katselee ulos ikkunasta (Kuva 23), kaksi kohtausta, joissa hän tarkkailee ikkunastaan Lasimestä asunnossaan (Kuva 24 ja Kuva 25) sekä kohtaus, jossa hän etsii Brotodeaun yhteystietoja puhelinluettelosta kahvilan puhelinkopissa (Kuva 26). Viimeinen esimerkki on kohtauksesta, jossa Amélie tarkkailee Ninoa juna-asemalla (Kuva 27).



Kuva 23. Kohtauksessa kuvataan Amélien kasvamista aikuiseksi kameran liikuessa alaspäin pysähtyen kukkapenkkiin, jossa vuosien kuluminen kuvataan vuodenaikojen vaihtelun avulla erilaisilla sääolosuhteilla. Lähde: *Amélie* 2001 (0:08:47). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 24. Kohtauksessa Amélie tarkkailee naapuriaan Lasimiestä kaukoputkella ikkunassa. Lähde: *Amélie* 2001 (0:12:54). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 25. Kohtauksessa Amélie tarkkailee ikkunan läpi Lasimiestä. Lähde: *Amélie* 2001 (1:19:47). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 26. Kohtauksessa Amélie selvittää ensimmäisen hyvän tekonsa kohteen, Dominique Bretodeaun osoitetta. Lähde: *Amélie* 2001 (0:24:23). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 27. Kohtauksessa Amélie tarkkailee Ninoa juna-asemalla. Lähde: *Amélie* 2001 (1:38:13). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Keino kuvata Amélieta lasin läpi luo vaikutelmaa hänen vieraannuttamisestaan lasin taakse. Lasi hänen ja maailman välissä tuottaa hänestä ulkopuolisen ja hänet ikään kuin suljetaan lasin taakse tarkkailemaan muun maailman tapahtumia. Amélie ei tule näin ollen kuvatuksi suorassa vuorovaikutuksessa katsojan silmien edessä, vaan esteellisesti takaa kuin näyteikkunassa tai akvaariossa erillistettynä muista. Tämä saa aikaan kuulumattomuutta ja siten toiseutta Amélieta kohtaan. Tätä tulkintaa vahvistaa Amélielle rakennettu haaveilevan ja mielikuvituksessa elävän, toisin sanoen jossain muualla kuin todellisuudessa elävän, henkilön identiteetti, millä on yhtä lailla

eristäviä vaikutuksia. Samalla tavoin edellä luvussa 4.1.1 käsittelemäni yleiskuvan aiheuttama yksinäisyyden representaatio korostuu tässä lasin läpi kuvaamisessa, kun lasi erottaa Amélien muista ihmisistä.

Amélie on elokuvassa kuvattu myös pariin kertaan lasisen linssin läpi. Molemmissa kohtauksessa Lasimies tarkkailee kiikareilla Amélieta, kun tämä on kauppias Collignonin asunnolla (Kuva 28 ja Kuva 29).



Kuva 28. Kohtauksessa Lasimies katsoo kiikareiden läpi, kun Amélie on kauppias Collignonin asunnolla. Lähde: *Amélie* 2001 (0:52:38). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 29. Kohtauksessa Lasimies tarkkailee jo toistamiseen kiikareiden läpi, kun Amélie on kauppias Collignonin asunnolla. Lähde: *Amélie* 2001 (1:17:41). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Kiikareiden linssin välityksellä kuvaaminen on sävyltään hieman erilaista kuin lasiseinän ja ikkunalasin läpi kuvaaminen. Kiikareiden linssi luo kuvaukseen tarkentavan elementin. Linssin avulla kohde eli Amélie tarkentuu ja tulee tunnistetuksi, mutta samalla kuvaamiseen liittyy tirkistelevyyden ja tarkkailun sävy. Esimerkit (Kuva 28 ja Kuva 29) sisältävät salaa tarkkailemista, jota voi mahdollisesti kutsua nimenomaan tirkistelyksi. Koska tirkistely tapahtuu Amélien huomaamatta, otetaan hänet siinä tietyllä tavalla haltuun. Haltuun ottaminen muodostuu vallasta, joka syntyy, kun nähdään toinen ilman, että toisella on mahdollisuutta kontrolloida tilannetta. Kontrolloimattomuus vie Amélielta mahdollisuuden vaikuttaa, mikä vahvistaa Lasimiehen valta-asemaa Amélieen nähden. Linssin optiikka luokin kohteesta ikään kuin version, mikä voidaan tulkita toiseuttavana representaationa, kun suora vuorovaikutuksellinen kuvaus korvataan versiolla Améliesta.

Peiliä ja siitä heijastuvaa kuvaa Améliesta on käytetty useamman kerran hänen representaatioissaan. Kohtauksessa, jossa Amélie on yksin kauppias Collignonin asunnolla, hänet on kuvattu tämän WC:n

peilistä, kun hän vaihtaa jalkavoiteen ja hammastahnan paikkaa antaakseen opetuksen kauppiaille tämän ilkeän käytöksen vuoksi (Kuva 30). Toisessa esimerkkikohtauksessa Amélie katselee Ninoa tämän huomaamatta kahvilassa peilin kautta (Kuva 31) ja kolmannessa Amélie on tolaltaan kuultuaan Ninon olevan tapaamassa Ginaa ja katsoo itseään peilistä kotinsa eteisessä (Kuva 32).



Kuva 30. Kohtauksessa Amélie on yksin kauppias Collignonin asunnolla ja antaa tälle opetuksen. Lähde: *Amélie* 2001 (0:52:06). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 31. Kohtauksessa Amélie tarkkailee Ninoa kahvilassa peilin kautta. Lähde: *Amélie* 2001 (1:32:25). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 32. Kohtauksessa Amélie on tullut kotiin ja on tolaltaan kuultuaan Ninon ja Ginan tapaamisesta. Lähde: *Amélie* 2001 (1:44:58). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Koska peili luo heijastuksen, sen ei suoranaisesti voi katsoa representoivan Amélieta itsenään, sillä heijastus on pikemminkin versio hänestä. Heijastus näyttää hänet jonkin kautta, joka voi pienentää hänen mahdollisuuttansa näyttäytyä itsenään. Se asettaa Amélien samalla itsensä tarkkailtavaksi, mikä tekijänä sisältää usein kyseenalaistavan kaiun. Kyseenalaistaminen on yhdenlaista toiseuden esiin nostamista, sillä se luo vertailu. Peili tuottaa siis version Améliesta heijastuksen kautta, mutta versio voi syntyä myös välineellisesti tuotettuna. Tarkastelenkin viimeisenä, mitä mahdollisia vaikutuksia välineellinen kuvaaminen tuo Amélien representaatioon ja kokoan lasin välityksellä esittämisen tapojen synnyttämiä merkityksiä vielä kokoavasti.

Amélieta on kuvattu tosiaankin elokuvassa myös tavalla, jossa hänet esitetään epäsuorasti jonkin välityksellä. Hän on esityksissä televisiossa, maalauksessa sekä valokuvassa. Amélie esiintyy televisioruudussa, kun elokuvan kertoja luo hänestä sepitteellistä hyväntekijän elämäntarinaa (Kuva 33). Toisessa esimerkissä Amélie on Lasimiehen toimesta personoitu tämän *Soutajien aamiainen* -toisintoon maalattuun tyttöön, joka katsoo vesilasin takaa katsojaa (Kuva 34). Lisäksi Amélie on kuvattu Ninolle tarkoitettussa passikuva-automaatissa otetussa valokuvassa Zorron asussa tapaamishdotuksen kanssa (Kuva 35).



Kuva 33. Kohtauksessa Amélie katsoo TV:tä, jossa elokuvan kertoja sepittää kuvitteellista elämäntarinaa hänestä. Lähde: *Amélie* 2001 (0:35:53). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 34. Kohtauksessa Amélie tarkkailee kaukoputkella ikkunastaan, kun Lasimies maalaa vuotuista *Soutajien aamiainen* -toisintoon. Lähde: *Amélie* 2001 (1:19:57). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 35. Kohtauksessa Nino on juuri koonnut Amélien tapaamiskutsun valokuvan palasista. Lähde: *Amélie* 2001 (1:30:13). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Kaikkia näitä epäsuorasti jonkin välityksellä kuvattuja tapoja yhdistää niiden ulkopuolelta määrittelevä luonne. Televisioruudun välityksellä Amélien voi ajatella olevan kuvattu jonkun määrittelemänä eli jonkun, joka on ohjannut ja tarinallistanut hänet sekä leikannut lopputuloksen haluamaansa muotoon. Televisioruudun välityksellä kuvattuna (Kuva 33) Amélie on ohjailevasti suljettu pieneen matkatelevision kokoiseen laatikkoon ja sen lasisen ruudun taakse. Samalla tavoin Lasimiehen maalauksen henkilöön personoiminen ohjailee ja tarinallistaa häntä ulkoapäin (Kuva 34).

Maalauksessa Amélie on Lasimiehen siveltimen luomien mielikuvien ja teknisen toteutuksen varassa, vaikka maalauksen nainen ei olekaan ilmeinen henkilökuva hänestä. Se luo hänestä jälleen jonkun toisen määrittelemän toteutuksen ja vie Amélielta kykyä tulla nähdyksi itsenään. Maalauksen nainen juo juuri kuvashetkellä lasista, joka osittain peittää hänen kasvonsa, mikä mielenkiintoisella tavalla sitoo tätä kuvallistusta tähän lasin välityksellä kuvaamisen teemaan.

Valokuva puolestaan sitoutuu tämän luvun teemoihin sen syntymiseen keskeisesti liittyvän tekijän eli kameran lasisen linssin vuoksi. Lasisen linssin läpi on kuvattu myös valokuva Améliesta (Kuva 35). Valokuva on kuitenkin enemmän jäljennös hänestä kuin hän itsenään. Se on muiden lasin välityksellä kuvattujen representaatioiden tavoin mukaelma ja siitä on poistettu Amélien itsensä läsnäolo. Siinä on toisin sanoen samalla tavoin nähtävissä viitteitä toiseuden tuottamisesta kuin mitä edelläkin käsittelemilläni kuvaustavoilla, sillä valokuva esitetään ikään kuin Amélien sijasta ilman että hän on itse paikalla. Tämä läsnä olemisen rajaaminen on ulkopuolelle sulkeva menettelytapa.

Ulossulkemisen representaatio yhdistääkin näitä kaikkia välityksellisesti esitettyjä keinoja. Jokaisessa näistä epäsuorista esityksistä Amélie on kuin kopio. Kopio itsestään tai jonkun muun muodostamasta mielikuvasta. Hän jää ikään kuin näiden esitystapojen taakse saamatta tilaisuutta itse olla läsnä ja tulla nähdyksi itsenään. Tämän voidaan nähdä tuottavan representaatiota toiseudesta, mitä vahvistaa entisestään se, ettei muita henkilöitä kuvata elokuvassa samoin.

Näen edellä käsittelemäni neljä päähenkilöä ulossulkevaa tapaa kuvata häntä lasin välityksellä keinoina, joiden voidaan nähdä rinnastuvan naisen asettamiseen kodin, miehisen katseen ja määrittelemisvallan piiriin, joka on historiallista todellisuutta, ja osittain maailmalla vielä nykyisyyttäkin, naiselle. Naisen asema ja vaikutusvalta yhteiskunnassa on ollut historiassa mieheen nähden todennettavasti heikompi ja sitä on pyritty myös systemaattisesti rajoittamaan muun muassa sulkemalla naiset ulos yhteiskunnallisesta ja poliittisesta päätöksenteosta, kouluttautumisesta sekä työnteosta.

Nämä lasit ovatkin kuin työnelämän lasikattoja, joita naisille on asetettu esimerkiksi työuralla etenemisen jarruiksi. Naiset eivät etene urallaan välttämättä yhtä korkealle kuin miehet, sillä heitä ei valita tutkitusti johtotehtäviin niin usein, koska naisen äitiyttä pidetään ensinnäkin oletusarvona, minkä uskotaan sittemmin naiselle kasautuvan hoitovastuun vuoksi häiritsevän hänen työnteokseen⁷⁶. Lasin läpi kuvaaminen muotoutuukin tulkinnassani kuvajaiseksi niistä vanhanaikaisista naisille rajatuista tavoista toimia yhteiskunnassa, jossa heille on tarjottu hyvin erilaiset mahdollisuudet ja

⁷⁶ Korvajärvi 2010, 191.

oikeudet kuin mitä miehillä on ollut. Nämä ovat olleet ja ovat osin vieläkin kuin näkymättömiä esteitä naiselle, millaiseksi lasin välityksellä esittäminenkin muodostuu. Lasin tai heijastuksen taakse asettaminen voikin näyttäytyä suoranaisena rajoittamisena. Seuraavaksi siirryn käsittelyssäni rajoittamisen teemaan syvemmin, kun tarkastelen *Amélie*-elokuvan rajauksessa ilmeneviä keskeisiä erikoispiirteitä ja niistä kumpuavia tulkintoja Amélien representaatiosta.

4.1.6 Ahdas rajaus



Kuva 36. Kohtauksessa esitellään Amélien elokuvan nykyhetken elämää ja työtä kahvilassa. Kohtauksen lopuksi kamera liikkuu ripeästi kohti Amélien kasvoja ja pysähtyy erikoislähikuvaan. Lähde: *Amélie* 2001 (0:09:24). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta

Elokuvan rajaus tarkentuu edellä esitettyjä keinoja syvemmin yksityiskohtiin. Rajaus on elokuvallinen keino, jolla kohdistetaan katsojan mielenkiinto rajattuun kuva-alaan tai vaihtoehtoisesti pois jostain. Sen avulla jätetään siis tietoisesti asioita myös kuvan ulkopuolelle.⁷⁷ Päähenkilö Amélie esitetään elokuvassa hyvin usein ahtaassa lähikuvassa, jopa erikoislähikuvassa, kuten on nähtävissä yllä olevasta esimerkkikuvasta (Kuva 36). Kamera on näissä kohtauksissa joko valmiiksi lähellä Amélien kasvoja tai se tuodaan kamera-ajolla hyvin lähelle. Tausta rajautuu tämän seurauksena lähes merkityksettömäksi Amélien kasvojen viedessä kuva-alasta suuren osuuden. Näissä otoksissa hänen otsatukkansa tai koko otsansa on rajattu lähes poikkeuksetta kuvan ulkopuolelle.

Tarkastelen seuraavaksi esimerkkien avulla, millaisiin kohtauksiin ahdas rajaus liittyy ja miten sen vaikutusta on mahdollista tulkita toiseuden kontekstissa. Ensimmäisessä esimerkkikuvassa (Kuva 36)

⁷⁷ Bacon 2000, 145.

Amélie esitellään ensimmäistä kertaa aikuisuudessa. Kamera tuo katsojan Amélien työpaikalle kahvilaan ja liikkuu kamera-ajolla kohti Amélieta ja pysähtyy aivan lähelle tämän kasvoja. Toisessa ja kolmannessa esimerkkikuvassa (Kuva 37 ja Kuva 38) jatketaan Amélien esittelemistä hänen nautinnon kohteidensa sekä mielikuvituksen vilkkautensa välityksellä.



Kuva 37. Kohtauksessa kertoja kuvailee asioita, joista Amélie nauttii ja yksi on crème brûlée'n rapean pinnan rikkominen lusikalla. Lähde: *Amélie* 2001 (0:11:56). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 38. Kohtauksessa Amélie laskee 15 pariskunnan saavan orgasmin kyseisellä hetkellä. Lähde: *Amélie* 2001 (0:13:25). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Neljäs ja viides esimerkkikuva rajaavat Amélien tilanteisiin, joissa hän on hyvänteon kohteidensa seurassa. Neljännessä esimerkissä Amélie kuuntelee ensimmäisen hyvänteon kohteensa, Dominique Brotodeaun, ajatuksia hyvästä teostaan (Kuva 39) ja viidennessä hän tarkkailee ikkunastaan Lasimiestä (Kuva 40).



Kuva 39. Kohtauksessa Amélie kuuntelee ensimmäisen hyvän tekonsa kohdetta. Lähde: *Amélie* 2001 (0:32:27). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 40. Kohtauksessa Amélie tarkkailee naapuriaan Lasimiestä ikkunasta. Lähde: *Amélie* 2001 (0:35:16). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Viimeiset esimerkit kohdistuvat Amélien oman henkilökohtaisen elämän tapahtumiin. Amélie näkee Ninon jättämän katoamisilmoituksen albumistaan juna-aseamalla (Kuva 41), mikä palauttaa hänen ajatuksensa tuohon salaperäiseen mieheen, jonka hän on viime aikoina kohdannut useita kertoja. Kuva 42 on kohtauksesta, jossa Amélie tarkastelee omia tunteitaan Ninoa kohtaan keskustellessaan Lasimiehen kanssa tämän maalauksen äärellä ja viimeisessä esimerkissä Amélie kuulee Ninon olevan ulkona työkaverinsa Ginan kanssa, mikä saa hänet hämmentymään (Kuva 43).



Kuva 41. Kohtauksessa Amélie näkee juna-aseamalla Ninon jättämän katoamisilmoituksen tämän kuva-albumista. Lähde: *Amélie* 2001 (0:54:43). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 42. Kohtauksessa Amélie keskustelelee naapurinsa Lasimiehen kanssa tämän maalauksesta ja samalla omasta elämästään. Lähde: *Amélie* 2001 (1:34:59). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.



Kuva 43. Kohtauksessa Amélie saapuu kahvilaan ja saa kuulla työkaverinsa Ginan olevan tapaamassa Ninoa. Lähde: *Amélie* 2001 (1:43:20). Kuvakaappaus: Jenni Koivuranta.

Tämänkaltainen hyvin lähelle kasvoja kohdistuva ja joustamaton rajaus on rajoittava. Se voidaan nähdä huomion kiinnittämisenä, mutta yhtä lailla toiseuttavana elokuvallisena keinona. Toiseuttavuudesta viestii sen synnyttämä vaikutelma asetelmasta, jossa Amélie ei ole mahdollisuutta sopia kuvaan kokonaan tai mahdollisuutta poistua siitä. Ahdas rajaus rajoittaa ennen kaikkea Amélien ruumiin luonnollista liikehdintää ja pitää häntä paikoillaan. Syntyikin representaatio rajoitetusta olemisesta ja paikallaan pitelemisestä. Ahtaan rajauksen käytössä on nähtävissä myös yhteiskunnan historiaa ja rakenteita, sillä siitä voidaan löytää yhteneväisyyksiä yhteiskunnan ja kulttuurin tiukoihin ja ahtaisiin naissukupuoleen kohdistuneisiin rooli-ihanteisiin.

Simone de Beauvoir on kuvannut naisen historiallista asemaa yhteiskunnassa lähes mitätöidyksi. Mies on historiassa ryöstänyt naisen naimisiin omaisuudekseen siinä missä maat ja esineetkin ovat sitä olleet. Myös lakeja on laadittu siten, ettei naisella ole ollut oikeutta esimerkiksi periä omaisuutta, saati omistaa sitä, vaan kaikki on kuulunut miehelle. De Beauvoir on katsonut näiden toimien vieneen naisen ihmisarvoa ja minkä palaaminen on pitkä prosessi. Hänen mukaansa yksi keskeinen tekijä tässä on ollut kristinuskon myötävaikutusta, joka on asettanut kodin ja perheen hoivaamisen naisen paikaksi.⁷⁸ Ahtaat rajat synnyttävätkin muuttia, joka sulkee ulkopuolelleen ihanteeseen ”sopimatonta” ja tekee siitä merkityksetöntä.

Ahdas yhteiskuntarooli sekä normittuneet kauneusihanteet vievät naista pois päin vapaudesta olla oma itsensä. Ne sulkevat naista entisestään sukupuoleensa, joka vähentää hänen mahdollisuuttaan olla myös muuta. Elokuvarajaus voi tehdä tämän saman: se voi tiivistää ja pidellä paikoillaan, kuten edellä on voitu todeta. Se voi kuitenkin myös tunkeilla. Ahtauden lisäksi rajaus tuottaa vaikutelmaa tietynlaisesta tunkeilevan lähelle tulevasta kamerasta, jota ei pääse pakoon. Ahtaan rajauksen käyttö toistuu erityisesti kohtauksissa, joissa Amélie on omien ajatustensa ja omaa elämäänsä koskevien asioiden äärellä (Kuvat 40–44), joihin kamera tunkeutuu. Se ikään kuin poistaa Améliealta mahdollisuuden yksityisyyteen samalla, kun se kehottaa päästämään lähemmäs. Amélie ei voi näin ollen asettaa itse omia rajojaan, vaan joku muu asettaa ne hänen puolestaan. Tämä rinnastuu kiinnostavasti myös naisen historiaan kiinnittyneeseen holhouskäytänteeseen.

Vertailun avulla naissukupuolen toiseuttamista voidaan nähdä myös muiden elokuvan naissukupuolisten hahmojen kohdalla rajauksen keinoin tuotettuna. Bechdelin testi on yksi keino tarkastella sukupuolen tasa-arvoa elokuvissa, mutta korostan, ettei kyseessä ole tieteellinen menetelmä, eikä testillä voida tehdä suoraan päätelmiä elokuvien naiskuvasta tai sen laadusta. Tuon testin kuitenkin esiin, sillä se on mielenkiintoinen väline tarkastella elokuvien viitteitä tasa-arvosta

⁷⁸ Beauvoir 2009, 158, 163, 172, 324.

yksinkertaisella tavalla. Läpäistäkseen testin, elokuvan on täytettävä kolme vaatimusta: 1.) elokuvassa tulee olla vähintään kaksi (mielellään nimettyä) naishahmoa, 2.) joiden tulee keskustella elokuvassa keskenään 3.) jostakin muusta kuin miessukupuolesta⁷⁹.

Amélie ei läpäise testiä, sillä testin kolmas kohta ei täyty elokuvan yhdessäkään kohtauksessa. Käytän testiä kuitenkin tutkielmassani hieman soveltaen. Havainnollistan sen avulla *Amélie*-elokuvassa käytettyä rajauksen käytännettä, joka vaikuttaa yleisesti naishahmojen representaatioon elokuvassa. Elokuvan muut naissukupuoliset hahmot, Amélieta lukuun ottamatta, eivät nimittäin esiinny kertaakaan yksin yhdessäkään elokuvan kohtauksessa. Paikalla on aina mies tai ainakin Amélie, jonka kanssa naishahmo keskustelee miehistä. Muut naishahmot on siis rajattu elokuvassa kuviin miesten tai muiden naisten kanssa. Tämä on nähtävissä toiseuttavan rajauksen käyttönä yhtä lailla kuin edellä esitetyt tulkinnat Amélieen kohdistetuista ahtaista rajauksista. Toiseuttavuudesta viestii rajauksen herättämät tulkinnalliset viitteet stereotyyppiseen narratiiviin naisen pärjäämättömyydestä ilman miestä. Palaan tähän narratiiviin luvussa 4.2.3.

Sitoakseni lopuksi tätä lukua edellä esitettyyn, on hyvä vielä nostaa esiin ahtaan rajauksen lisäksi esiin tuomani yleiskuvan käyttö, jota tarkastelin luvussa 4.1.1. Tähdennän, että tarkoitukseni ei ole näiden kahden luvun perusteella esittää ristiriitaisia tulkintoja tai johtaa keskustelua siihen, kuinka toisessa hetkessä tilaa annetaan liian paljon ja toisessa liian vähän. Vaikka elokuvalliset keinot yhdessä tarkasteltuna luovat vaikutelmaa tasapainon löytämisen vaikeudesta, eivät ne ole toisiaan poissulkevia huomioita. Tarkoitukseni on nimittäin ennen kaikkea tuoda esiin, mitä representaatiollisia merkityksiä yleiskuvalla ja sen esittelemällä suurella tilan käytöllä ja ahtaalla rajauksella voidaan nähdä olevan suhteessa päähenkilöön. Yhteistä niille on pärjäämättömyyden kuva, jota ne naissukupuolesta tuottavat. Pärjäämättömyys on esillä myös seuraavassa luvussa, kun tarkastelen intervisuaalisten viittausten muotoilemaa kuvaa naissukupuolesta.

4.1.7 Isälliset intervisuaaliset viittaukset

Olen edellä käsitellyt *Amélie*-elokuvassa käytettyjä visuaalisia elokuvallisia keinojen, joiden olen katsonut voivan tuottaa toiseuttavaa representaatiota ennen kaikkea päähenkilö Améliesta sekä yleisesti naissukupuolesta. Viimeisenä visuaalisessa analyysissäni keskityn tarkastelemaan

⁷⁹ Silfverberg 2018.

elokuvasta löytämiäni intervisuaalisia⁸⁰ viittauksia sekä niiden kietoutunutta suhdetta naisen toiseuden kuvaukseen.

Aloitan intervisuaalisten viittausten tarkastelun elokuvahistoriasta. *Amélie*-elokuvassa on nähtävissä selkeää kuvienvälisyyttä Ranskan uuteen aaltoon⁸¹ sekä eritoten elokuvaohjaaja Jean-Luc Godardin tuotannossaan käyttämiin murroksellisiin elokuvan keinoihin. *Amélie*-elokuvassa Godardin vaikutus näkyy muun muassa elokuvamaailmaa rikkovissa irrottautumisissa, joilla tarkoitan kohtauksia, joissa Amélie katsoo suoraan kameraan ja samalla katsojaan. Tämä on elokuvan kerronnan itsetietoisuudella tyylyttelyä, jolla tarkoitetaan nimenomaan elokuvan sepitteellisen todellisuuden tarkoituksenmukaista paljastamista katsojalle⁸². Toinen selkeä viite Godardin tuotantoon ovat näkökulmaotokset, joissa Amélie on selkä katsojaan päin. Näitä otoksia käsittelin edellä luvussa 4.1.4. Godard käytti tätä keinoa muun muassa elokuvassaan *Elää elämäänsä* (1962), jonka alussa kahden henkilön dialogia kuvataan heidän molempien ollessa selin kameraan päin.

Toinenkin Ranskan uuden aallon ohjaaja, François Truffaut, on intervisuaalisiin viittauksiin mukana elokuvassa. Ensinnäkin *Amélie*-elokuvan alussa näytetään konkreettisesti Truffautin elokuvaa *Jules ja Jim* (1962), kun Amélie on elokuvateatterissa. Toinen tulkitsemani viittaus liittyy Truffautin vuonna 1959 ilmestyneeseen elokuvaan *400 kepposta*. Yhtäläisyyksiä tähän on nähtävissä Amélien ensimmäisen hyvänteon kohteen, Dominique Bretodeau, lapsuutta esittelevässä kohtauksessa. Bretodeaun löytäessä Amélien hänelle jättämän lapsuuden aarteen, peltisen rasian täynnä muistoja, hän palaa muistoissaan takauman kautta lapsuuteensa. Lapsuuden mustavalkoinen maailma näyttäytyy koulun pihana, jossa Bretodeau on juuri voittanut kaikkien muiden lasten marmorikuulat, kun opettajan pilli soi välitunnin loppumisen merkiksi. Poika yrittää kovalla vauhdilla saada kaikki marmorikuulat taskuihinsa, kun opettaja puhaltaa pilliin jo kovempaa niskoittelun osoituksen merkinä. Lopulta opettaja vetää Bretodeaun korvasta riviin, ja samalla tämän taskut repeävät kuulien painosta ja kuulat tippuvat maahan muiden lasten nauraessa taustalla. Tässä kohtauksessa on nähtävissä Truffautin *400 kepposta*-elokuvan maailmaa, jossa nuori ja hieman pahankurinen Antoine niminen poika kamppailee erinäisiä haasteita ja koulun opettajien auktoriteettia vastaan. Nuori Bretodeau on kuin Antoine pojan eräänlainen toisinto.

⁸⁰ Intervisuaalisuus ei ole virallinen suomenkielinen asiasana samoin kuin intertekstuaalisuus, mutta sillä viitataan yleistyvässä määrin kuvienvälisyyteen. Finto 2015.

⁸¹ Ranskan uusi aalto tarkoittaa laajana käsitteenä elokuvan uudistumista 1950-luvun lopulla ja 1960-luvun alussa, aluksi Ranskassa, josta uudistus levisi muualle Eurooppaan ja lopulta muihinkin maanosiin. Käsitteen alkuperäinen mittakaava tarkoittaa noin vuosien 1958–1962 välisenä aikana tapahtunutta murrosta elokuvan teossa puhtaasti Ranskassa. Toiviainen 1995, 13.

⁸² Bacon 2000, 38.

Elokuva vaikuttaisikin olevan tietynlainen kunnianosoitus kotimaansa elokuvahistorialle. Näen elokuvassa referenssin myös Jacques Tatin elokuvatuotantoon. Tatin elokuvien leikkisyys, runsas yksityiskohtien käyttö ja kepeä tunnelma ovat jo kokonaisuutena läsnä myös *Amélie*-elokuvassa. Kiinnitin kuitenkin erityisesti huomiota yhtäläisyyteen, joka liittyy *Amélie*-elokuvan erääseen miljööseen, Montmartren karusellille. *Amélie* sopii Ninon kanssa palauttavansa tämän valokuva-albumin karusellin luona. Kohtausta rytmittää taustalla soiva perinteikäs tivolimusiikki. Tatin elokuva *Lystikäs kirjeenkantaja* (1949) rakentuu kylän juhlien ympärille, johon pystytetään myös tivoli ja tivolimusiikki täyttää elokuvan äänimaailmaa voimakkaasti. Tämä yhtäläisyys ei ole ehkä suora toisinto, mutta mielestäni siinä voidaan nähdä piirteitä vaikutteiden ottamisesta, sillä tivolimusiikin tunnistettava melodia luo leikkisää tunnelmaa molemmissa elokuvissa voimakkaasti.

Viittauksia on mahdollisesti tehty myös Atlantin toiselle puolelle. Alfred Hitchcockin elokuva *Takaikkuna* (1954) vaikuttaisi nimittäin olevan omalla tavallaan *Amélie*-elokuvassa läsnä. Tämä ei sinällään yllätä vahvojen Ranskan uuden aallon viitteiden jälkeen, koska joukko elokuvaa taidemuotona uudistaneista elokuvakriitikoista, edellä mainitut Godard ja Truffaut mukaan lukien, ihailivat myös sille ajalle epätyypillisesti monia amerikkalaisia elokuvia, kuten Film Noir -klassikoita ja Alfred Hitchcockin sekä Howard Hawksin tuotantoa⁸³. *Takaikkuna*-elokuvassa päähenkilö uutisvalokuvaaja L. B. ”Jeff” Jefferies on loukannut jalkansa ja sen ollessa kipsissä, hän on sidottuna kotiinsa ja pyörätuoliin olohuoneen ikkunan eteen. Ikkunasta hän tarkkailee ja jopa tirkistelyn omaisesti tutkii vastapäisen talon asukkaita ja näiden elämää. Elokuva on tunnettu sen pienestä miljöö-pinta-alan käytöstä, mutta se ei niinkään yhdistä sitä *Amélie*-elokuvaan. Enemmänkin tirkistelyn ja naapureiden elämien seuraaminen yhdistää mielestäni näitä elokuvia. Lasimies sekä *Amélie* asuvat samassa kerrostalossa, jossa heidän ikkunansa ovat vastakkaisilla seinillä eri kerroksissa. Kaksikko tarkkailee elokuvan edetessä toisiaan ja seuraa kiinteästikin toistensa tekemisiä ikkunan ja kiikareiden kautta, mikä voidaan nähdä Hitchcockin tunnetun elokuvamiljöön lainaamisena. Elokuva ei sisällä kuitenkaan nähdäkseen pelkästään elokuvaviittauksia vaan myös muunlaisia intervisuaalisia viitteitä taiteen eri aloilta.

Myös maalaustaide on mukana elokuvassa. Elokuva alkaa kohtauksella, jossa voice over -kertoja kuvailee St-Vincentin katua, joka on tuttu elokuvaohjaaja Jean Renoirin omaan elokuvaansa *French Cancan* (1955) kirjoittamasta kappaleesta. Renoirin elokuva sijoittuu Pariisin Montmartreen, *Amélie*-elokuvan tavoin, ja joka miljöönä on Renoirin elokuvamaailmassa saanut ennen kaikkea innoituksensa hänen isänsä maalauksista, joista yksi on myös keskeisessä osassa *Amélie*-

⁸³ Nummelin 2005, 221.

elokuvassa.⁸⁴ Näin ollen ilmeisin intervisuaalinen viittaus onkin elokuvassa näkyvä Pierre-Auguste Renoirin maalaus *Soutajien aamiainen* (1880–1881). Lasimies on maalannut kyseisestä teoksesta vuosittain version kahdenkymmenen vuoden ajan ja elokuvassa hän alkaakin etsiä uusia näkökulmia maalaukseen sijoittamalla Amélien elämäntarinan yhdelle maalauksen henkilöistä.

Tämän lisäksi myös maalaustaidetta sivuava puvustuksellinen yksityiskohta herätti huomioni. Nimittäin itse Lasimiehen hahmon puvustus ja ulkomuoto jäljittelevät kiinnostavasti taiteilija Vincent van Goghin omakuvateoksen *Self-Portrait with Bandaged Ear* (1889) mieshenkilöä, joka karvahatussa ja isossa takissa katsoo eteenpäin puolilähikuvassa. Ulkomuodon yhtymäkohdat ovat sinä mielessä kiinnostavia, että ne yhdessä kohtauksen kanssa, jossa Lasimies ja Lucien maalaavat yhdessä, nostavat esiin taiteen kaanonin miesvaltaisuutta toistamalla sitä. Kaaanonin miesvaltaisuutta korostaa myös elokuvan epäonninen kirjailija, Hipolito, joka epäonnestaan huolimatta voidaan kuitenkin nähdä toteuttavan kärsivää neromyyttä, joka on kaanonin tavoin sukupuolitettu lähes poikkeuksetta mieheksi historiassa. Samalla näiden seikkojen voidaan nähdä vahvistavan taiteen kaanonin miesvaltaisuuden representoimista kriittittävästi, pikemminkin toteuttaen. Kaaanon onkin käsite, joka perustuu lähinnä samuuteen ja yhdenmukaistaviin käytänteisiin ja erojen häivyttämiseen, jolloin niin sanotut erilaiset tekijät, kuten esimerkiksi naiset, ovat jääneet sen ulkopuolelle⁸⁵. Elokuvan voidaan tästä syystä nähdä käsittelevän taiteita naissukupuolta toiseuttavalla tavalla, sillä se nostaa esiin ainoastaan miehiä taiteilijoina ja vahvistaa miesten esikuvallisuutta taiteen maailmassa.

Esikuvallisuuden näkökulmasta elokuva tarjoaa päähenkilö Amélielle kaksi sankariesikuvaa, Don Quijoten ja Zorron, joiden hahmoissa hänet esitetään hyväntekijän roolia käsittelevissä kohtauksissa. Simone de Beauvoir on nostanut esiin naishahmojen sankarillisuuden ja niiden tyypillisen näyttäytymisen miesmäisinä, jolloin naismainen sankaruus jää tunnistamatta⁸⁶. Merkittävintä näiden intervisuaalisten viittausten sekä esikuvahahmojen tarkastelussa onkin huomioda se, ettei *Amélie*-elokuvassa ole uskoakseni yhtäkään, ainakaan ilmeistä, viitettä naissukupuolisiin taiteilijoihin tai esikuviiin. Prinsessa Diana on ainoa naissukupuolinen esikuva elokuvassa, mutta Lasimies häivyttää ja mitätöi hänen esikuva-asemansa kohtauksessa, jossa prinsessaa ihannoiva Lucien aiheuttaa tahtomattaan riidan itsensä ja Lasimiehen välille, jolloin Lasimies huutaa miehen poistuessa paikalta

⁸⁴ Vincendeau 2001.

⁸⁵ Hakkarainen, Leppänen & Melkas 2016, 258, 260.

⁸⁶ Beauvoir 2009, 397.

turhautuneena ”Renoir!”, ikään kuin taitelija olisi ainoa oikea ihailun kohde. Dianaa ei tämän kohtaamisen jälkeen käsitellä enää, joten tämä lausunto jää ikään kuin voimaan.

Amélie näyttäytyy näiden edellä esittelemieni intervisuaalisen viittausten valossa elokuvana, jossa on haluttua kunnioittaa edeltäjiä. Yksipuolinen sukupuolijakauma kuitenkin vääristää taiteen todellisuudessa monipuolista tekijyyttä. Samalla se antaa huomiota ainoastaan miestekijöille ja miesesikuville korostaen miestä taiteilijana ja sulkien naisen tekijänä ulos taiteilijan käsitteestä. Tämä voidaan nähdä naissukupuolta toiseuttavana elokuvallisena valintana, joka myös päättää analyysini visuaalisen puolen tarkastelun. Seuraavaksi siirryn elokuvan visuaalisista keinoista narratiivisiin keinoihin, joiden kautta pyrin tarkastelemaan *Amélien* juonesta luettavaa naissukupuolen toiseuttavaa representoimista. Narratiivin käsittelyn kautta huomioin aineistoni audiovisuaalisen luonteen, minkä katson samalla vahvistavan tutkimukseni kattavuutta, uskottavuutta sekä luotettavuutta ja tuovan esiin elokuvan keinojen monipuolista kykyä tuottaa toiseutta.

4.2 Toiseuden narratiivinen representoituminen

Edellä on moneen otteeseen käynyt ilmi se, kuinka naisen toiseus on juurtunut syvälle kulttuuriin. Näin ollen se on myös osa visuaalisia ja narratiivisia kulttuurituotteitamme, kuten on nähtävissä tutkielmani ytimessä olevan *Amélie*-elokuvan visuaalisten elokuvallisten keinojen valinnoista, joita olen edellä eritellyt. Yhtä lailla sen voi katsoa ilmenevän myös elokuvan narratiiveissa, joita ryhdyn tarkastelemaan seuraavaksi. Simone de Beauvoir on käsitellyt teoksessaan *Toinen sukupuoli* myös narratiiveja ja niissä ilmenevää naissukupuolen toiseutta. Hän on muun muassa tarkastellut niin kutsuttua ensimmäistä kertomusta eli Raamattua. De Beauvoir on nostanut siitä esiin vahvan toisteisen narratiivin naisesta puolisona, joka ensisijaisesti määrittää tätä kertomuksissa. Tämän esityksen naisesta aloittaa jo Raamatun ensimmäinen tarina, luomiskertomus, Eevan luomisesta Aatamille puoliseksi, toiseksi.⁸⁷ Tämä narratiivi toistuu omassa muodossaan myös *Amélie*-elokuvassa, johon palaan luvussa 4.2.3. Ennen juoneen pureutumista esittelen analyysiprosessiani sekä tulevia lukuja.

Elokuvataiteen äärellä ihmiselle on luontaista etsiä yhteyttä kuvan ja äänen välille⁸⁸. Elokuva voidaankin nähdä representationaalisenä systeeminä eli tekstin kaltaisena kokonaisuutena⁸⁹. En

⁸⁷ Beauvoir 2009, 291.

⁸⁸ Bacon 2000, 151.

⁸⁹ Bacon 2000, 210.

kuitenkaan tarkastele tutkielmassani niinkään elokuvan tekstinkaltaisuutta, vaan elokuvaa audiovisuaalisena kokonaisuutena, jonka tekstimäisyyttä luen juonesta. Juonesta pyrin tarkastelemaan mahdollista naissukupuolta toiseuttavaa narratiivista sisältöä. Juonen narratiivien tutkimisesta minun on tuotava esiin se, että en itse ymmärrä ranskan kieltä. Olen siis elokuvan juonen kohdalla suomentajan (Outi Kainulainen, Broadcast text) varassa.

Olen jakanut lähiluvun kautta juonessa toistuvat tarinalliset ilmiöt kolmeen teemaan, joiden voidaan katsoa tuottavan toiseuttavaa representaatiota naissukupuolesta ja erityisesti päähenkilö Améliestä elokuvassa. Nämä kolme teemaa ovat: miesten kehityskertomukset suhteessa Amélien tarinaan, elokuvan henkilöiden ammatteihin liittyvät melko stereotyyppisetkin asetelmat sekä se, että elokuva vaikuttaa toistavan narratiivista oletusta siitä, että nainen tarvitsee miehen rinnalleen. Aloitan käsittelyni henkilötarinoiden kehityksen tarkastelusta.

4.2.1 Henkilötarinoiden sukupuolittunut kehityskulku

Elokvien henkilöahmoilla on erilaisia ja eriasteisia kehitystarinoita. Kaikkien hahmojen tarinoihin ei keskitytä elokuvien juonissa, mikä tietyllä tapaa jäljittelee aivan arkista todellisuutta. Ihmisen on mahdotonta tosielämässäkään saada täysipainoista kuvaa jokaisesta tapaamastaan henkilöstä, koska osa kohtaamisista on väistämättäkin pikaisia ja kertaluontoisia.⁹⁰ On arvatenkin selvää, ettei *Amélie*-elokuvankaan jokaisen hahmon tarina kehity, vaan väistämättäkin sivuosien hahmot jäävät ohuemmiksi. Elokuvassa on 16 nimettyä hahmoa, joista seitsemän on naisoletettuja ja yhdeksän miesoletettuja. Amélie on leskirouva Wallacen ohella ainoa naissukupuolinen hahmo, jonka oma henkilötarina kehittyy elokuvassa. Miessukupuolisten ja naissukupuolisten hahmojen henkilötarinoiden kehityksen asteissa onkin huomattavia eroja.

Mieshahmojen tarinoissa on havaittavissa selkeämpää kehityskulkua kuin naishahmojen tarinoissa. Miesten tarinoiden voidaan katsoa kehittyvän suhteessa Amélien tarinaan jopa huomattavasti enemmän. Otetaan ensimmäiseksi esimerkiksi Amélien isä. Hän on eläköitynyt sotilaslääkäri, jonka vaimo on kuollut vajaa parikymmentä vuotta aikaisemmin. Hän elää hyvin yksitoikkoista elämää, jossa päivät vaikuttavat identtisiltä, eikä mitään tunnu tapahtuvan. Isästä kehitelläänkin kuvaa hyvin elämäänsä pitkästyneenä ja ikävystyneenä. Isä ei ole koskaan myöskään matkustellut kotimaansa ulkopuolella, mutta kertoo Amélieelle haaveilleensa vaimonsa kanssa matkustelusta, mutta haaveiden toteutumisen estyneen hänen diagnosoituaan Amélieelle tämän lapsuudessa sydänvian. Isän elämän

⁹⁰ Bacon 2000, 175.

innottomuus ja pysähtyneisyys mielletään elokuvassa siis ikään kuin Amélien vastuulle. Amélien kuvataankin kantavan velvollisuutta isänsä hyvinvoinnista ja hän päättää järjestää tälle jännitystä arkeen puutarhatontun avulla, minkä ansiosta isän elämä elokuvan lopussa lähteekin niin sanotusti uudelleen käyntiin: tämä pakkaa laukkunsa ja lähtee matkustelemaan. Isän kehitystarina etenee siis lähtökohtiin nähden merkittävästi.

Amélien huoli ei sinällään ole tavallista läheisen huolenpitoa mittavampaa, mutta kokonaisvastuu isän innottomasta ja paikallaan verkkaisesti polkevasta elämästä vaikuttaa hieman epäreilulta, sillä se on suuri kuorma kannettavaksi Amélielle. Tämä kieli hyvin stereotyyppisestä naissukupuolen roolista, jolla viitataan siihen, kuinka nainen nähdään kulttuurissa usein huolehtivaisena ja hoivaavana olentona, jonka velvollisuudeksi niin lasten huoltovastuu kuin esimerkiksi kotitöiden teko heteroparisuhteissa tutkitusti kasaantuu⁹¹. De Beauvoir on lisäksi todennut erityisesti kristinuskon kiinnittäneen naiseen lämmön ja myötätunnon velvollisuuden, joilla hänen on tullut läheisiään hoivata⁹². Amélielle kehitetty hoivaajan rooli ja hänen suhteensa isänsä tilanteeseen on mielestäni rinnastettavissa tähän tyypilliseen velvollisuuden ideaan.

Naisen velvollisuudeksi annettu huolehtivuus ja lämpö ei kosketa kuitenkaan pelkästään Amélien isän hahmoa, vaan samalla tavoin elokuvan muidenkin mieshenkilöiden kehitystarinat kulkevat eteenpäin ja pitkälti Amélien ansioista. Lasimiehen elämä vaikuttaa virkistävän tämän saadessa Amélien lähettämiä VHS-nauhoitteita, joissa hänelle avautuu elämää myös kodin ulkopuolelta. Lasimies jopa hylkää elokuvan lopussa *Soutajien aamiainen* -maalauksensa 20 vuotta kestäneen impressionistisen tyylin ja siirtyy maalauksen aiheen kanssa ikään kuin moderniin ja ”uuteen aikaan” naivistisia piirteitä mukailevalla ilmaisulla.

Dominique Bretodeau, Amélien ensimmäinen hyvänteon kohde, puolestaan pysähtyy Amélien ansiosta tarkastelemaan kulunutta elämäänsä ja tekee siinä selkeitä muutoksia kohti läheisempää suhdetta tyttärensä ja tyttärenpoikaansa. Kahvilassa päivät pitkät nauhurin kanssa istuva Joseph puolestaan pääsee ainakin hetkeksi Amélien ansioista yli edellisestä naisystävästään ihastuessaan Georgetteen. Toisaalta hänen tarinansa jää kuitenkin lopulta hyvin samoihin uomiin kuin mistä se elokuvan aikana lähti liikkeelle. Toisen kahvila-asiakkaan, Hipoliton, kehitystarina ei myöskään varsinaisesti kehity merkittävästi, mutta elokuvan lopussa annetaan kuitenkin vaikutelma hänen piristyneestä olemuksestaan. Hipolito on kirjailijana jäänyt näkymättömäksi, mutta Amélie kirjoittaa hänen uusimmasta käsikirjoituksestaan sitaatin erään rakennuksen seinään, mikä vaikuttaa olevan

⁹¹Juvonen 2012, 273.

⁹² Beauvoir 2009, 324.

kirjailijalle tärkeä ja mieltä nostattava ele. Hän nousee tällä tavoin, vienosti, mutta kuitenkin, kirjoittajana ainakin rakennuksen ohikulkijoiden tietoisuuteen, mikä on jo suurempi määrä näkyvyyttä kuin mitä hän on katsojalle annetun kuvan perusteella aikaisemmin saanut.

Lucienin ja kauppias Collignonin kehitystarinat jäävät Amélien isään ja esimerkiksi Lasimieheen nähden myös ohuemmiksi. Lucien vaikuttaa kuitenkin saavan Amélien ja Lasimiehen ansiosta rohkeutta toimia häntä kohtaan julmasti käyttäytyvän kauppiaan kanssa. Kauppias puolestaan vaikuttaa Amélien opetusten ansiosta ehkä ymmärtävän omakohtaisesti, miltä kiusaaminen tuntuu ja näin ollen hänen kehitystarinansa voidaan nähdä etenevän.

Kiinnostavaa elokuvan juonessa on erityisesti sen tarinan antama tietynlainen armonanto Madeleineen edesmenneelle miehelle. Amélie haluaa lohduttaa leskirouva Wallace ja saada hänet irti menneestä, mutta tosiasialla asetelma kääntyykin miehelle eduksi: Wallacen edesmennyt mies saa Amélien kirjeen ansioista rouvaltaan anteeksi, mikä tarkoittaa, että miehen, kylläkin edesmennyt, elämä saa armahduksen loukkauksista, joita tämä oli vaimoan kohtaan tehnyt, kun taas rouva jatkaa miehensä ihannointia lähes samalla tavoin, mutta piirun verran iloisempana. Kiinnostavalla tavalla on siis valittu ikään kuin edistää enemmän edesmenneen miehen ”elämää” kuin elossa olevan Madeleine. Madeleine on kuitenkin ainoa naissukupuolinen hahmo Amélien lisäksi, jonka tarina jonkin asteisesti edistyy. Elokuva ei anna päätöstä Suzannen, Ginan tai Georgetten saati Philomènen tarinoille, vaan he jäävät elokuvan loppupuolella tarinan ulkopuolelle.

Kun tarkastelee edellä esitetyn valossa Amélien oman kehitystarinan kulkua ja muutosta, ei siinä ole nähtävissä yhtä selkeitä muutoksia kuin miesten kehitystarinoissa. Aivan elokuvan lopussa hän kuitenkin Lasimiehen kannustamana ottaa askeleen kohti rohkaistumista ja lähtee tavoittelemaan Ninoa, joka kuitenkin jo seisoo valmiiksi hänen ovellaan. Kohtaus synnyttää rakkauden parin välillä ja Amélien kehitystarinaksi muodostuukin matka kohti parisuhdetta miehen kanssa.

Elokuva tarjoaa naissukupuolisille hahmoilleen siis hyvin vähän tilaa kasvaa ja kehittyä, mikä voidaan tulkita toiseuttavana juonellisenä valintana. Elokuva siis osin toistaa edellä aikaisemman tutkimuksen esittelyn kohdalla esiin tuomaani naisen kehitystarinoiden ohuemmaksi normittunutta esitystapaa. Lisäksi Amélielle ei anneta miesten puolelta minkäänlaista kiitosta hyvistä teoista, sillä heidät pidetään tarinassa ulkopuolella tästä tiedosta Lasimiestä lukuun ottamatta, joka saa ainoana tietää. Tämä mitätöi ensinnäkin Amélien työtä melko merkittävästi, mikä samalla vahvistaa tämän narratiivin toiseuttavaa vaikutusta Amélieta kohtaan.

Toisaalta voidaan ajatella, että koska katsoja tietää Amélien suuren roolin elokuvan miesten kehitystarinoissa ja näin ollen hyvien tekojen olevan Amélien ansiota, tämä voisi vahvistaa hänen representaatiotaan toimijana. Rooli kuitenkin osin estää hänen oman tarinansa kehittymistä, koska hänen omalle kehitystarinalleen on jätetty elokuvassa melko vähäisesti tilaa. Näin ollen toimijan rooli ei poissulje toiseutetuksi joutumista. Jatkan seuraavassa alaluvussa elokuvien henkilötarinoiden parissa, sillä siirryn tarkastelemaan henkilöiden ammatteja ja niiden noudattamia melko sukupuolittuneita käytänteitä.

4.2.2 Ammattien monipuolisuuden sukupuolittunut epäsuhde

Naisen hoivaajan rooli ei tule esiin elokuvassa pelkästään kehitystarinoiden kohdalla, vaan näyttäytyy myös elokuvan hahmoille annetuissa ammatinvalinnoissa. Ammatit ovat elämänala, jolla on edelleen paljon ihmisten välistä segregaatiota. Kaikki ammatit ovat länsimaisessa kulttuurissa pitkälti kaikkien sukupuolien tavoiteltavissa, mutta niihin liittyy edelleen paljon sukupuolioletuksia. Näihin sukupuolioletuksiin ovat vaikuttaneet omalta osaltaan myös kulttuurituotteet. Kuten johdannossa toin esille, naisen johtajanaratiivin harvinaisemmasta esiintymisestä elokuvissa miessukupuoleen nähdä, voidaan ajatella syntyvän sukupuolioletuksia. Tällä voidaan nähdä olevan voimakas vaikutus ihmisen mielikuviin siitä, mihin ammatteihin hän on sukupuolensa puolesta kykenevä. On selvää, että ilman itsensä kaltaista representaatioita esimerkiksi johtajahahmoista, on haasteellisempaa lähteä tavoittelemaan tämänkaltaista asemaa. *Amélie*-elokuvassa on esitelty erilaisia ammatteja jokseenkin monipuolisesti, mutta monipuolisuuden esitys on sukupuolitettu.

Naiset, *Amélie* mukaan lukien, tekevät elokuvassa palvelu- ja kasvatusalan töitä. He ovat töissä kahvilassa, lehtikioskillä, lentoemäntänä, pornoliikkeessä, niin kassalla kuin tanssijanakin, sekä opettajana kotikoulussa. Tämän suhteuttaminen mieshahmojen tekemiin töihin nostaa esiin verrattain monipuolisempaa ammattivalikoimaa. Mieshahmojen ammattien joukossa on kirjailijaa, taiteilijaa, kaupan omistajaa, sotilaslääkärää, huvipuiston esiintyjää sekä asiakaspalvelijaa. Miehillä tarjotaan elokuvassa lisäksi erilaista elämäntyylin vapautta, mitä ei naisilla näytä olevan. Kahvilan vakioasiakkaalla, Josephille ei määritellä ammattia, vaan hänellä on mahdollisuus istua päivästä toiseen kahvilassa vahtien nauhurin kanssa entisiä naisystäviään. Nino on toinen esimerkki erilaisesta elämäntyylin vietosta. Hän on asiakaspalvelijan ammatissa pornokaupassa sekä huvipuistossa kummitusjunan luurankona, mutta ennen kaikkea hänen esitetään elävän pikemminkin harrastustensa kautta. Hänellä on mahdollisia erivapauksia lähteä töistä aikaisemmin, eikä hänellä näytä olevan ongelmaa vaihtaa usein työpaikka tai tehdä useaa työtä, minkä lisäksi hänellä näyttää jäävän myös

vapaa-aikaa, mikä tietyllä tapaa antaa hänestä kuvaa yhteiskunnan oravanpyörän ja sen asettamien velvoitteiden yläpuolella operoivana. Häntä ei kuitenkaan esitetä kotitöiden teossa, kuten ei muitakaan miehiä elokuvassa, toisin kuin esimerkiksi Amélie sekä hänen naapurinsa leskirouva Wallace esitetään. Miesten kotitöiden teon esittämättä jättäminen sukupuolittaa myös sitä työtä.

Elokuvan ammattien vähäinen valikoima naissukupuolelle muodostaa hyvin perinteikästä kuvaa naisille oletetusti kuuluvista ammateista. Tämän lisäksi elämäntyölin vapaus näyttäytyy elokuvan myötä vain miesten etuoikeutena. Elokuva ei siis niinkään arvota tai sukupuolita työtä tai ammatteja, mutta se esittää ammattien monipuolisuuden osaksi vain miesten työelämää. Naisen poissulkeminen työelämän monipuolisuudesta toiseuttaa selkeällä tavalla. Kolmas elokuvasta nouseva narratiivi keskittyy myös miehen ja naisen väliseen vuorovaikutukseen, mutta pärjämättömyyden näkökulmasta.

4.2.3 Narratiivi naisen pärjämättömyydestä ilman miestä

Naiselle asetetusta hoivaajan roolista ja ammattien monipuolisuuden sukupuolittuneisuudesta päästään kolmanteen selkeään narratiivin, jota elokuvan juoni kehittää. Se sanallistuu olettamaan siitä, että nainen tarvitsee miestä. Nainen on historiassa ollut miehen omaisuutta, holhouksen alainen sekä ylipäättänsä heikoksi mielletty sukupuoli, jonka on katsottu tarvitsevan miehen rationaalista ajattelua, fyysistä voimaa sekä niin taloudellista kuin henkistäkin turvaa. Näin on luotu narratiivia naisen pärjämättömyydestä ilman miestä. *Amélie* kulttuurituotteena tuo tämän esiin, mutta samalla toistaa sitä ylläpitävin vaikutuksin.

Ensimmäisen viitteen naisen pärjämättömyyden narratiivista voidaan katsoa luovan elokuvan keskeisimmäksi ääneksi nouseva miesoletettu voice-over-kertoja. Kertoja on elokuvissa usein ulkopuolella varsinaisesta tarinasta ja esiintyykin monta kertaa absoluuttisesti erillisenä elokuvan maailmasta. Hänen tehtävänä on ennen kaikkea sanoittaa elokuvan tapahtumia sekä kuljettaa elokuvan juonta, mutta yhtä lailla hän laatii kuvaa henkilöistä ja heidän persoonastaan. Voice-over-kertojalla voidaan siis katsoa olevan vahva rooli henkilöhahmojen muodostamisessa katsojalle. Tätä on verrattu usein patriarkaattiin, mitä monesti vielä vahvistaa entisestään vanhemman miehen äänen käyttö kertojana.⁹³ *Amélie*-elokuvan vanhempi mieskertoja on kaikkietävä kertoja, joka selostaa Amélien nykyistä elämää, lapsuutta ja mielikuvituksen voimakasta läsnäolo tämän elämässä sekä tämän haaveilevaa luonnetta. Elokuvan alussa kertoja luokin katsojalla Amélien lapsuuden sekä

⁹³ Bacon 2000, 183, 226.

elokuvan nykyhetken kuvailun perusteella hyvin vahvaa ensivaikutelmaa Améliesta ilman, että tämä on henkilönä itse ehtinyt juurikaan vaikuttaa siihen. Tämä vahvistaa tulkintaa tietynlaisesta päälle puhumisesta ja Amélien oman äänen mitätöinnistä.

Kertojan lisäksi Lasimies on hahmo, jolla on suuri vaikutus Amélieen, mikä saa myös piirteitä pärjäämättömyyden ideasta. Ensinnäkin Lasimies sisällyttää Amélien elämän maalaamaansa *Soutajien aamiainen* -maalaukseen ja pyrkii lukemaan maalauksen erästä hahmoa Amélien elämän kautta. Tämä lukitsee tietyllä lailla Amélien teoksen hahmoon ja osaksi kaksiulotteista maalausta. Lasimies alkaa kertojan kollegana selostaa Amélien tarinaa maalauksensa kautta. Tämä poistaa Amélieelta edellytyksiä tulla nähdyksi itsenään ja itsenäisenä, mitä kuvasin jo luvussa 4.1.5. Toisekseen on myös toinen juonen yksityiskohta, joka herättää tulkintaa ohjailevasta toiminnasta Lasimiehen toimesta. Lasimies nimittäin saa elokuvan lopussa puheillaan videon kautta Amélien tarttumaan tilaisuuteen kohdata viimeinkin Ninon. Vaikutus on jopa niin voimakas, että Lasimiehen videoviestin katsomisen jälkeen Amélie ryntää ovelleen juostakseen jo kertaalleen oven takana käyneen Ninon perään, mutta tämä odottaakin jo häntä siellä ja Amélie juoksee suoraan Ninon syliin. Kohtaus rinnastuu mielikuvaan Améliesta huolehtimisen vastuun siirrosta miesten kesken. Lasimies on kuin isä, joka saattelee tyttärensä alttarille omasta huomastaan tulevan aviomiehen huomaan. Amélie näyttäytyy miesten osakappaleena, jonka toimijuutta kutistetaan melko ohjailevalla määrittelyllä hänen oman elämänsä suunnasta. Amélien ei tämän perusteella anneta hallita itse päähenkilönä elokuvan kerrontaa, vaan sitä hallitsevat etupäässä kertoja ja Lasimies.

Naisen pärjäämättömyyttä ilman miestä ilmaistaan elokuvassa myös dialogisessa muodossa useita kertoja. Elokuvan alussa on kohtaus, jossa sokea mies soittaa gramofonilla kappaletta tyhjällä metroasemalla ja Amélie kuulee sen ja suuntaa musiikkia kohti aseman käytävillä. Kappaleessa naisääni laulaa suomennettuna: ”...kuinka voisin elää? / jos tuntisi en / tätä lain kun sun syliisi vaivun / kuulen sydämeni kaiun / kuinka voisin elää / ilman sua, rakkahin”⁹⁴. Samassa kohtauksessa Amélie tapaa Ninon. Naisen ja miehen väliseen itsestään selvyytenä ilmaistuun rakkauden tarpeeseen viitataan elokuvassa vastaavalla tavalla useaan otteeseen. Eräässä kohtauksessa Amélie pyytää työnantajaltaan Suzannelta päästä lähtemään aiemmin töistä, mihin Suzanne vastaa kysymällä miehen nimeä. Todellisuudessa Amélie on lähdössä tapaamaan ensimmäistä hyväteon kohdettaan, mutta Suzannen oletuksena on, että Amélie on lähdössä tapaamaan miestä romanttisessa mielessä.

⁹⁴ Laulu on laulaja Fréhelin kappale *Si tu n'étais pas là* (1934). Ossard, Deschamps & Jeunet 2001. Suom. Outi Kainulainen.

Samankaltaista viestiä välittävät niin kiosilla työskentelevän naisen toteamus naisen vertauksellisesta olemuksesta: ”Nainen vailla rakkautta kuihtuu kuin kukkanen vailla aurinkoa”⁹⁵ samoin kuin erään miessukupuolisen kahvilan asiakkaan puhe kaikkien naisten suulla: ”Kaikki naiset haluavat nukkua miehen olkapäätä vasten”⁹⁶. Lisäksi leskirouva Wallace tokaisee Lucienille eräässä kohtauksessa, ettei ole mitään elämisen arvoista, jolla hän viittaa selkeästi elämään ilman edesmennyttä kumppaniaan, mitä vahvistaa entisestään hänen puheensa Amélielle kirjeen saamisen jälkeen, jolloin hän kokee kirjeen osoittavan: ”– – vankat todisteet siitä, että mieheni rakasti minua”⁹⁷. Näillä lausunnoillaan henkilöhahmot sekä yhtä lailla metrosemalla soinut kappale tulevat toistaneeksi narratiivia naisen pärjäämättömyydestä, joka kytketään elokuvassa ideaan siitä, että nainen tarvitsee miehen rakkautta ja huomiota sekä ennen kaikkea heteronormatiivisen parisuhteen. Tätä kohti Amélien henkilötarinanakin kehitys johtaa, kuten edellä luvussa 4.2.1 avasin.

Näiden rakkauden tarvetta ilmentävien viittausten lisäksi elokuvassa muodostetaan naissukupuolesta kuvaa myös hieman erilaisen miehen avun tarpeen äärellä. Kahdessa kohtauksessa naissukupuolinen hahmo nauraa mieshahmon kertomalle vitsille, minkä lisäksi eräässä kohtauksessa Amélie pyytää nokkelaa vastausta kuvitteelliselta kellarista nokkeluuksia tehtailevalta mieheltä kauppias Collignonin ikäväsävyisille puheille työntekijästään Lucienista. Naista ei esitetä kertomassa mitään humoristista tai nokkelaa, vaan nainen hakee elokuvassa apua tällaiseen tilanteeseen. Miessukupuoli esitetään siis hyvin sanavalmiina sukupuolena naissukupuoleen verrattuna. Tämä toistaa päälle puhumista ja miehen roolia viimeisen sanan sanojana. Täten miehen sanoille annetaan huomattavasti enemmän painoarvoa naiseen nähden.

Naisen nokkeluuden puutteenakin nähtävien piirteiden lisäksi elokuva tuo esiin myös stereotyyppistä naisen mystifiointia, mitä kulttuurissa, kirjallisuudessa ja esimerkiksi taiteessa on harjoitettu paljonkin. De Beauvoir on tuonut esiin, kuinka tällainen miehen unelmointi on kautta aikain profiloitunut naista. Myytit ovat olleet de Beauvoirin mukaan miehen tapa suhtautua naisen todellisuuteen. miehelle naisen mystifiointi on näin ollen ollut defenssi olla tunnustamatta oman ymmärryskykynsä rajallisuutta naissukupuolta kohtaan. Mystifioidessaan naisen mies on tehnyt samalla itsestään verrokin eli olennaisen, johon vertautua, ja näin ollen naisesta toisen. Mystisyys on de Beauvoirin mukaan ollut aina myös orjan ominaisuus, nimenomaan ominaisuus toiselle.⁹⁸ Elokuvassa Nino kuvaa eräässä kohtauksessa Amélieta arvoitukseksi. Arvoituksellisuuden voidaan

⁹⁵ Ossard, Deschamps & Jeunet 2001. Suom. Outi Kainulainen.

⁹⁶ Ossard, Deschamps & Jeunet 2001. Suom. Outi Kainulainen.

⁹⁷ Ossard, Deschamps & Jeunet 2001. Suom. Outi Kainulainen.

⁹⁸ Beauvoir 2009, 151, 428-434.

olettaa ilmaisevan sellaista, mitä ei ymmärretä. Tällä Nino toisin sanoin mystifioi Amélieta, mikä voidaan nähdä toiseuttavan narratiivisen kuvan luomisena naissukupuolesta, sillä se tuottaa ilmaisua jostain toisesta ulottuvuudesta, mitä mies eli ihminen, ei voi ymmärtää. Samalla se viestittää naisen tarvitsevan miehen määrittelyä tullakseen ymmärretyksi.

Narratiivi muodostaa aina kuvaa esittämästään kohteesta. Samalla se tuottaa muotoa sille, miten kohde nähdään. Edellä on voitu nähdä, miten narratiivi merkityksellistää naissukupuolta *Amélie*-elokuvassa ja näin muodostaa representaatioita naisesta. Kootusti sanottuna juonen analyysi nostaa esiin toisteista naissukupuolta toiseuttavaa narratiivin tuottamista. Elokuvassa jätetään vähemmän tilaa niin naisen tarinalle kehittyä kuin toimia työelämässäänkin. Lisäksi päähenkilö ei saa itse hallita kerrontaa, vaan häntä tulkitsevat miehet, mikä jättää hänen ja yleisesti naissukupuolen lähes ainoaksi päämääräksi elämässä hankkia romanttinen parisuhde miehen kanssa.

5. PÄÄTÄNTÖ

Tutkielmani päätavoitteena oli tarkastella naissukupuolen toiseuden representoitumista valtavirtaelokuvassa. Tarkasteluni keskiössä oli se, kuinka elokuvan elokuvallisten keinojen valintojen voidaan nähdä kytkeytyvän kulttuurin ja taiteen perinteisiin sekä yhteiskuntaan ja siellä vallitseviin valtarakenteisiin merkityksellistään näin naissukupuolen toiseuden representoitumista. Naissukupuoli oli tutkimuksen lähtökohtana siihen historiallisesti ja rakenteellisesti kytkeytyneen toiseuden ja toiseuttamisen vuoksi.

Olen tehnyt edellä tulkintaa elokuvasta *Amélie* ja siinä naissukupuolen toiseuden representoitumisesta niin visuaalisten kuin narratiivistenkin elokuvallisten keinojen tarkastelun avulla. Oleellista tutkielmassani on ollut naissukupuolen esittämisen, edustamisen sekä tuottamisen representaation tarkastelu sen myötä muodostuvien oletusten, käsitysten, mielipiteiden ja arvottamisen vuoksi, joita on syytä tehdä näkyväksi. Elokuvilla katsotaan olevan merkittävä rooli sukupuolen tuottamisessa, sillä elokuvien välittämä todellisuus on kytköksissä aina aikaisempiin representaatioihin sukupuolesta⁹⁹. Elokuvan onkin todettu yhdistyvän tapaamme tarkastella maailmaa ympärillämme, muita ihmisiä sekä itseämme ja hahmotella sitä kautta ajatuksiamme, oletuksiamme ja mielikuviamme. Nämä yhteydet syntyvät pitkälti toiston kautta.

Amélie-elokuvan visuaalisten sekä juonellisten toiseuttavien elokuvallisten keinojen tarkastelu toi esiin useita elokuvassa toistettuja tapoja representoida naissukupuolta toiseuttavasti. Useampi keinoista pienensi aikuisen naisen representaatiota lapsenomaiseksi, millä hänen päätöksentekokykyään, itsenäisyyttään ja vastuullisuuttaan tullaan kyseenalaistaneeksi. Tämänkaltainen ominaisuuksien häivyttäminen ei pelkästään kavenna naisen aikuisuutta elokuvassa, vaan se lisäksi myös tyypistää naisen seksuaalisen halun moninaisuutta. Moninaisen representaation puute antaa määrittelyvaltaa naisesta jollekulle muulle, tässä elokuvassa sitä annetaan miehelle. Representaatiota säätelevät näin ollen miehen määrittelemät mielikuvat ja naisen hallinnan kyvyn voidaan osoittaa katoavan. Tämä ennen kaikkea ohentaa naissukupuolisia hahmoja, kun heidät on ikään kuin otettu haltuun niin määrittelyn kuin kehitystarinoidensakin näkökulmasta. Naisen representaatiosta elokuvassa syntyy usean elokuvallisen keinon käytön seurauksena narratiivi hänen pärjäämättömyydestään ilman miessukupuolta. Se synnyttää erilaista toimijuuden ja tekijyyden todellisuutta naiselle mieheen nähden samalla, kun se sulkee naiselta pois joitakin toimijuuden ja tekijyyden ulottuvuuksia. Tämä vastaa hyvin johdannossa esittämäni kysymykseen siitä, kertooko *Amélie* päähenkilöstään vai miehistä tämän ympärillä. Keskeisimmäksi tulokseksi tässä tutkielmassa

⁹⁹ Hietala, Heinonen & Paasonen 2016, 265, 270.

voidaankin nostaa se, ettei naissukupuolen toimijuus ole este hänen toiseuttamiselleen representaatioissa.

Tulkinnassa tuli huomioida erityisesti aineistoni luonne. Mitään kulttuurituotetta, kuten elokuvaakaan, ei voida pitää suorana kuvana todellisuudesta, vaan elokuva edellyttää nimenomaan tulkitsemista¹⁰⁰. Elokuva on kokonaisuus yksityiskohtia, joiden funktio ja merkitys eivät välttämättä useinkaan päde todellisuudessa¹⁰¹ tai vielä vähemmän esiinny todellisuudessa. Elokuva on aina osa historiaansa, osa kulttuuria samalla, kun se on myös osa tekijöitään. Elokuva ei siis ole pelkästään katsojan tuote, vaan se on myös elokuvantekijän tuote, joka audiovisuaalisella metaforiikalla muodostaa prosessin, jossa hän etsii ilmaisulleen audiovisuaalisen tavan esittää sen. Tämä luonnollisesti pitää sisällään sisällyttämistä ja poisjättämistä.¹⁰² Onkin muistettava, että elokuva on taideteos sekä kulttuurituote: se ei ole sekatarvakauppa. Toisin sanoen, elokuvassa ei ole luontevaa esittää kaikkia hahmoja ikään kuin täydellisen identiteetti- ja tunne-elämän kera¹⁰³.

Elokuvan käsittelyssä oli myös huomioitava, että kyseessä on vain yksi elokuva eli yksi representaatioehdotelma naissukupuolesta. Onkin muistettava, ettei voida mielekkäästi yksikantaan tehdä rajausta oikeaan ja väärään tapaan representoida naissukupuolta tämän yhden elokuvan perusteella. Näilläkään tekemilläni tulkinnoilla ei ole tarkoitus osoittaa *Amélie*-elokuvassa käytettyjä elokuvallisia keinoja jollakin tapaa vääriksi tavoiksi esittää naista. Niiden avulla on kuitenkin mahdollista tarkastella, voisiko keinojen vaikutuksiin liittyä samankaltaisuuksia myös muissa elokuvissa tai elokuvassa taidemuotona yleisesti. Tähän vastaa ehkä parhaiten ajatus siitä, kuinka elokuva naisesta ei ole olemassa olevan naiseuden tallentamista, vaan elokuva naisesta on naiseuden tekemistä¹⁰⁴. Vaikka *Amélie* on vain yksi valtavirtaelokuva, tekee se naiseutta omalla representaatiollaan, vaikuttaa siihen, kuinka nainen nähdään sen kautta ja jatkaa tietynlaisen representaation traditiota elokuvakulttuurissa, mikä toisin sanoin täyttää elokuvan esittämien kuvien merkitysten varastoa, mikä ei ole irrallaan käytetyistä elokuvallisista keinoista. En näe, etteikö samankaltaisia vaikutuksia voisi siis syntyä myös muissa elokuvissa.

Fiktioelokuvat siis vaikuttavat ihmisiin. Elokuva voi myös auttaa ymmärtämään hyvinkin erilaisia ihmisiä. Samuuden kokemus elokuvahenkilöihin voi avata samaistumista myös todellisuuden kanssaihmisiin.¹⁰⁵ Samalla itsensä näkeminen elokuvassa esimerkiksi sukupuolensa kautta, voi

¹⁰⁰ Hietala 2016, 177.

¹⁰¹ Bacon 2000, 22.

¹⁰² Bacon 2000, 168.

¹⁰³ Bacon 2000, 175.

¹⁰⁴ Kyrölä 2006, 115.

¹⁰⁵ Bacon 2000, 173.

toisaalta pitää yllä stereotypioita tai muita tapoja nähdä ihminen kytköksissä tämän sukupuoleen, missä toistolla on suuri merkitys. Elokuva voi samalla myös toiseuttaa; se voi toiseuttaa jättäessään tarjoamatta katsojalleen samaistuttavaa. Kun nainen ei näe naissukupuolisia johtajahahmoja elokuvassa, hän oppii, ettei asema kuulu hänelle. Se voi herättää omaksuttua tai opittua alemmuutta ja ruokkia sitä. Elokuvan avulla on kuitenkin myös mahdollista muuttaa skeemojaan näkemänsä perusteella¹⁰⁶ ja tästä syystä olisikin tärkeää näyttää monipuolista kuvaa ihmisyydestä, jotta vanhat ongelmallisena nähtävät oletukset ja stereotypiat saisivat vähemmän tilaa ja uusille monipuolisille mielikuville olisi enemmän tilaa olla olemassa.

Elokuvan jako visuaaliseen ja narratiiviseen puoleen on periaatteeltaan keinotekoinen, sillä tosiasiaa ne kulkevat elokuvassa yhdessä. Niiden tarkastelu erillään tarjosi kuitenkin kaksi selkeää näkökulmaa, joiden rajoissa lähestyä naissukupuolen toiseuden representoitumista monipuolisesti. Samaisesta syystä valitsin sisällyttää tutkielmaani nämä elokuvan molemmat puolet: koska ne nimenomaan kuuluvat yhteen ja rakentavat yhdessä naissukupuolen representaatiota. Näen että valinnan teko ainoastaan toisen käsittelystä ei olisi ollut ongelmaton, mikä olisi lisäksi tarkoittanut tutkimusasetelman muutosta audiovisuaalisen kokonaisuuden tutkimisesta kuva-analyysiin. Tästä syystä näen tekemäni valinnan tarkoituksenmukaisena ja perusteltuna.

En myöskään voinut täysin irrottautua oman positioni lähtökohdista niiden ollessa niin merkittävässä osassa itseäni. Tällä voidaan katsoa mahdollisesti olleen vaikutusta analyysiini, mutta olen pyrkinyt koko tutkimusprosessin ajan välittämään tutkimuseettisesti neutraalia ja läpinäkyvää tulkintaa siinä toivoakseni onnistuen.

Näen tämän tutkimuksen aiheen olevan potentiaalinen myös laajemman elokuva-aineiston kanssa, joka tarjoaisi toiseuden tutkimukselle kiinnostavan alustan tehdä syvällisempää tulkintaa siitä, kuinka elokuvan historia on esimerkiksi toiseuttanut naissukupuolta, millä keinoilla ja mitä muutoksia tässä on nähtävissä. Toisaalta tämä aineisto tarjoaisi kiinnostavan tutkimuskohteen samaistumisen näkökulmalle, joka linkittyy myös vahvasti toiseudentutkimukseen. Haastatteluiden avulla samaistumista olisi mahdollista tarkastella esimerkiksi useamman intersektionaalisen eronteon, kuten sukupuolen, seksuaalisuuden, rodullistamisen ja esimerkiksi luokan representaatioiden näkökulmista. Molempien ideoiden on mahdollista katsoa tekevän näkyväksi toiseuden ilmiötä, joka niin helposti jää näkymättömäksi ja merkityksellistämättä.

¹⁰⁶ Bacon 2000, 174.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto:

Ossard, C., Deschamps, J-M. (tuottajat) & Jeunet, J-P. (ohjaaja). (2001). *Amélie* (alkuperäinen nimi *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*) [elokuva]. Ranska: Pan Vision.

Tutkimuskirjallisuus:

Académie des Arts et Techniques du Cinéma (2020). *César Awards 2002*. Haettu 6.4.2020 osoitteesta <https://www.academie-cinema.org/palmars/>.

Academy of Motion Picture Arts and Sciences (2019). *The 74th Academy Awards: 2002*. Haettu 6.4.2020 osoitteesta <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2002>.

Bacon, H. (2000). *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bazgan, N. (2010). Female bodies in Paris: iconic urban femininity and Parisian journeys. *Studies in French Cinema*, 10(2), 95–109. Haettu 15.3.2020 osoitteesta https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/sfc.10.2.95_1.

BBC Culture (2016). *The 21st Century's 100 Greatest Films*. Haettu 6.4.2020 osoitteesta <http://www.bbc.com/culture/story/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films>.

BBC Culture (2018). *The 100 greatest foreign-language films*. Haettu 6.4.2020 osoitteesta <http://www.bbc.com/culture/story/20181029-the-100-greatest-foreign-language-films>.

Beauvoir, S. de (2009). *Toinen sukupuoli I. Tosiasiat ja myytit* (suom. I. Koskinen, H. Lukkari & E. Ruonakoski). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi. Alkuperäisjulkaisu 1949.

British Academy of Film and Television Arts (2020). *Awards Database*. Haettu 6.4.2020 osoitteesta <http://awards.bafta.org/explore?year=2002&type=film+>.

Finto (2015). *Intervisuaalisuus*. Haettu 25.4.2020 osoitteesta <https://finto.fi/yse/fi/page/Y399271>.

Fox, A., Marie, M., Moine, R. & Radner, H. (2015). Introduction Contemporary French Cinema — Continuity and Change in a Global Context. Teoksessa A. Fox, M. Marie, R. Moine & H. Radner (toim.), *A Companion to Contemporary French Cinema* (s. 60–88). Chichester, England: Wiley-Blackwell.

Goulds, S., Ashlee, A., Fergus, I., Gallinetti, J. & Tanner, S. (2019). *Rewrite Her Story. How film and media stereotypes affect the lives and leadership ambitions of girls and young women*. Emmitsburg, Woking: Geena Davis Institute on Gender in Media, Plan International. Haettu 13.3.2020 osoitteesta <https://seejane.org/wp-content/uploads/2019-rewrite-her-story-plan-international-report.pdf>.

Hakkarainen, M-L., Leppänen, T. & Melkas, K. (2016). Ero, toiseus ja kulttuuriset tekstit. Teoksessa Y. Heinonen (toim.), *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen* (s. 256–264) (2. painos). Turku: Turun yliopisto.

Harjunen, H. (2010). Sukupuolittuneen ruumiin muodot ja merkitykset. Teoksessa T. Saresma, L-M. Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s. 241–242). Tampere: Vastapaino.

Hietala, V. (2016). Onko elokuva kieltä? Teoksessa Y. Heinonen (toim.), *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen* (s. 172–177) (2. painos). Turku: Turun yliopisto.

Hietala, V., Heinonen, Y. & Paasonen S. (2016) Elävä kuva – elämän kuva? Teoksessa Y. Heinonen (toim.), *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen* (s. 264–272) (2. painos). Turku: Turun yliopisto.

Hollywood Foreign Press Association (2020). *Winners & Nominees 2002*. Haettu 6.4.2020 osoitteesta <https://www.goldenglobes.com/winners-nominees/2002?page=2>.

Juvonen, T. (2010). Naisaktiivismin muuttuvat ehdot. Teoksessa T. Saresma, L-M. Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s. 257–274). Tampere: Vastapaino.

Kac-Vergne, M. (2016). Sidelining Women in Contemporary Science-Fiction Film. *Miranda*, 12(1). Haettu 14.3.2020 osoitteesta <http://journals.openedition.org/miranda/8642>.

Karkulehto, S. (2011). *Seksin mediamarkkinat*. Helsinki: Gaudeamus.

Kinnunen, T. (2010). Sukupuolen ja seksuaalisuuden ruumiillinen muoto-oppi. Teoksessa T. Saresma, L-M. Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s. 226–240). Tampere: Vastapaino.

Koivunen, A. (2004). Teorian aika on nyt-hetki. Teoksessa A. Koivunen (toim.), *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta* (s. 9–31). Tampere: Vastapaino.

- Koivunen, A. (2006). Queer-feministinen katse elokuvaan. Teoksessa A. Mäkelä, L. Puustinen & I. Ruoho (toim.), *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen* (s. 80–106). Helsinki: Gaudeamus.
- Kontturi, K-K., Kähkönen, L., Leppänen, T. & Liljeström, M. (2016). Feministisiä ymmärryksiä sukupuolesta. Teoksessa Y. Heinonen (toim.), *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen* (s. 244–249) (2. painos). Turku: Turun yliopisto.
- Korvajärvi, P. (2010). Sukupuolistunut ja sukupuolistava työ. Teoksessa T. Saresma, L-M. Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s. 183–196). Tampere: Vastapaino.
- Kuusamo, A. (2016). Kuvan tulkinnan peruskäsitteistöä. Teoksessa Y. Heinonen (toim.), *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen* (s. 89–103) (2. painos). Turku: Turun yliopisto.
- Kyrölä, K. (2006). Ruumis, media ja ruumiinkuvat. Teoksessa A. Mäkelä, L. Puustinen & I. Ruoho (toim.), *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen* (s. 107–128). Helsinki: Gaudeamus.
- Lauretis, T. de (2004a). Oidipus interruptus. Teoksessa A. Koivunen (toim.), *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta* (suom. T. Palin) (s. 123–138). Tampere: Vastapaino. Alkuperäisjulkaisu 1985.
- Lauretis, T. de (2004b). Sukupuolen teknologia. Teoksessa A. Koivunen (toim.), *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta* (suom. K. Sivenius) (s. 35–76). Tampere: Vastapaino. Alkuperäisjulkaisu 1987.
- Linker, K. (1995). Representaatio ja seksuaalisuus. Teoksessa L-M. Rossi (toim.), *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa* (s. 208–244). Helsinki: Gaudeamus.
- Lähdesmäki, T. (2012). Sukupuoli taiteen tutkimuksen näkökulmana. Teoksessa A. Waenerberg & S. Kähkönen (toim.), *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia* (s. 109–136). Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Minh-ha, T. T. (1995). Maailma vieraana maana. Teoksessa L-M. Rossi (toim.), *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa* (s. 247–261). Helsinki: Gaudeamus.
- Mulvey, L. (2009). *Visual and Other Pleasures*. (2. painos). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Neupert, R. (2015). French Animated Cinema, 1990 to Present. Teoksessa A. Fox, M. Marie, R. Moine & H. Radner (toim.), *A Companion to Contemporary French Cinema* (s. 796–848). Chichester, England: Wiley-Blackwell.
- Nummelin, J. (2005). *Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan*. Tampere: Vastapaino.
- Oksanen, J. (18.1.2018). *Eettinen kuvankäyttö: miten viestiä kuvilla tasa-arvoisesti ja monimuotoisesti*. [blogikirjoitus]. Haettu 6.4.2020 osoitteesta <http://blogi.lehtikuva.fi/2018/01/eettinen-kuvankaytto-visuaalinen-viestinta>.
- Paasonen, S. (2010). Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa T. Saresma, L-M. Rossi & T. Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (s. 39–49). Tampere: Vastapaino.
- Pöysä, J. (2015). *Lähiluvun tieto. Näkökulmia kirjoitetun muistelukerronnan tutkimukseen*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Rossi, L-M. (2001). *Kuvista toisin sanoin. Feministikatsojan näkökulmia*. Helsinki: Omakirja.
- Römpötti, T. (2014). Nainen miehen tiellä – *Neitoperho*, vastanostalgia ja tarinan mahdollisuus. Teoksessa M. Liljeström & M. Gylén (toim.), *Säännelty vapaudet. Tulkintoja toiseuden tuottamisesta* (s. 153–176). Turku: Turun yliopisto.
- Savolainen, T. (2017). Sukupuolten tasa-arvo elokuvatuotannossa. Julkisen rahoituksen jakautuminen. *Cuporen verkkojulkaisuja 43*. Helsinki: Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cupore. Haettu 14.3.2020 osoitteesta https://www.cupore.fi/images/tiedostot/2017/sukupuolten_tasa_arvo_elokuvatuotannossa.pdf.
- Sellier, G. (2015). Pitiful Men, Instrumental Women. The Reconfiguration of Masculine Domination in Contemporary Popular French Cinema. Teoksessa A. Fox, M. Marie, R. Moine & H. Radner (toim.), *A Companion to Contemporary French Cinema* (s. 896–940). Chichester, England: Wiley-Blackwell.
- Silfverberg, A. (18.5.2018). Long Playn Perjantaikirje. *Long Play*. Haettu 31.3.2020 osoitteesta <https://us9.campaign-archive.com/?e=&u=3880cdb77f172aa7c44ca3713&id=106bc96cd2>.
- The European Film Academy (2020). *2001*. Haettu 6.4.2020 osoitteesta <https://www.europeanfilmacademy.org/European-Film-Awards-Winners-2001.72.0.html>.

Toiviainen, S. (1995). *Elokuvan hengenveto. Ranskan uusi aalto ja sen perintö*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, Painatuskeskus.

Turun Kaupunginteatteri (2020). *Amélie*. Haettu 15.3.2020 osoitteesta <https://teatteri.turku.fi/turun-kaupunginteatteri/ohjelmisto/amelie>.

Vallius, A. (2012). Kuvastojen tutkimus metodologisenä haasteena – esimerkkinä maisemakuvaston visuaalinen analyysi. Teoksessa A. Waenerberg & S. Kähkönen (toim.), *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia* (s. 163–185). Jyväskylä: Kampus Kustannus.

Vido, A. de (2018). Reclaiming the Streets: Investigating Female Experience of Cinematic Urban Violence. *Journal of Feminist Scholarship*, 15(15), 18–36. Haettu 15.3.2020 osoitteesta <https://doi.org/10.23860/jfs.2018.15.03>.

Vincendeau, G. (2001). Cafe society. *Sight and Sound*, 11(8), 22–25. Haettu 14.3.2020 osoitteesta <https://reader.exacteditions.com/issues/58008/spread/1>.

Williams, L. R. (2012). 2001. Movies, Smart Films and Dumb Stories. Teoksessa Timothy Corrigan (toim.), *American Cinema of the 2000s: Themes and Variations* (s. 40–60). New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.