



Mitä on naisinen katse?

Saara Tuusa
Maisterintutkielma
Taiteiden tutkimus
Elokuva- ja televisiotutkimus
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Toukokuu 2021

Tiivistelmä

Tiedekunta: Humanistinen tiedekunta

Koulutusohjelma: Taiteiden tutkimus

Opintosuunta: Elokuva- ja televisiotutkimus

Tekijä: Saara Katariina Tuusa

Työn nimi: Mitä on naisinen katse?

Työn laji: Maisterintutkielma

Kuukausi ja vuosi: Toukokuu 2021

Sivumäärä: 69 sivua

Avainsanat: naisinen katse, miehinen katse, feministinen elokuvatutkimus, kehollinen tietoisuus, kehollinen simulaatio, tekijyys, reseptio, valtarakenteet

Ohjaaja tai ohjaajat: Henry Bacon

Säilytyspaikka: Helsingin yliopiston kirjasto

Tiivistelmä:

Maisterintutkielmani tutkii sitä, miten käsite naisinen katse kannattaisi mieltää. Naisinen katse (*female gaze*) ymmärretään tutkielmani puitteissa miehisen katseen (*male gaze*) käsitteelliseksi vastapariksi. Miehinen katse pohjaa feministisen elokuvateoreetikon Laura Mulveyn vuoden 1975 esseeseen 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. Naisisen katseen käsite ei kuulu alkuperäiseen teoreettiseen malliin, eikä sille ole vakiintunutta määritelmää.

Lähestyn naisisen katseen tutkimusta feministisen elokuvatutkimuksen viitekehyksessä, ja analyysini korostaa naisisuuteen liittyvää potentiaalia elokuvan kentällä. Tutkielmaa leimaa hermeneuttinen eetos, jossa tutkijan havainnot ja positio ovat läsnä ja yhdistyvät tulkinnalliseen analyysiin. Naisista katsetta lähestytään historiallisen käsiteanalyysin, elokuvateoksen formaalien ominaisuuksien sekä (nais)tekijyyden ja (nais)katsojuuden analyysin kautta, ja ymmärrys käsitteestä muodostuu näiden osien ja kokonaisuuden tulkinnan myötä. Aineistona toimivat kolme naistekijän pitkää elokuvaa sekä 30 kappaletta näistä elokuvista naiskriitikkojen kirjoittamia kritiikkejä.

Naisista katseen analyysiä pohjaa miehisen katseen käsiteanalyysi. Tutkimukseni esittää, että miehinen katse on olennainen osa naisisen katseen käsitteen ontologiaa ja naisista katsetta määrittääkin ensisijaisesti sen kulttuurihistoriallinen toiseus. Tutkielmani esittää, että naisinen katse käyttää toiseudesta kumpuavaa aistimellisuutta ja affektiivisuutta voimavarana rakentaakseen miehisestä katseesta poikkeavaa "katsomisen tapaa" elokuvassa, jonka keskiössä on kehollisena mielletty tietoisuus. Käytän hyväkseni fenomenologista ja kognitiivista elokuvatutkimusta naisisen katseen elokuvallisten keinojen analyysissä. Esitän, että naisisella katseella on kaksi strategiaa: *aistivoimainen elokuvan tuntu* ja *elokuva kokemuksellisenä prosessina*. Analysoin kolmea naistekijän elokuvaa tämän teoreettisen mallin puitteissa metodologianani elokuvien multimodaalinen lähiluku ja fenomenologis-hermeneuttinen analyysi.

Esitän tutkielmassani, että naisinen katse korostaa elokuvan vuorovaikutteisuutta ja jatkuvuutta elokuvateosta ympäröivän sosiaalisen todellisuuden kanssa. Siksi analysoin myös (nais)tekijyyden ja (nais)katsojuuden merkitystä elokuvakokemukselle. Käytän temaattista diskurssianalyysia apuna havainnollistamaan sitä, kuinka naistekijöiden elokuvat merkityksellistyvät naiskriitikoille.

Tutkielma esittää, että naisinen katse haastaa elokuvalliset representaatiot sekä kerronnan ja muotokielen konventiot omasta historiallisen toiseuden positioistaan. Se pyrkii dialogiin miehisen katseen edustaman hegemonisen maskuliinisuuden kanssa ja haastaa sen käsityksen subjektiivisuuden muodostumisesta elokuvassa ja laajemmin kulttuurissa. Kutsunkin naisista katsetta tutkielmani löydöksien valossa post-patriarkalaisen subjektiivisuuden esteettiseksi strategiaksi.

Sisällysluettelo

Tiivistelmä.....	0
1. Johdanto	1
1.1. Tutkielman viitekehys: miksi feministinen elokuvatutkimus?	4
1.2. Tutkimuskysymykset ja tutkielman rakenne	7
1.3. Huomio käänöksistä ja käsitteistä	7
2. Katse elokuvassa.....	8
2.1. Katseen historiaa elokuvassa – miehisen katseen synty ja kehitys	9
2.2. Naisista katsetta paikantamassa	16
2.3. Elokuvien analyysi: metodit ja aineiston rajaus.....	26
2.3.1. Nuoren naisen muotokuva – suostumus ja jaettu toimijuus katseen elementteinä	27
2.3.2. <i>First Cow</i> – naisinen katse melankolisena kokemisen kuvittelun raamina.....	34
2.3.3. <i>The Nightingale</i> – samastumisen kieltäminen ja rankaiseva naisinen katse	40
3. Katseesta elokuvan tekemiseen ja kokemiseen.....	47
3.1. Tekijyys ja naisinen katse	48
3.2. Kokemuksellinen (nais)katsojuus	50
3.3. Taidekriittikien analyysi – metodit ja aineiston rajaus	55
3.3.1. Naisisen katseen diskurssit – naiskriitikot naistekijöiden elokuvista	56
4. Pohdinta ja yhteenvedo.....	62
4.1. Yhteenvedo tutkielman löydöksistä.....	63
4.2. Keskeiset päätelmät	66
4.3. Jatkotutkimus	68
5. Lähteet	69

1. Johdanto

Minä tiedän sisaruudesta, tiedän maailmasta, jossa on pelkkiä naisia. Se ei ole utopiaa. Se on osa elämäni. Ja siihen nojaan tehdessäni näitä elokuvia.

Näin kuvailee ranskalainen elokuvaohjaaja Céline Sciamma elokuvantekemistään *VOX*-lehden haastattelussa (VanDerWerff, 2020). Sciamman elokuvista puhuttaessa käytetään usein käsitettä naisinen katse (*female gaze*), ja ohjaaja itsekin kertoo kyseisessä haastattelussa, että hänen elokuvansa *Nuoren naisen muotokuva* (2019) on naisisen katseen manifesti. Käsitteeseen törmää nykyään monien naistekijöiden kohdalla. Mutta miten käsite naisinen katse kannattaisi määritellä?

Yleisellä tasolla naisista katsetta käytetään kuvaamaan naistekijän tuotantoa, jossa naiskuva on poikkeava tai jossa naiset ylipäättään nousevat tarinoiden keskiöön. Käsite on hiipinyt pikkuhiljaa länsimaiseen kulttuurijournalismiin, taidekritiikkiin ja muuhun taidepuheeseen etenkin elokuvan ja television parissa. Joitakin merkittäviä alkupisteitä naisisen katseen käytölle ovat ohjaaja Joey Solowayn pitämä luento aiheesta Toronton elokuvajuhlilla (TIFF Talks, 2016), ja Film at Lincoln Centerin (2018) järjestämä kahden viikon mittainen seminaari ja esityssarja. Tänä päivänä keskustelu naisisen katseen ympärillä on jo sen verran valtavirtaista, että muun muassa *Helsingin Sanomat* on julkaissut aiheita käsittelevän, Tero Kartastenpään (2021) esseen otsikolla 'Jo vuosikymmeniä on puhuttu elokuvien epätasa-arvoisesta "mieskatseesta" – Sen muuttaminen naiskatseeksi ei ole ratkaisu'.

Kuten Kartastenpään essee ja Sciamman haastattelu enteilevät, naisinen katse ei ole neutraali aihe. Kartastenpään esseen otsikko antaa osviittaa siitä, mihin tämä tunnelataus liittyy. Naisinen katse on käsitteellinen vastapari miehelle katseelle (*male gaze*), joka on alusta lähtien ollut sukupuolipoliittisesti latautunut käsite. Miehisestä katseesta teorioi feministinen elokuvantutkija Laura Mulvey esseessään 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (1975). Mulvey esittää, että klassista Hollywood-elokuvaa määrittää miehen alistava katse, joka tekee naisesta yksipuolisen passiivisen objektin, jolla ei ole omaa tarinaa. Mulveyn essee on osa toisen aallon feminismiä, joka kriittisesti tarkasteli sukupuolittuneita valtarakenteita. Hänen mukaansa miehinen katse ei ole vain elokuvallinen ilmiö, vaan toisintaa eletyn elämän sukupuolirooleja ja naista alistavia valtarakenteita. Mulveyn esseessä ei kuitenkaan puhuta naisisesta katseesta lainkaan, joten käsitteellä ei ole vakiintunutta merkitystä sen

alkuperäiskontekstissa. Jotkut yksittäiset akateemiset artikkelit (esim. Dirse, 2013; Marantz Cohen, 2010) hyödyntävät käsitettä elokuvien analyysissä, mutta artikkelien pyrkimyksensä ei ole käsitteen määrittely.

Yksi selittävä tekijä sille, miksi naisisen katseen käsitettä on alettu käyttämään, liittyy naistekijyyden kasvuun. Naisia elokuvan kentällä kartoittavan *Celluloid Ceiling* –tutkimuksen mukaan naistekijöiden kasvu on hidasta, mutta tasaista: vuodesta 1998 vuoteen 2020 se on kasvanut kuusi prosenttia, niin että naiset edustavat nyt 23 % tekijöistä (Lauzen, 2021). Tutkimus kattaa 250 kaupallisesti menestyneintä elokuvaa Yhdysvalloissa. Myös Ruotsin elokuvainstituutin tutkimus raportoi kasvua: naisohjaajien määrä tuotantotukea saaneiden ruotsalaiselokuvien keskuudessa on kasvanut vuoden 2000–2005 vertailuvälistä vuoden 2013–2016 vertailuväliin peräti 28 prosenttiyksikköä, naistuottajien määrä 26 prosenttiyksikköä ja naiskäsikirjoittajien määrä 15 prosenttiyksikköä, niin että kaikissa kategorioissa naisten määrä lähentelee puolta (The Swedish Film Institute, 2018). Määrän kasvattaminen onkin ollut instituutille keskeinen strateginen tavoite. Kulttuuripoliittisen instituutin Cuporen *Taitelijan asema ja sukupuoli* –selvitys esittää, että myös Suomessa naisten osuus taiteilijakunnasta kasvoi vertailuvälillä 2000 ja 2010 kaikilla taiteenaloilla, suhteellisesti eniten monialaisissa taiteessa, säveltaiteessa, elokuvataiteessa ja kuvataiteessa (Roiha *et al*, 2015: 15).

Naistekijyyden kasvuun liittyy myös elokuvahistoriallinen uudelleenkirjoitus. Antologiat, kuten elokuvatutkija Mark Cousinsin ja näyttelijä Tilda Swintonin 14-tuntinen *Women Make Film* (2018) tai kuuden BluRayn kokoelma *Pioneers: First Women Filmmakers* (2018) nostavat arkistoista esiin elokuvahistorian unohdettuja naistekijöitä. Vastaavia avauksia on viime vuosina nähty muitakin, esimerkiksi Suomen Yleisradio kuratoi vuoden 2020 maaliskuussa Teema- ja Fem-kanaville ainoastaan naisten ohjaamia elokuvia.

Toinen selittävä tekijä on naiskuvan moninaistuminen. Näemme nyt enenevässä määrin naisia myös valtavirtaelokuvassa perinteisesti miehille varatuissa rooleissa. Esimerkkejä tästä ovat 2010-luvun hyvin miehisenä alkaneen supersankarielokuvaboomin versio *Wonder Woman* –hahmosta (2017) tai Disneyn *Frozen*-animaation (2013) prinsessat, jotka totutusta poiketen eivät yksinomaan tavoittele heteronormatiivista romanttista rakkautta. *Celluloid Ceiling* –tutkimuksen mukaan naispäähenkilöiden määrä on myös määrällisesti kasvanut välillä 2002–2019 jopa 24 prosenttiyksikköä, niin että vuonna 2019 naisten määrä oli 40 % (Lauzen, 2020). Aineistona tutkimuksessa on sata kaupallisesti menestyneintä elokuvaa Yhdysvalloissa.

Kolmas ja tärkein syy on kuitenkin tilastojen taustalla vaikuttavassa sukupuolipoliittisessa aktivismissa. Keskustelu on 2010-luvulla taas kiihtynyt ja siirtynyt akateemisista piireistä myös arkipuheeseen. Sukupuolittuneet valtarakenteet räjähtivät julkiseen keskusteluun viimeistään vuonna 2017 viraaliksi menneen #metoo-kampanjan myötä. Kyseessä on aihetunnisteen avulla leviävä kampanja, joka tuo esiin naisiin kohdistuvaa systemaattista syrjintää. Sen ajatuksena on, että naiset voivat jakaa häirinnän, syrjinnän ja hyväksikäytön kokemuksiaan ja näin tehdä ilmiötä näkyvämmäksi. Kampanjan aloitti seksuaalisen väkivallan selviytyjä Tarana Burke, mutta se alkoi levitä merkittävästi, kun näyttelijä Alyssa Milano käytti aihetunnistetta. Milano twiittasi viestin keskellä elokuvatuottaja Harvey Weinsteinin harjoittaman laajamittaisen seksuaalisen hyväksikäytön paljastumista. Se, että #metoo lähti viraaliksi juuri elokuva-alalta, on mielenkiintoista ja kertoo jotain alalle juurtuneista syrjivistä rakenteista, joita jo Mulvey pyrki esseessään sanallistamaan.

Yhdenvertaisuuskeskustelu on tänä päivänä kuitenkin nyansoitunut huomattavasti. Myös laadullisemmat kysymykset naisisuuteen juurtuneista syrjinnän muodoista saavat tilaa. Aalto-yliopiston julkaisemassa raportissa *Pieni aihe – naistekijät elokuvan rahoitusneuvotteluissa* (Talvio, 2020) naisvastaajat kertovat, että heidän ehdottamiinsa aiheisiin, päähenkilön tai muiden henkilöhahmojen ominaisuuksiin sekä elokuvantekijän omaan persoonaan ja sukupuoleen kohdistui toistuvasti vähättelevää ja halventavaa puhetta. Cuporen (2020) selvityksen mukaan elokuva-alalla työskentelevistä naisista 71 % on kohdannut syrjintää, joka näkyy asenteellisuutena sen suhteen, millaisia töitä pääsee tekemään ja saako työyhteisöissä mahdollisuuksia kehittyä (Oksanen-Särelä ja Kurlin Niiniaho, 2020: 7). Naistekijöiden ja heidän aiheidensa arvostuksesta kertoo globaalisti muun muassa Oscar-palkintojen jakautuminen – laitoksen 91-vuotisessa historiassa vain kaksi naista on voittanut parhaan ohjaajan palkinnon, ja vuosi 2021 oli ensimmäinen kerta, kun kaksi naista oli samanaikaisesti ehdolla kyseisessä kategoriassa. Palkinnoilla on edelleen merkittävä vaikutus tekijöiden ja teosten kanonisointiin ja esimerkiksi rahoitusmahdollisuuksiin.

Toisaalta keskittyminen pelkkään sukupuoleen tai sukupuolen näkeminen binäärisenä nähdään nykyään liian suppeana. Ruotsin elokuvainstituutin tuorein sukupuolitasa-arvoselvitys *Which Women?* (The Swedish Film Institute, 2021) nostaa esille rasismien ja ikäsyrjinnän, jota naiset kohtaavat niin tekijöinä, kun todistavat elokuvallisen representaation tasolla. Rodullistettu nainen kertoo selvityksessä:

Monilla on mielikuva siitä, miten maahanmuuttajatyttö puhuu ja käyttäytyy, kun hän on kasvanut Rinkebyssä. Mutta tunnen paljon ihmisiä Rinkebestä tai Skärholmenista, jotka puhuvat täydellistä ruotsia. Jotka ovat töissä siellä vitun työvoimatoimistossa. On ilmiselvää, millaisena tämä Fatima halutaan nähdä.

Samalla asialla on APFI:n tilaama selvitys *Kenen kuvia kerrotaan? Diversiteetti suomalaisissa elokuvissa ja TV-sarjoissa 2019*. Selvityksestä kertovan tiedotteen mukaan elokuvat ja TV-sarjat yhteenlaskettuna, valkoiset CIS-sukupuoliset, heteroseksuaalit ja vammattomat hahmot kattavat 90,6 % kaikista hahmoista. Suurin osa vähemmistörooleista on pienrooleja, joilla on vain vähän kohtauksia tai repliikkejä, eikä merkittävää vaikutusta kokonaistarinaan. Vuonna 2018 40 prosentissa sadasta menestyneimmästä elokuvasta Yhdysvalloissa päähenkilö tai toinen päähenkilö oli nainen, mutta vain 11 prosenttiyksikköä heistä kuului aliedustettuun rodullistettuun ryhmään ja 11 prosenttiyksikköä oli yli 45-vuotias (*USC Anneberg Inclusion Initiative*, 2018).

Selvityksissä nousee esiin naisten kohtaaman mahdollisuuksien epätasa-arvon ja seksuaalisen ahdistelun lisäksi syvälle juurtunut syrjintä, joka ulottuu aina naisia kiinnostaviin aiheisiin, henkilöhahmoihin ja tarinoihin. Lisäksi syrjinnän kerrannaisvaikutus voi kasvaa muidenkin ominaisuuksien kuin sukupuolen myötä. Esiin nousee rajoittava tyypittely liittyen esimerkiksi ikään ja etnisyyteen, joka määrittelee naisille hyväksyttäviä tapoja tehdä ja olla. Tämä viittaa siihen, että naisisen alirepresentaation vinouma ei ole poistunut, vaan muuttanut muotoaan.

Tässä valossa naisisen katseen käsitteen käytön yleistymisen näyttäytyy erilaiselta. Kyse ei ole vain naisten esille nostamisesta, vaan käsitteen myötä keskusteluun tuodaan myös kysymyksiä sukupuolittuneista arvoista ja normeista, sekä näihin liittyvistä moninaisista syrjinnän ja kontrollin muodoista. Tämä selittää myös tunnelatausta käsitteen ympärillä: arvoihin ja normeihin liittyvät kysymykset palaavat auttamatta henkilökohtaiselle ja kokemukselliselle tasolle. Jo toisen aallon radikaalifeministit esittivät: henkilökohtainen on poliittista.

1.1. Tutkielman viitekehys: miksi feministinen elokuvatutkimus?

Tutkielmani jatkaa feministisen tutkimuksen ja tiedontuotannon perinnettä. Feminismi on alun perin poliittinen aate, joka on lähtenyt tarpeesta parantaa naisten yhteiskunnallista asemaa.

Siksi myös aatteen nimessä viitataan naiseen (ransk. *femme*, engl. *female*). Akateemisessa viitekehyksessä sukupuoliin liittyvää tutkimusta sanotaan sukupuolentutkimukseksi. Kun jokin tieteenala ottaa sukupuolentutkimuksellisen näkökulman, sitä sanotaan kuitenkin usein feministiseksi tutkimukseksi – feministinen filosofia, feministiteologia, feministinen elokuvatutkimus. Määritelmällisesti feministinen tutkimus on sukupuolentutkimuksen alahaara, vaikka todellisuudessa feministinen tutkimus ei välttämättä ota aiheekseen sukupuolta. Tällöin tutkimus linkittyy enemmänkin feminismiin aatteena. Tätä omalla alallaan kuvailee mielestäni erinomaisesti feministisen filosofian edustaja Johanna Oksala (2005: 156): ”Väitän, että filosofinen ajattelu ei ala ihmettelystä vaan pikemminkin kokemuksesta, että jotain on vialla: jokin nykyisyydessämme on ongelmallista, jopa sietämätöntä.”

Feministisellä tutkimuksella onkin pitkä ideologiakriittinen perinne, ja tätä koulukuntaa edustaa myös Mulveyn miehisen katseen teoria. Itse tutkin naisista katsetta feministisessä viitekehyksessä osittain juuri siksi, että feministiselle tutkimukselle keskeistä on interventiomainen luonne ja tarve vastata yhteiskunnalliseen polttavaan kysymykseen. Tämän tehdäkseen feministinen tutkimus on useimmiten poikkitieteellistä: metodit ja teoriat ovat kysymyksenasettelun palveluksessa.

2010-luvulla feminismin aatteena on paitsi valtavirtaistunut, myös muuttanut muotoaan. Perinteisempi, niin sanottu ensimmäisen ja toisen aallon liberaalifeminismin ajoi sukupuolien tasa-arvoa ja naisten tasavertaisia oikeuksia yhteiskunnassa. Kolmannen (joskus neljännen) aallon feminismin ja siihen liittyvä intersektionaalisuus keskittyy laajemmin tasa-arvon ja oikeudenmukaisuuden toteutumiseen, jossa sukupuoli nähdään vain yhtenä identiteetin ominaisuutena ja potentiaalisena syrjinnän kohteena. Intersektionaalisuuden käsite on feministioikeustieteilijä Kimberlé Crenshawin (1989) esittämä, jolla hän kuvaa kuinka mustuus, naiseus ja luokka luovat päällekkäisiä ja rinnakkaisia syrjimyksen muotoja. Keskeiseksi teemaksi nykymuotoisessa feminismissä nouseekin identiteetin monimuotoisuus ja itsemäärittelyn periaate. Tämä pitää sisällään ajatuksen siitä, ettei sukupuoli ole binäärinen.

Naisen katseen käsitettä on mielestäni kuitenkin vaikea ymmärtää liberaalifeministisen kontekstin ulkopuolella, joka näkee sukupuolen binäärisenä. Koen tärkeäksi perehtyä huolellisesti miehisen katseen käsitteeseen ja sen syntykontekstiin, sillä se on olennainen osa naisen katseen käsitteen ontologiaa. Uskon, että käsitteen historiallinen työstäminen on ajatuksia avaavaa ja jopa terapeutista, sillä vanhoja tekstejä peilaten voimme niin sanotusti

nähdä menneisyyden nykyisyydessä ja tätä kautta lähteä perinpohjaisesti purkamaan syvään juurtuneita valtarakenteita. Sukupuolta käsitelläänkin tutkielmassani ensisijaisesti rakenteellisena ilmiönä, johon kohdistuu historiallisesti muotoutunutta syrjintää.

Feministinen tutkimus jää kuitenkin helposti kiinni kriittiseen positioon, jossa se tuo esiin ja purkaa rakenteita. Esimerkiksi feministisessä media ja –kulttuurintutkimuksessa saatetaan tutkia representaation, uusliberalistisen ideologian ja myöhäiskapitalististen taloudellisten realiteettien suhdetta ja vaikutusta sukupuoleen. Kuten sukupuolentutkijat Yvonne Tasker ja Diane Negra esittävät kootussa teoksessa *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture* (2007), tällaisen tutkimuksen panos on merkittävä etenkin postfeministisen diskurssien yleistyessä 2000-luvulla. Postfeminismi on kokoelma ajatussuuntia, jotka esittävät, että feminismiä ei tarvita kärjistetyksi joko siksi, että sen vaatimat oikeudet on jo saavutettu tai että aate ylipäättään ajaa vain konservatiivisia, valkoisia ja keskiluokkaisia arvoja.

Itse postfeminististen diskurssien ympärillä kasvaneena länsimaisena, valkoisena, keskiluokkaisena ja akateemisena naisena olen käyttänyt valtavasti aikaa kulttuuristen tekstien kriittiseen tarkasteluun ja feministisen tutkimuksen relevanssin pohtimiseen. Olen havahtunut siihen, että jatkuva kriittisen position ottaminen on uuvuttavaa, lamaannuttavaa ja jopa paradoksaalista: saatan päätyä kuluttamaan kaiken energiani sellaisen materiaalin kuluttamiseen ja pohtimiseen, jonka koen omaavan negatiivisen ja haitallisen kuvan sukupuolesta ja omalla kohdallani, naisena olemisesta. Naiseuden korostaminen tuntuu myös toisaalta hankalalta, sillä osaltaan se vahvistaa ajatusta sukupuolesta binäärisenä. Suhteeni feministiseen tutkimukseen ja sukupuolen käsittelyyn on siis ristiriitainen. Mustan feminismin edustaja Minna Salami kuitenkin kuvailee (2020: 18):

On mahdollista ja suotavaa kehittää sellaisia maailman tarkastelemisen tapoja, joissa naisten elämät ja kiinnostuksen kohteet ovat keskiössä ja naiseus on normi. Ei ole mitään yhtä tapaa, mutta naiseuteen liittyvä tieto haastaa patriarkaatin.

Tutkijana minua innostaa Salamin viitoittama feministisen ja naiseuteen liittyvän tiedontuotannon potentiaali luovana ja uutta rakentavana voimana. Tämän tutkielman puitteissa haluankin siirtää fokusta kohti taiteen potentiaalia ja sen mahdollista eheyttävää voimaa. Haluan nostaa esiin naistekijöitä, jotka usein edelleen jäävät miestekijöiden ja heidän teostensa (kriittisen) tarkastelun varjoon. Siksi tässä tutkielmassa analysoidaan vain

naisohjaajien elokuvia ja naiskriitikkojen tekstejä. Tällainen sukupuolieron korostaminen on postfeministisissä diskursseissa usein nähty naiivina tai essentialistisena. Feministinen tutkija Luce Irigaray (1985) kuitenkin painottaa, ettei sukupuolieron ajattelu ontologisena erona johda essentialismiin, kun ajattelemme sitä historiallisen ontologian kontekstissa. Irigarayn mukaan sukupuoli ei ole pysyvä eikä universaali, vaan historiallisesti muuttuva ja dynaaminen jäsenys, ja sitä tulee analysoida sellaisena. Sukupuoli on perustavanlaatuisen, hitaasti muuttuva rakenne. Kun tässä tutkielmassa pyrin selvittämään sitä, miten naisinen katse olisi mielekästä ymmärtää, ovat lähtökohtinani Irigarayn dynaaminen ymmärrys sukupuolesta ja Salamin näkemys naiseuteen liittyvästä potentiaalista.

1.2. Tutkimuskysymykset ja tutkielman rakenne

Tutkielmani pyrkii vastaamaan kahteen tutkimuskysymykseen:

- 1) Miten naisinen katse ilmenee elokuvateoksessa?
- 2) Mitä naisinen katse merkitsee elokuvateoksen ulkopuolella?

Luku 2. *Katse elokuvassa* vastaa ensimmäiseen kysymykseen. Luvussa käydään läpi katseen käsitteen historiaa elokuvassa, puretaan miehisen katseen toimintamekanismeja sekä paikannetaan naisista katsetta *toiseuden* käsitteen avulla. Käsiteanalyysin pohjalta muodostuu teoreettinen viitekehys, joka esittelee kaksi naisisen katseen strategiaa. Ne toimivat pohjana katseen formaalille analyysille kolmesta naistekijän elokuvasta koostuvassa aineistossa

Tutkimuksen luku 3. *Katseesta kokemiseen ja tekemiseen* vastaa toiseen tutkimuskysymykseen. Luku siirtyy elokuva-aineiston lähiluvusta hahmottamaan tekijyyden ja katsojuuden rooleja elokuvakokemuksen rakentumisessa. Luvun lopuksi tutkitaan taidekriittiköiden temaattisen diskurssianalyysin avulla sitä, miten tutkielman elokuva-aineisto merkityksellistyy naiskriitiköiden kirjoittamissa teksteissä. Viimeinen luku 4. *Johtopäätökset* pohtii tutkielman tuloksia, esittelee johtopäätökset ja viitoittaa jatkotutkimuksen aiheita.

1.3. Huomio käänöksistä ja käsitteistä

Kaikki tutkielmassa esitetyt lähteiden suomennokset ovat kirjoittajan omia, ellei toisin mainita lähdeluettelossa. Lähestulkoon kaikki tutkimuskirjallisuus ja aineistot ovat eurooppalaisia tai

angloamerikkalaisia, ja tutkimus on jatkumoa länsimaiselle ajattelulle. Tutkijana tämä on minulle luontainen lähtökohta, ja myös relevantti sellaisen länsimaisen kulttuurihistoriallisen käsitteen, kuten naisisen katseen, ymmärrykselle.

Suomen kieli ei tunne käsitteellistä eroa kulttuurisen sukupuolen (*gender*) ja biologisen sukupuolen (*sex*) välillä, vaan ero tulee ymmärtää kontekstuaalisesti. Tässä tutkielmassa puhutaan kulttuurisesta sukupuolesta, ellei toisin mainita. Määrittelyt sukupuolesta on tehty oletuksen pohjalta – esimerkiksi henkilön nimen, kuvan ja käytettyjen pronominiin tai muun kuvailun periaatteella. Käytän käännöstä miehinen katse ”mieskatseen” sijaan, sillä se heijastaa katseen institutionaalista, kulttuuriseen sukupuoleen liittyvää luonnetta yksittäisen henkilön sijaan, samalla tapaa kuin sana *male* käsitteessä *male gaze* tekee eron sanan *man*, mies, kanssa. Tämän vuoksi käytän myös käsitettä naisinen katse, ei ”naiskatse”.

Miellän sanat naiseus ja mieheys tapoina kuvailla jonkun *yksilön* tapaa olla ja ilmentää sukupuolta. Naisuus ja miehisuus taas edustavat normatiivisia tapoja olla ja ilmentää sukupuolta *yleisemmällä tasolla*. Normilla tarkoitan sosiaalista käyttäytymissäntöä, joka on yleisenä ymmärretty käyttäytymisen ja olemisen tapa, joka saa voimansa toistettavuudesta ja elää sosiaalisen uusintamisen kautta. Normit ovat aina historiallisia ja ideologisia, vaikka niiden synty onkin ihmisille ominaista – on ymmärrettävä, että ”normittomuus” ei siis ole kriittisenkään tutkimuksen tavoite tai mahdollisena pidetty vaihtoehto. Käsitteen *representaatio* ymmärrän esittämisen ja edustamisen prosessina, joka toimii normalisaation välineenä, mutta joka voi myös tehdä normeja näkyväksi ja muuttaa niitä. (Hall, 1977.)

Normit kantavat mukanaan ajatuksia ja mielikuvia siitä, mikä on tavoittelemisen arvoista, ja tätä kautta ne määrittelevät esimerkiksi sukupuolille hyväksytyjä tai haluttuja piirteitä. Normeihin voidaan lukea länsimaisessa kontekstissa naisisuuden osalta esimerkiksi herkkyyden, fyysinen heikkous, empaattisuus, mukautuvuus ja miellyttämishaluisuus, ja miehisyyden osalta fyysinen ja henkinen vahvuus, kilpailullisuus, itsenäisyys ja johtamishaluisuus. Tulkinta siitä, mitä käsitteet täsmälleen pitävät sisällään, on kuitenkin aina yksilöllistä.

2. Katse elokuvassa

Tässä luvussa käydään läpi katseen historiaa elokuvassa ja muodostetaan teoreettinen viitekehys naisisen katseen formaalille analyysille, joka ohjaa aineiston lähilukua.

2.1. Katseen historiaa elokuvassa – miehisen katseen synty ja kehitys

*Katse on yksi keskeisimmistä elementeistä modernin subjektiviteetin rakentumisessa.
Katse suodattaa tapojamme ymmärtää ja järjestää ympäröivää maailmaa.*

Laura Mulvey (2001: 5)

Arkiajattelussa miellämme, että näkö on ihmisen ensisijainen aisti. Ajatus on niin vakiintunut, että harvoin kyseenalaistamme tapaamme hahmottaa maailmaa silmiemme kautta, katsojina. Neurolingvististä tutkimusta tehneet George Lakoff ja Mark Johnson (1980) avaavat ilmiötä kielellisestä perspektiivistä: esimerkiksi englannin kielessä käytettävät ymmärtämiseen liittyvät metaforat liittyvät näkemiseen. Lakoffin ja Johnsonin mukaan metaforat eivät kuitenkaan ole vain kielellisiä, vaan ruumiillisia, ja ne rakentavat tapaamme hahmottaa maailmaa. Näin ollen metaforan *ymmärtäminen on näkemistä* voi siis käsittää perustavanlaatuisena angloamerikkalaisena itsen ja ympäristön välisenä suhteena. Metaforan vakiintuneisuus ei kuitenkaan tarkoita, että se olisi universaali ja pysyvä tapa mieltää ymmärtäminen (1980: 159).

Johnson esittää myöhemmässä teoksessaan *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding* (2007: 186), että myös tapa puhua elokuvasta perustuu metaforalle *ymmärtäminen on näkemistä*. Näkemisen kulttuurihistoriaa tutkinut Jonathan Crary on samoilla linjoilla. Hän esittää teoksessaan *Techniques of the Observer* (1990), että vallitsevaksi tavaksi käsitteellistää elokuvaa 1800-luvulla muodostui fotorealismi. Tämä juonsi juurensa elokuvan optiseen teknologiaan, jonka miellettiin pystyvän ikään kuin sellaisenaan ”näkemään” ja tallentamaan todellisuutta. Crary antaa paljon painoarvoa optiikan kehityksen merkitykselle länsimaisen modernin subjektiivisuuden kannalta. Kuvallisuuden ja katsomisen merkityksen lisääntyminen on Craryn mukaan elimellisesti sidoksissa modernin länsimaisen subjektiviteetin muotoutumiseen. Voisikin sanoa, että optisen teknologian yleistymisen ja arkipäiväistyminen lujitti *ymmärtäminen näkemisenä* -metaforan länsimaiseen kulttuuriin.

Käsitteet katse ja katsominen tekevät eroa puhtaaseen ”näkemiseen”. Ne sisältävät vahvemman konnotaation vuorovaikutuksesta, siitä *miten* ja *mitä* nähdään, ja korostavatkin siis näkemistä kulttuurisena toimintana. Ranskalainen filosofi Michel Foucault yhdisti katseen valtaan ja tiedontuotantoon. Foucaultin varhainen tutkimus muun muassa teoksissa *Tarkkailla ja*

rangaista (1975) ja *Seksuaalisuuden historia I: Tiedontahto* (1976) keskittyy tutkimaan tapoja, joilla valtion laitokset ja instituutiot, kuten vankilat ja mielisairaalat, tuottavat norminmukaista käytöstä ja sosiaalista koheesiota katseen kautta.

Foucault hahmottelee vankiloissa käytettyä panoptikonin mallia laajemmin modernin yhteiskunnallisen järjestäytymisen välineeksi. Panoptikonin periaate on, että vangit ovat eristettynä toisistaan ja vartijoista, eivätkä he näin voi tietää milloin heitä tarkkaillaan. Ilman ulkoisia referenssejä vanki sisäistää vankilaelämäänsä kuuluvan järjestyksen ja kurinpidon itsekuriksi. Myös modernia yhteiskuntaa määrittää Foucaultin mukaan tällainen sisäistetty katse, jota ihmisen on hyvin vaikea erottaa valtasuhteiden värittämäksi ja asettaa kyseenalaiseksi, sillä hallitsevien ryhmien valta määrittää paitsi yleiset havaittavissa olevat normit, myös itsestä tietämisen parametrit. Voisikin sanoa, että laajasti ymmärrettynä katse on paitsi merkittävä tekijä modernin subjektiviteetin rakentumisessa, myös keskeinen vallankäytön mekanismi modernissa yhteiskunnassa.

Feministinen tutkimus esittää, että moderni yhteiskunta on patriarkaalinen. Patriarkaatti on yhteiskuntamalli, jossa miehet ovat sukupuolensa takia etuoikeutettuja, ja heillä on siksi enemmän valtaa kuin naisilla. Patriarkaatti perustuu sukupuolten erottelulle, jossa mies ja nainen ovat binäärisesti vastakkaisia. Koska patriarkaatissa mies on etuoikeutettu osapuoli, määrittää naiseutta hänen *toiseutensa*, eli ei-normatiivinen asema, jonka myötä normatiivisuus määrittyy. Myös yhteiskunnan tiedostamattomat valtarakenteet ovat patriarkaalisia – Foucaultin panoptikonin katseen tuntu on siis patriarkaalissa yhteiskunnassa *miehin*.

Nykyfeminismissä patriarkaatin ei katsota liittyvän pelkästään biologiseen sukupuoleen, vaan puhutaan *hegemonisesta maskuliinisuudesta*. Yleisimmin käsitteellä viitataan sosiologi R.W. Connelin määrittelemään kulttuurisen sukupuolen järjestelmän teoriaan, jossa hegemoninen maskuliinisuus ymmärretään käytöksenä, joka oikeuttaa miesten valta-aseman yhteiskunnassa suhteessa naisiin ja suhteessa ei-hegemonisiin maskuliinisuuksiin (Connel ja Messerschmidt, 2005). Käsite juontaa juurensa marxistiseen ajatukseen hegemoniasta, joka korostaa hienovaraisemman kulttuurisen vallan merkitystä totalitaristisen ja esimerkiksi fyysisen väkivallan sijaan.

Laura Mulvey'n essee miehisestä katseesta Hollywood-elokuvassa 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (1975) ilmestyi samoihin aikoihin Foucaultin kirjoitusten kanssa, ja on osa

hegemonisen katseen kritiikkiä, vaikka se siihen suoraan viittaakaan. Mulveyn essee on vuosien saatossa puhuttanut paljon, ja moni pitää sitä edelleen yhtenä keskeisenä feministisenä tekstinä. Kriitikot taas saattavat nähdä sen liian epätieteellisenä ollakseen akateemisesti relevantti tai toisaalta, sen käsitys sukupuolesta voidaan nähdä vanhentuneena. Nykylukijan onkin tärkeä pitää mielessä, että miehisen katseen käsite on patriarkaalinen, vaikka se sitä kritisoikin. Niin kuin Foucault (1976: 95) on todennut: ”Siellä missä on valtaa, on vastustusta, ja vielä, tai oikeastaan juuri siksi, tämä vastustus ei ikinä ole ulkoisessa asemassa suhteessa tuohon valtaan.” Mielestäni mahdollisuus ottaa kriittistä etäisyyttä tähän vaikutusvaltaiseen tekstiin tekee käsiteanalyysistä entistä relevanttimman feministisen tutkimuksen kannalta.

Mulvey pohjaa miehisen katseen teorian psykoanalyttikko Sigmund Freudia soveltaneen psykologi Jacques Lacanin kirjoituksiin. Lacan (1949/2006) yhdisti katseen ihmisen mielen, niin tietoisien kuin tiedostamattomankin, kehittymiseen. Hän uskoi mielen rakentumisen olevan välttämättömästi riippuvainen symbolisesta eli kielellisestä ulottuvuudesta. Ajatus ei sinänsä ollut ajalleen ainutlaatuinen, mutta Lacanin tapa kuvata symbolisen maailman roolia lapsen minuuden kehittämisessä niin sanotun peilivaiheen teorian kautta oli vaikutusvaltainen. Tässä teoriassa isän (metaforinen tai oikea isä, patriarkaatti) tulee rikkoa äidin ja lapsen välinen symbioottinen side, jotta lapsen minuuden muodostuminen symbolisessa, eli kielellisessä ja rationaalisessa maailmassa, on mahdollista. Peilivaiheeksi Lacan tätä kutsuu, sillä lapsen eriytyminen äidillisestä symbioottisesta maailmasta alkaa tapahtua, kun hän tunnistaa itsensä (enemmän tai vähemmän kirjallisesta) peilikuvastaan, eli toisin sanoen, kun lapsi alkaa hahmottaa erillisyytensä katseiden kohteena olemisen myötä.

Mulveyn aikainen lacanilainen elokuvateoria näkee, että elokuva toimii samaan tapaan kuin peilivaihe ja mahdollistaa näin minuuden muodostumisen ”uudelleenkokemisen” elokuvan kautta. Katsomiskokemus pimennetyssä elokuvateatterissa rinnastettiin lapsen jäsentymättömään kokemukseen esisymbolisessa, ja elokuva samastumisen kohteeseen, jonka myötä katsoja/lapsi voi siirtyä symboliseen. Täten elokuvalla nähtiin olevan voimakas suggeroiva vaikutus katsojaan. Mulvey käyttääkin lacanilaista teoriaa ”poliittisena aseena” käsitelläkseen sitä, kuinka ”patriarkaalisen yhteiskunnan tiedostamaton on rakentanut elokuvan muotokielen” (1975: 6). Hän ei kyseenalaista teorian oletusta binäärisestä sukupuolesta, vaan käyttää sitä osoittaakseen, kuinka elokuva on syvästi kietoutunut modernin subjektiviteetin tuottamiseen, joka on patriarkaalinen. Lacanilaisen teorian patriarkaalisuus näkyy eritoten siinä, että peilivaiheen jälkeen lapselle mahdolliset roolit ovat sukupuolen

mukaan määräytyneet ja peruuttamattomasti erilaiset: mies on aktiivinen toimija symbolisessa, ja nainen objekti, jonka esisymbolista maailmaa vasten symbolinen maailma määrittyy.

Mulvey kohdistaa kritiikkinsä klassisen Hollywood-elokuvan muotokieleen. Klassinen Hollywood-elokuva ymmärretään aikakautena ja tyylinä, joka syntyi 1920–60-luvuilla amerikkalaisen studiosysteemin myötä. *The Classical Hollywood Cinema* (1985) määrittelee klassisen tyylin ytimeksi selkeästi strukturoidun ja yksilöpsykologisesti motivoitun tapahtumasarjan, jota on helppo seurata. Tapahtumat etenevät päähenkilön tarinaa seuraten, jota sivuhenkilöt tukevat, ja jatkuvuusleikkaus varmistaa kokemuksen saumattomuuden.

Mulveyn mukaan Hollywood-elokuvan miehinen katse ei ole viaton tai neutraali, vaan ideologisesti motivoitunut valtasuhteiden luoja ja toimeenpanija. Hänen mukaansa miehinen katse ei jätä naiskatsojalle muuta samastumisen mahdollisuutta kuin toiseuden, samaan tapaan, kun peilivaiheessa äidin rooli on jäädä toiseksi, josta lapsi vieraantuu siirtyessään isän symboliseen maailmaan. Toimijuus elokuvassa(kin) kuuluu mieshahmoille ja naista määrittää ensisijaisesti naisen ”katsottavuus” (*to-be-looked-at-ness*). Tällä tekniikalla elokuva pyrkii esineellistämään naisen ja jähmettämään hänet aikaan ja paikkaan, osaksi miehistä tarinaa ilman omaa motivaatiota. Mulveyn sanoin nainen on elokuvassa ”merkityksen kantaja, mutta ei ikinä merkityksen luoja” (Mulvey, 1975: 7).

Mulveyn esseen sävystä on selvää, että aktiivisuus on haluttavampi ominaisuus kuin passiivisuus: katseen omistaja saa määritellä merkityksiä ja kuljettaa juonta, ja on täten hegemonisessa valta-asemassa. Miehinen katse ikään kuin määrittää sen, kenellä on valta tulkita symbolista maailmaa – tai toisessa ääripäässä, kontrolloida ja alistaakin. ”Naisen voi omistaa esineellistämällä hänet” (1975: 13), Mulvey toteaa. Miehisen katseen teoriassa katsottavalla ei ole omaa päätäntävaltaa, joka heijastaa tapaa, jolla omistaminen ja katsominen kietoutuvat yhteen ajan marxistisessa ja liberaalifeministisessä kritiikissä.

Mulveyn mukaan katseella on elokuvassa kolme osaa: kameran katse, katsojan katse, ja näyttelijöiden väliset katset. Klassinen elokuvakerronta kuitenkin pyrkii eliminoimaan kaksi ensimmäistä katsetta esimerkiksi jatkuvuuseditoinnin avulla, jolloin elokuvassa päähenkilö, ja häntä sekä kuvaajaa hallinnoiva ohjaaja, on ”katseen kantaja” (1975: 17). Näin elokuva ohjaa samastumaan miehiseen katseeseen, joka esineellistää naisen. Toistamalla tämän asetelman yhä uudelleen representaation tasolla elokuvan muotokieli esittää position luonnolliseksi ja

normatiiviseksi myös elokuvan ulkopuolella (del Rio, 1996: 104). del Rion luenta teroittaa, että kyseessä ei ole niinkään konkreettisen miehen katse, vaan laajempi institutionaalinen kehys, joka saa voimansa toistettavuudesta.

Lacanilaisessa ja muussa psykoanalyttisessä teoriassa keskeistä on, että naisen edustama toiseus ei ole vain tyytymistä esisymboliseen rooliin: toiseus myös kauhistuttaa lasta. Tämä selittyy teorian mukaan sillä, että naisella ei ole penistä ja tämä ”puute” muistuttaa lasta kastaatiokompleksista, jonka psykoanalyttisessä perinteessä katsotaan olevan yksi formatiivisista traumoista. Teorian syväjuurtunut patriarkaalisuus on tässäkin ilmeistä, mutta se on osa aikansa ontologiaa. Mulvey esittää, että Hollywood-elokuvien keskeinen teema on tavalla tai toisella tämä naiseuteen liittyvä trauma, ja hän tunnistaa kaksi miehisen katseen taktiikkaa, jolla katsoja-päähenkilö-patriarkaatti pyrkii tätä helpottamaan.

Niin sanottu *voyeuristis-sadistinen taktiikka* käsittelee traumaan liittyvää pelkoa rankaisemalla traumaan liitettävää kohdetta: tässä tapauksessa siis naista, joka on laukaissut trauman peniksettömyydellään. Kameratyö ja kerronta pyrkivät Mulveyn mukaan ”tarkkailemaan” naista, hänen olemustaan ja tekemisiään, tehdäkseen pelon kohteen vaarattomaksi. Tällainen trauman käsittely ymmärretään freudilaisessa teoriassa sadistisena. Mulveyn mukaan voyeristis-sadistisen taktiikan elokuvissa keskiössä onkin naisen väheksyminen, rankaisu, häpäisy tai pelastaminen, jota tavataan eritoten film noirissa ja muissa elokuvalajeissa, jotka ”vaativat tarinaa ja tapahtumia” (1975: 14). Tällöin naista seuraileva ja moralisoiva katse on omiaan edistämään juonta ja luomaan jännitettä.

Esimerkkeinä Mulvey käyttää Alfred Hitchcockin elokuvia *Vertigo – punainen kyynel* (1958) ja *Takaikkuna* (1954). Voyeristis-sadistista taktiikkaa on parodioinut muun muassa lyhytelokuva *Kaksi ruumista rannalla* (2019), jossa naispäähenkilöt ihmettelevät, miksi joka ikinen elokuva ja televisiosarja tuntuu alkavan murhatun naisen ruumiin löytämisellä. Vaikka strategia on melko impressioisesti muotoiltu freudilais-lacanilaisen teorian pohjalta, se hahmotellee mielestäni mielenkiintoisella tavalla sitä, kuinka naiseuden esittämisen ydintä tuntuu olevan naiseen kohdistuva väkivalta.

Fetissi-skopofilinen taktiikka taas pyrkii kieltämään trauman kokonaan ja tilalle muodostuu fetissi. Freudilaisessa teoriassa kielletty traumaattinen kokemus esineellistyy johonkin traumaan liittyvään esineeseen tai asiaan, josta tulee fetissi. Trauman laukaissut nainen siis

fetisoidaan ”spektaakkeliiksi”, ja hän kohoaa arjen yläpuolelle, jumalalliseksi objektiksi. Fetissi-skopofilisen taktiikan elokuvissa keskitytään naisen erotisointiin kuvana. Mulveyn mukaan Josef von Sternbergin elokuvat *Marokko* (1930) ja *Eri lippujen alla* (1931) ovat fetissi-skopofilisesta taktiikasta hyviä esimerkkejä, koska niissä kuvallisuus – ja naiskuvan tuottama visuaalinen nautinto – on ensisijainen kerronnan kustannuksella. Nainen täyttää valkokankaan ja katsoja voi ihastella naista suoraan, ei vain päähenkilön voyeuristisen katseen kautta. Tällöin naiseuden spektaakkeli on fetissimäinen. Ranskalaisohjaaja Abdellatif Kechicen *Mektoub, My Love: Intermezzo* (2019), jossa 60 % elokuvan koko pituudesta (222 minuuttia) on erityislähikuvaa naisen takamuksesta, kertoo strategian elinvoimaisuudesta, sillä siinä kerronnallisuus on toissijaista (naiskuvan tuottamalle) fetisistiselle visuaaliselle nautinnolle.

On muistettava, että Mulveyn essee ei ole akateemisen elokuvatutkimuksen tuote. Kirjoittamisen aikaan Mulvey toimi naisasia-aktivistina, ja siirtyi vasta myöhemmin tutkimuksen pariin yliopistolla. Toisaalta myös lacanilainen teoria on elokuvatutkimuksessa tänä päivänä harvinaisempaa, sillä nykytieteen valossa sen teorialat näyttävät tieteellisesti verifioimattomilta ja tulkinnat impressionistisilta.

Valtavirtaelokuvaa ja -televisiota pohtiessa on kuitenkin vaikea kieltää, etteikö naisen rooli olisi pääsääntöisesti miespäähenkilön juonen edistäminen tai visuaalisen nautinnon tuottaminen. Hollywood-elokuvaa paljon tutkinut Kristin Thompson esittääkin teoksessaan *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (1999), että yleistä luuloa vastaan niin sanotun uuden Hollywoodin tekijät eivät hylänneet klassisen kerronnan tekniikoita uudistaessaan sen tyyliä. Klassisen kerronnan pinttyneisyydestä kertoo Bechdel-testi, jonka elokuva ”läpäisee” jos siinä (1) esiintyy vähintään kaksi naishahmoa, jotka (2) keskustelevat keskenään (3) jostain muusta, kun miehistä. Monikaan moderni Hollywood-franchise, kuten *Harry Potter* tai *Pirates of the Caribbean*, eivät testiä läpäise (Pettersson & Sarhimaa, 2013).

Vaikka Mulveytä on oikeutetustikin kritisoitu teorian binäärisestä sukupuolikäsityksestä, on teoriassa mielestäni pohjimmiltaan monimuotoisuutta tukeva sävy. Mulvey esimerkiksi huomioi, kuinka kestävä (nais)henkilöhahmojen yksipuolinen kirjoittaminen ja esittäminen on, sillä hänen mukaansa naisen yksiulotteinen rooli ”uhkaa” kerrontaa staattisuudellaan (1975: 18). Tätä ajatusta hievan laventaen voitaisiin esittää, että tarinankerronta, joka esineellistää, pyrkii jähmettämään ja tyypittelemään, ”uhkaa” taidetta ja kulttuuria yksiulotteisuudellaan. Kun Mulvey (2001: 31) myöhemmin pohtii miehistä katseen

teoriaa, hän toteaa: “Hollywoodin tapa tehokkaasti yhdistää naiseuden speaktaakkeli, glamour ja seksuaalisuus on ehkä enemmänkin amerikkalaisen talouden ja yhteiskunnan vesa, kun osa elokuvaa itseään.” Tässä hän siirtääkin mielestäni osuvasti teorian fokusta kohti taloudellisia rakenteita ja studioelokuvan kaupallisia vaateita. Onkin nykytutkimuksen tehtävä ymmärtää, että ajatus naista esineellistävästä miehen katseesta on aikakautensa tuote. Kysymys on elokuvan ja tutkimuksen tekijöistä ja katsojista eikä teknologian ominaisuuksista, saati sitten ontologisista peruskysymyksistä liittyen naisisuuteen tai miehisyyteen.

Tämä luku on valottanut sitä, miten teoreettisena apparaattina miehinen katse on kiinni patriarkalisessa käsityksessä subjektiivisuudesta, joka perustuu sukupuolittuneelle binäärisyydelle. Katse toimii teoriassa vallankäytön mekanismina, joka määrittää vuorovaikutusta objektin ja subjektin välillä. Näin ollen miehiseen katseeseen pohjaava feministinenkin teoria päättyy usein teorioimaan tavoista, joilla nainen voi ”asettua” aktiiviseen toimijuuteen, ja tulee samalla implisiittisesti myöntäneeksi aktiivisuuden olevan miehinen ominaisuus, jonka nainen voi ikään kuin omia (Glenn, 2017). Tämä kertoo siitä, kuinka syvää hegemoninen maskuliinisuus länsimaisessa kulttuurissa on: yhteiskunnan arvostamat ominaisuudet kuten aktiivinen toimijuus ovat koodaantuneet miehiseksi, ja vähemmän arvostettavat naisiksi. Hegemonisen maskuliinisuuden kääntöpuoli onkin usein jonkin asteinen misogynia eli naisviha. Iso-Britanniassa vastikään toteutettu sosiologian tutkimus ruotii sisäistettyä naisvihaa ja toteaa, että nuoret naiset kokivat toistensa ulkonäköön ja persoonaan liittyvän kritiikin ja arvostelun huomattavasti enemmän elämää määrittävänä, kun miesten vastaavan huomion. Tämä kertoo tutkijoiden mukaan siitä, että niin naisten välinen katse kuin naisten sisäistetty katsekin on usein miehinen. (Riley *et al*, 2016.)

Katse on siis paitsi merkittävä tekijä subjektiviteetin rakentumisessa, myös keskeinen vallankäytön mekanismi modernissa yhteiskunnassa. Uskonkin, että jotta on mahdollista erkaantua sukupuolittuneesta binäärisyydestä ja sen ylläpitämästä hegemonisesta maskuliinisuudesta, tutkimuksen tulee merkittävästi käsitteellistää uudelleen katseen vuorovaikutussuhteen toimintaa. Mustan feminismen edustaja bell hooks on herätellyt kriittistä keskustelua katseen ympärillä esittämällä, että mustan naisen vastakatse dekonstruoi miehisen katseen paljastamalla teorian valkoisuuden. Musta nainen ei ole koskaan voinut asettua valkoisen miehisen katseen objektiksi, ja näin mustan naisen katsojuus asettaa kyseenalaiseksi sen, onko sukupuoli ainoa tai edes primäärinen eron merkittäjä (hooks, 1992: 124). Yksi mustan naisen karikatyyrisistä representaatioista on Sapphire-nainen; työkeä, äänekäs,

pahansuopa ja komenteleva stereotyyppi. Hooks kirjoittaa Sapphire-hahmosta *Amos 'n' Andy* -sitcomissa: (1992: 120):

Hän ei ollut me. Me nauroimme mustien miesten kanssa, nauroimme valkoisten kanssa. Nauroimme tälle mustalle naiselle, joka ei ollut me. Emmekä me edes kaivanneet sitä, että saisimme olla kuvissa --- miten voisimmekaan --- emme halunneet oman kuvamme olevan tämä vihattu musta naismainen asia.

Vastakatseessa onkin kyse katsojan katseesta rakenteita purkavana työkaluna, joka kieltäytyy katsomisen nautinnosta ja/tai tarjotusta katsomisen positiosta (hooks, 1992: 126).

Tämän tutkielman pyrkimyksenä on kuitenkin ymmärtää naisista katsetta miehistä katsetta vastaavana kulttuurisena kehikkona, ei vain vastakarvaan lukemisen strategiana. Naisisen katseen pitäisi kyetä tuottamaan katsomisen nautintoa itsessään, ei vain kritiikkinä miehiseen katseeseen. Jos miehinen katse kerran määrittää modernia patriarkaalista subjektiivisuutta, tätä rakennetta ravistellakseen naisisen katseen tulee uudelleen määritellä katseen luonne ja merkitys perustavanlaatuisesti naisisista lähtökohdista. Siksi naisisen katseen analyysi ei voi unohtaa naisisuuden (historiallista) roolia patriarkalisessa yhteiskunnassa ja hegemonisessa maskuliinisuudessa. Koska naisisuutta määrittää patriarkaatissa hänen toiseutensa, suuntaan käsiteanalyysini siihen, mitä elementtejä naisinen historiallinen toiseus tarjoaa katseen käsitteen uudelleenmuotoilulle.

2.2. Naisista katsetta paikantamassa

Marginaalista katsominen on supervoima, niin kuin röntgenkatse tai näkymättömyysviitta. Siitä on hyötyä taiteelle; se tarkoittaa, että joutuu aina perustelemaan oman paikkansa ja näkemään asioita, jotka ovat muuttuneet itsestäänselvyydeksi.

Anu Silfverberg (2020: 222)

Tutkielmassa esittämäni käsitys naisisesta toiseudesta on lähtöisin ranskalaisen Simone de Beauvoirin teoksesta *Toinen sukupuoli* (1949/1980). Teoksen voidaan katsoa esittävän varhainen feministisfenomenologinen näkemys naisisesta toiseudesta. Fenomenologia on kiinnostunut ihmisen havaintoihin ja kokemuksiin perustuvasta tiedon tuottamista ja tutkii

ensisijaisesti sitä, miten asiat tai tapahtumat ilmenevät tietoisuudelle. Toiseus ymmärretään ajan fenomenologiassa keskeisenä intersubjektiivisuuden elementtinä, jonka kautta minuus hahmottuu. De Beauvoir korosti kehollisuuden ja biologian merkitystä abstraktimman mielensisäisyyden lisäksi, sillä hänen mukaansa ”kehojemme avulla hallitsemme maailmaa, joka ilmenee kaikille eri tavalla hahmotuskykymme mukaan” (1949/1980: 34).

De Beauvoirin mukaan patriarkaattia on perusteltu eritoten miehen kyvyllä kohota kehollisuuden yläpuolelle rationaalisessa ajattelussa, joka taas naiselle on vaikeaa tai mahdotonta. Historiallisesti ei-rationaaliset piirteet, kuten aistimellisuus ja affektiivisuus, on voitu sijoittaa tai *toiseuttaa* naisen ominaisuuksiksi. Vaikka teos on 1940-luvulla kirjoitettu, usein de Beauvoirin syrjinnän kuvaukset ovat kuin tätä päivää. Tätä on vaikea käsittää. Toki tasa-arvo on huomattavasti lisääntynyt sitten de Beauvoirin Ranskan, jossa naisilla ei edes ollut äänioikeutta, mutta moni hänen kuvailemansa niin tilastollinen kuin kokemuksellinenkin ilmiö on yhä jokapäiväinen. On ohjaajia ja naisohjaajia, pääministereitä ja naispääministereitä – mies on normi, ja nainen saa osakseen etuliitteen. Naista määrittää ensisijaisesti hänen sukupuolensa, vasta toiseksi hänen ihmisyytensä, toisin kuin miestä, joka on yleisinhimillinen (de Beauvoir, 1949/1980: 12). Elokuvan sukupuolittuneista rahoitusneuvotteluista kertovan *Pieni aihe* (2012:12) -selvityksen vastaaja kuvaa:

Esimerkiks miesten kasvutarinat on aina hienoja kasvutarinoita, mutta naisten tai tyttöjen kasvutarinat on vähän semmosta, et no tää nyt ei oo kyl yhteiskunnallista et tää on niinku tämmöstä teidän omaa, että tässä tekijä nyt varmaan peilaa jotain omia kokemuksiaan. [...] Että se on aina henkilökohtasta jos joku nainen kertoo, mutta mies kun kertoo niin se on niinku, se kertoo miehistä ja Suomesta ja yhteiskunnasta.

Katseen politiikasta kirjoittava toimittaja Anu Silfverberg puolestaan toteaa (2020: 73):

Kun sanotaan, että mies on kulttuurissamme normi ja nainen poikkeus, se kuulostaa iskulauseelta, pamflettipuheelta. Mutta harvemmin puhutaan siitä, miten konkreettista ja laskennallista, lihaksi tullutta se todella on. Tämä havainto toistuu kaikkien sukupolvien feministien kirjoituksissa vuosikymmenestä, vuosisadasta toiseen.

On pakko olettaa, että pinttyneisyys johtuu siitä, että nainen toiseus on länsimaisen maailmankuvan ja ihmiskuvan syvärakenteisiin iskostunutta. Länsimaisen maailmankuvan

voidaan katsoa pohjautuvan Antiikin aikana (miesten toimesta) etabloituun tietoteoreettiseen näkemykseen, jonka mukaan todellisuus on pohjimmiltaan ideoihin perustuvaa. Keskeistä tälle skeemalle on mielen valta kehollisuuden – aistien, tunteiden – yli. Tämä kaksijakoisuus asettaa vastakkain järjen ja tunteet, mielen ja kehon, ihmisen ja luonnon, objektin ja subjektin – ja de Beauvoirin mukaan, miehen ja naisen. Tämä ajatusmalli näkyy selvästi miehisen katseen teoriassa, jossa sukupuoliero edustaa esisymbolisen ja symbolisen eroa.

De Beauvoir huomioi, että asetelma on pohja patriarkaalisen valtarakenteen oikeutukselle. Hän avaa teoksessaan länsimaisen yhteiskunnan lukuisia myyttejä siitä, kuinka mies on kykeneväinen *transendenssiin*, eli kykyyn kohota abstraktiin arkisen ja kehollisen ulkopuolelle, kun taas nainen on sidottu *immanenssiin*, hetkessä olemiseen ja konkreettiseen (1949/1980: 56–57). Vaikka nykytutkimuksen valossa tämä voi vaikuttaa absurdilta, niin erottelut elävät kulttuurisessa mielikuvituksessa. Esimerkiksi hysteria, jonka Antiikissa uskottiin johtuvan vaeltelevasta kohdusta, mielletään *edelleen* naisiseksi neuroottisuuden muodoksi, johon liittyy irrationaalista emotionaalisuutta ja seksuaalista ylivirittyneisyyttä.

Länsimaisen lääketieteen kehokuvasta feminististä kritiikkiä kirjoittava Margit Shildrick esittää teoksessaan *Leaky bodies and boundaries: feminism, postmodernism and (bio)ethics* (1997), että naisen keho mielletään vähemmän rationaaliseksi muun muassa siksi, että nainen ei kykene hallitsemaan kuukautisveren tai maidon tuotantoa. Hänen koetaan olevan ”lähempänä” luontoa ja eläimellisyyttä myös synnytyksen ja symbioottisen äiti-lapsi–suhteen myötä, toisin kuin rationaalisen miehen, jonka ajatus voi ikään kuin virrata kehosta vapaana. Tutkija Christine Battersby (1989: 47) huomioi saman rakenteen käsitellessään miehisen nerouden myyttiä taiteessa: miehellä on pääsy universaaliin totuuteen, naisella vain omaan henkilökohtaiseen kehoonsa ja psykologiaansa. Battersbyn mukaan aistimellisuus ja affektiivisuus, ominaisuudet, joiden nähtiin tekevän naisesta epärationaalisen ja omaan psykologiaansa suljetun, tekivät taas miehestä taiteilijan ja neron. Kyse ei siis vaikuta olevan siitä, että ominaisuudet olisivat biologiseen sukupuoleen sidottuja tai sellaisenaan negatiiviseksi arvotettuja, vaan kulttuurisesti muotoutuneita mutta biologisin eroin perusteltuja ajatuksia siitä, kuka ominaisuuksia saa hyödykseen käyttä.

Uskon naisiseen toiseuteen liittyvien olettamusten ja myyttien olevan selitysvoimaisia, kun pyrimme ymmärtämään syväjuurtuneita patriarkaalisia rakenteita, jotka tänäkin päivänä toisintavat itseään kulttuurin ja siis myös elokuvantekemisen konventioissa. Hypoteesini on,

että naisen historiallinen toiseus voi olla myös voimavara, joka pitää latentisti sisällään taipumuksen katseelle, joka voi murtaa miehisen katseen konventiota hyödyntämällä toiseutettuja ominaisuuksia, kuten aistimellisuutta ja affektiivisuutta. Nämä ominaisuudet voivat osaltaan haastaa länsimaista metaforaa *näkemisestä ymmärtämisenä*, ja tätä kautta uudelleen rakentaa katseen käsitettä dynaamisemmaksi.

Metaforista teorioinut Johnson (2007) esittää taidetta ja esteettisyyttä käsittelevässä teoksessaan, että ihmisen merkityksenmuodostus on kehollista. Hän nimeää tämän keholliseksi tai *immanentiksi* tietoisuudeksi, jolla hän tarkoittaa sitä, että merkitykset muodostuvat kehossa tunteiden ja aistihavaintojen kautta eivätkä ole ulkosyntyisiä ja lähtökohtaisesti abstrakteja. Se, miksi immanentti tai kehollinen tietoisuus on aiemmin hylätty toisarvoisena tai jopa haitallisena liittyy Johnsonin mukaansa idealistiseen maailmankuvaan, jossa abstrakti ajattelu koetaan kehosta erilliseksi ja korkea-arvoisemmaksi, mutta myös biologiaamme, sillä kehon toimintojen ”takasijalle astuminen”, automaatio, saa meidät helposti unohtamaan kehomme (2007: 6). Johnson ei kuitenkaan huomioi teoksessaan sitä, mitä de Beauvoir esittää: että immanenssi on historiallisesti ollut syy naisten toiseuttamiseen ja perustelu miessukupuolen etuoikeutukselle patriarkaatissa. Johnson kyllä huomioi, että kehollisen tietoisuuden kanssa sinuiksi tuleminen on yksi aikamme ”syvällisimmistä filosofisista tehtävistä” (2007: 2), joka kuvastanee vaadittavan ajattelumuutoksen perustavanlaatuisuutta.

Feministisen tutkimuksen näkökulmasta tämä syvälinen filosofinen tehtävä avaa valtavan mahdollisuuden purkaa miehisyyteen ja naisisuuteen liittyviä olettamuksia. Jaan muun muassa affektitutkija Sara Ahmedin esittämän näkemyksen siitä, miksi myös luonnollisiin ja biologisiin aistimuksiin ja prosesseihin kannattaa suhtautua kriittisesti. Aistimukset ja niiden käsitteellistäminen ovat toisiinsa sidoksissa, ja biologiset aistimukset ja prosessitkin ovat näin ollen kulttuurisia ja sosiaalisia (Ahmed, 2004). Kun ymmärrämme merkityksenmuodostuksen uudella tavalla, kehollisena, voimme myös käsitteellistää sen ilmiötä uudella tavalla ja luoda uutta ajattelun pohjaa.

Tämä potentiaali aktualisoituu olennaisesti elokuvassa ja sen tutkimuksessa. Kognitiotieteilijät Vittorio Gallese ja Michele Guerra esittävät artikkelissaan ’Embodying movies: Embodied Simulation and Film Studies’ (2012), että elokuvan voima taiteenlajina pohjaa siihen, että se kykenee ikään kuin simuloimaan kehollista tietoisuutta. Kognitiivinen tutkimus tutkii tietoilmiöitä kuten havaitsemiseen ja ymmärtämiseen liittyviä tiedonkäsittelyn mekanismeja,

usein neurotieteellisen ja psykologisen tutkimuksen avulla. Gallesen ja Guerran (2012: 185) mukaan kasvava ymmärrys peilisoluista osoittaa, että ymmärtäminen on eräänlaista kehollista simulaatiota – kun ihminen havaitsee toisen ihmisen hymyilevän, tämä aktivoi samoja somomotorisia alueita havaittajassa, kun hän hymyilisi itse. Tätä kutsutaan affektiiviseksi ja motoriseksi mimiikaksi, ja sen avulla kykenemme kartoittamaan toisten emotionaalisia ja somaattis-aistimellisiä kokemuksia niin tosielämässä kuin elokuvassakin. Heidän mukaansa intersubjektivisuus tulisikin ymmärtää *interkehollisuutena* (2012:193).

Johnson (2007: 98) taas korostaa eritoten oman kehon monitoroinnin roolia merkityksenmuodostuksessa. Hän puhuu eläville olennoille ominaisesta ”tunne-ajattelusta”: toisin kuin mekaanisen tietokoneen, ihmisen ajattelu on sidottu oman kehon tilojen ja tunteiden jatkuvaan monitorointiin ja näiden suhteuttamiseen ympäristöön. Näin ollen esimerkiksi affektit ovat ihmiselle merkittäviä tiedon lähteitä: esireflektiivisellä tasolla esimerkiksi ohjaten tarkkaavaisuutta ja reflektiivisellä tasolla auttaen ymmärtämään ja käsitteellistämään omaa kokemusta. Affektiivisen mimiikan tasolla Johnson painottaa erityisesti hienovaraisten, usein arkikokemuksessa huomioimatta jäävien ”virittäytymisen muotojen”, kuten katseiden suuntien, ilmeiden ja eleiden merkitystä omakuvan ja maailmankuvan rakentumisessa (2007: 36). Voitaisiin siis sanoa, että kehollisen tietoisuuden piirissä sekä toisten että oman kehon havainnointi ovat merkityksenmuodostuksen kannalta keskeistä, ja että tämä pätee myös elokuvan merkityksellistämiseen.

Myös fenomenologisen elokuvatutkimuksen äiti, amerikkalainen feministi Vivian Sobchak esittää teoksessaan *Carnal thoughts: Embodiment and the moving image* (2004), että niin elokuvan kuin maailmankin hahmottaminen on ensisijaisesti kehollista. Sobchak käyttää käsitettä *kehollinen intentionaalisuus* avatakseen ilmiötä. Tällä fenomenologisella käsitteellä tarkoitetaan olemassaololle perustavanlaatuista tietoisuuden maailmaan suuntautumista tai orientoitumista, jossa kehollisuus on määräävässä osassa. Merkityksellisintä elokuvan havaitsemisessa on Sobchakin mukaan intentionaalisuus elokuvan ja katsojan, objektin ja subjektin, *välillä*. Tämä painottaa vuorovaikutuksen analyysia elokuvateoksen tai katsojan ominaisuuksiin keskittymisen sijaan, ja tekee siitä joustavamman.

Elokuvan kehollisuus tulee vahvasti esiin keuhogenreissä, jossa kuvitteelliset tapahtumat herättävät helposti havaittavia kehollisia reaktiota, kuten hikoilua, säpsähtelyä tai sydämen tykytystä. Elokuvatutkija Linda Williams (1991) on teoroinut tällaisista keuhogenreistä, joissa

kehollisuus on ilmeistä. Näihin hän laskee kauhun, pornon ja melodraaman. Williamsin kehogenrejen analyysi on ollut merkittävä askel näiden usein B-luokan elokuvina miellettyjen elokuvallisten keinojen arvostuksessa ja tuomisessa mukaan elokuvatutkimukseen. Toinen fenomenologinen elokuvateoreetikko Jennifer Barker (2009) esittää kuitenkin, että elokuva on genrestä riippumatta taidemuotona erityisen kehollinen. Williamsin mainitsemien shokki- ja jännitysreaktioiden sijaan Barker puhuu hienovaraisemmasta aistivoimaisuudesta, kameran ”hyväilevästä kosketuksesta” (2009: 24). Hänen mukaansa elokuvalliset keinot voivat ”tuoda meidät kehomme pinnalle” ja terästää sensomotorista havaitsemistamme (2009: 35).

Feministinen kehokeskeinen elokuvatutkimus lisää elokuvan ja kehollisen tietoisuuden ajatukseen ideologiakriittisen näkökulman, jollaista de Beauvoirkin jo hahmotteli. Vivian Sobchakin mukaan patriarkalisessa yhteiskunnassa miehin kehollinen intentionaalisuus on normi (2004: 42). Ja koska automaatio ”piilottaa” kehollisuuden, tai Johnsonin (2007:6) sanoin, sallii ”latentin kartesiolaisuuden” eli mielen ja kehon käsitteellistämisen erillisinä, miehisen kehollisuuden normatiivisuus yhteiskunnassa jää helposti kyseenalaistamatta.

Valotan tätä esimerkillä, joita feministiset fenomenologit ovat tuoneet esiin yrittäessään ymmärtää kokemiansa toiseuden kokemuksia. Iris Marion Young tiivistää esseessään *Throwing like a Girl* (1990: 152), että ”naisinen tilallinen oleminen on systeemi, jonka perusteet eivät ole naisisen kehon intentionaalisuudesta lähtöisiä”. Hän kuvailee, kuinka naisia kasvatetaan pienestä pitäen ottamaan vähemmän (fyysistä) tilaa ja toimimaan tämän rajoitetun fyysikaalisuuden puitteista, joka puolestaan johtaa siihen, että he ”heittävät kuin tytöt” – eli eivät käytä koko kehon potentiaalia vaan heittävät ”sievästi”. Kun tytöt aikuistuvat, he ovat sisäistäneet ajatuksen siitä, että heidän kehonsa ovat herkkiä ja suojelun tarpeessa – vaikka asianlaitahan on näin vain, koska ympäröivä yhteiskunta on miehisen kehollisen intentionaalisuuden mukaan järjestetty.

Kognitiotiede tukee ajatusta siitä, että tapa, jolla hahmotamme maailmaa, on lähtöisin oman kehomme koetuista toimintamahdollisuuksista ja kyky hahmottaa ruumiimme on toiminnan hallitsemisen kognitiivinen ydin (Gallese ja Guerra, 2012: 190). Ei kuitenkaan ole olemassa ”puhdasta” kehollista intentionaalisuutta ennen kuin miehisyyteen ja naisisuuteen ohjaavat sosiaalistamisen prosessit alkavat, ja tässä mielessä uskon Ahmedin (2004) affektikäsitystä mukaillen, että kognitiokin on olennaisella tavalla sosiaalistumisen alaista ja tämän ymmärtäminen on tärkeää sukupuolen rakenteen analyysille. Vaikka tulisimme tietoiseksi

sukupuolien epätasa-arvosta käsitteellisellä tasolla, jos emme sisäistä sitä kehollisella tasolla, emme kykene pureutumaan syvärakenteeseen, joka patriarkaattia ylläpitää.

Feministisen fenomenologian perspektiivistä nainen kehollinen intentionaalisuus on tottunut siihen, että oma keho ei useinkaan ”sovi” ympäristöön. Yksinkertaistetusti, patriarkalisessa yhteiskunnassa nainen tulee jatkuvasti tietoiseksi toiseudestaan eli sukupuolestaan, tummaihoisen taas ihonväristään tai homo seksuaalisuudestaan. Valkoinen, cis-heteromies taas ei samalla tavalla ”kohtaa” omaa sukupuoltaan, rotuaan tai seksuaalisuuttaan, sillä hän saa jatkuvasti vahvistusta normatiivisuudestaan (Sobchak, 2004: 42). Nainen on tottunut käsittämään itsensä miehisen katseen toisena, ja subjektina ollessaan tottunut olemaan *nais-*etuliitteellä varustettu sukupuolensa edustaja. Näin ollen nainen katse patriarkaatissa on rakenteellisella tasolla ei-normatiivinen, marginaalista katsova.

Miehisen katseen teoriassa katse perustuu sukupuolittuneelle objektin ja subjektin erottamiselle ja tästä seuraavalle aktiivisuuden ja passiivisuuden dynamiikalle. Dualismi on teoriaan sisään rakennettua, eikä tätä ontologista kuilua ole mahdollista teorian puitteissa poistaa (Rodowick, 1991). Katse kehollisesta intentionaalisuudesta lähtöisenä taas tarjoaa tähän mahdollisuuden, sillä se keskittyy vuorovaikutuksen analyysiin, jossa keskiössä on objekti-subjekti-erottelua hienovaraisempi ymmärrys intersubjektiivisuudesta ja kehon ja aistien merkityksestä tämän suhteen hallinnoinnissa.

Mielestäni kognitiivisen elokuvatutkijan Margarethe Bruun Vaagen käsitys *epäkeskisestä kuvittelusta* elokuvassa sopii tähän käsitykseen hyvin. Bruun Vaagen (2007: 188) mukaan epäkeskinen kuvittelu on kokemisen kuvittelua (*imagining experiencing*), jolla hän tarkoittaa sitä, että katsoja ottaa elokuvan sisäisen kokemuksellisen näkökulman, jolloin kuvittelu omaa aistimellisen (*sensuous*) olemuksen. Bruun Vaagen (2007: 189) sanoin kokemisen kuvittelulla on ”erityinen fenomenologinen tuntu”, jonka hän yhdistää aistihavaintojen tekemiseen. Bruun Vaage myös esittää (2012: 191), että kokemisen kuvittelu elokuvassa on keskeistä empatian muodostumiselle, sillä empatia vaatii toisen asemaan asettumista.

Bruun Vaage erottelee kaksi empatian ”tehtävää” elokuvassa: fiktiivisen sitoutumisen ja esteettisten kokemusten mahdollistaminen. Fiktiivinen sitoutuminen auttaa niin sanotusti seuraamaan juonta: se auttaa välittämään siitä, mitä hahmoille tapahtuu ja luo elokuvaan jännitettä, kun katsojan pohtii, mitä seuraavaksi saattaa tapahtua. Esteettinen kokeminen taas

mahdollistuu Bruun Vaagen mukaan sen jälkeen, kun katsoja on jo tehnyt olennaiset tulkinnat ja antanut kohtaaukselle narratiivisen merkityksen suhteessa juoneen ja henkilöhahmoihin. Bruun Vaagen mukaan esteettisessä kokemuksessa mielikuviutus vapautuu ”epistemologisesta vaateesta”, jonka fiktiivinen sitoutuminen asettaa (2012: 194). Tällöin subjektiivisten ja esteettisten tulkintojen tekeminen tulee ensisijaseksi. Bruun Vaagen mukaan sekä fiktiivisen sitoutumisen että esteettisen kokemisen mahdollistuminen perustuvat siis empatialle, ja molemmat ovat keskeisiä elokuvakokemuksen muodostumisen mekaniikoita. Voisikin sanoa, että empatia on intersubjektiivinen elementti, jolle elokuvan dynamiikka pohjaa.

Sobchak (2004: 12) taas kuvailee: ”elävä kuva on näkyvä representaatio siitä, kuinka oleminen ei ole koskaan ohi tai valmis, vaan jatkuvasti muotoutuva.” Sobchak ymmärtää elokuvan olevan aina liikkeessä ja osallistuvan tarinan maailmaan luomiseen aina uudelleen katsomiskokemuksessa. Esimerkiksi toisella kertaa elokuvaa katsoessa juoni on jo niin tuttu, että Bruun Vaagea lainaten, ”epistemologinen vaade” on täytetty, ja katsoja saattaa keskittyä elokuvan muihin elementteihin. Sobchakin tapa käsitteellistää elokuva onkin nähdä, että elokuvalla on *keho* (2004: 97). Kun puhumme elokuvasta kehona, pystymme käsitteellistämään elokuvan roolin aktiivisena osana katsomiskokemusta, vaikka emme sanan tarkassa merkityksessä usko elokuvan olevan elävä olento. Käsitteellistäessään elokuvan kehoksi Sobchak menee siis pidemmälle kuin Bruun Vaage, joka pääasiallisesti teorioi empatian struktuurista katsojan ja elokuvan henkilöhahmojen välillä.

Barker perustelee elokuvan kehon käsitteellisen tason merkitystä pidemmälle: vaikka usein attribuoiimme elokuvassa kokemamme empatian elokuvan hahmoihin, tosiasiaa reagoimme kokonaisuun elokuvallisiin rakenteisiin, jotka mahdollistavat kokemuksen synnyn (Barker, 2009: 74). On siis mielekästä ajatella myös elokuvaa kehona, eikä vain elokuvan hahmojen kehoja. Tämä on mielestäni keskeinen huomio, joka vie elokuvaa pois yksilöpsykologisesti motivoitujen emotionaalisten reaktioiden piiristä kohti laajempaa ja nyansoitunutta ymmärrystä katsojan tapaan reagoida elokuvan kehoon kokonaisuutena.

Myös kognitiivisen elokuvatutkimuksen edustaja Carl Plantinga (2012: 455) toteaa, että usein elokuvan nähtyämme muistiimme on painunut erityisesti elokuvan *tunnelma* (*mood*), eli kuvien, äänen, kerronnan ja hahmojen yhdessä luoma affektiivinen kokonaisuus. Plantinga käyttää esimerkkinä elokuvaa Orson Wellesin elokuvaa *Touch of Evil* (1958), jolla hänen mukaansa on erityisen synkkä tunnelma. Tunnelmaa ei kuitenkaan voi osoittaa mistään

yksittäisestä elementistä kumpuavaksi, eikä sitä voida selittää vain suhteena elokuvan hahmoihin. Plantinga esittää, että affektiivisuus ja kognitio ovat niin tiukasti sidoksissa toisiinsa ja affektiivisuus suuntaa ja värittää kokemustamme niin paljon, että sen voi sanoa muodostavan ”tapoja nähdä” (2012: 470). Elokuvan affektiivinen olemus, tunnelma, rakentuu elokuvan affektiivisesti latautuneiden elementtien kautta, ja sitä voi käyttää esteettisenä strategiana (2021: 471). Katseen voi mieltää tällaisena tunnelmaa luovana rakenteena.

Fenomenologi Laura Marks (1998: 331) hahmottelee kaksi pääasiallista katseen tyyppiä elokuvassa: optinen ja haptinen katse. Haptinen havaitseminen korostaa Marks in mukaan kuvan materiaalista olemusta, sen sijaan että pyrkisi esimerkiksi mahdollisimman teräväpiirtoiseen kuvaan. Se myös korostaa kameran liikkeiden avulla elokuvan maailman kinesteettisiä, introseptisiä ja proprioseptisiä (kehon tuntu, asento, liike) toimintoja esimerkiksi motivoimalla kameran liikkeen kuvattavan kohteen liikkeen mukaisesti, sen sijaan että pyrkisi häivyttämään näitä vuorovaikutussuhteita esimerkiksi vakaalla kamera-ajolla.

Optinen havaitseminen taas pyrkii eliminoimaan näitä elementtejä. Se luottaa esimerkiksi laajakuvan esittävään voimaan ja katsoo kohdettaan tarpeeksi etäältä hahmottaakseen sen kokonaisuutena. Optisen havaitsemisen keinot korostavat objektin ja subjektin erottamista, kun haptiset myötäelävät ja mukautuvat (1998: 341). Gallesen ja Guerran (2012: 193) mukaan haptinen katse suosii tapoja tehdä, jotka hyödyntävät sitä, että elokuvalla on suora pääsy toisten ihmisten maailmaan kehollisen simulaation luoman kapasiteetin myötä. Tämä mahdollistaa merkitysten, motoristen ja affektiivisen mimiikan, intentioiden ja emootioiden jakamisen toisten kanssa ensisijaisesti kehollisesti.

Tässä luvussa olen avannut naisisen toiseuden potentiaalia suhteessa keholliseen tietoisuuteen ja katseen käsitteen uudelleen muotoiluun. Tietoisuuden kehollisuuden voi mieltää yksinkertaistetusti näin: ihminen voi ikään kuin antaa automaation hoitaa havaitsemisen, kun se on mielekästä, ja toisaalta tulla tietoiseksi omista havaitsemisen prosesseistaan, kun sen on tarpeen. Kehollisen tietoisuuden kontekstissa katse näyttäytyy paitsi näkemisenä, myös moniaistimellisempänä ja affektiivisena ympäristöön suuntautumisena. Elokuvassa ja muussa taiteen tutkimuksessa tätä on kutsuttu myös nimellä haptinen katse. Kehollisuutta korostava näkemys katseesta voidaan nähdä osana laajempaa subjektiivisuuden uudelleenahmottumista, jossa vuorovaikutus ja dynaamisuus korostuvat sukupuolittuneen objekti-subjekti-erottelun sijaan. Kehollinen tietoisuus pitää sisällään ominaisuuksia, kuten aistivoimaisuus ja

affektiivisuus, jotka on historiallisesti liitetty naisiseen toiseuteen. Siksi koen osuvaksi liittää kehollisuuden naisisen katseen käsitteeseen, ja teorioida naisisesta katseesta post-patriarkaalisen subjektiivisuuden esteettisenä strategiana.

Plantinga (2012: 470–71) esittää, että tunnelma on merkittävä elokuvan kerronnan eettisen ja ideologisen asemoinnin kannalta ja sitä voi käyttää tietoisesti esteettisenä strategiana. Sanoisinkin, että naisinen katse kiinnittää huomiota paitsi elokuvan teemoihin ja representaatioon, se myös käyttää elokuvan tunnelmaa esteettisenä strategiana. Tunnelmaa luo esimerkiksi katseen haptisuus. Marks (1998: 337) huomioi: ”Vaikka moni on nähnyt haptisen havaitsemisen naisisen katsomisen muotona, itse näen sen mieluummin feministisenä visuaalisena strategiana.” Tällä Marks tarkoittaa, ettei naisen katse ole luonnollisesti haptinen. Erityyppiset katseet eivät sulje toisiaan pois eivätkä ole toisilleen vastakkaisia, vaan kyse on valinnoista ja painotuksista. Esittämäni seuraavia kahta naisisen katseen strategiaa ei siis tule mieltää tavoiksi tai tyyleiksi tehdä, jotka kuuluisivat vain naisille tai jollaisen kaikki naiset omaisivat, vaan kyse on naisisen katseen esteettisistä strategioista:

Aistivoimainen elokuvan tuntu

Naisinen katse priorisoi intiimiä ja herkkää kameratyötä, joka ohjaa havaitsemaan läheltä. Näyttämöllepano, kamera, editointi ja ääni pyrkivät luomaan elokuvaa moniaistimellisuutta hyödyntäen, ja kohdistavat esteettistä huomiota yksilöllisiin kehona olemisen kokemuksiin sekä toisten kehojen ja ympäristön kohtaamisen kokemuksiin. Kameratyötä ja editointia kuvastaa sana läsnäolo, joka sallii katsojalle aikaa esteettiseen kokemukseen. Naisisella katseella voisikin sanoa olevan ”erityinen fenomenologinen tuntu”, joka on yhdistettävissä aistihavaintojen tekemiseen (Bruun Vaage, 2007: 189).

Elokuva kokemuksellisena prosessina

Aistivoimaisen elokuvan tunnan kautta naisinen katse pyrkii kommentoimaan tai poikkeamaan konventionaalisista elokuvallisista keinoista, jotka painottavat tiivistä fiktiivistä sitoutumista. Naisinen katse luo dynaamisia vuorovaikutussuhteita elokuvan kehon ja katsojan välillä, ja pyrkii rakentamaan merkityksiä keskisen kuvittelun kautta elokuvan sisältä – toisin sanoen, Mulveyn teorioimat kolme katsetta on aktivoitu.

2.3. Elokuvien analyysi: metodit ja aineiston raja

Aineiston esittely

Aineistona on kolme pitkää naistekijöiden 2010-luvun loppupuolella ilmestynyttä draamaelokuvaa. Koska elokuva on aina yhteistuotannollista, määrittelen tekijäksi sellaisen ohjaajan, jolla on elokuvan teossa ohjaamisen lisäksi yksi tai useampi muu keskeinen rooli. *The Nightingalen* (2018) on ohjannut ja käsikirjoittanut australialainen Jennifer Kent, *Nuoren naisen muotokuvan* (2019) on ohjannut ja käsikirjoittanut ranskalainen Céline Sciamma, ja *First Cow:n* (2020) on ohjannut, käsikirjoittanut (yhdessä Jonathan Raymondin kanssa) ja editoinut yhdysvaltalainen Kelly Reichardt. Kaikki kolme elokuvaa ovat indietuotantoja, jolloin tuotannollinen paine tehdä kaupallisesti menestyvää elokuvaa on pienempi. Näin myös potentiaali elokuvallisista konventioista poikkeaville elokuville on suurempi. Ohjaajat ovat jo tunnettuja nimiä, ja heidän aiemmilla elokuvillaan on ollut huomattavaa kaupallista menestystä. Elokuvat eivät siis edusta marginaalisinta taide-elokuvaa, vaan voitaisiin lukea festivaalielokuviksi. Kaikki ovat saaneet ensi-iltansa suurilla kansainvälisillä festivaaleilla.

Juuri nämä kolme elokuvaa valikoituivat aineistoon ensisijaisesti naistekijyyden ja elokuvien uutuuden perusteella. Kaikkien kolmen ohjaajan yhteydessä on puhuttu myös naisesta katseesta. Aineistoa voisi mielellään olla enemmänkin, sillä tarkoituksena ei ole henkilöidä naisista katsetta yhteen tekijään, vaan löytää yhteisiä lainalaisuuksia. Lyhyen tutkielman puitteissa tämä aineisto kuitenkin antaa verrattain kattavan kuvan länsimaisesta kontekstista, sillä kaikki kolme ohjaajaa ovat erimaalaisia ja elokuvat myös sijoittuvat näihin maihin. Se, että kaikki kolme elokuvaa ovat genreltään historiallista draamaa, ei ollut aineiston rajauksessa merkityksellistä, mutta on toki mielenkiintoinen analyysin kohde.

Metodin kuvaus

Analysoin aineistoa pohjanani kaksi edellisessä luvussa hahmoteltua naisisen katseen strategiaa, *aistivoimainen elokuvan tuntu* ja *elokuva kokemuksellisena prosessina*. Strategioissa painottuu intersubjektiiivinen merkitysten rakentuminen elokuvan henkilöhahmojen sekä elokuvan katsojan ja elokuvan kehon välillä. Siksi lähiluvussa keskityn henkilöhahmojen analyysiin. Analysoin sitä, miten elokuvan maailma rakentuu hahmojen sisäisten tilojen ja keskinäisen vuorovaikutuksen kuvauksen kautta, ja kuinka näyttämöllepano,

kuvaus, ääni ja editointi rakentavat tätä. Seuraan analyysissä fenomenologis-hermeneuttista perinettä, jossa tutkijan omat välittömät havainnot tulevat esiin ja yhdistyvät tulkinnalliseen analyysiin. Tällöin elokuvan kehon ja katsojan välinen vuorovaikutus tulee paremmin esiin.

Aistivoimainen elokuvan tuntu -strategian tarkastelu pohjaa muotokielen lähilukuun. Analyysin apukysymyksiä ja kohteita ovat muun muassa:

- Kuinka henkilöhahmojen väliset katsomisen positiot rakentuvat?
- Millä keinoilla katsetta ilmennetään?
- Analyysipisteet: kameran asento, liike ja sijoittuminen, kuvakoko, valaistus, näyttämöllepano, äänimaailma ja musiikki, otoksien pituus, editointi

Elokuva kokemuksellisena prosessina -strategian käsittely pohjaa muotokielestä kohoavien vaikutelmien ja kokonaisuuksien analyysiin. Analyysin apukysymyksiä:

- Miten katse rakentaa henkilöhahmoja, tarinaa ja katsomiskokemusta?
- Kenen kautta koemme tarinaa eli kuka on tarinan näkökulmahenkilö? Vaihtelee tämä, ja miten vaihtelu ilmenee?
- Kuka on aktiivinen toimija, kuka ei?
- Miten toiseus on mukana kerronnassa? Mikä funktio toiseudella on?
- Miten normit ja normatiivisuus esiintyvät?
- Onko katsoja läsnä? Pyrkiikö tai onnistuuko elokuva kääntämään elokuvan katseen katsojan omiin normatiivisiin oletuksiin?

2.3.1. Nuoren naisen muotokuva – suostumus ja jaettu toimijuus katseen elementteinä

Perinteisimmässä valtavirtaelokuvassa elokuva alkaa esittelykuvalla, joka määrittelee elokuvan toimintaympäristön näyttämällä sen keskeisten henkilöiden ja elementtien suhteet.

Nuoren naisen muotokuvan esittelykuva taas on kuvan pinta-alan täyttävä otos maalaamiseen käytettävästä kankaasta ja sillä hitaasti liikkuvasta kädestä, joka hahmottelee ääriiviivaa hiilellä. Otos ei pyri määrittelemään aihetta tai tyypittelemään henkilöhahmoja, vaan ohjaa virittymään hienovaraisten yksityiskohtien, värien, ja muotojen havainnointiin, viitaten *aistivoimaisen elokuvan tuntuun*. Huomaan suorastaan siristävän silmiäni, sillä haluan saada kiinni jokaisesta

yksityiskohdasta. Näemme lähikuvaa käsistä hahmottelemassa kankaalle sekä lähikuvaa piirtäjien kasvoista. Vaatteista ja hiuksista päätellen he ovat nuoria ylhäisöneitoja jostain 1700-luvulta. Kaikki katsovat kameran ohi luodessaan lyhyitä katsauksia malliaan kohden.

Maalauksen tuomisen esittelykuvaan voi lukea metaforana siitä, kuinka elokuva ja laajemminkin maailmaan hahmottaminen on subjektiivista ja aisteilla tulkittavaa, ”hiilellä hahmottelua”, eikä abstraktia tai annettua. Metafora elokuvasta ja elämästä maalauksena on erityisen mehukas, kun kuulemme ensimmäiset repliikit.

”Ensin ääriiviivani. Siluetti. Katsokaa minua rauhassa.”

Ääni kuuluu mallille, katseiden kohteelle, joka ohjeistaa piirtäjiä katsomaan itseään tietyllä tavalla. Teemaksi nousee heti katseen voima sekä katsomiseen ja tallentamiseen liittyvät valtasuhteet. Ne ovat kuitenkin nyt mulveyläiseen miehiseen katseeseen verrattuna käänteiset. Mulveyläiselle miehelle katseelle on keskeistä, että katsoja on aktiivinen subjekti, joka katseellaan ikään kuin alistaa ja passivoi katseen kohdetta, objektia. Nyt katsottavana oleva, objekti, taas on kontrollissa, sillä hän ohjeistaa piirtäjiä.

Kun viimein näemme katseiden kohteen, Mariannen (Noémie Merlant), hänet on rajattu puolikuvaan, joka jäljittelee maalauksellista kompositiota. Hän tuijottaa kohti kameraa, maalausoppilaitaan ja minua. Tuntuu aivan kuin olisin itse yksi hänen oppilaistaan, kun hän kehottaa: ”Katsokaa käsivarsiani, käsiäni.” Elokuva tekee katsojan tietoiseksi itsestään ja katseestaan ja ohjaa tutkailemaan omaa havainnointia, kuitenkin vieraannuttamatta katsojaa, sillä saamme tarkastella elokuvan maailmaa sen sisältä, ikään kuin maalausoppilaan silmin. Asetelma viittaa *elokuvaan kokemuksellisena prosessina*, joka ohjaa omien aisti- ja tunnehavaintojen analyysiin elokuvan tulkinnassa. Metafora elokuvan maalauksellisuudesta kumpuaa elokuvan aistivoimaisuudesta yhtä paljon kuin sen aiheesta.

Marianne esitetään 1700-luvun normista poikkeavana naisena: itsenäisenä, rohkeana ja vahvana. Hänen katseensa on haastava ja äänensävyynsä tiukka, hän toimii epätavallisissa ammatissa, hän ohjaa meidän ja muiden katsetta. Sysäys juonelle syntyykin, kun Mariannen kontrolli hetkellisesti järkkyy – hän näkee esille nostetun oman vanhan maalauksensa, ja se saa hänet pois tolaltaan. Maalauksessa on nuori nainen, jonka mekko on tulella. Taulun nimi on

Portrait de la jeune fille en feu – Nuoren naisen muotokuva, eli myös elokuvan nimi. Tästä voi päätellä, että maalaukseen kiteytyy jotain elokuvan aiheesta.

Eksposition ensimmäinen zoomaus tarkentaa kohti maalausta, se täyttää kuva-alan. Tunnelma on odottava, uhkaavakin, sillä tätä ennen kuvaus ei ole tuonut kameran läsnäoloa esiin. Siksi zoomi tuntuu taiteellisesti motivoitulta, herätellen katsojaa. Seuraa leikkaus ja toinen zoomaus kiinni, nyt kohti Marianne. Kamera jää puolikuvaan tarkkailemaan Marianne pitkäksi aikaa. Silmät räpsyvät, huuli vapisee. Hän on liikuttunut, muistoissaan. Voimme tulkita kasvojen ilmeistä ja eleistä, että taulu on merkityksellinen Mariannelle. Taustahumina pauhu kasvaa, painostaa, ja muuttuu meren pauhuksi. Seuraa leikkaus Marianneen veneessä, joka keikkuu merellä, kamera keikkuen sen mukana, saaden ainakin minut voimaan pahoin.

Tämä on esimerkki elokuvan kyvystä tuottaa kehollisia reaktioita katsojassa, tuoda itsemme kehon pinnalle. Nuoren naisen muotokuvaa määrittävät muutenkin pitkät steadicam-otot, jotka mukailevat henkilöhahmojen liikkeitä ja katseita. Reaktiivinen, lähellä oleva kameratyö on pääasiallisesti vastuussa katseemme kohdistamisesta ja valikoimisesta, ja leikkaus toimii lähinnä tehokeinona. Leikkaukset ja laajakuvat, editoinnilla luodut kuva-vastakuva-rakenteet, ja zoomit, erottuvat selkeästi muuten henkilöhahmojen kehoja myötäilevästä kerronnasta.

Elokuvan ekspositio keskittyy esittelemään yhden hahmon, Mariannen, ja virittämään katsojaa tämän taajuudelle ilmeiden, eleiden ja äänien myötä. Esimerkiksi korvissa kuuluva kohina, vähän kuin meren pauhu, on tuttua ihmiselle kiihtyessä. Kameratyö ja musiikki auttavat tuottamaan tätä hienovaraista affektiivista mimiikkaa Mariannen ja katsojan välillä. Juonta ei kuljeta niinkään toiminta, vaan halu ymmärtää, miksi Marianne reagoi niin voimakkaasti nähdessään taulun. Millainen kokemus on synnyttänyt tällaisen maalauksen?

Marianne matkaa veneellä Bretagnen edustalla olevalle saarelle, jossa hänen on määrä maalata kihlajaismuotokuva ylhäisöneidosta Héloïsesta (Adèle Haenel). Muotokuvan perusteella sulhanen päättää, haluaako hän naida Héloïsen. Tästä eteenpäin elokuvan maailma kehittyy Mariannen ja Héloïsen henkilöhahmojen suhteessa toisiinsa. Mukana ovat myös Héloïsen äiti (Valeria Golino) ja palvelijatar Sophie (Luana Bajrami). Tarina etenee joko katseista ja eleistä tai sitten keskusteluista, joka on vähäsanaista mutta täynnä merkityksiä. Voisi sanoa, että valtavirtaelokuvalla yleisen tyypittelyn rikkominen ja hahmojen hienovarainen rakentaminen on elokuvan kantava voima, merkki elokuvasta kokemuksellisenä prosessina.

Marianne on elokuvan alkupuolen näkökulmahenkilö ja aktiivinen toimija. Hänen toiseuteensa ympäröivässä yhteiskunnassa viitataan useaan otteeseen, mutta harvoin eksplisiittisesti. Esimerkiksi matkatessaan veneellä saareen, Mariannen maalauskanat putoavat mereen. Venettä soutavat miehet eivät tee elettäkään auttaakseen, ja Marianne sukeltaa noutamaan taulut itse. Miehiä ei kiinnosta tämän naisen maailma tai pyrkimykset. Käy ilmi, että Marianne on valittu tehtävään siksi, ettei Héloïse suostu poseeraamaan taitelijalle. Mariannen tulee siis toimia Héloïsen seuraneitinä ja maalata muotokuva Héloïsen tarkkailemisen pohjalta. Héloïse taas ei halua istua mallina koska hän vastustaa avioliittoa mieheen, josta ei tiedä mitään. Järjestely saarella paljastaa paljon naisten asemasta: naistaitelijaa ei lähtökohtaisesti pidetä arvostettavana, eikä ylhäisönaisella ole omaa päätäntävaltaa. Naisisen toiseuden kuvaus ei kuitenkaan ole elokuvan aihe, vaan kehys, joka mahdollistaa tarinan.

Marianne siis tarkkailee Héloïsea hänen tietämättään, sopimuksen alla, jonka on tehnyt Héloïsen äidin kanssa. ”Tarkkaile häntä”, kehottaa äiti. Repliikki on kuin suora viittaus miehisen katseen alistavaan voimaan. Héloïse on objekti vailla toimijuutta, ja elokuvan alkupuolella emme näekään häntä ikinä muuten, kuin Mariannen katseen alla. Marianne on oikeutettu katsomaan, onhan hän taiteilija ja hänellä on vieläpä Héloïsen huoltajan mandaatti. Asetelma heijastelee mulveyläistä miehistä katsetta, jossa nainen on objekti, mutta nyt asetelma on tehty eksplisiittiseksi ja toimijan sukupuoli vaihdettu – miehisen katseen voi siis hyvin omata myös nainen. Kameratyö korostaa subjekti-objekti-erottelua: näemme Mariannen katselevan Héloïsea etäältä, aina leikkauksen yli eri kuvassa. Hän näkee Héloïsen aluksi vain objektina, maalauksena, ei ihmisenä. ”Korva tulee maalata kokonaan ja rustoa tulee tutkia tarkasti”, kuuluu Mariannen ääni. Samalla nähdään heiluvaa kameran kuvaa Héloïsen korvasta takaapäin, Mariannen tarkkailuasemasta. Kameran liike yhdistettynä Mariannen voiceoveriin tuo esiin Mariannen sisäistä kokemusta, ja ohjaa asettumaan hänen keholliseen olemiseensa.

Kun naiset nähdään ensimmäistä kertaa samassa kuva-alassa, on heidät sommiteltu vierekkäin katsomaan samaan suuntaan niin, että etualalla olevan Mariannen profiili peittää taka-alalla olevan Héloïsen profiilin. Naiset vilkuilevat toisiaan. Héloïse näyttää kiukkuiselta, kun huomaa Mariannen katsovan, suu asettuu mutruun. Marianne kääntää katseensa taas eteen, emmekä näe Héloïsea. Kun Marianne kääntyy katsomaan uudemman kerran, paljastuvat myös Héloïsen kasvot – jotka tuijottavat Marianneä takaisin, haastaen. Vaikuttaa siltä, ettei Héloïse asetu passiivisesti katsottavaksi. Myös Mariannen on altistuttava Héloïsen katseelle.

Marianne vaihtaa lähestymistapaansa. Kuva-asetelma naisten kävelyretkillä vaihtuu. He istuvat rannalle. Naiset nähdään samassa kuva-alassa, kamera asettuu eteen, silmien tasolle lähikuvaan. Sommitelma on symmetrinen ja otos pitkä, jättäen aikaa katsella naisia katselemassa toisiaan, havainnoimaan milloin he laskevat katseen, milloin nousee kulmakarva. Huomaan melkein pidättäväni hengitystä – vahva myötäeletty hämmennys ja kutkutus herää kasvoja tarkkaillessa. Koemme pian samanlaisen kohtauksen toistamiseen, naiset yhdessä kameran edessä. Kameratyö ennakoii tulevaa valtasuhteiden muutosta. ”Tasa-arvo on miellyttävä tunne”, sanoo Héloïse. Héloïse on siirtynyt tarkkailtavasta, kuva-alan reunoilla häilyvästä objektista kuvan – ja tarinan – keskiöön Mariannen kanssa.

Maalaus valmistuu, mutta koska Marianne on lähentynyt Héloïsen kanssa, ajatus salaisesta tarkkailusta ja sitä seuraavasta naimakaupasta alkaa vaivata häntä. Hän ilmoittaa äidille, että haluaa kertoa Héloïselle muotokuvasta ja kuulla tämän mielipiteen. Seuraa taas kohtaus rannalla. Marianne kertoo Héloïselle, ettei ole vain seuraneiti, vaan muotokuvamaalaja. Nyt naiset nähdään erillisissä kuvissa, ja seuraa elokuvallisissa keskusteluissa usein nähty kuvavastakuva – rakenne, jossa puhujat nähdään vuorotellen omissa otoksissaan. Kamera- ja leikkausvalinta luo erillisyyttä hahmojen välille. Molemmilla on omat tunteet, omat tilat. Héloïse vaikuttaa pettyneeltä. ”Se selittää pitkät katseenne”, hän kommentoi, vihjaten, että pettymys ei liitykään vain petokseen. Ehkä Héloïse on toivonut, että katset tarkoittavat jotain muuta. Mahdollisuus myös objektina olemisen potentiaaliselle mielihyvälle avautuu.

Seuraavaksi naiset siirtyvät sisälle katsomaan maalausta, ja sama kuvan ja leikkauksen rakenne toistuu. Héloïse vihaa muotokuvaa. ”Tuollaisenako näette minut?” kysyy Héloïse hämmentyneenä ja loukkaantuneena. Héloïsen reaktion seurauksena Marianne tuhrii maalauksen, ja pyytää äidiltä mahdollisuutta aloittaa alusta. ”Maalaus ei ollut tarpeeksi hyvä”, hän perustelee. Äiti on jo lähettämässä Marianne pois pilkatun tämän taitoja, mutta Héloïse vaatii Mariannen jäävän. Hän lupautuu istumaan mallina Mariannelle.

Alkaa seuraavaa vaihe elokuvan kaareissa, jossa Héloïse ottaa toimijuutta käsiinsä. Hän asettuu Mariannen maalattavaksi. ”Katsokaa minua”, hän vaatii. Seuraamme Mariannen silmiä, kun hän katsoo Héloïsea. Voin ikään kuin maalata itse Héloïsen kehon kaaret Mariannen silmien liikkeiden mukaan. Pian äiti poistuu asioille, ja naiset jäävät saarelle kolmin palvelijatar

Sophien kanssa, luoden jonkinmoisen naisten paratiisin normien ulkopuolella, jossa he saavat uudelleen määritellä itsensä ja toisensa.

Katseen luonteen muutos tulee eksplisiittiseksi kohtauksessa, jossa käsitellään katsojan ja katsottavan suhdetta. Marianne maalaa Héloïsea ja kommentoi, kuinka hänen on vaikea saada Héloïsen hymyä vangittua. ”Kiukkusi vie voiton”, sanoo Marianne. Héloïse häkeltyy. ”Anteeksi, en tarkoittanut loukata”, Marianne jatkaa. ”En loukkaantunut”, vastaa Héloïse. ”Kyllä, näen sen. Teette tuolla tavalla käsillä, kun liikututte.” Näemme Mariannen silmät, jotka kapenevat, tarkentuvat kohti Héloïsea. ”Ja kun nolostutte, purette huulianne”, hän jatkaa. Seuraavaksi vastakuva, jossa Héloïse puree huuliaan ja hymyilee vienosti, tuijottaa uhmaten. ”Ja kun olette ärsyyntynyt, ette räpytä silmiänne”, Marianne lausuu. Héloïse kommentoi: ”Tiedätte kaiken.” ”Anteeksi. En haluaisi olla teidän tilanteessanne”, vastaa Marianne. ”Mutta me olemme samassa tilanteessa. Tulkaa tänne”, keskeyttää Héloïse.

Marianne kävelee Héloïsen luo ja hän kehottaa Marianneä katsomaan hänen tasoltaan kohti maalaustelinettä. Kamera näyttää naiset puolikuvassa, yhdessä katsomassa kameran ohi. ”Katsokaa”, kehottaa Héloïse. Kameran zoomi tiivistyy kohti naisia ja pysähtyy intiimiin lähikuvaan. Naiset ovat todella lähekkäin ja katsovat nyt toisiaan. Héloïse puhuu: ”Kun ette tiedä mitä sanoa, painatte päänne ja kosketatte otsaa.” Marianne tekee näin, Héloïse tarkkailee. ”Kun ette hallitse tunteitanne, nostatte kulmianne.” ”Ja kun olette levoton, hengitätte suun kautta.” Kuva viipyilee tässä kauan. Lopulta tunnelataus on Mariannelle liikaa, ja hän kävelee kuvasta pois. Jäämme kuvaan Héloïsesta tuijottamassa uhmaten. Hän on kontrollissa. Marianne palaa telineensä taakse ja näyttää yhtäkkiä hermostuneelta ja pieneltä telineensä takana. **Valta, jota hän ajatteli pitävänsä suhteessa malliin, on kadonnut. Myös hän altistuu toisten katseille, mielipiteille, tulkinnoille. Hänen koskemattomuutensa saa kolhun.**

Katseen ja kontrollin suunnan muutos muuttaa elokuvan tunnelmaa. Nyt sitä värittää suostumus, ei tirkistely. **Sinä katsot minua, minä sinua.** Myös Sophie nousee mukaan tarinaan – kyse ei ole perinteisestä kahden ihmisen välisestä rakkaustarinasta, vaan laajemmasta solidaarisuudesta naisten välillä. Elokuvan kolmannella osuudella näemme paljon kohtauksia, joissa naiset ovat kolmisin – keittiössä, Mariannen huoneessa, yhdessä kyläläisten juhlissa tai kävelyllä. Erityisesti kaksi keittiökohtausta sykähdyttävät: toisessa pelataan korttia, toisessa luetaan yhdessä Eurydiken ja Orfeuksen myyttiä. **Molemmissa kuvakulma on samanlainen, kun Héloïsen ja Mariannen rantakohtauksissa, silmien tasolla, lähellä.**

Eurydiken ja Orfeuksen myytissä Orfeus saa mahdollisuuden pelastaa rakastamansa Eurydike Manalasta, kunhan vain kulkee edellä takaisin maan pinnalle eikä käänny katsomaan takaisin. Orfeus ei kuitenkaan voi olla katsomatta, ja niin Eurydike jää ikuisesti Orfeuksen ulottumattomiin. Héloïse, Marianne ja Sophie esittävät myytin merkityksestä oman luentansa – jo sellaisenaan hieno kohtausta, sillä se tuo esiin myyttien ja tarinoiden monitulkintaisuutta, ja kuinka jokaisen yksilön oma kokemuspohja vaikuttaa tapaan, jolla he tulkitsevat kuulemaansa. Sophie näkee tilanteessa rakastajan valinnan: Orfeus on liian innokas nähdäkseen rakkaansa, että malttaisi odottaa, ja tappaa tällä Eurydiken. Marianne esittää, että kääntyessään Orfeus tekee runoilijan valinnan – säilyttää ennemmin muiston rakkaudesta. Héloïse on mietteissään, ja esittää lopuksi, että ehkä valinta onkin Eurydiken – hän on pyytänyt Orfeusta kääntymään. Tästä eteenpäin Marianne alkaa nähdä hetkittäisiä näkyjä Héloïsesta pukeutuneena hääpukuun, ennakkoiden loppuratkaisua.

Vielä kaksi kohtausta on mainitsemisen arvoisia tasa-arvoisen kameran käytön ja näyttämöllepanon näkökulmasta. Kun Marianne ja Héloïse ensi kertaa suutelevat, kamera on pysähtynyt heihin kasvokkain, profiilissa. He laskevat yhtäaikaaisesti kasvoja peittäneet huiivinsa, molemmat omansa, ja suutelevat. Tämä tuntuu alleviivaavan ajatusta suostumuksesta ja jaetusta toimijuudesta. Myös kohtauksessa, jossa Marianne ja Héloïse katsovat muotokuvan uutta, yhteisymmärryksessä luotua versiota, heidät kuvataan samassa kuvassa. Tämä on kontrasti sille, kun maalauksen ensimmäistä versioita katsottaessa heidät kuvattiin eri kuvissa. ”Tästä pidän kovasti”, kommentoi Héloïse. ”Ehkä siksi, että tunnen teidät nyt vähän paremmin”, lausuu Marianne ja Héloïse vastaa: ”Tai ehkä olen muuttunut.” Kun naisille tämän jälkeen syntyy riitaa siitä, että taulun valmistuttua heidän aikansa yhdessä on ohi, kuvataan heitä taas eri kuva-aloissa, kuva-vastakuva –asetelman kautta. Erillisyyden ja yhteyden vuorottelu tuodaan jatkuvasti esiin kameratyön ja näyttämöllepanon myötä.

Naiset eroavat, kun äiti saapuu takaisin saarelle ja hyväksyy muotokuvan. Marianne on jo poistumassa ulko-ovesta, näemme hänet takaapäin, kun Héloïsen ääni kuuluu kuvan ulkopuolelta. ”Käänny ympäri”, hän lausuu. Marianne kääntyy, ja siinä on Héloïse, hääpuvussaan. Héloïse päättää tarinan lopun molempien puolesta kuten Eurydike Héloïsen tulkinnassaan myytistä.

Seuraa hyppäys ajassa elokuvan sulkeumaan. Palaamme temaattisesti ekspositioon: katsomisen ja tallentamisen politiikkaan ja taiteen voimaan. Loppukohtaus on Mariannen perspektiivistä. ”Näin hänet viimeisen kerran”, kuuluu voiceover. Marianne näkee Héloïsen oopperassa katsomon toiselta puolen. Tämä ei katso Marianne. Orkesteri soittaa kappaletta, jonka Marianne on saarella soittanut Héloïselle pianolla. Kyseessä on Vivaldin *Neljä vuodenaikaa: kesä*. ”Kappale ei ole iloinen, se on eloisa”, oli Marianne kuvaillut. ”Se kertoo nousevasta myrskystä. Hyönteiset aistivat sen. Ne kiihtyvät. Sitten myrsky puhkeaa. Salamoit ja tuulee.” Marianne ei silloin muistanut, miten kappale päättyi, ja totesi Héloïselle, että kuulet sen sitten Milanon oopperassa, kun olet kaupungissa naimisissa.

Nyt kamera zoomaa likelle Héloïsea ja jää siihen tarkkailemaan, kun hän kuuntelee. **Rintakehä kohoilee, kyynelvet valuvat, jännitys, epätoivo, onni – tunteet vaihtuvat kehossa ja kasvoilla. Héloïse tuntuu kokevan sen metaforisen myrskyn, josta kappale Mariannen mukaan kertoo. Kamera kuvaa ihoa ja hengitystä niin likeltä, että se suorastaan pakottaa mimikoimaan Héloïsen tunteita omassa kehossa. Ja koska tiedämme naisten tarinan, voimme muistella Héloïsen muistoja, ikään kuin elää hänen hetkiään, tietää mitä jokainen hymy ja kyynel tarkoittavat.** Elliptisesti palaamme eksposition mysteeriin. Siinä Mariannen kokemus naisten välisestä suhteesta tiivistyi pitkään otokseen, jossa tarkkailimme Mariannen reaktiota maalaukseen, joka esittää Héloïsea Bretagnen saarella. Nyt koemme Héloïsen muistelemassa heidän rakkaustarinaansa. **Sen sijaan, että sulkeuma keskittyisi käsittelemään naisten välistä suhdetta ja esimerkiksi sen mahdottomuudesta kumpuavaa surua, se kohdistaa huomion taiteen voimaan tuottaa esteettisiä kokemuksia, jossa voi tiivistyä kokonainen rakkaustarina.**

2.3.2. *First Cow* – nainen katse melankolisena kokemuksen kuvittelun raamina

Yhdysvaltojen historiaa kuvaavat klassikot ovat pitkälti lännkkäreitä ja sotaelokuvia. Uuden mantereen valloittaminen näyttäytyy eepisenä taisteluna, jossa sinnikkäät oman oikeuden harjoittajat menestyvät. Tälle amerikkalaiseksi unelmaksi kutsutulle myytille yhdysvaltalainen identiteetti nojaa edelleen: huipulle pääsee omien ponnistusten kautta. 1800-luvun alusta kertova *First Cow* tarjoaa amerikkalaiselle unelmalle erilaista affektiivista sävyä: se tuodittaa katsojansa säyseään mielentilaan ja kutsuu pienten, usein huomaamattomien asioiden ja yksityiskohtien äärelle. Alkuun pitkästyttävältäkin tuntuva tarina alkaa kuin huomaamattaan myötäelämään ja yllätyn, kun silmäni kostuvat loppukohtauksessa.

Elokuva alkaa, kun nainen (Alia Shawkat) etsii koiransa kanssa rantahiekasta jotain. Ohi kulkee suuri, äänekäs rahtilaiva, taustalla jylisee junien ja lentokoneen moottorien ääniä. Myös naisen vaatteet kertovat, että olemme nykypäivässä. Nainen kaivaa hiekasta esiin luurangon, ja sitten toisen. Yleensä tulkitaisin näyn vähän karmivaksi, mutta naisen ilme kertoo toista. Hän kohottaa kasvonsa kohti taivasta, kasvot loistavat. Hän on selkeästi onnellinen, ehkä huojentunut. Luurangot makaavat vieretysten hiekassa, ikään kuin pitävät toisiaan kädestä. Lyhyehkö alkukuva asemoi katsojaa tulkitsemaan näkemäänsä nykyhetken perspektiivistä, vaikka itse ensimmäisellä katsomiskerralla unohtankin alkukuvan elokuvan edetessä tyystin. Se luo elokuvaan ajallisen raamiin, ja värittää seuraavat tapahtumat nostalgisella kaiulla. Toisella kerralla kuljetan alkua mukana tietoisemmin: tarina, jonka koemme, on ikään kuin rekonstruktio siitä, miten nainen tulkitsee löydöksensä. Niin kuin historia aina on, syy-seuraussuhteiden ja merkitysten yhteen nivomista, tällä kertaa naisisen katseen kautta.

Luurangoista seuraa leikkaus sammalessa kasvaviin kantarelleihin, linnunlaulu liittää tämän ja edellisen otoksen yhteen ja viestittää, että tapahtumapaikka on sama. Joku poimii kantarellin niin, että napsahtaa. Ääniefekti on korostetun voimakas ja ohjaa katsojaa virittäytymään poimijan havaintomaailman tasolle keskiseen kuvitteluun. Folk-musiikki alkaa yksittäisillä mandoliinin soinnuilla. Soundi on unenomainen, rauhallinen – mieleen tulee vauvojen tuutulauluja soittavat lelut ja mobilet. Vaikka musiikki on ekstradiegeettistä, sen raaka sointi sopisi myös elokuvamaailman sisälle. Tulevissa kohtauksissa musiikki onkin usein intradiegeettisesti soitettua, häivyttäen erotusta tarinamaailman ja katsojan maailman välillä.

Mies jatkaa sienien poimimista, maistaakin välillä. Äänimaailma jatkuu nautinnollisen rikkaana kuin meditaatioäänite: linnut laulavat, oksat rahisevat ja sienet napsahtelevat, kun mies kulkee läpi aluskasvuston ja poimii luonnon antimia. Hän auttaa selälleen juuttuneen fiskon takaisin liikenteeseen. Tämä mies on sinut luonnon kanssa, ja äänimaailman rikkauden vuoksi pääsen keskelle miehen kokemusta luonnosta

Kameratyö sopii saumattomasti yhteen äänimaailman kanssa luoden elokuvaan unenomaisen todellisuuden, joka on harmoninen ja aistikylläinen, ja johon katsojan on helppo uppoutua. Elokuva on kuvattu 4:3-kuvasuhteessa. Kuvaus ei ole teräväpiirtoista, vaan hyödyntää syvyysvaikutelmia ja epätarkkuusalueita ja hakee tällä kuvaan tekstuuria. Värimaailmaa hallitsevat murretut ruskeat, vihreät ja keltaiset. Valaistus on luonnonmukaisuutta jäljittelevää,

paikoin hyvinkin hämärää. Tämä lisää todentuntuisuutta: joudun siristämään nähdäkseni, niin kuin iltahämärässä yleensäkin.

Aistivoimainen tuntu kytkeytyy elokuvan rakenteeseen, joka tarjoaa vain vähän aineksia yksiselitteiseen fiktiiviseen sitoutumiseen. Tempo on hidas, ja otospituudet hyvinkin pitkiä ja viipyileviä. Elokuva keskittyy tunnelman luomiseen ja tapahtumien todistamiseen niiden draamallisen motiivoinnin sijaan viitaten *elokuvaan kokemuksellisena prosessina*. Tapahtumat ikään kuin soljuvat eteenpäin, niitä ei aja eloonjäämiskamppailu, seksi, aggressiot tai kilpailu, niin kuin perinteisessä Amerikan valloittamista kuvaavissa elokuvissa. Itse asiassa kaikki väkivalta elokuvassa tapahtuu kuvan ulkopuolella. Tässä onkin elokuvan juju: miltä tuntuu Amerikan historia toiseutettujen silmin?

First Cow on ennen kaikkea tarina kahden miehen kumppanuudesta ja halusta rakentaa kotia ja hyvää elämää. Alun sienenpoimija on Cookie (John Magaro). Hän on kokkina majavanturkkeja metsästävässä seurueessa, joka kartoittaa kaakkoisrannikon, nykyisen Oregonin alueita. Cookien olemus huokuu kiltteyttä ja herkkyyttä. Se on tavassa, jolla hän liikkuu luonnossa, hänen pehmeässä äänessään, surumielisissä silmissään, ja tietysti hänen söpössä nimessään. Ajan normi tulee ilmi suhteessa muihin miehiin. Cookie on joukkonsa outolintu, väheksytty ja pilkattu. Kun yksi seurueen jäsenistä alkaa ärhennellä ja potkaisee Cookien kumoon, hän vain kellahtaa maahan ja jää siihen makaamaan. Cookie on kai oppinut, että jos aggressiivisuuteen vastaa passiivisuudella, pääsee pälkähästä. Cookie ottaa siipiensä suojaan metsästä alasti ja kylmissään löytämänsä miehen, kiinalaisen King-Lu:n (Orion Lee), joka pakoilee häntä jahtaavia miehiä. Yön aikana King-Lu kuitenkin katoaa.

Cookie saapuu päämääräänsä Fort Tillicumiin samoihin aikoihin, kun alueen ensimmäinen lehmä, titulaarinen *First Cow*. Kun Cookie kävelee linnoitusta ympäröivään kylään sisään, hän katselee ympärilleen: sellainen hän on, hiljainen tarkkailija, ja me katsojina olemme sitä hänen mukanaan. Paikka on mutainen hökkelikylä, joka ei saa Amerikan uudisraivausta näyttämään kovin eppiseltä. Lehmä kuitenkin edustaa jotain uutta, hienostunutta. Pubissa miehet osaavat kertoa: ”Kauppakomppanian päävälittäjä haluaa maitoa teehensä niin kuin oikea hieno englantilais herrä. Niin kuin kunnon lady.” Maskuliininen pärjäämisen kulttuuri pitää ylellisyyksiä naismaisena turhamaisuutena. Kun Cookie pienillä säästöillään päättää ostaa uudet kiiltävät saappaat, jokainen vastaantulija kommentoi niitä. Pian hän hieroo niihin mutaa ja peittää lahkeillaan. Kulttuuri pitää sisällään väkivallan uhan, jota on helpompaa vain vältellä.

Fort Tillicumissa miehet kohtaavat jälleen, ja King-Lu kutsuu Cookien luokseen. Matka majalle kuvataan pitkänä steadicam-ottona, jonka aikana King-Lu tarkastaa reitille asettamansa pikkueläinten ansat, latoo saaliit Cookien syliin ja virittää ansat uudelleen. Kaikki tämä tapahtuu luontevasti miesten jutellessa samalla leppoisasti. He osuvat toistensa rytmiin saumattomasti ja sanattomasti, virittäytyen toisiinsa kehollisesti. Kamera seuraa miehiä silmien tasolla, pysähtyy, kun he pysähtyvät, mukautuu heidän liikkeisiinsä. On helppo tuntea olevansa läsnä heidän kanssaan, täysin vieraassa ajassa ja paikassa. King-Lu kertoo:

”Näen tässä maassa jotain, jota en ole nähnyt koskaan ennen. Melkein kaikki maailman paikat on jo tutkittu. Mutta tämä on vielä uutta.”

”Ei vaikuta uudelta mielestäni, vaikuttaa vanhalta”, vastaa Cookie.

”Kaikki on vanhaa, jos sitä katsoo noin. Mutta historia ei ole vielä täällä. Se on tulossa, mutta olimme kerrankin ajoissa. Ehkä tällä kertaa olemme valmiita siihen. Voimme ottaa sen omilla ehdoillamme.”

King-Lu:n hahmo kuvailee hetkeä, jolloin amerikkalainen unelma oli vasta kokoelma aatteita ja unelmia. Elokuvan lempeä tunnelma, luonnonläheisyys, verkkaisuus, miesten toisiaan kohtaan tuntema välittäminen ja keskinäinen huolenpito antavat katsojalle mahdollisuuden kuvitella uudelleen, millaiseksi amerikkalaisuus olisi voinut muotoutua, jos King-Lu:n ja Cookien kaltaiset hahmot olisivat olleet sen keskiössä.

King-Lu ja Cookie saapuvat majalle. Se on yhden huoneen hökkeli, jonka seinäautojen välistä kulkee ilma. Niin kuin aiemmin ansoja tyhjätyssä ja virittäessä, miehet kuitenkin asettuvat sanattomasti toistensa tahtiin luomaan kotia niin kuin ihminen vain paikasta kodin itselleen voi luoda. Kamera jää nyt majan sisälle, ja seuraa miesten puuhia sieltä. Ensin Cookie jää sisälle yksinään, kun King-lu kehottaa häntä asettumaan aloilleen samalla kun hän laittaa tulen. Pian majan ulkoa alkaa kuulua klapien pilkkomisen ääni. Cookie katsoo ikkunasta ulos, näkee siellä King-Lu:n pilkkomassa. Cookie vaikuttaa toimeettomalta, ja alkaakin lakaista lattiaa sen sijaan, että asettuisi odottamaan. Hän tomuttaa maton ulkona. Sitten hänkin lähtee ulos, ja kamera jää yksin talon sisälle. Pian King-Lu tulee vuorostaan sisään ja alkaa sytyttämään tulta. Sitten myös Cookie palaa sisälle. Hän on poiminut kukkia ja laittaa ne maljaan. ”Näyttää heti paljon

paremmalta”, kommentoi King-Lu. Tässä kameran staattisuus rakentaa mielikuvaa majasta jonkinlaisena kiinnekohtana, turvapaikkana, ja korostaa katsojan positioita elokuvan ”sisällä” ja sydämessä. Näyttää niin kotoisalta, että tekee itsekin mieli rakentamaan majaa.

Miehet asettuvat elämään toistensa tahtiin. He tekevät askareita ja puhuvat unelmistaan ja haaveistaan. Heitä kuvattaessa rajaukset ovat tiiviitä, jota korostaa entisestään 4:3 kuvakoko. Etualalla nähdään usein kädet, jotka näpräävät jotain – kuorivat pähkinöitä, punovat nyöriä, poimivat mustikoita. Toinen istuu usein penkillä, toinen maassa tulen äärellä. Kamera asettuu aina henkilöhahmojen tasolle – jos kuunnellaan King-Lu:ta, joka istuu tulen ääressä lattialla, katsomme Cookien näkökulmasta häntä alaviistoon. Kun taas Cookie puhuu, kamera kuvaa häntä alhaalta ylöspäin. Kuvakulmat pysyvät uskollisina keskustelun sisällä vallitsevalle kompositiolla. Äänimaisema on myös intiimi: tuntuu, että puhetta ei ole jälkiäänitetty. Sen sijaan luonnon äänet, tulen rätinä tai puron solina, ja esimerkiksi käsitöiden ja marjanpoiminnan äänet korostuvat kirkkaampina, kun keskustelu.

”Haluaisin avata hotellin joku päivä. Paikan matkalaisille. Tai leipomon”, kertoo Cookie.

”Sehän on kiva ajatus. Hotelli ja leipomo, ja siellä villimustikkapiiraita”, kommentoi King-Lu.

Tällä tapaa Cookien ja King-Lu:n hahmot ja tarina rakentuvat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Keskustelevat kertomukset painottavat sosiaalisuuden roolia todellisuuden hahmottamisessa, ja rakentavat elokuvaa *kokemuksellisena prosessina*. King-Lu on heistä se yritteliäämpi, edustaen amerikkalaisen unelman menestyjäpuolta, Cookie taas hyvän elämän tavoittelua itseisarvona. Kummankaan näkökulma ei korostu yli toisen, vaan kyse on enemmänkin siitä, miten he rakentavat maailmaa – kotia, tulevaisuutta – yhdessä. **Muut hahmot ovat ulkopuolisia, ja potentiaalisia uhkia symbioottiselle yhteiselolle.**

”Näin tänään lehmän. Haluaisin mieluusti vähän sitä maitoa. Tekisin siitä keksejä, tai öljykakkusia”, kertoo Cookie. Hän on nähnyt Fort Tillicumin päävälittäjän kauniin, suurisilmäisen lehmän. King-Lu pohtii Cookien sanoja. Sade ropisee mökin kattoon, tuli räpisee taustalla. ”Antaako lehmä maitoa myös öisin?” hän tiedustelee. Tästä alkaa Cookien ja King-Lu:n bisnes: herkullisten öljykakkusten leipominen kyläläisille myytäväksi. Bisneksen moraalisesta oikeutuksesta ei minulla ainakaan ole mitään epäilystä, niin paljon iloa Cookien kakkuset tuovat kyläläisille ja niin ihanasti hän kohtelee itse lehmää. Hän katselee sitä silmiin

samalla kun lypsää, silittää kevyesti kylkeä. ”Hei. Kuinka voit? Et varmaan odottanut seuraa näin myöhään yöllä...”

Bisneksen myötä miehet tuovat itsensä kosketuksiin majan ulkopuolisen maailman kanssa. Samalla elokuvan immerssiivinen taika alkaa raueta ja tarina saa huolestuttavia pohjavireitä. Päävälittäjä saa vihiä Cookien leipomistaidoista, ja tilaa tältä ranskalaisen hedelmäleivonnaisen. Miehen luona vierailu on paitsi riskialtista, mutta palauttaa myös perspektiivin siihen, mitä todellisuus Cookien ja King-Lu:n yritteliään mutta vaatimattoman elämäntavan ulkopuolella on. Näin päävälittäjä puhuu orjistaan:

Kun otetaan huomioon rangaistavan orjan työvoiman menetys verrattuna rangaistuksen todistavien orjien työvoiman menetykseen, tiukempi rangaistus voi olla suositeltavampi tie. Jopa oikein ajoitettu kuolema voi olla hyödyllinen lopullisessa kirjanpidossa. Se on erittäin motivoiva speaktaakkeli orjille, jotka miettivät kapinaa.

Rasismi ja instrumentaalinen hyötyajattelu astuvat kuvioon. Kun King-Lu yrittää liittyä keskusteluun, muut kohottavat kulmiaan ja jatkavat kun häntä ei olisikaan. Vierailun jälkeen King-Lu on tuohtunut:

Cookie, meidän täytyy itse tehdä oma kohtalomme, toisin kuin heidän. Meidän täytyy ottaa, kun ottaminen vaan onnistuu. Me myymme vielä hetken, ja sitten lähdemme etelään. Me emme ole vielä edes alussa, Cookie.

Miesten maailman utopia on kuitenkin jo mennyttä. Elokuvan tunnelmaa alkaa värittää ihastuksen sijaan melankolia, suru menetetyistä idyllistä, ja se, että olen tekemisissä elokuvan kehon, ei vain sen hahmojen kanssa, korostuu. En jaa enää perspektiiviä miesten kanssa. Fiktiivisen sitoutumisen epistemologinen vaade astuu epämiellyttävästi esiin: katsojana tiedän, että on vääjämätöntä, että miehet jäävät kiinni – sillä miten muutenkaan tämä tarina voisi päättyä. Eihän kyseessä ole fantasiaelokuva, ja tiedän hyvin, ettei Amerikan historia ole sympaattisten leipureiden kirjoittama, vaikka hetken sainkin niin kokea ja uskoa. Alan jännittää miesten puolesta, ja kehotan heitä mielessäni lopettamaan bisneksensä hyvän sään aikana.

Heti seuraavalla lypsyreissulla Cookie ja King-Lu jäävätkin kiinni ja elokuvaan tulee oikeaa vaaran tuntua. Tunnelman muutos kuvastaa hyvin miesten naiivia mielenmaisemaa: ikään kun

he eivät olisi osanneet aavistaa, että näin kävisi, vaikka katsojana sen tiesin. Miehet pakenevat, ja on kuin kuvissa jahdattaisiin olentoja, jotka eivät osaa aavistaa pahaa. Etenkin Cookien hahmon suurisilmäinen viattomuus ja hyväntahtoisuus virittävät tätä. Cookie on satuttanut päänsä, hourailee, värisee ja toikkaroi, joka korostaa hänen haavoittuvuuttaan entisestään. King-Lu kulkee edeltä, siirtelee oksia syrjään ja auttaa Cookieta eteenpäin. ”Aikamoinen naarmu sinulla päässäsi. Puhdistetaan se, kun levätään, miltäs se kuulostaa...” hän juttelee, niin kun jutellaan lapselle tai eläimelle. Kamera on totuttuun tapaan lähellä, korostaen miesten keskinäistä yhteyttä ja huolenpitoa.

Seuraa laajakuvaotos, jossa miehet ovat pieninä maiseman keskellä. Harvoin käytetty kuvakulma kertoo, että Cookie ja King-Lu on nähty. Laajakuvaa seuraakin lähikuvan pojasta, joka istuu pusikossa pyssyn kanssa. King-Lu yrittää rohkaista Cookieta eteenpäin, mutta epätoivo näkyy tämän kasvoilla, ja tuntuu omassa kehossa. Katsojana tiedämme sen, mitä King-Lu aavistaa: miehet on nähty, eivätkä he ole enää turvassa. Cookie ei tätä kuitenkaan käsitä. Hän asettuu maahan makaamaan. King-Lu sopertaa: ”Tämä on hyvä paikka levätä. Kukaan ei näe meitä täältä. Asetu sinä vaan siihen, minä pidän ensimmäistä vahtia.” Näemme lähikuvaa Cookien kasvoista, King-Lu katselee häntä. Sitten seuraa lähikuvaa King-Lu:n kasvoista, mietteliäänä. Hän hypistelee rahapussia. Miettiikö hän, että lähtisi rahojen kanssa? Hylkääkö hän Cookien ja lähtee yrittämään amerikkalaista unelmaa yksin? Hän kuitenkin asettaa pussin alas tyynyksi, ja käy makaamaan Cookien viereen, ohimo vasten ohimoa.

”Me menemme ihan pian. Pidän huolta sinusta.” kuiskaa King-Lu. Kuva siirtyy lähikuvasta kauemmas ja etäännyttää meitä miehistä. Näemme, kuinka King-Lu kurottaa ja ottaa kiinni Cookien kädestä. Tämä on vasta toinen kerta, kun näemme miesten osoittavan kiintymystään fyysisesti. Kuva ikään kuin sinetöi elokuvan läpi miesten välillä väreilleen välittämisen. Ja sitten elokuva loppuu. King-Lu:n lempeät eleet ja ilmeet ovat mielessä, katkeransuloisena. Alusta tuttu, melankolinen folkmusiikki alkaa soida lopputekstien päällä. Se muistuttaa siitä, mitä elokuvan alussa satamasta löytyi, kaksi luurankoa käsi kädessä, ja toivon, että asiat olisivat voineet mennä toisin – elokuvassa, historiassakin.

2.3.3. *The Nightingale* – samastumisen kieltäminen ja rankaiseva naisinen katse

Näin *The Nightingale*-elokuvan ensimmäistä kertaa elokuvafestivaaleilla. Yli kaksituntinen elokuva oli piinaavaa katsottavaa. Elokuvan jälkeen minulla oli tyhjä olo, ja minun oli vaikea

päästä tästä alhosta eteenpäin. Elokuva on estynyt, tylppä, ja väitän, että nämä ovat taiteellisesti motivoituneita esteettisiä keinoja, jossa naisinen katse toimii käänteisesti. Elokuvan tehokeino on samastumisen kieltäminen. Irrottamalla kameratyön hahmojen kehosta ja kokemuksesta kriittisinä hetkinä, elokuva eristää katsojan elokuvan maailmasta. Tämä tuottaa psykologista tyhjyyttä, suruakin. Emme pysty samastumaan tai nauttimaan elokuvasta esteettisesti muilla tavoin, mutta emme pääse katsomistilanteesta poiskaan. Syntyy kokemus siitä, että joutuu kohtaamaan kipeitä asioita, jotka olisivat mukavampi sivuuttaa.

Elokuva kertoo historiankirjoista useimmiten pois jäävän puolen Australian kolonisaatiosta: vankileireistä, alkuperäisväestön ja luonnon ”sivistämisestä”. Tarina rakentuu kolmen hahmon ympärille: irlantilaisvanki Claren (Aisling Franciosi), asuinseuduiltaan syrjäytetyn aboriginaali Billyn (Baykali Ganambarr) ja englantilaisen luutnantti Hawkinsin (Sam Claflin). Näistä ensisijainen näkökulmahenkilö on Clare ja välillä myös hänen vierellään kulkeva Billy: historian toiseutetut kertovat tässä oman versionsa siitä, mitä kolonialismi tarkoittaa. Näkökulman kohdentaminen ei kuitenkaan ole erityisen tiivis, vaan kamera noudattaa enimmäkseen kolmannen persoonan näkökulmaa, niin sanottua optista katsetta, joka seurailee tilanteita. Henkilöhamojen maailmassaolo on rakennettu melko konventionaalisesti käyttäen esimerkiksi kuva-vastakuva –rakennetta sekä kertovia puoli- ja laajakuvia. Tyyli muistuttaa mulveyläistä voyeuristista taktiikkaa, mutta poikkeaa siitä myös olennaisin tavoin, joita tässä luvussa käsitellään. Tärkeää on, että heti alkukuvassa Clare etabloidaan tarinan näkökulmahenkilöksi, jolloin kameran ”rankaiseva” katse on siis naisen. Elokuvan alussa Clare laulaa vauvalleen tuutulaulua satakielestä, hän on elokuvan titulaarinen *Nightingale*.

Clare on pakkotyössä Hawkinsille, joka johtaa Tasmaniassa sijaitsevaa pientä koloniaalisten joukkojen leiriä. Ensi katsaus armeijan maailmaan on paljonpuhuva. ”Seiso suorassa, neiti!” huutaa Ruse (Damon Herriman) miehilleen. ”Ja sinä läski *Miss Molly*.” Joka ikinen loukkaus on naiseuteen liitetty. ”Ovat kuin nunnat kirkossa”, lupaa kersantti. Armeijan julmuus ja naisvihaisuus vertautuu Claren rakastavaan perhe-elämään, josta olemme elokuvan alkukuvassa nähneet vilauksen. Hawkinsin ja armeijan edustama, maskuliinisuuden normi nousee kritiikin kohteeksi – jos ei heti ensi kuvista, niin viimeistään elokuvan edetessä.

Ei tule yllätyksenä, miten Clarea kohdellaan tällaisessa ympäristössä. Kun ensimmäinen raiskauskohtaus alkaa, ennakoin sen jo tavasta, jolla luutnantti kutsuu Claren huoneeseensa ja kehottaa häntä sulkemaan oven. Suljettu, heikosti valaistu pieni tila, yksin misogynynisen

miehen kanssa alkaa ahdistaa heti. Voin tuntea tilanteen kehossani, itseni Claren paikalle, enkä oikeastaan haluaisi katsoa. Ja näin menettelisikin moni elokuva, hyppäisi kivuliaan kohdan yli tai kuvaisi vaikka seinällä riippuvaa taulua ja antaisi mielikuvituksen täyttää aukot. Mutta *The Nightingale* näyttää jokaisen hetken. Clare on näkökulmahenkilö, orientoidumme tarinamaailmaan ja sen tilaan hänen kehollisuutensa kautta.

”Tule tänne”, kehottaa Hawkins. Clare ja hän kuvataan eri kuvissa, kuva-vastakuva-asetelmalla, tilallinen erotus korostaen Claren kokemaa henkistä etäisyyttä Hawkinsia kohtaan. ”En minä voi, herra”, vastaa Clare. Hawkins ojentaa Clarelle korua: ”Ostin tämän Hobartista sinua varten.” Tuttavuus paljastaa, että luutnantti on vikitellyt Clarea aiemminkin. Clare katsoo maahan, sillä hän ei halua miehen tarjoamia lahjoja. ”Loukkaat minua, jos et ota sitä”, luutnantti toteaa. Clare ottaa, laskee katseen, niiaa. Hengittää syvään. Nämä ovat keinoja, joilla hän yrittää kontrolloida miestä – olla mieliksi, asettua pieneksi.

”Laula jotain, vain minulle”, vaatii luutnantti. Clare tottelee ja laulaa kauniilla kirkaalla äänellään rakkauslaulua totinen ilme kasvoillaan. Hän tuijottaa kameran ohi kohti tyhjyyttä, ei kohtaa luutnantin tai katsojan katsetta: syntyy vaikutelma siitä, kuinka Clare mielessään siirtyy tilanteesta pois. Sitten näemme luutnantin kasvot lähikuvassa: hän on liikuttunut, silmät kostuvat, hän nielaisee. Luutnantti kokee intimitteettiä tilanteessa, jossa Clare ja me katsojana olemme jo ikään kuin poistuneet paikalta. ”Taivas, että olet kaunis”, hän sanoo. Vastakuva Claren, joka kääntää katseen pois ja pyrkii näin olemaan kohtaamatta luutnantin tunteita. ”Jokainen mies siinä huoneessa halusi sinut tänä iltana. Istu syliini.”

”Suosituskirjeeni, herra. Se piti lähettää kolme kuukautta sitten”, yrittää Clare. ”Kiittämätön!” huutaa luutnantti ja lyö Clarea. Nyt he ovat samassa kuvassa, lähellä toisiaan. Vaaran tuntu kasvaa. ”Minä päätän, milloin lähdet ja milloin jäät”, huohottaa luutnantti. Clare on täysin tämän mielivaltaisen miehen armoilla. Tarina ja näkökulma on kuitenkin edelleen Claren, ja elokuva poikkeaa tässä miehisen katseen asetelmasta, jossa nainen on osa miehen tarinaa.

Clare yrittää paeta, mutta upseeri retuuttaa hänet vasten pöytää. Lähikuva, hän nostaa hametta ja avaa housujaan. Pitelee Claren käsiä. Lähikuva Claren kasvoista työnnettynä pöytää vasten, henkeä haukkoen. Lähikuva upseerin kasvoista, kun hän runkkaa itseään raiskatakseen Claren. Kasvoilla vihaisen himokas ilme. Kamera siirtyy Claren eteen, jossa upseerin työntöjen voimasta hänen kasvonsa liikkuvat edestakaisin, kohti kameraa, kamerasta pois. Välillä

naemme lähikuvaa luutnantin kasvoista – nyt niistäkin paistaa tyhjiys. Lopuksi pitkä otos Claren kasvoista, jotka liikkuvat pöydällä edestakaisin lykkivien työntöjen tahdissa. Molemmat henkilöhahmot tuijottavat tyhjin silmin, eivät ikään kuin ole enää kehossaan vaan jossain muualla. Katsojana en löydä elokuvasta enää samastumispintaa, en mitään, mihin kanavoida herääviä tuntemuksia ja merkityksiä. Tätä on etäännyttäminen tehokeinona – se pakottaa katsojan tunteineen yksin, elokuvan kehon ulkopuolelle.

Kotona Clare ei kerro mitään miehelleen Aidanille (Michael Sheasby). Mies raivostuu, kun luutnantti ei ole vielä kukaan antanut vapauttavaa kirjettä. Hän ehdottaa karkaamista, josta Clare kieltäytyy: ”Jos jään kiinni ilman suosituskirjettä, joudun vankilaan ja menetän sinut ja vauvan”. Clare on riippuvainen Hawkinsista, joka käyttää häntä hyväksi. ”Tahdotko olla ikuisesti häneen kahlittu, Clare?”, kysyy Aidan. Hän on hyväntahtoinen, mutta ei pysty tavoittamaan Claren tilannetta. Clare näyttää olevan tuomittu elämään patriarkaatin ikeessä.

Kunnes luutnantti Hawkinsille selviää, ettei häntä suositellakaan hänen havittelemaansa kapteenin paikkaan. Sadistinen Hawkins purkaa pettymystään alistamalla toisia. Hän ottaa mukaansa kaksi luottomiestään, luutnantti Rusen ja nuoren sotilaan Jagon (Harry Greenwood), ja lähtee Claren talolle. Luutnantti raiskaa Claren Aidanin edessä, Rusen ja Jagon pidellessä tätä. Edellisestä raiskauskohtauksesta on kulunut vain pari minuuttia, ja katsojana tuntuu kohtuuttomalta, että joudumme näin pian todistamaan tätä uudestaan.

Nyt myös vauva on mukana, se huutaa sängyllä. ”Kaunis tuo vaimosi. Olen nauttinut hänestä suuresti.” Luutnantti lyö Claren tajuttomaksi. Aidan huutaa, ja vauva huutaa vielä kovempaa. ”Tapan sinut, tapan sinut!” Aidan karjuu. Clare on taas hereillä, hänkin itkee ja huutaa. Kasvokuvia, vuorotellen kaikista. Ripeä leikkaustahti ja äänten kakofonia luovat paniikinomaisen, ahdistavan tunteen. Sydän hakkaa. Nähdään taas Claren kasvot, kun häntä raiskataan, ne ovat kivusta ja surusta vääristyneet, kyyneleiset, punaiset. Kun Aidan pyristelee irti ja yrittää kuristaa luutnantin, ampuu luutnantti tämän kylmäverisesti. Kuollessaan Aidan katsoo Claren silmiin. Mutta hiljaista ei ole vielä kukaan, vauva jatkaa parkumista. Luulisi tilanteen olevan jo ohi, niin ahdistava ja mieletön se on, mutta ei.

”Olethan halunnut maistaa sitä. Maista sitten”, tokaisee Hawkins. Nyt Ruse alkaa raiskata Clarea Aidanin maata kuollessaan maassa. Vauvan huudot kiihtyvät. Kuvataan nuorta Jugoa, hän näyttää järkyttyneeltä ja yrittää tynnyttellä vauvaa. ”Hiljennä se”, käskää Hawkins. ”Ei se

hiljene”, vaikertaa Jugo. Leikkaustahti kiihtyy edelleen, samoin Jugon työnnöt ja huohotus. Hawkins astelee edestakaisin levottomasti. Jugo yrittää hyssyttellä vauvaa. Claren ja vauvan huudot kasvavat. Myllytys on armotonta, sydän hakkaa rinnassa. Jugo heittää vauvan seinään ja syntyy välitön hiljaisuus. Mutta Rusen työnnöt jatkuvat. Claren naama liikkuu taas niiden mukana, nyt ilmeettömänä, hiljaisena, hän ei pyristele. Kuva siirtyy kattoon, joka heiluu Claren kehon liikkeen mukana. Näkökulmaotos palauttaa katsojan Claren kehoon ja muistuttaa katsojaa siitä, kenen tarinaa tässä kerrotaan.

Clare herää seuraavana päivänä. Nyt hänellä on motivaatio eikä mitään menetettävää. Hän lähtee seuraamaan Hawkinsia, joka on miehineen lähtenyt läpi viidakon hakeakseen kapteenin paikkaa henkilökohtaisesti. Naisen viha ja kosto eivät ole elokuvahistoriallisesti kovin yleisiä aiheita, vaikka *rape revenge* –tarinoita onkin. Tällainen kurittoman naisen potentiaali on useimmiten kauhuelokuvissa käytetty trooppi, jossa yhteiskunnallisesta roolistaan ”kieltäytyvä” nainen suljetaan ulkopuolelle ja hän sekoaa. *The Nightingalen* väkivalta ei kuitenkaan ole samaan tapaan estetisoitua, taustalla ei soi tunnelmaa luova ekstradiegeettinen musiikki, eikä siinä ole dynaamisia toimintakohtauksia.

Esimerkiksi kun Clare viimein saa kiinni vauvan murhanneen Jugon ja tappaa tämän, kohtaus on piinallisen hidas ja epätoivoinen. Clare jahtaa jo valmiiksi loukkaantunutta Jugoa jalkaisin, edeten kävelytahtia vaikeakulkuisessa viidakossa. Kun hän viimein saa Jugon kiinni, ensimmäinen luoti osuu häntä vain jalkaan. Toinen luoti ei laukea ollenkaan. Clare karjuu vihan vallassa ja hakkaa miestä kiväärin päällä. Katsomme hänen kasvojaan vääristyneenä huutoon. Seuraavaksi Clare hakkaa miestä veitsellä rintaan monta kertaa, hän huohottaa, kamera heiluu. Näemme otoksen Claren kasvoista miehen perspektiivistä, jossa hän huutaa ”Kuole, kuole!”. Näky on kauhistuttava. Sitten näemme lähikuvaa käsistä, jotka edelleen hakkaavat veitsellä rintaan. Veri roiskuu Claren naamalle, hän tärisee vihasta, adrenaliinista. Mies ei ole vieläkään kuollut. Clare ottaa kiväärin ja alkaa murskata sillä kasvoja. Näemme vaihdellen lähikuvaa Claren kasvoista ja miehen murskaantuvista kasvoista. Mies kuolee viimein. Niin tässä kuin raiskauskohtauksissakin, kamera vaatii katsomaan ja tajuamaan, kuinka perinteiset elokuvalliset konventiot helpottavat väkivallan katselua joko estetisoiden sitä tai pois katsoen.

Clare ei ole uhrina puhtoinen eikä kunnioitusta ja jännitystä herättävä. Hän on pelottava. Kokemuksiensa myötä niin kovettunut, ettei häneen saa yhteyttä. Vaikka Claren viha tuntuu

oikeutetulta, on siihen vaikea samaistua, ja sekö vasta hirvittävää onkin. Olemme niin tottuneet siihen, että nainen on emotionaalisesti läsnä, että kun hän ei ole, se järkyttää erityisen paljon.

Claren oppaana läpi viidakon toimii Billy. ”En auta teitä valkoisia paskiaisia enää”, hän julistaa. Tarinaan nivoutuu uudenlainen toiseus naiseuden ja vähäosaisuuden lisäksi: mustuus. Tarina muotoutuukin jonkinlaiseksi epätavanomaiseksi road movie-rape revenge-hybridiksi. Rakenne on melko konventionaalinen, kun juoni pitkän alun jälkeen alkaa edetä. On pelottavan metsä, koettelemukset, henkisenä oppaana toimiva Bill ja jahdattavat pahikset.

Aluksi Billy ja Clare ovat vihamielisiä ja epäileväisiä toisiaan kohtaan. ”Olen nokkela, te valkoiset menette äkkiä, äkkiä. Ette pääse mihinkään. Minä menen hitaasti. Saan kaiken tehtyä. Olen mustarastas, *Mangana*.” Billy kiusoittelee Clarea, Clare pomottaa Billyä. Tässä kaksi ihmistä, joiden on vaikea luottaa kehenkään. Kuinka luoda yhteyttä, kun maailma ympärillä on itseä vastaan, edes niiden kanssa, jotka ovat myös huonossa asemassa? Billyä ja Clarea sentään yhdistää omiin juuriin liittyvä musiikki; molempien sieluneläin on lintu.

Billyn ja Claren välisen empatian kasvusta muodostuu elokuvan pieni toivon liekki. Ensimmäinen tällainen kohtaaminen on, kun Clare huomaa reiteensä tarttuneen iilimatoja. ”Ota ne pois!” kiljuu Clare paniikissa, ja inho lävistää emotionaalisen tyhjyyden. ”Auta minua!” hän huutaa, ja Billy vaan naureskelee. Itsekin hypähdän ensin, ja sitten naurahdan. Elokuvan lävistämätön kuori rikkoutuu hetkeksi, ja elokuvassa on kosketuspintaa – se väräilee hahmojen välillä, jotka ovat hetken läsnä toisilleen. Kamera kuvaa läheltä.

Seuraava kehollista virittäytymistä salliva kohtaaminen tapahtuu, kun Billy näkee Claren murhaamassa Jagon. Billy järkyttyy ja kävelee pois. ”Billy, ole kiltti” anoo Clare. Tähän mennessä Clare on kutsunut Billyä ”pojaksi” niin kuin valkoisilla on tapana kutsua mustia. Tämä on osa heidän ihmisarvonsa alistamista, toiseuttamista. ”Älä lähde. En selviä tuolla yksin.” Billy pysähtyy ja kääntyy. ”Mitä hän teki sinulle, kun sai sinut tekemään noin?” hän kysyy. Clare on valehdellut Billylle matkan tarkoitukselta. Seuraa lähikuva Claren kasvoista, hän nyhykkyttää, laskee katseen. Veriroiskeet Jugon tappamisesta ovat yhä hänen kasvoillaan ja vaatteissaan, tukka sekaisin. Billy jatkaa: ”Et taida etsiä miestäsi? Eikä sinulla ole enää lasta.” Clare katsoo Billyyn, kasvot väännyvät itkuun. Billyn hengittää syvään, katsoo takaisin, nenä nyrpistyy, huuli väpättää. Tunne tarttuu. Hän laskee katseen ja seuraa Clarea.

Tämä on ensimmäinen kohtaus, jossa itse huomaan jättäväni analyyttisemmän ajatukset taakse ja virittyväni elokuvan taajuudelle. Kamera sallii affektiivisen mimiikan kautta kokea tunteet, joita Clare ja Billy ensi kertaa näyttävät. Claren tilanne tulee samaistuttavaksi Billyn näkökulman kautta: Clare tulee nähdyksi. En pysty samastumaan Claren vihaan, mutta pystyn samastumaan siihen, miltä tuntuu, kun saa ja uskaltaa jakaa kipeän kokemuksen toisen kanssa ja kokee tulleen ymmärretyksi. Tätä Clare ei saanut mieheltään, joka ei pystynyt käsittämään Claren tilannetta: vasta toisen toiseutetun katse tekee hänet näkyväksi.

Kontrastiksi seuraa taas vähän lisää pahuutta. Älä toivo liikoja, elokuva tuntuu sanovan, ja vetää takaisin masennuksen alhoon. Luutnantti on tappanut Charlien (Charlie Jampijinpa Brown), Billyn ottoisän, joka on toiminut luutnantin joukon oppaana. Näyttämöllepano alkaa muuttua synkäksi, on myrskyistä ja sumuista. Törppö Rusekin itkee jo, hän on polvillaan maassa, kasvoilta paistaa epätoivo ja pelko. Näemme kyllä lähikuvaa vääristyneistä kasvoista, mutta on vaikea tuntea myötätuntoa. Kai se on tämän elokuvan ydintä: alistamiseen, raiskaamiseen, tappamiseen, koloniaaliseen kulttuuriin, tottuu ja turtuu.

Kun Clare ja Billy viimein saavat Hawkinsin kiinni, Clare ei pystykään ampumaan tätä. Onko viha muuttunut suruksi, kun hän on pystynyt jakamaan tilanteensa Billyn kanssa? ”Haluan tämän loppuvan, tahdon kotiin. Tahdon kotiin”, sopertaa Clare. Billy ja Clare kuvataan samassa kuvassa, solidaarisuuden merkiksi. ”Autan sinua, mutta täytyy mennä nyt.” Tunteiden paljastaminen näyttäytyy voimavarana, se mahdollistaa yhteyden luomisen. Hetkiä, jolloin hahmot tuntuvat pääsevän toistensa iholle, ei ole montaa, ja ne ovat sitäkin voimakkaampia.

Pian Billy jää kuitenkin Hawkinsin vangiksi, ja Clare on yksin. Elokuvan tyyli synkistyy lisää, alkaa ikään kuin hajota kohti kauhugenreä. Claren emotionaalinen sulkeutuneisuus on mennyt, ja nyt tilalla jäsentymätöntä kauhua ja ahdistusta, joka on aiemmin puskenut läpi vain yksittäisissä unikohtauksissa. Clare on keskellä metsää, yksin. Metsä näyttäytyy puineen valtavalta. Kamera heiluu. Clare näkee näkyjä lähiaikoina kuolleista ihmisistä. Metsästä kuuluu ääniä. Clare nauraa hysteerisesti, hullun kiilto silmissään. Hän on tullut jo melkein osaksi luontoa. Aiemmin siistillä nutturalla ollut tukka on nyt auki, valtoimenaan. Hän nukkuu ison puun juurella käpertyneenä. Clare hapuilee eteenpäin metsässä, kun mustarastas, *Mangana* tulee ja johdattaa hänet tielle. Clare alkaa kikattaa häiriintyneesti. Hän on niin väsynyt, ja minäkin olen, kaikkeen siihen kamaluuteen, joka alkaa uudestaan ja uudestaan.

Clare ja Billy löytävät toisensa uudestaan. Seuraa, lähikuva, jossa molemmilta vierähtää kyynel. Sitten lähikuva jaloista, jotka jatkavat matkaa vieretysten. Kun he pääsevät kaupunkiin, Claren viha roihahtaa takaisin. Hän marssii publiin, jossa Hawkins istuu everstin kanssa. Hän marssii Hawkinsin luo ja sylkee sanat suustansa:

Voit uhata tappaa minut. Voit yrittää vaientaa minut, mutta se ei tee mitään. Tyttö, jonka raiskasit, jonka miehen ja vauvan murhasit, hän kuoli. Eikä jo kuollutta voi tappaa. En ole huorasi, en ole satakieleksi, lintusesi, kyyhkyläisesi.

Clare tärisee vihasta. Näemme lähikuvaa kasvoista, joista paistaa inho. Puhetta on nostattavaa katsella. Myös koko publi kuuntelee, kun luutnantti yrittää paeta vastuutaan, selitellä pois. Clare jatkaa: ”En ole sinun mitään. Kuulun itselleni, en kenellekään muulle!” Luutnantti hermostuu, kun Claren annetaan jatkaa puhumista. ”Mikä hätänä, solttupoika? Eikö äitisi rakastanut sinua?” Pahis saa myönnytyksen, hänkin on ehkä kaltoinkohtelun uhri. Mutta anteeksi elokuva ei anna. Kameran armoton katse kohdistuu toksiseen normiin, ja herkkä, ihmisen tasolle virittynyt kameratyö on varattu toiseutettujen väliseen kuvaukseen.

Myöhemmin nuotion äärellä Clare kysyy Billyltä: ”Onko teillä tuollaisia miehiä?”. Billy vastaa myöntävästi. ”Mitä jos he eivät kuuntele neuvoja ja pysyvät pahoina?” Clare tiedustelee, ”Miten korjaatte heidät sitten?” ”Emme korjaa heitä. Tapamme heidät.” Yöllä Billy lähtee takaisin kaupunkiin ja murhaa perinteisin menoin sekä Hawkinsin että Rusen. Elokuva tarjoaa radikaalia ratkaisua rakenteiden pikkuhiljaisen muuttamisen sijaan. Kohtauksen jälkeen Clare ja Billy pakenevat yhdessä alueelle, josta Billy on kotoisin. He pysähtyvät rannalle auringon noustessa. ”Olen yhä täällä, valkoiset paskiaiset. En ole menossa mihinkään!” Clare tarkkailee Billyn tanssia ja laulua. Aurinko nousee ja molemmat katsovat sitä kohti. Clare oppii jotain Billyltä, niin kuin roadtrip-elokuvaan kuuluu. Hän oppii olemaan itselleen, ei toiselle, ei edes miehelleen tai vauvalleen. Molemmat tavoittelevat itsemääräämisoikeutta, joka heiltä on kolonisoivassa patriarkaatissa riistetty.

3. Katseesta elokuvan tekemiseen ja kokemiseen

Naisinen katse korostaa elokuvan vuorovaikutteisuutta ja jatkuvuutta elokuvateosta ympäröivän sosiaalisen todellisuuden kanssa, ja painottaa, että teosta ei tule redusoida vain sen

formaaleihin ominaisuuksiin. Siksi tässä luvussa siirrytään elokuva-aineiston lähiluvusta hahmottamaan tekijyyden ja katsojuuden rooleja elokuvakokemuksen rakentumisessa.

3.1. Tekijyys ja naisinen katse

Miksi on niin, että juuri nyt kun moni meistä, joka on aiemmin hiljennetty, vaadimme oikeutta nimetä itsemme, toimia subjekteina eikä objekteina, niin juuri samalla hetkellä käsitys subjektiviteetista tulee kyseenalaiseksi?

Nancy Hartstock (1987/1990: 163)

Tekijyydestä puhuminen on ollut keskeinen tapa pyrkiä nostamaan elokuvan taiteellista arvoa. Etenkin 50-luvun auteur-teoria pyrki tuomaan esiin elokuvaohjaajan asemaa elokuvan tekijänä (ransk. *auteur*) ja taitelijana. Auteur-teorian mukaan ohjaajan henkilökohtainen näkemys on merkittävä, ja persoonallinen jälki näkyy tuotannossa kuten muillakin taitelijoilla. Auteur-elokuvat miellettiinkin ”laatu elokuviksi” suhteessa viihteellisempiin tuotantoihin. Auteur-ajattelu levisi, ja myös uudempia Hollywoodin tekijöitä, kuten Mulveyn esimerkkinä käyttämää Hitchcockia, leimasi tämä elokuvallisen tekijyyden merkityksen korostus. Lienee sanomattakin selvää, että auteursit olivat lähestulkoon kaikki miehiä.

Samaan aikaan kun elokuva pyrki nostattamaan taiteellisia meriittejään korostamalla ohjaajaa, taiteen piirissä kiisteltiin tekijyyden merkityksestä. Keskustelua synnytti muun muassa ranskalaisen semiootikon Roland Barthesin poleeminen essee *Death of the Author* (1967). Essee kyseenalaisti tekijän roolin postmodernissa maailmassa, ja korosti sen sijaan tulkitsijan merkitystä. Barthesin esitys sai kritiikkiä historiattomuudestaan, ja esimerkiksi Michel Foucault vastasi tekstiin esittämällä *tekijä-funktiota* tekijyyden käsitteellistämisen välineeksi. Myös Foucault riisuu subjektin luomisen roolistaan ja analysoi tekijyyttä diskursiivisena funktiona (Foucault, 1969: 137), joka kuitenkin mahdollisti valtasuhteiden analyysin.

Foucaultilainen ajattelu olikin feministiselle ja queer-tutkimukselle merkittävä askel. Esimerkiksi queer-tutkija Richard Dyerin (2002) näkemys mukailee foucaultilaista tekijä-funktiota. Dyerin mukaan oleellista on tekijän pääsy kuvaamaansa aihetta määrittäviin diskursseihin, eli siis tietoisuus esimerkiksi sen historiasta ja esitystavoista, ei tekijän itsensä

olemus, esimerkiksi sukupuoli, seksuaalinen suuntautuminen tai ihonväri. Tekijä-funktiossa on siis kyse tiedon järjestäytymisestä ja siihen liittyvistä vallankäytön mekanismeista.

Tekijä-funktio sopii liberaalifeministisiin intellektuelleihin tarkoitukseen hyvin, sillä se korostaa ihmisten perustavaa tasa-arvoisuutta. Diskursiivinen analyysi kuitenkin painoi taka-alalle perustavan realismin ja kehollisuuden merkityksen. Tätä dilemmaa käsittelee juuri Hartsockin lainaus, jossa hän pohtii tekijyyden ja toimijuuden suhdetta ja huomioi, että tekijyys tuntui katoavan juuri silloin, kun naisilla oli viimein siihen mahdollisuus. Jos tekijyydestä puhutaan vain diskurssien kokoiluna ja kanavoimisena, tekijän intention ja valta-aseman merkitys ja näiden linkittyminen sukupuoleen tai muihin henkilökohtaisiin ominaisuuksiin painuu taka-alalle, vaikeuttaen valtarakenteiden kriittistä tarkastelua. Yksi merkittävimpiä tekijöitä miehisen katseen synnylle ja dominanssille on kuitenkin se, että tekijät olivat miehiä ja kertoivat miesten tarinoita miesten näkökulmasta.

Myöhäistuotannossaan *Nautintojen käyttö* (1984) ja *Huoli itsestä* (1984) Foucaultin ajattelussa tuleekin esiin uusi pragmatistisempi puoli. Hän esittää, että valtasuhteiden marinoimassa maailmassa elämää tulisi rakentaa minäteknologioiden avulla kuin ”taiteilija teostaan”. Aiheeseen perehtyneen Janet Staigerin (2003: 50) mukaan minäteknologioiden kautta subjektiivisuus hahmottuu sarjana tekoja ja näin ollen myös tekijyys voidaan ymmärtää sarjana tekoja. Staigerin mukaan tekijyys merkitseekin erityisten paljon niille, jotka eivät ole hegemonisessa asemassa, sillä tekijyys on tapa osoittaa toimijuutta tekemällä toimitkoja ja tämän kautta kyseenalaistaa hegemonian luonnollistettuja etuja (Staiger, 2003: 27).

Jo varhainen pragmatisti John Dewey kiinnitti huomiota konkreettisten tekojen merkitykseen. Pienimmätkin valinnat ilmentävät Deweyn mukaan yksilön arvoja, normeja ja moraaleja, sillä arvottaminen on aina affektiivismotorisia asenteita – pitämistä, inhoamista – ja niihin liittyviä tendenssejä toimintaan (1934/1987: 194). Esimerkiksi arjen estetiikka yhdistääkin usein estetiikan ja etiikan, jotka aiemmin ehkä keinotekoisestikin on erottu omiksi erillisiksi tutkimuskohteikseen. Filosofin ja taiteilijan Kevin Melchionnen (2017) mukaan esteettisen arvottamisen sijaan tulisikin puhua esteettisistä valinnoista, sillä valinnat siirtävät fokuksen toimintaan, ei toiminnan kohteen ominaisuuksiin, ja kertovat siksi paremmin arvoista ja normeista, joita toiminnallamme ylläpidämme. Ajatus Melchionnella ja Deweyllä on sama: niin esteettiset kuin muutkin valinnat ovat arvottavia tekoja, joilla on reaalielämän vaikutuksia. Johnson avaa esteettis-eettisten arvostelmien neurokognitiivista ja hermostollista pohjaa: se

mitä ”otamme” tai ”rajaamme” jatkuvasta kokemuksemme virrasta muuttuisi, jos kehomme, aivomme tai ympäristömme muuttuisi jollain radikaalilla tavalla (Johnson, 2007: 269).

Elokuvan tekijöiden kehollisuudella on siis väliä, koska elokuvan kehon muodostamisessa on väistämättä mukana myös esireflektiivinen, ei-diskursiivinen ulottuvuus. Tämä orientaatio tekijyyteen on erityisen mielenkiintoista elokuvassa, sillä Gallesen ja Guerran (2012: 193) mukaan elokuva on taidemuotona niin voimakas juuri siksi, että sillä on suora pääsy toisten ihmisten maailmaan kehollisen simulaation luoman kapasiteetin myötä. Gallesen ja Guerran mukaan kehollinen simulaatio (*embodied simulation*) on neurobiologinen ihmistenvälinen tietämisen keino, joka mahdollistaa merkitysten, motoristen ja affektiivisen mimiikan, intentioiden ja emootioiden jakamisen toisten kanssa ensisijaisesti kehollisesti.

Vastaavan ajatuksen esittää naisisesta katseesta kameratyön näkökulmasta kirjoittanut elokuvaaja Zoe Dirse. Dirse käyttää esimerkkiä *Shadow Maker* (1998) -dokumenttielokuvan kuvauksista. Hän oli kuvaamassa konservatiivista Sufi-kulkuetta basaarissa vanhassa Kairossa. Ensin kulkueen miehet näyttivät kiinnostuvan, ja tuijottavat suoraan kameraan. Katseiden sävy kuitenkin muuttui, kun miehet huomaavat Dirsen olevan nainen, ja he alkoivat lähestyä häntä aggressiivisesti. Dirse pakeni paikalta. Kokemus auttoi Dirseä asettumaan paikallisten naisten asemaan, jotka elävät jatkuvasti miesten katseiden alla, eikä heillä ole oikeutta ”katsoa takaisin”. Hän halusikin siksi tuoda dokumenttiin vahvan naisten näkökulman. (2013: 24.) Tekijyyden voisikin siis mieltää kehollisena toimijuutena: diskurssien järjestelynä mutta myös ensi käden kehollisena esteettis-eettisten valintojen tekemisenä ja kokemuksellisen tiedon välittämisenä taideteoksen kautta.

3.2. Kokemuksellinen (nais)katsojuus

Samalla tavalla kun Tauno Palon elokuvia katsoessani olin ikään kuin kahden asian välissä, olematon. En ollut ruumis, joka liikkuu ja hengittää ja haluaa, olin ajatus. Epätarkkuus johtui siitä, että omia silmiä, oman katseen paikkaa ei ollut.

Anu Silfverberg (2020: 47)

Klassisen Hollywood-elokuvan tyyliin ja sen tiimoilta kirjoitetussa varhaisessa teoriassa katsojan vastaanotto ei ole ollut keskiössä. Katsoja nähtiin ikään kuin passiivisena vastaanottajana, sen sijaan että hänen kykyynsä luoda omia merkityksiä olisi kiinnitetty

teoreettista huomiota. Hollywood-elokuvan tyyli tähtäsi – ja tähtää edelleen – pitkälti tuottamaan elokuvia, jotka eivät vaadi katsojaltaan liikoja. Myös Mulvey kirjoittaa esseessään siitä, kuinka Hollywood-elokuvan katsomisen nautinto liittyy ensisijaisesti elokuvan kykyyn luoda kokonainen maailma, joka imaisee mukaansa (1975: 8).

Mulveyn feministinen kritiikki esittää, että naisia ja miehiä kasvatetaan pienestä pitäen omaksumaan tietty rooli suhteessa katsomisen nautintoon: mies aktiivisena katsojana, nainen passiivisena katsottavana, ja että elokuvalla on tämän toisintamisessa keskeinen osa (175: 6). Elokuvan konstruoima ”ideaali subjekti” eli oletuskatsoja oli vallitsevan yhteiskuntajärjestelmän mukainen neutraali, eli siis mies. Ei-normatiivisten elokuvan katsojien (kuten naisten) näkökulmasta katsojapositio on lähtökohtaisesti passivoiva tai jäsentymätön. Tätä erikoista positiota kuvaa Silfverbergin sitaatti ylempänä. Mulveyn analyysi on kulttuurihistoriallisesti tarkkasilmäinen. Erityisesti kritiikki miehisen katseen ”aikaan jähmettämistä” on osuva, sillä se kuvastaa ajan varsin joustamattomille hierarkioille ja rooleille perustuvaa patriarkaalista kulttuuria.

Esimerkiksi Mulveyn oma miehistä katsetta dekonstruoiva ideologiakriittinen elokuvanteko keskittyikin elokuvanautinnon kieltämiseen usein juuri samastumisen kieltämisen kautta. Tällainen brechtiläinen katsojan immersion kieltäminen tai keskeyttäminen nähtiin keskeisenä tapana tulla tietoiseksi ja vastustaa vallitsevia (elokuvan) valtarakenteita. Mulveyn parhaiten tunnettu elokuva, yhdessä aviomiehen Peter Wollenin kanssa ohjattu *Riddles of the Sphinx* (1977), koostuu 13 kohtauksesta, jotka on kuvattu jatkuvalla 360 asteen otolla. Editoinnin ja kuvakulmien vaihtelun puutteen on tarkoitus kyseenalaistaa samastumiseen ohjaavia konventioita. Tällainen kriittinen elokuvantekeminen kuitenkin nojasi osaltaan samankaltaisiin oletuksiin katsojan ”passiivisuudesta” kun klassinen Hollywood-elokuvakin.

Elokuvan katsojan aktiivista tulkintaa korostava vastaanoton tutkimus yleistyi merkittävästi vasta 1980–90-luvuilla, kulttuurin- ja mediantutkimuksen myötävaikutuksella. Kulttuurintutkija Stuart Hallin (1973) ja muun kulttuurintutkimuksen myötä päästiin tutkimaan miehisen katseen institutionaalista kehystä ja toimintaa marginaalisten viiteryhmien vastaanottajien perspektiivistä. Mukaan tulivat käsitteet esimerkiksi oppositionaalisesta tulkinnasta, joka kyseenalaistaa ”suositeltavan” eli hegemonisen tulkinnan aikansa elokuvista. Tätä teoreettista viitekehystä käyttää hyväkseen myös aiemmin mainittu bell hooksin mustan naisen vastakatse. Vaihtoehtoinen lukeminen onkin ollut tärkeä tapa etenkin aliedustetuille

yleisöille ottaa haltuun valtavirtaelokuvan muotoja ja representaatiota. Esimerkiksi *Marokossa* (1930) näyttelijä Marlene Dietrichin hahmo Amy Jolly on nähty varhaisena queer-ikonina kohtauksessa, jossa hän esiintyy mieheksi pukeutuneena ja suutelee toista naista. Mahdollisuutta aktiiviseen, oppositionaaliseen tulkintaan ei mainita Mulveyn alkuperäisessä esseessä, vaan hänen näkemyksensä reseptiosta oli tuolloin paljon jäykempi.

Hermeneutiikka tarjoaa joustavan metodin vastaanoton analyysiin. Hermeneutikko Hans-Georg Gadamer on yksi merkittäviä hermeneuttisen tutkimussuunnan vastaanoton ja tulkinnan tutkijoita. Hänen mukaansa katsojan ymmärrystä määrittää esiarvostelma, joka muodostuu henkilökohtaisesta vaikutushistoriasta. Myös tekstillä on vaikutushistoria, ja ymmärtäminen onkin tulkitsijan ja tekstin dialogia. Tätä hän nimittää odotushistorioiden sulautumiseksi. Katsomiskokemus on siis aina yksilöllinen, sillä tulkinnan alainen teksti aktualisoituu ymmärtämisessä (Ollitervo, 2003: 45).

Hermeneutiikassa kokemuksellisen tiedon merkitys korostuu. Sen avulla päästään myös paremmin käsiksi siihen miltä joku kokemus *tuntuu* yksilölle ja *tuntu* on se asia, joka Deweytä seuraten on taiteessa meille kokijoina ensisijaista (Dewey, 1934/1987). Feministinen näkemys vastaanotosta sopii mielestäni hyvin hermeneutiikan pariin. Se perustelee sukupuolittuneita, vakiintuneita katsomispositioita ja representaatiota kulttuurisena konstruktiona, joita ylläpitää *toisto*, ei luonnollisuus. Tämä on tunnettu erityisesti sukupuolentutkija Judith Butlerin esiin tuomana ymmärryksenä, jossa sukupuolitettu keho on sedimentoituneiden toistotekojen tuotos, ei ennalta määrätty rakenne, ominaisuus tai fakta, oli tämä sitten luonnollinen, kulttuurinen tai kielellinen (1988: 523). Sukupuolittuneet rakenteet siis aktualisoituvat katsomiskokemuksessa ja värittävät taidekokemuksen tuntua, vaikka voisimmekin niitä kriittisesti tarkastella.

Gallese ja Guerra ovat pyrkineet analysoimaan sitä, miten elokuvan tuntu rakentuu neurokognitiivisella tasolla. Heidän mukaansa elokuvailmaisuu rakentuu ensisijaisesti katsojan suhteessa elokuvan henkilöhahmojen ruumiilliseen orientaatioon elokuvan sisällä. Suhteutuminen luonnistuu, koska elokuvalliset tekniikat virittävät katsojat hahmojen taajuudelle (2012: 206). Näin elokuvista on mahdollista saada ikään kuin ensi käden kokemuksellista tietoa henkilöhahmojen (elokuva)maailmaan orientoitumisesta.

Gallese ja Guerra esittävät, että kykymme päätellä elokuvassa näkemiemme tekojen merkitys perustuu sen ”me-keskeiselle tilalle” (*we-centric space*), joka perustuu jaetuille kehollisille

verkotuksille (2012: 198). Elokuvasa luomme siis merkityksiä, kun kohtaamme kyllin samastuttavissa olevan kehollisen kokemuksen: Gallese ja Guerra teroittavat, että merkityksenanto perustuu ”jaetulle ymmärrykselle kehollisesta representaatiosta” (2012: 206). Tässäkin siis konstruoidaan jonkinlaista oletuskatsojaa, eli hypoteettista katsojaa, jota ajatellen elokuvan ”me-tila” on luotu. Valtavirtaelokuvassa tämä jaettu ymmärrys kehollisesta representaatiosta, ”me-tila”, on useimmiten normatiivinen, eli valkoisen heteromiehen kehollisen intentionaalisuuden mukaan rakennettu. Tarkoitukseni ei ole esittää, etteikö kehollisuus olisi niin jaettua, että merkitykset eivät voisi välittyä sukupuolten yli, vaan haluan kiinnittää huomiota niihin normatiivisiin esittämisen tapoihin, jotka toistuvat elokuvan muotokielen tasolla liittyen naisiseen toiseuteen. Yleisiä trooppeja ovat esimerkiksi naisen ruumiillisen heikkouden käyttäminen väkivallan raakuuden ja mielettömyyden korostamisen välineenä tai naisille sallitun emotionaalisen herkkyyden ja naiskauneuden kombon käyttäminen yleensä kuvaavana mekanismina.

Gallesen ja Guerran neurokognitiivinen näkemys yhdistettynä Butlerin ymmärrykseen representaatiosta toistotekona viitoittaakin, että toiseuden kokemukset naiskatsojille ovat elokuvaa katsoessa ruumiillisia, eivät vain representaatioon ja sukupuoleen ulkopäin liitettäviin käsityksiin tai arvostuksiin liittyviä. Mulveyn teesi elokuvan naisista toiseutta luovasta ja toisintavasta voimasta voidaan siis ajatella olevan vielä syvempi, kun hän itse teorioi: se on symbolisen lisäksi kehollinen. Yksinkertaistetusti, lause: ”en *näe* elokuvissa itseäni ikinä sankarina, vaan aina uhrina” kääntyy muotoon ”en *koe* itseäni sankarina, vaan uhrina”. Ero tuo esille sitä, kuinka representaatio linkittyy omaan kehon koettujen toimintamahdollisuuksien mallintamiseen. Ahmed (2004) esittää toiseuttamisen konkreettisista vaikutuksista esimerkiksi sen, että ihmiset, jotka elävät ympäristössä, joka esineellistää heitä, ovat riskissä vieraantua kehoistaan eli siis kokea itsensä objektina, joka puolestaan vaikuttaa negatiivisesti moraalitajuun ja yleiseen hyvinvointiin. Kehollisen tietoisuuden puitteissa Ahmedin ”ympäristö” tulisi mieltää myös elokuvalliseksi ympäristöksi.

Toisin kuin perinteisemmät näkemykset representaatiosta ja samastumisesta, kehollinen katsoisuus nostaa keskiöön sen, että katsoja on materiaallinen agentti, jonka kehollinen läsnäolo tulkintatilanteessa on välttämätön teokselle. Tämä heijastelee hermeneuttista eetosia, jossa ymmärtäminen ei ole metodi vaan tapa olla maailmassa, eikä havaitsijaa voi olla olemassa ilman havaittavaa kohdetta. Sobchak (2004: 100) kuvailee: ”Intentionaalisuuteni virtaa kohti kankaalla näkyvää maailmaa, ei vain tietoisella tasolla mutta aina myös kehollisena

virittäytymisenä: joskus ilmiselvänä, joskus hienovaraisena, mutta aina kehollisena dynaamisena paneutumisenä, taipumuksena ja järjestelynä.” Mielestäni Sobchakin muotoilu on poleemisuudessaan oiva: se käy aktiivisesti sellaista todellisuuskäsitystä vastaan, joka näkee maailman esilläolevina, mitattavina objekteina ja katsojan sitä arvioivana subjektina, ja korostaa, että elokuvan katsominen on konstituiva vuorovaikutustilanne elokuvan kehon ja katsojan kehon välillä.

Narratologian tutkijat Ochs ja Capps (2001) huomasivat, että kun suullisesti kerrotun tarinan kuulijat nyökkäilevät, hämmentyvät, keskeyttävät tai kyseenalaistavat, kertojat muokkaavat tarinaa reaktioiden mukaan. Näin tarinan kertoisuus siirtyy osittain myös kuulijoille. Ochs ja Cappsin mukaan keskustelevat narratiivit ovatkin oiva tapa ymmärtää kertomuksellisuuden luonnetta yleisesti. Elokuvasssa tapahtuvat keskustelevat narratiivit avaavat mielestäni mielenkiintoisen ikkunan sosiaalisen tilanteen mallintamiseen maailman hahmottumisessa ja kulttuuristen normien rakentumisessa ja hajoamisessa.

Katsojuuden teorioinnin muutoksessa on nähtävä teknologisen muutoksen vaikutus: miehisen katseen kyky kontrolloida narratiiveja liittyi osittain ajan katsomiskokemukseen pimennetyssä elokuvateatterissa, jossa katsojilla ei ollut yhtäläisiä mahdollisuuksia neuvotella tekstin kanssa kuin nykypäivänä. Tulkintojen jakaminen laajalti ei myöskään ollut yhtä helppoa. Mulvey (2017) esittääkin, että nykypäivän teknologia mahdollistaa uudenlaisen mielteliään katsojuuden, sillä katsoja voi konkreettisesti olla dialogissa elokuvan kanssa: pysäyttää, kelata, hidastaa. Myös Sobchakin (2016) mukaan niin sosiokulttuuriset muutokset kuin uusi teknologiakin (digitalisaatio, internet, sosiaalinen media) mahdollistavat keskinäisriippuvaisen ja dynaamisen elokuvallisen katseen tulemisen valtavirtaan. Gallesen ja Guerran (2012: 192) mukaan kehittyvä teknologia mahdollistaa entistä paremmin elokuvan tekemisen, joka korostaa multiaistimellista kokemista, immersiota ja fyysistä läsnäoloa. Tällä Gallese ja Guerra viittaavat erityisesti haptisen kuvaamisen tyyliin. Marks erittelee kaksi keskeisintä tapaa, jolla elokuva ilmenee suhteessa katsojaan (1998: 341):

Ihanteellinen suhde katsojan ja optisen kuvan välillä on hallinnoiva, katsoja eristää ja tulkitsee katseensa kohteen. Ihanteellinen suhde haptisen kuvan ja katsojan välillä on yhteisymmärtävä, jossa katsoja ikään kuin kadottaa itsensä kuvaan, kadottaa omat mittasuhteensa.

Teknologian parantuessa tavassa luoda elokuvan kehoa on enenevässä määrin kyse tekijöiden valinnoista, ei esimerkiksi teknologisista rajaehdoista. Marksien mukaan immersion ja neuvottelevuuden merkitys korostuu haptisessa katseessa, jonka voidaan sanoa olevan yksi naisisen katseen esteettistä strategioista. Samalla kokemuksellisen katsojuuskäsityksen piirissä katsojan tulkinta saa sille kuuluvan merkityksen. Sillä on ensisijaisen kokemuksen mallintamisen lisäksi potentiaalia toistotekojen kautta uudelleen neuvotella identiteettikategorioihin liitettäviä käsitteellisiä ominaisuuksia ja arvostuksia. Tärkeää on kuitenkin olla unohtamatta vaikutushistorian merkitystä suhteessa yksilön kokemukseen: hegemonisen maskuliinisuuden vaikutusta ei voida sivuuttaa. Seuraavassa luvussa tutkitaankin tapoja, jolla naistekijöiden elokuvat merkityksellistyvät naiskatsojille.

3.3. Taidekriittikien analyysi – metodit ja aineiston rajaus

Aineiston esittely

Aineistona toimii 30 taidekriittikettä, kymmenen jokaista aineiston elokuvaa kohti. Tutkin kriittikettä, sillä taidekriittikki kertoo ajastaan: siitä mitä arvostetaan ja mitä merkityksiä taiteelle annetaan (Heikkilä, 2012). Kriittikit ovat luonnollista aineistoa, jota ei ole tuotettu tutkimusta varten. Tämä auttaa tarkastelemaan oma-aloitteisesti ilmeneviä huomioita, sen sijaan, että analyysiä varten olisi pyydetty tuottamaan esimerkiksi fenomenologisessa tutkimuksessa käytettyä rikasta ja kuvailevaa omakohtaista tekstiä (Van Manen, 1990).

Aineiston rajaus on pyritty tekemään mahdollisimman objektiivisesti mutta kattavasti. Pohjana toimii metacritic.com-sivustolla 10 ylimmäksi nousutta naiskirjoittajien tekstiä. Metacritic kokoaa globaalisti englanninkielisiä kriittikettä. Se ei kerro millä perusteella kriittikit on järjestetty. Lisäksi *The Nightingalen* kohdalla mukana on kolme Google-haussa ensimmäisenä nousutta tekstiä, sillä metacritic ei listannut tarpeeksi naisten kirjoittamia kriittikettä. Rajaus naiskriittikkoihin on tehty siksi, että tutkielman puitteissa naiskriittikkojen tavat merkityksellistää ja arvottaa elokuvia ovat erityisen mielenkiintoisia. Naiskriittikotkin ovat yleensä aliedustettuja. Elokuva-dataa kansainvälisille julkaisuille tuottava tutkija Stephen Followsin mukaan viimeisen 21 vuoden aikana ammattilaiskriittikeistä vain 23,2 % on ollut naisten kirjoittamia. Aineisto kattaa kaikki Pohjois-Amerikassa 2000-luvulla levitykseen päässeet elokuvat, joilla oli Metacritic-sivustolla yli 10 ammattilaisarvostelua. (Follows, 2021.)

Kansainvälisissä valtamedioissa on viime aikoina käyty keskustelua kriitikkojen roolista sukupuolittuneiden rakenteiden ylläpitämisessä. Keskustelu nousi pintaan, kun *Variety*-lehden kriitikko Dennis Harvey (2020) käytti arvottavia sanamuotoja kommentoidessaan näyttelijä Carey Mulliganin ulkonäköä elokuvassa *Promising Young Woman* (2020, ohjaus Emerald Fennel). Kirjoituksen saattoi tulkita niin, että Harvey kritisoi Mulliganin ulkonäköä, koska näki sen vähentävän näyttelijän uskottavuutta roolissa. Kommentti koettiin erityisen vahvana siksi, että elokuva kertoo naisiin kohdistuvasta seksuaalisesta väkivallasta, ja Harveyn saattoi tulkita ehdottavan, ettei Mulliganin hahmo olisi kyllin hyvännäköinen joutumaan raiskausyrittäjien kohteeksi. Tällaisten keskustelujen valossa on erityisen mielenkiintoista tarkastella sitä, miten naiskriitikkojen sukupuoli asemoi heidän arvostelujaan, jos lainkaan.

Metodin kuvaus

Kriitikkojen tapoja merkityksellistää elokuvakokemusta tutkitaan temaattisen diskurssianalyysin kautta. Diskurssianalyysi perustuu olettamukselle kielen sosiaalista todellisuutta rakentavasta luonteesta sekä useiden rinnakkaisten ja keskenään kilpailevien merkityssysteemien olemassaolosta (Jokinen *et al*, 1993: 17). Taustahypoteesina on, että naisilla kriitikkoina saattaa olla hegemonista maskuliinisuutta haastava tai sen mukaisesta merkityssysteemistä poikkeava tapa orientoitua, tai ainakin, että aineistosta voi nousta naiskokijuuteen liittyviä huomioita. Temaattinen analyysi on joustava tapa analysoida laadullista aineistoa. Lähdin liikkeelle pääteemoista, joita tutkielmassa on esitetty naisisen katseen ulottuvuuksiksi – kehollisuus, toiseus, aistimellisuus, emotionaalisuus, moninäkökulmaisuus, kokemuksellisuus – ja analyysin edetessä tarkensin myös alateemoihin ja kuvaavampiin ilmaisuihin (Taulukko 1). Aineisto on koodattu (1 – *Nuoren naisen muotokuva*, 2 – *First Cow*, 3 – *The Nightingale*).

3.3.1. Naisisen katseen diskurssit – naiskriitikot naistekijöiden elokuvista

Aineistossa kukaan kriitikoista ei viittaa suoraan naiseuteensa tai muutenkaan tuo esiin omaa persoonaansa tai henkilöhistoriaansa. Taidekriittikkiin ja taidepuheeseen kuuluukin perinteisesti objektiivisuuden vaade; kritiikin uskottavuuden katsotaan kärsivän, jos se on liian omakohtainen (Heikkilä, 2012). Siksi ei ole ihme, että naiskriitikot eivät poikkea tästä perinteestä pyrkiessään täyttämään tekstilajin vakiintuneet parametrit. Diskurssianalyysin avulla on mahdollista tuoda esiin tapoja, jolla kieli konstruoi eli merkityksellistää kirjoittajan

maailmaa, ja osoittaa kuinka tämä tulee ilmi sekä implisiittisesti että eksplisiittisesti tekstin tasolla. Tutkimalla aineistoa on siis mahdollista hahmotella kirjoittajien tapaa orientoitua maailmaan, vaikkei kirjoittajien asemaan tai vaikutushistoriaan suoraan viitattaisikaan.

Ensimmäinen keskeinen diskurssianalyysistä nouseva huomio on se, että oletuskatsojan psykofyysisen tilan muutoksen kuvailu on koko aineistossa keskeisessä osassa. Universaaliutta tavoitellessaan kriitikot käyttävät paljon kuvailevia lauseita, jotka pohjaavat ensi käden havaintoihin ja tuntemuksiin, mutta jotka on muotoiltu tavalla, joka piilottaa kokevan yksilön eli kriitikon itse. Yleinen tapa on esittää kokemus ”katsojien” perspektiivistä monikon avulla: ”Saatamme lähteä Kelly Reichardt -elokuvaan ajatellen, että meille kerrotaan tarina, mutta tarinan päätteeksi tietoisuutemme onkin hienovaraisesti mutta radikaalisti muuttunut” (21), muotoilee yksi kritiikki. Kokemuksellisuuden kehollisuutta saatetaan lähestyä myös elokuvan tekijän intention kautta: ”Tarinan vääjäämättömyydestä huolimatta tapa, jolla Sciamma kuvaa elokuvan lopun, on henkeäsalpaava – kirjaimellisesti, kehollisesti.” (12) Molemmissa esimerkeissä kuvaillaan katsomiskokemuksen tuottamaa psykofyysisenä koettua muuttunutta olemisen tilaa. Psykofyysisen tilan runsas kuvailu viittaa siihen, että ainakin Sciamman ja Reichardt in elokuvat ovat merkittävästi vaikuttaneet kriitikoihin esireflektiivisellä tasolla – tämä on ollut kriitikoille siis mahdollinen mutta myös mielekäs tapa merkityksellistää kokemiaan elokuvia.

Kritiikeissä käytetään paljon tekstiä elokuvan kehon, elokuvan henkilöiden ja katsojan välistä vuorovaikutusta kuvaamalla. Tämä kertoo siitä, että kriitikot konstruoivat katsomiskokemuksen dynaamisena vuorovaikutussuhteena. Saatetaan kuvailla elokuvan, sen hahmojen ja katsojan välillä jaettuja tunteita: ”Tämä on elokuva, joka kuvaa hienosti sitä miksi ja miten rakastumme, ja toisintaa tämän tunteen katsojassa – kuin myös sydänsurut, jotka seuraavat.” (12) Esimerkissä korostuu kehollisen simulaation merkitys elokuvakokemuksen syntymisessä – sana *toisintaa* viittaa affektiiviseen mimiikkaan. Keskeisesti mukana on kuitenkin myös elokuvallisuuden luoma ajallinen raami (*tämä on elokuva*), joka korostaa sitä, että katsoja on tekemisissä *elokuvan* kehon, ei suoraan elokuvan henkilöhamojen kanssa. Toinenkin kritiikki tuo esiin elokuvan kehoa korostamalla sen temporaalista luonnetta: ”Horisontissa hämmöttävä tragedia tekee ajasta, jonka katsoja viettää miesten kanssa – ja jonka he viettävät keskenään – aina vaan arvokkaampaa.” (27) Yksi kritiikki puhuu jopa elokuvan intentiosta: ”*The Nightingale* ei pyydä katsojiaan ymmärtämään, tsemppaamaan tai samastumaan kehenkään hahmoista. Se pyytää meitä vain katsomaan ja kuuntelemaan.” (310).

Aineistosta hahmottuu, että elokuvat *First Cow* ja *Nuoren naisen muotokuva* ovat herättäneet keksimäärin mielekkään kokemuksen, sillä kritiikeissä toistuvat positiivisiin tunnetiloihin viittaavat sanat ja lauserakenteet. Kriitikot selittävät – ja kritiikeissään toisintavat – tunnetilan syntyä elokuvan muotokielen seikoilla. Kritiikeissä käytetään paljon tilaa näyttämöllepanon ja äänimaailman yksityiskohtien ja havaintojen, kuten elokuvassa havaittavien tekstuurien, värien ja valaisun, kuvailuun: ”Naisten yksinkertaisten mekkojen heleät värit – hehkuvat siniset, punaruskeat, vihreät – puhkovat maisemaa; värikimara Mariannen kuluneella paletilla; haalentuneet maalitahrat hänen käsissään; aavemainen näky Héloïsesta hääpuvussaan, joka näyttää aivan maalilla peitetyn kankaan alla hehkuvalta haamulta.” (14) Tällaisen runollisen ja kuvailevan kielen käyttö tavoittelee elokuvan tuntua ja pyrkii toisintamaan sitä lukijoille.

Kriitikot käyttävät tilaa aistihavaintojen tulkitsemiseen kerronnan kuvailun kustannuksella. Sen sijaan, että kritiikit avaisivat elokuvien juonta tai elokuvan merkitystä ja teemoja, kritiikeissä pyritään virittämään lukijaa elokuvan tunnelmaan, jopa niin, että lukijaa ohjeistetaan ottamaan tietty orientaation suhteessa elokuvaan: ”Vaaditaan kärsivällisyyttä ja herkkyyttä pienimmänkin stimuluksen havaitsemiseen” (23). Moni jopa suoraan kieltäytyy avaamasta juonta: ”Jos sanoisin enemmän juonesta kuin sen faktan, että kaksi naista rakastuvat, pilaisin katsomiskokemuksen, jossa pääsee todistamaan kuinka Sciamma yksitellen raottaa tarinana emotionaaliset kerrokset.” (11) Esimerkit viittaavat siihen, että elokuvien olennaisin piirre on koettu olevan niiden immersiiivisessä aistimellisuudessa ja kehollisuudessa.

Kriitikot kiinnittävät näiden elokuvien kohdalla erityisen paljon huomioita näyttämöllepanoon näyttelijäntyön näkökulmasta. Viittauksia elokuvan intersubjektiivisiin eleisiin ja ilmeisiin on paljon: ”Naisten salavihkaiset katseet muuttuvat pian epätoivoisiksi kosketuksiksi” (12), ”Suuri osa elokuvasta etenee hiljaisuudessa, jossa esitetään kokoelma pieniä eleitä ja ilmeitä, jotka kuvaavat rakkautta paremmin, kun mikään sana” (27), tai ”Jokainen käden kosketus toista vasten, jokainen kaipaava katse, on merkitsevä.” (18) Tällaisten yksityiskohtien nostaminen kertoo edelleen siitä, että kehollisen simulaation merkitys elokuvissa on kriitikkojen kokemuksessa korostunut ja positiivisena koettu.

Aineistosta ilmenee, että kaikkien kolmen elokuvan juoni koetaan rakentuvan henkilöhahmojen kautta ja heidän kehityksensä myötä keskisen kuvittelun kautta. Tämä tapa assosioidaan voimakkaasti ohjaajan valinnaksi ja tyyliin kuuluvaksi. *Nuoren naisen muotokuva*

-elokuva kuvailtaan näin: “Sciamman kyky vain tarkkailla naisia vuorovaikutuksessa on tässä elokuvassa huipussaan” (18), ”Sciamma keskittyy rakentamaan henkilöihahmoja ikään kuin vieretysten, jolloin hahmojen välinen luottamus etenee pienin nytkähdyksin heidän kävellessään meren rannalla ja liikkuessaan linnan sisällä, vetäen toisiaan puoleensa kuin magneetit.”(16) *First Cow* -elokuvasta taas sanotaan: ”Reichardt in elokuvat tuntuvat keskittävän hienovaraiseen dynamiikkaan kahden henkilöihahmon välillä, jotka pyrkivät muodostamaan jonkin tapaista suhdetta” (29), ”Tyyli on kilometrien päässä valtavirran elokuvista, joilla on tapana viestittää elokuvan kehityskulkua tai asettaa ekspositioita hahmojen suuhun pitääkseen tarinaa liikkeellä.” (29) Ihmiskuvat ja ymmärrys juonesta rakentuvat kritiikkien kuvailun mukaan luontevasti henkilöihahmojen maailmaan orientoitumisen kautta.

Myös *The Nightingale* – elokuvan henkilöihahmoja kuvailtaan samaan tyyliin. ”Elokuvassa on kaksi hahmoa, jotka ovat matkalla samaan suuntaan, ja kamppailevat samojen demonien kanssa. He eivät kykene kunnolla käsittämään toistensa traumoja. He voivat vain toimia oman uniikin, yksityisen perspektiivinsä perustalta.” (310) Vaikka henkilöihahmojen rakentumista suhteessa toisiinsa ja juonen rakentumista tämän pohjalle kuvailtaan samalla tapaa, *The Nightingalen* kritiikeissä kokemusta ei kuitenkaan kuvata samastumisen ja immersion kautta.

Sen sijaan *The Nightingalen* kohdalla jokainen aineiston kritiikki viittaa kokemuksen traumaattisuuteen. ”Jennifer Kentin *Nightingale* on elokuva, joka haavoittaa sielua” (38), kuvailee yksi. ”Elokuva on täynnä brutalismia koko sen rangaistuksenomaisen pitkältä tuntuvan keston ajan.” (34) ”Elokuva on rankaiseva katsottava; kamala elokuva, joka runnoo viestinsä läpi tökkimällä yleisön herkkiä kohtia. Niin kuin maailma, jota elokuva kuvaa, Kentin elokuvakaan ei näytä armoa.” (36) ”On vain tuskaa – ja paljon sitä; menettämisen tuskaa, vääryyttä, epäinhimillistämistä ja järjetöntä kuolemaa.” (32) Aineistossa affektiiviset reaktiot kuvailtaan vahvoina, mutta niitä ei samaan tapaan assosioida henkilöihahmoihin ja heidän väliseensä vuorovaikutukseen. Sen sijaan affektiiviset reaktiot kohdistuvat elokuvan kehoon. Tämän voidaan katsoa viittaavan elokuvallisen immersion estymiseen.

Kritiikeissä tullaan tietoisiksi elokuvan rakenteellisista konventioista eri tavalla, kun kahden aikaisemman elokuvan puitteissa. Katsomiskokemuksen tuottamaa inhoa, kauhua ja ahdistusta kuvailtaan etäännyttävänä. Kritiikissä saatetaan viitata suoraan oman katsomiskokemuksen tarkasteluun: ”Kentin valinta näyttää nämä kauheat yksityiskohdat tuntuu tarkoituksenomaiselta, mutta ei shokkiarvon vuoksi, vaan siksi, että ne pakottavat katsojan

tarkastelemaan omia reaktioitaan tapahtumiin.” (32) Myös samastumisen tietoinen kieltäminen nousee korostetusti esiin: ”Kent vastustaa tarvetta löytää joku, johon samastua ja jota kannustaa tässä maailmassa näyttämällä Clarenkin rasisena hänen suhteessaan Billyyn.” (310)

Etäännyttämisen keinoja ja syitä eritellään tarkasti ja näissä kohdissa viitataan runsaasti skeemoihin perustuvaan tietoon. ”Elokuva ei yhdistä irlantilaisen naisen ja aboriginaalin miehen kärsimystä, mutta se tarkastelee niitä tekniikoita, joilla alistaminen toimii.” (38). *The Nightingalen* elokuvallisten keinojen käyttö nähdään kommenttina elokuvahistorian konventioihin, ja kieli on sen mukaista, analyttistä ja teknistä: ”Elokuva sallii kolonialismin synkimpien impulssien näyttäytyä kokonaisuudessaan, kun kamera katsoo, vakaana ja silmiä räpäyttämättä.” (38) Kuvaus ”tuijottavasta” kamerasta on kuin suora viittaus Mulveyn miehiseen katseeseen totalitarismiin, ja Marksian teorioimaan optiseen katseeseen. *The Nightingalen* kritiikkien kieli poikkeaa siis merkittävästi *First Cow* ja *Nuoren naisen muotokuva* -elokuvien kritiikeistä, jossa aistivoimainen ja runollinen kieli vallitsi, ja kuvaus keskittyi elokuvan tunnelman toisintamiseen.

Erilaisuudestaan huolimatta kaikki aineiston kritiikit tuovat esiin elokuvien sukupuoleen liittyvän poliittisuuden, toiseuden ja ei-normatiivisuuden. Elokuvat nähdään miehisestä katseesta poikkeavina kerronnan tasolla, vaikkei miehistä katsetta suoraan nimettäisikään. Tämä tukee ajatusta naisisesta katseesta institutionaalisenä, ideologisenä työkaluna, joka pyrkii aktiivisesti dialogiin patriarkaalisen elokuvakulttuurin kanssa. Poikkeavuus tuodaan esiin esimerkein ja vertauksin. *First Cow* -elokuvan poikkeavuutta kuvataan esimerkiksi näin: ”Kun Cookie kohtaa King-Lun ensi kertaa, suurimmassa osassa elokuvista kohtaus johtaisi jahtaamiseen, laukauksiin, tuhoon.” (26)

The Nightingalessa viittaus on konkreettisempi: ”Eepiset elokuvat fyysisestä rankaisusta, kuten *The Revenant*, eivät ole mitään tämän elokuvan rinnalla, joka kohtelee valkoista eurooppalaista ekspansionismia, miehistä koskemattomuutta ja luonnon kesyttämistä paljon skeptisemmin, kun edeltävä, huomattavasti romanttisempi elokuva” (31), ja ”Toisin kun monissa rape revenge elokuvissa, *Nightingalessa* ei ole katarttista väkivaltaa tai seksiploitiivista tirkistelyä.” (32) *Nuoren naisen muotokuvan* poikkeavuutta taas kuvaillaan teoreettisemmin: ”Olisi houkuttelevaa, eikä välttämättä kovinkaan kaukana totuudesta, kuvailla elokuvaa miehisen katseen dekonstruktioksi” (13). Yksi kritiikki nimeää feministisen potentiaalın suoraan: ”Tässä on elokuvan suurin feministinen voima: se ei lukitse kumpaakaan

hahmoa muusan rooliin, vaan sallii molemmille naisille toimijuutta ja sisäistä subjektiivisuutta, joka on yleensä varattu vain (mies)taiteilijalle.” (15)

Kerronallisen tason valintojen lisäksi aineistossa nousee implisiittisemmin ajatus perspektiivistä elokuvan sisällä, siitä ”me-keskeisestä” tilasta, jonka elokuva luo ja jonka näkökulmasta maailmaa katsotaan. Me-tilan samastuttavuus naiskriitikoille tulee ilmi aineiston kritiikkien kielestä. ”*The Nightingale* tutkii sitä, miltä oikeasti tuntuu, emotionaalisesti ja jopa kehollisesti, kohdata joku, joka on tehnyt niin kamalia asioita sinulle.” (39) Tässä implisiittinen oletuskatsoja, ”sinä”, on raiskauksen kohde, eli me-tilan keskiössä on raiskatun naisen perspektiivi. Seuraavassa otteessa kriitikko myötäelää naisista perspektiiviä luontevasti, lukien itsensä tekstin tasolla osaksi henkilöhahmojen maailmaa: ”Tässä pienessä naisten maailmassa tulevaisuus – Mariannelle taitelijana, tai naisille pariskuntana – ei lupaa mitään, joten he pitävät toisistaan kiinni niin kauan, kun vaan pystyvät.” (14) Monissa kritiikeissä samastuminen tulee esiin vielä selkeämmin oman osallisuuden, ja tarinan tai sen moraalin jakamisen ilmaisuna, mutta liittyen muuhun, kun sukupuoleen: ”Loppujen lopuksi, elokuva ei päästä katsojaa pakoon omasta osallisuudesta koloniaaliseen systeemiin”, (37) kirjoittaa yksi. Tai: ”Elokuva on samaan aikaan herkkä ja julma kuvaus kapitalismin perustavanlaatuisista vioista, ja täten, myös amerikkalaisen unelman vioista.” (26) Sukupuoleen samastuminen ei siis ole joko niin merkityksellistä, tai oman hypoteesini mukaan, yhtä hyväksyttävää tuoda esiin.

Diskurssianalyysin tulokset heijastavat sitä, että vaikka kriitikot pyrkivät niin sanotusti universaaliin kirjoittamiseen, on heidän omalla vaikutushistoriallaan paljon merkitystä sille, miten he elokuvia merkityksellistävät. Jos lukija suurilta osin jakaa kriitikon vaikutushistorian, on se lukijan luontevaa omaksua. Toisaalta niin kriitikko kuin lukijakin voi olla sisäistänyt merkityksellistämisen tapoja, jotka eivät välttämättä kerro hänen omasta positiostaan tai henkilökohtaisesta kokemuksestaan. Jostain tämänkaltaisesta lienee ollut kyse myös Dennis Harveyn ja *Promising Young Woman* -elokuvan kohdalla, sillä Harvey puolustautui Mulliganin esittämään kritiikkiin kertomalla olevansa yli 60-vuotias homoseksuaali eikä siis ”kuljeksi ympäriinsä arvioimassa nuorten naisten hyvännäköisyyttä” (Shroad, 2021). Tällainen tapa tarkastella ja puhua naisista on ilmeisesti kuitenkin niin yleismaailmallinen, että Harveykin sen on omaksunut, vaikkei perspektiiviä kokemuksellisesti tunne ottavansa.

Tulkintani on, että yksi selittävä tekijä sille, miksi naiskriitikot löytävät paljon mutkatonta metilaa elokuvista, on se, että elokuvat ovat naisten tekemiä, jotka ovat elokuvaa tehdessään

operoineet naisisen tilallisuuden parametreista. Näkökulmaa tukee aineistossa esiin noussut kriittinen huomio *The Nightingale*-elokuvasta. Elokuva käyttää aboriginaalinaisen, Lowannan (Magnolia Maymuru), raiskausta kerronnallisena välineenä, toisintaen henkilöhahmon kulttuurisesti alisteista asemaa. ”Lowannan lyhyt esiintyminen *Nightingalessa* vaatii kysymään: kuka on elokuvan oletettu yleisö? Elokuva saattaa hyvin osua arkaan paikkaan alkuperäsikansoihin kuuluville naisille, joita on pitkään marginalisoitu australialaisessa elokuvakulttuurissa.” (37) Kriitikki tuo esille sen, että elokuvan perspektiivi on valkoinen, ja käyttää mustuutta hyväkseen tavalla, jolla miehinen katse on perinteisesti käyttänyt naiseutta, tukemaan omaa tarinaansa. Se, miksi vastaavia tunteja ei nouse aineistossa enempää, saattaa viitata siihen, että naiskriitikot ovat pitkälti kyenneet mielekkäästi jakamaan naistekijöiden luoman maailman. Tämä ei ole lainkaan itsestänselvyys – kuten Mulvey osoittanut, naisille on perinteisesti ollut tarjolla vain miehiseen katseeseen asettumista tai jäsentymätöntä katsojapositiota, tai sitten vastakatseeseen perustuvaa kriittistä tarkastelua.

4. Pohdinta ja yhteenveto

Luulen, että isäni ja minä olemme perustavanlaatuisesti eri mieltä siitä, mikä on elokuvan tarkoitus. Hän tulee klassisesta perinteestä. Hänelle elokuva on tarina, kertomus. Minulle elokuva on enemmänkin ilmaisun akti.

Elokuvaohjaaja Nicolas Winding Refn, haastattelussa
isänsä, elokuvaohjaaja Anders Winding Refnin kanssa (Brooks, 2021)

Tämän tutkielman aloitti Céline Sciamman sitaatti, jossa hän kertoi miten hän luo elokuviinsa niille ominaisen utopistisen sävyn (hän pohjaa ne omiin kokemuksiinsa). Sitaatista lähtien olen analysoinut vain naisten tekemiä elokuvia ja naisten sanomisia, ja muutenkin keskittynyt puhumaan naisisuudesta. Syyni ovat olleet teoreettisia, mutta Sciammaa seuraillen, myös utopistisia: olen halunnut nostaa esiin naisisuudesta kumpuavaa potentiaalia. Nostan nyt loppuun kuitenkin lainauksen miesohjaaja Nicolas Winding Refniltä, sillä mielestäni hän kuvailee hyvin muutosta klassisesta kertomuskeskeisestä perinteestä kohti edustamaansa kehollisempaa ja kokemuksellisempaa elokuvaa. Vaikka olen tutkinut ilmiötä naisisen katseen käsitteen kautta, haluan lainauksen avulla tuoda esiin, ettei muutos koske vain naisia tai ole sidonnainen mihinkään biologiseen tai kulttuuriseen ominaisuuteen. Uskon kuitenkin, että muutoksella on paljon tekemistä feminismiin ja sukupuolentutkimuksen kanssa, vaikka

vaikutus olisikin epäsuoraa, sillä feministinen tiedontuotanto on pyrkinyt tuomaan esille ja purkamaan patriarkaalisen yhteiskuntarakenteen vallan ja kontrollin mekanismeja.

Klassisen kerronnan miehin katse on yksi tällaisista vallankäytön mekanismeista. Laura Mulvey (1975) esittää, että klassista Hollywood-elokuvaa määrittää miehen alistava katse, joka tekee naisesta passiivisen objektin, jolla ei ole omaa tarinaa. Tässä piilee klassisen kerronnan juku: pyrkiessään luomaan selkeän draaman kaaren, se alistaa muut elementit tarinan palvelukseen ja tekee niistä yksinkertaistettuja tukielementtejä. Klassisessa kerronnassa elokuvaa kuljettaa yksilöpsykologisesti motivoitu päähenkilö (mies), joka pyrkii ratkomaan draamaa luovia tilanteita. Tämä tarinankerronnan malli ei itsessään ole negatiivinen tai positiivinen, mutta asetelma muuttuu ongelmalliseksi, jos tarinakertojan paikalle ei pääse vaihtuvaa skaalaa ihmisiä. Tällöin esimerkiksi representaatio siitä, kuka ”kuljettaa juonta” jumiutuu ja alkaa määritellä yleisön odotuksia. Ja kuten Mulvey esittää, se voi alkaa luoda ja toisintaa eletyn elämän stereotyyppisiä ja niihin liittyviä valtarakenteita ja kontrollin muotoja.

Tietty perspektiivi – klassisen Hollywood-elokuvan aikaan siis valkoisen heteromiehen – voi vakiintua niin, että sen muotokieli ja kerronnalliset ratkaisut alkavat tuntua elokuvaan kuuluvilta. Tästä esimerkkinä on usein kyseenalaistamaton ajatus siitä, että hyväksikäytetyn tai murhatun naisen hahmo on jännityselokuvan ydintä. Kun seuraavat sukupolvet katsovat näitä elokuvia ja oppivat tekniikoita elokuvakouluissa, vuosikymmenien saatossa konventiot alkavat tuntua olevan osa elokuvan olemusta. Tässä kortensa kekoon kantaa se, että kaupalliset intressit ja tuotannollinen paine ohjaavat elokuvaa kohti konventionaalista ilmaisua ja kerrontaa.

Siksi kiinnostuin käsitteestä naisinen katse niin paljon. Miksi käsitettä on alettu käyttää? Mitä sillä oikein tarkoitetaan? Merkitseekö se jotain mittavampaa, kun vain naistekijöiden määrän kasvua ja naiskuvan moninaistumista? Tutkielmani tarkoitus onkin ollut määritellä naisisen katseen käsitettä laajasti kahden tutkimuskysymyksen avulla. Nämä ovat:

- 1) Miten naisinen katse ilmenee elokuvateoksessa?
- 2) Mitä naisinen katse merkitsee elokuvateoksen ulkopuolella?

4.1. Yhteenveto tutkielman löydöksistä

Ensimmäinen analyysiluku *Katse elokuvassa* esittää, että nainen katse kumpuaa sen suhteesta miehisen katseen käsitteeseen. Naisista katsetta määrittää ensisijaisesti naisen (historiallinen) toiseus suhteessa (historiallisesti) universaalina miellettyyn mieheen. Tutkielma esittää asetelman olevan niin perustavanlaatuinen patriarkalisessa yhteiskunnassa, että myös patriarkaalinen käsitys subjektiivisuudesta on sen leimaama. Siksi nainen katse ei tutkielman puitteissa näyttäytyä vastakatseena, joka dekonstruoisi miehistä katsetta tai pyrkii ”samaan sen itselleen”. Nainen katse uudelleen määrittelee katseen toiminnan ja sen roolin subjektiviteetille osana kehollista tietoisuutta. Naisen katseen formaali analyysi osoittaa, että nainen katse käyttää miehisestä katseesta poikkeavia strategioita luodakseen toisenlaisia elokuvallisia ilmaisun ja kerronnan keinoja. Nämä strategiat kumpuavat naisiseen toiseuteen liitetystä kehollisen tietoisuuden elementeistä: affektiivisuudesta ja aistivoimaisuudesta. Nimitänkin kehollisesta tietoisuudesta kumpuavaa subjektiviteettia post-patriarkaliseksi, ja naisista katsetta post-patriarkalisen subjektiviteetin esteettiseksi strategiaksi.

Kaikki aineiston elokuvat ilmentävät elokuvan kehollisuutta taidemuotona. Niissä keskitytään luomaan aistimellisiä ja affektiivisia reaktiota. Elokuvissa *First Cow* ja *Nuoren naisen muotokuva*, naisen katseen strategiaa aistivoimainen elokuvan tuntu rakentaa moniaistimellisuutta aktiivisesti hyödyntävä, läheltä katsomiseen ohjaava kuvaus, ääni ja näyttämöllepano. Ominaista molemmille elokuville ovat pitkät steadicam-otot, jotka pääsevät lähelle kohteitaan ja mukailevat heidän liikkeitään. Elokuvan katse rakentuu pääasiallisesti keskisen kuvittelun kautta, asuttamalla elokuvan henkilöihahmojen perspektiivejä suhteessa toisiinsa ja maailmaan. *The Nightingale*ssa kehollisen samastumisen kieltäminen korostaa ajallista ja tilallista erillisyyttä katsojan kehon ja henkilöihahmojen välillä, joka pakottaa katsojan psykologisesti etäälle elokuvan kehosta. Tässä se käyttää siis aistivoimaisen elokuvan strategiaa käänteisesti. Kohtaukset, jossa henkilöihahmot virittäytyvät toisiinsa kehollisesti sallivat katsojan affektiivisen mimiikan ja erottuvat voimakkaan tunnelatauksensa vuoksi.

Naisen katseen toinen strategia *elokuva kokemuksellisena prosessina* näkyy myös kaikissa elokuvissa. Elokuvat keskittyvät kehona olemisen ja toisten kehojen kohtaamisen kokemuksien kuvaamiseen. Ne pyrkivät aistivoimaisen havaitsemisen ja/tai etäännyttämisen avulla rakentamaan ei-normatiivisia tarinoita. Erityisesti *First Cow:ssa* ja *Nuoren naisen muotokuvassa* tarinaa rakennetaan keskustelevasti elokuvan sisällä. Tällöin korostuu tarinoiden moraalinen avoimuus ja ainutkertaisuus. *The Nightingale* taas on huomattavasti sulkeutuneempi. Se pyrkii kommentoimaan klassista Hollywood-kerrontaa ja sen haitallisina

pidettyjä konventioita. Kaikissa elokuvissa kuitenkin korostuu elokuvan katsomiskokemuksessa rakentuva luonne: elokuvat eivät määrää katsojan positiota, vaan vaativat elokuvan taajuudelle virittymistä, jotta katsomiskokemus syntyy. Voisi sanoa, että kertomuksen kertomisen sijaan elokuvien tavoite on jonkin tunnelman luominen ja sen kautta elokuvan teemojen ja hahmojen pohdiskelu.

Naisisen katseen sukupuolipoliittista roolia aineistossa korostaa se, että kaikki elokuvat toimivat niin sanotun uushistorismin hengessä: ne kertovat ”pienen” näkökulman historiaan ennemmin, kun aikaa määrittävän suurtarinan. Normi toimii elokuvaa strukturoivana, ulkopuolisena voimana, josta vetäytyminen merkitsee pyrkimystä uudelleenorientoitua maailmaan omin ehdoin – *Nuoren naisen muotokuvassa* vetäydytään naisten paratiisiin saarelle, *The Nightingalessa* villiin metsään ja lopulta rannalle, ja *First Cow:ssa* miesten rakentamaan kotiin. Kaikissa elokuvissa päähenkilöt myös rikkovat perinteisiä sukupuolikonventioita: nainen rinnastuu taiteeseen, sivistykseen ja edistykseen (Marianne) tai tottelemattomuuteen, vihaan ja itsemääräämisoikeuteen (Clare, Héloïse), mies taas sivullisuuteen, luontoon ja hoivaan (Cookie, King-Lu, Billy). Tässä aineisto heijastaa elokuvan erityisen hyvää kykyä tuoda esiin sitä, kuinka minäkuva, maailmasuhde ja jopa historia ovat jatkuvasti aistien myötä sosiaalisesti muotoutuvia ja muokattavissa, eivät pysyviä ja annettuja. Kuten Sobchak kuvailee: ”Elävä kuva on näkyvä representaatio siitä, kuinka oleminen ei ole koskaan ohi tai valmis, vaan jatkuvasti muotoutuva.” (2004: 12)

Toinen analyysiluku *Katseesta kokemiseen ja tekemiseen* esittää, että katsetta tulisi käsitellä laajemmin kuin vain elokuvateoksen formaalilla tasolla, sillä tekijyys ja vastaanotto ovat elimellisiä osia elokuvankokemuksen synnyssä. Tutkielma esittää, että tekijyydessä tärkeää on niin tekijöiden pääsy elokuvan aihetta käsitteleviin diskursseihin kuin myös tekijöiden itsensä kehollinen ja kokemuksellinen tausta. Tekijän kehollisuus vaikuttaa tapaan, jolla hän orientoituu maailmaan, ja tämä osin esireflektiivinen taso välittyy myös teokseen. Tutkielma esittääkin, että tekijyyden merkitys on ideologiakriittisesti merkittävää: se avulla voidaan paremmin analysoida sitä, kuinka esimerkiksi marginalisoitujen tekijöiden toiminta voi muokata ja haastaa hegemonisen elokuvantekemisen konventioita ja merkityksiä.

Tutkielma esittää, että myös katsoja tulisi ymmärtää materiaalisena agenttina, jonka kehollinen läsnäolo tulkintatilanteessa on välttämätön teokselle. Tämä johtuu siitä, että elokuvan kokeminen ei fysiologisella tasolla ole erillinen muun maailman kokemisesta, vaikka

käsitteellisesti voimme tehdä näissä eron. Tutkielma esittää, että elokuvallinen representaatio on kehollinen toistoteko, jonka rakentumisessa paljon on kiinni esireflektiivisestä tasosta. Elokuvan oletettu ”me-keskinen tila”, eli sen välittämä ”jaettu ymmärrys kehollisesta representaatiosta” (Gallese ja Guerra, 2012: 206) tekee oletuksia suhteessa ideaalikatsojaan. Historiallisesti esimerkiksi naiset ja mustat eivät ole kuuluneet tähän me-tilaan etenkin kanonisoiduissa elokuvissa. Tämä voimistaa toiseuden kokemusta kehollisella, ei vain käsitteellisellä tasolla. Käänteisesti, tutkielma esittää, että me-tilan hahmottaminen marginaalisesta perspektiivistä voi omata potentiaalia toistotekojen kautta neuvotella identiteettikategorioihin liitettäviä käsitteellisiä ominaisuuksia ja arvostuksia.

Tutkielmassa käsiteltyjen elokuvien kritiikkien diskurssianalyysissä on havaittavissa, että naiskritiikot ovat kyenneet jakamaan naistekijöiden elokuvien luoman me-tilan enimmäkseen sujuvasti. Yksi mahdollinen selittävä tekijä tälle on se, että tekijät ja katsojat jakavat naisisen kehollisen intentionaalisuuden. *Nuoren naisen muotokuva* ja *First Cow* ovat tehneet tämän ensisijaisesti immersion kautta, joka tulee ensisijaisesti ilmi tavassa, jolla kritiikot pyrkivät toisintamaan elokuvan tunnelmaa kritiikkeissään. Aineistosta käy myös ilmi, että *The Nightingale* -elokuvan kohdalla me-tilaa on vaikeampi jakaa. Tätä perustellaan kritiikkeissä immersioivisen kokemuksen ja samastumisen puutteella, jotka kuitenkin tulkitaan tarkoituksenomaisiksi keinoiksi, joilla elokuvantekijä kommentoi elokuvallisia konventioita.

4.2. Keskeiset päätelmät

Tutkielma esittää, että naisinen katse on post-patriarkaalisen subjektiviteetin esteettinen strategia. Naisinen katse pyrkii dialogiin hegemonisen maskuliinisuuden ja miehiseen katseen kanssa ja haastaa näihin liittyvät representaation, kerronnan ja muotokielen konventiot elokuvassa ja myös laajemmin kulttuurissa. Representaation ja kerronnan tasolla tämä tarkoittaa perinteisesti ei-hegemonisten hahmojen ja teemojen nostamista elokuvan keskiöön. Keskeisiä formaaleja keinoja, jolla naisinen katse pyrkii tähän ovat tutkielman puitteissa tunnistetut naisisen katseen strategiat, *aistivoimainen elokuvan tuntu* ja *elokuva kokemuksellisen prosessina*. Strategioiden pyrkimys on aistimellisesti ja emotionaalisesti osallistaa katsojaa elokuvan prosessiin ja luoda lähtökohdat katsojalle muodostaa oma näkemys kokemuksen pohjalta. Tässä ne toimivat elokuvan konventionaalisista keinoista poiketen, jotka ohjaavat katsojaa samastumaan tiiviimmin kausaaliseen, yksilöpsykologisesti motivoituneeseen kerrontaan.

Tärkeää on huomata, että naisinen katse haastaa elokuvalliset konventiot omasta historiallisen toiseuden positiostaan, joka on esimerkiksi *Pieni aihe* -selvityksen (Talvio, 2020) mukaan perinteisesti ollut keino vähätellä naisten tekemiä tai naisista kertovia elokuvia. Naisisen katseen ei ole välttämätöntä kommentoida konventioita kritiikin ja etäännyttämisen kautta, kuten elokuvassa *The Nightingale*, vaan marginaalisuudesta voi myös luoda elämänmyönteistä elokuvaa, kuten teoksissa *Nuoren naisen muotokuva* ja *First Cow*.

Naisinen katse voi siis olla sekä tärkeä dekonstruktioivinen työkalu että voimaannuttava ideologinen positio tekijöille ja kokijoille. Naisinen katse voidaan myös kokea vanhentuneena käsitteenä, koska se ei heijasta moninaista tapaa ymmärtää sukupuoli. Uskon kuitenkin, että naisisen toiseuden esiintuominen on edelleen relevanttia. Se voi koota yhtään tietoa ja tapoja tehdä ja kokea, jotka voivat auttaa paitsi hahmottamaan miehisen katseen valtarakenteita mutta mahdollisesti myös ohjata tekemään ja kokemaan elokuvaa, joka pyrkii näitä haastamaan.

Naisisen katseen analyysi nostaa esiin myös yleistasoisempia ajatuksia elokuvasta taidemuotona. Olen puhunut tämän tutkielman puitteissa *kokemuksellisesta elokuvasta* vastauksena klassiselle kerrontavetoiselle elokuvalle. Miellän kokemuksellisen elokuvan kehollisen simulaation ja tunnelman esteettistä potentiaalia strategisesti hyödyntävänä elokuvana. Koen, että kokemuksellisen elokuvan arvostuksen ja ymmärryksen lisääntyminen on teoreettinen mutta myös valtavirrassa havaittavissa oleva muutos.

Naisisen katseen analyysi tuo lisäksi esiin elokuvan vuorovaikutteisuuden ja jatkuvuuden elokuvateosta ympäröivän sosiaalisen todellisuuden kanssa. Tutkielman puitteissa esitänkin, että naisisen katseen voi nähdä osana kehitystä kohti ymmärrystä tietoisuudesta kehollisena. Tämän näkemyksen mukaan ei ole olemassa niin sanottua pysyvää ja universaalia totuutta, vaan maailma avautuu jokaiselle eri tavalla. Johnson muotoilee seuraavasti (2007: 280):

Ei ole absoluuttista totuutta, mutta on olemassa paljon inhimillisiä totuuksia. Inhimillinen totuus nousee inhimillisen toiminnan kontekstissa, saa merkityksensä kehollisesti ja on aina riippuvainen ihmisen arvoista ja kiinnostuksen kohteista.

Tämä käsitys tietoisuudesta voidaan nähdä osana post-patriarkaalista subjektiivisuutta, sillä se hylkää patriarkaatille tunnusomaisen sukupuolittuneen objekti-subjekti-erottelun ja nojaa sen

sijaan itsemäärittelyn periaatteelle. Uskon, että taiteella ja etenkin elokuvalla voi olla merkittävä rooli kehollisen tietoisuuden piirissä tietämisen muotona. Taide ei edistä vain herkkyyttä eri tietoisuuksien hahmottamisessa ja välittämisessä, mutta myös itsetuntemuksen vahvistamista ja oman minuuden parempaa käsittämistä suhteessa ympäröivään sosiaaliseen todellisuuteen ja sen valtarakenteisiin. Tässä itsetuntemus pitää sisällään biologisen, evolutiivisen, kulttuurisen ja yksilöllisen itseymmärryksen.

Tutkimuksen rajoitukset

Käsitteenä naisisuus ja miehisuus ovat syvästi arvolatautuneita ja binäärinen sukupuolikäsitys on suppea. Tämä monimutkaistaa neutraalin tutkimuksen tekemistä. Tutkielman rajallinen keskittyminen naisisuuteen myös ikään kuin pakottaa perspektiivin sukupuoleen ja kokoaa ominaisuuksia sen ympärille. Tämä on feministisen tutkimuksen yleinen ongelma. Tutkimus voi myös tuntua poissulkevalta, jos patriarkaatin kritiikkiä ei ymmärretä ideologian kritiikkinä. Vaikka tutkimuksessa keskitytään naisiin, on patriarkaatti feministisestä perspektiivistä haitallinen kaikille sukupuolille.

4.3. Jatkotutkimus

Tutkimuksen puitteissa syntynyttä naisisen katseen viitekehystä voisi soveltaa ja tarkentaa monella eri tavalla. Jo elokuva-aineiston laajentaminen joko lateraalisesti tai historiallisesti kattavammaksi olisi mielenkiintoista. Voitaisiin esimerkiksi tarkastella miten suomalaisten naisohjaajien elokuvat istuvat käsitykseen naisisesta katseesta. Viitekehystä voisi myös laajentaa kohti kokemuskeskeistä vastaanottoanalyysia etnografisen metodin avulla.

Myös kriittinen miestutkimus tarjoaisi oivan lähtökohdan jatkotutkimukselle. Mitä naisinen katse tarkoittaa miehisyydelle? Myös postkolonialistinen ote ja toiseuden tarkasteleminen laajemmin, kun naisisuuden perspektiivistä, olisi mielenkiintoinen näkökulma. Näiden näkökulmien avulla voitaisiin tutkia kuinka pitkälti naisisen katseen strategiat ovat sidottuja sukupuoleen, vaan liittyvätkö ne yleisemmin hegemonisen maskuliinisuuden haastamiseen.

Naisisen katseen viitekehys on mielenkiintoinen myös avauksena kohti laajempaa taiteenteoreettista ja yhteiskunnallista pohdintaa. Mitä kehollinen tietoisuus tarkoittaa taiteen ja elokuvan roolille nyky-yhteiskunnassa? Mitä työkaluja käsitys kehollisesta tietoisuudesta

voisi antaa tekijyyden (uudelleen)nousemisen tarkastelulle? Entä miten television ja muun suoratoiston yleistymisen merkitystä voisi hahmottaa kokemuksellisen viitekehyksen kautta? Miten tekijyys ja valta hahmottuvat suhteessa suoratoistopalvelujen algoritmeihin? Tutkimuksen laajentaminen kulttuuristaloudellisesti ja tilastollisesti voisi myös tuoda analyysiä lähemmäksi konkreettisia feministisiä tavoitteita tasa-arvoon liittyen.

5. Lähteet

Akateemiset julkaisut

Ahmed, Sara (2004/2012) *Tunteiden kulttuuripolitiikka*, suom. Elina Halttunen-Riikkonen, Tampere; Niin & näin

Barker, Jennifer (2009) *The tactile eye: touch and the cinematic experience*, Berkeley; University of California Press

Barthes, Roland (1967) 'Death of the author' teoksessa (1977) *Image Music Text*, käänös englantiin Richard Howard, New York, Hill and Wang

Battersby, Christine (1989) *Gender and genius: towards a feminist aesthetic*, Indiana; Indiana University Press

Bordwell, D, Thompson K ja Staiger, J. (1985) *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*, London; Routledge & Kegan Paul

Butler, Judith (1988) 'Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory' in *Theatre Journal*, vol. 40 no. 4, pp. 519-531

Bruun Vaage, Margarethe (2007) 'Empathy and the episodic structure of engagement in fiction film' teoksessa (toim.) Anderson, Joseph D., Anderson, Barbara Fisher; *Narration and Spectatorship in Moving Images*, Newcastle upon Tyne; Cambridge Scholars Pub, pp. 186-201

Connell, R.W. ja Messerschmidt, James W. (2005) 'Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept', julkaisussa *Gender & Society*, Vol. 19 No. 6

Crary, Jonathan (1990) *Techniques of the Observer*, Cambridge and Massachusetts; MIT Press

Crenshaw, Kimberlé (1989) 'Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics' julkaisussa *University of Chicago Legal Forum*, Iss. 1, Article 8

De Beauvoir, Simone (1949/1980) *Toinen sukupuoli*, käännökse Annikki Suni, Helsinki; Tammi

del Rio, Elena (1996) 'The body as the foundation of the screen: allegories of technology in Atom Egoyan's *Speaking Parts*' in *Camera Obscura*, 12 (2(38)) pp. 92-115

Dewey, John (1934/1987) *Art as Experience*, New York; Capricorn Books

Dirse, Zoe (2013) 'Gender in cinematography: female gaze (eye) behind the camera' julkaisussa *Journal of research in Gender Studies* Volume 3(1), pp. 15-29

Dyer, Richard (2002) *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastoissa*, suom. Lahti, Martti, Tampere; Vastapaino

Foucault, Michel (1969) 'What is an author?' in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, New York; Cornell University Press

Foucault, Michel (1975/2005) *Tarkkailla ja rangaista*, Helsinki; Otava

Foucault, Michel (1976/2010) *Seksuaalisuuden historia I: Tiedontahto*, suomennos Kaisa Sivenius, toinen laitos, Helsinki; Gaudemus

Foucault, Michel (1984/2010) *Seksuaalisuuden historia II ja III: Nautintojen käyttö ja Huoli itsestä*, suomennos Kaisa Sivenius, toinen laitos, Helsinki; Gaudemus

Gallese, Vittorio ja Guerra, Michele (2012) 'Embodying movies: embodied simulation and film studies' julkaisussa *Cinema 3*, pp. 183-210

Glenn, Colleen (2017) 'Complicating the theory of the male gaze: Hitchcock's leading men' *New Review of Film and Television Studies*, 15:4, pp. 496-510

Hall, Stuart (1973) 'Encoding and Decoding in the Television Discourse' Paper for the Council Of Europe Colloquy on "Training In The Critical heading of televisual language". Organized by the Council & the Centre for Mass Communication Research, University of Leicester, September 1973 University of Birmingham, (online PDF), viitattu 30.3.2021, <https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP07.pdf>

Hall, Stuart (1977) *Representation: cultural representations and signifying practices*, London, Thousand Oaks, CA; Sage Publications ja Open University, viitattu 20.4.2021 <https://archive.org/details/representationcu0000unse/page/n7/mode/2up>

Hartsock, Nancy (1987/1990) "Foucault on Power: A Theory for Women?" reprinted in (1990) *Feminism l Postmodernism*, (toim.) Linda J. Nicholson, New York; Routledge, pp. 163–64

Heikkilä, Martta (2012) 'Taiteesta puheeseen' Teoksessa Heikkilä, Martta (toim.) 2012 *Taidekritiikin perusteet*. Helsinki; Gaudeamus, pp. 11-54

hooks, bell (1992) 'The oppositional gaze: black female spectators' teoksessa *black looks: race and representation*, Bost; South End Press, pp. 116-131

Irigaray, Luce (1985) *This Sex Which Is Not One*, New York; Cornell University Press

Johnson, Mark (2007) *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*, Chicago and London; The University of Chicago Press

Jokinen, A.; Juhila, K. ja Suoninen, E. (1993) *Diskurssianalyysin aakkoset*, Tampere; Vastapaino

Lacan, Jacques (1949/2006) “The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience.” In *Écrits: The First Complete Edition in English By Jacques Lacan*. Käännös englantiin Bruce Fink, New York; Norton, pp. 75–81

Lakoff, George ja Johnson, Mark (1980) *Metaphors we live by*, Chicago and London; University of Chicago Press

Marks, Laura (1998) ‘Video haptics and erotics’ in *Screen*, 39:4 Winter, pp. 331-348

Marantz Cohen, Paula (2010) ‘What Have Clothes Got to Do with It? Romantic Comedy and the Female Gaze’ julkaisussa *Southwest Review*, Vol. 95, No. 1/2, pp. 78-88

Melchionne, Kevin (2013) “Definition of everyday aesthetics”, verkkojulkaisussa *Contemporary Aesthetics*, viitattu 30.3.2021

<https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=663%20>

Mulvey, Laura (1975) ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ in *Screen*, Volume 16, Issue 3, 1 October 1975, pp. 6–18

Mulvey, Laura (2001)” Unmasking the gaze: some thoughts on new feminist film theory and history” in *Lectora* 7 (2001), pp. 5-14

Mulvey, Laura (2017) ‘Imitation of life: new forms of spectatorship’ in *New review of film and television studies*, 15:4, pp. 471-480

Ochs, Elinor & Capps, Lisa (2001) *Living narrative: Creating lives in everyday storytelling* Cambridge, MA: Harvard University Press

Oksala, Johanna (2005) ’Feministinen filosofia nykyisyyden ontologiana’ teoksessa *Feministinen filosofia* (toim.) Oksala, Johanna ja Werner, Laura, Helsinki; Gaudeamus; pp. 156–174

Ollitervo, Sakari (2003) "Vaikutusten historia: Kokemus ja kysymys Hans-Georg Gadamerin filosofiassa" teoksessa *Kohtaamisia ajassa: kulttuurihistoria ja tulkinnan teoria* (toim.) Ollitervo, Sakari, Parikka, Jussi ja Väntsi, Timo, Turku; Gummerrus, pp. 33–57

Plantinga, Carl (2012) 'Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema' *New Literary History*, SUMMER 2012, Vol. 43, No. 3, In the Mood (SUMMER 2012), pp. 455-475

Riley, S.; Evans, A. ja Mackiewicz, A. (2016) 'It's just between girls: negotiating the postfeminist gaze in women's looking talk' in *Feminism & Psychology*, vol 26(1), pp. 94-113

Rodowick, David (1991) *The Difficulty of difference; psychoanalysis, sexual difference and film theory*, London; Routledge

Salami, Minna (2020) *Aistien viisaus: mustan feminismin näkökulma kaikille*, suom. Sini Linteri, Helsinki; Kustantamo S&S

Shildrick, Margit (1997) *Leaky Bodies and Boundaries. Feminism, Postmodernism and (Bio)ethics*, London; Routledge

Silfverberg, Anu (2020) *Sinut on nähty*, Helsinki; Teos

Sobchak, Vivian (2004) *Carnal thoughts: Embodiment and the moving image*, Berkeley, Los Angeles and London; University of California Press

Sobchak, Vivian (2016) 'The scene of the screen: envisioning photographic, cinematic and electronic "presence"' in (eds.) Shane Denson & Julia Leyda (2016) *Post-cinema: theorizing 21st Century Film*, REFRAME Books

Staiger, Janet (2003) "Authorship approaches", teoksessa (toim.) Gerstner, David A. ja Staiger, Janet (2003) *Authorship and Film*, New York and London; Routledge, pp. 27-57

Tasker, Yvonne ja Negra, Diana (2007) *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham and London, Duke University Press

Thompson, Kristin (1999) *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge, MA; Harvard University Press

Van Manen, M. (1990) *Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy*, New York: State University of NY Press

Williams, Linda (1991) 'Film Bodies: Gender, Genre, and Excess' in *Film Quarterly* 44 (4). pp. 2–13.

Young, Iris Marion (1990) "Throwing like a Girl," in *Throwing like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 141-59

Tilastolliset julkaisut ja selvitykset

APFI Audiovisual Producers Finland (2020) 'Kenen kuvia kerrotaan? Diversiteetti suomalaisissa elokuvissa ja TV-sarjoissa 2019'

Follows, Stephen (2021) 'Do male and female critics judge films differently?' julkaistu 31.1.2021, viitattu 3.5.2021, <https://stephenfollows.com/do-male-and-female-film-critics-judge-films-differently/>

Lauzen, Martha (2021) 'The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top U.S. Films of 2020' *The Center for the Study of Women in Television and Film*, viitattu 30.3.2021

https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2021/01/2020_Celluloid_Ceiling_Report.pdf

Lauzen, Martha (2020) 'It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019' julkaisija *The Center for the Study of Women in Television and Film*, viitattu 30.3.2021,

https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report.pdf

Oksanen-Särelä, Katja ja Kurlin Niiniaho, Ari (2020) 'Sinnikkyys ja rakkaus liikkuvaan kuvaan: Elokuva-alalle 2005-2019 valmistuneiden työllistyminen', *Kulttuuripolitiikan*

tutkimuskeskus Cuporen verkkojulkaisuja 62, viitattu 30.3.2021,
https://www.cupore.fi/images/tiedostot/2020/sinnikkyys_ja_rakkaus_liikkuvaan_kuvaan_raportti.pdf

Roiha, T.; Rautiainen P. ja Rensujeff, K (2015) 'Taitelijan asema ja sukupuoli' *Cuporen verkkojulkaisuja* 31, viitattu 30.3.2021,
https://www.cupore.fi/images/tiedostot/taiteilijanasemajasukupuoli_v09.pdf

Talvio, Raija (2020) 'Pieni aihe – naistekijät elokuvan rahoitusneuvotteluissa', *Aalto-yliopiston julkaisusarja TAIDE + MUOTOILU + ARKKITEHTUURI* 5/2020, viitattu 30.3.2021,
https://www.aalto.fi/sites/g/files/flghsv161/files/2020-10/D-Aalto-0C453AFF_00001_Pieni_aihe.pdf

The Swedish Film Institute (2021) 'WHICH WOMEN? Gender Equality Report 2019/2020' viitattu 30.3.2021,
<https://www.filminstitutet.se/en/about-us/swedish-film-institute/gender-equality/>

The Swedish Film Institute (2018) 'The Money Issue: Gender Equality Report 2018' viitattu 30.3.2021,
https://www.filminstitutet.se/globalassets/_dokument/sfi-gender-equality-report-2018---lowres.pdf

USC Annenberg Inclusion Initiative (2019) 'Research Brief: Inequality across 1,200 popular films: examining gender and race/ethnicity of leads/co leads from 2007 to 2018' viitattu 30.3.2021, http://assets.uscannenberg.org/docs/inequality-in-1200-films-research-brief_2019-02-12.pdf

Elokuvalähteet

Eri lippujen alla (1931), alkuperäinen nimi *Dishonored* ohjaus Josef von Sternberg, Paramount Pictures, USA, DVD

First Cow (2020) ohjaus Kelly Reichardt, tuotanto A24, IAC Films ja Film Science, USA, BluRay

Frozen (2013) ohjaus Chris Buck ja Jennifer Lee, tuotanto Walt Disney Animation Studios ja Walt Disney Pictures, USA/Norja, DVD

Kaksi ruumista rannalla (2019), ohjaus Anna Paavilainen, tuotanto BUFO, Suomi, VOD-alusta Yle Areena, <https://areena.yle.fi/1-4511943>

Marokko (1930), alkuperäinen nimi *Morocco*, ohjaus Josef von Sternberg, tuotanto Hector Turnbull, Paramount Pictures, USA, DVD

Mektoub, My Love: Intermezzo (2019), ohjaus Abdellatif Kechice, tuotanto Quat'sous Films ja Pathé, Ranska, DVD

Nuoren naisen muotokuva (2019), alkuperäinen nimi *Potrait de la jeune fille en feu*, ohjaus Céline Sciamma, tuotanto Lilies Films, Arte France Cinéma ja Hold Up Films, Ranska, BluRay

Pioneers: First Women Filmmakers (2018), tuotanto ja levitys Kino Lorber ja Library of Congress, USA, BluRay

Riddles of the Sphinx (1977), ohjaus Laura Mulvey ja Peter Wollen, tuotanto BFI, Iso-Britannia, DVD

Takaikkuna (1954), alkuperäinen nimi *Rear Window*, ohjaus ja tuotanto Alfred Hitchcock, Paramount Pictures, USA, DVD

The Nightingale (2018), ohjaus Jennifer Kent, tuotanto Causeway Films ja Made Up Stories, Australia, BluRay

Vertigo – punainen kyynel (1958), alkuperäinen nimi *Vertigo*, ohjaus ja tuotanto Alfred Hitchcock, Alfred J. Hitchcock Productions, USA, DVD

Women Make Film (2018) ohjaus Mark Cousins, Dogwoof Digital ja Hopscotch Films, UK, VOD-palvelu BFI Player, <https://player.bfi.org.uk/subscription/collection/women-make-film>

Wonder Woman (2017), ohjaus Patty Jenkins, tuotanto Warner Bros, Atlas Entertainment, Cruel & Unusual Films, DC Entertainment, Dune Entertainment, Tencent Pictures ja Wanda Pictures, USA, DVD

Media- ja sanomalehtilähteet

Brooks, Xan (2021) 'My father and I disagree on the purpose of cinema': Anders and Nicolas Winding Refn on film-making' verkkojulkaisussa *The Guardian*, julkaistu 11.2.2021, viitattu 30.3.2021, <https://www.theguardian.com/film/2021/feb/11/my-father-and-i-disagree-on-the-purpose-of-cinema-anders-and-nicolas-winding-refn-on-film-making>

Film at Lincoln Center (2018) 'The Female Gaze Talk | Agnès Godard, Joan Churchill, Ashley Connor & Natasha Braier' YouTube-video, striimattu 21.8.2018, viitattu 30.3.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=zh7gEuj2wCI>

Harvey, Dennis (2020) 'Promising young woman: film review' internetjulkaisussa *Variety*, 26.1.2020, viitattu 4.5.2021, <https://variety.com/2020/film/reviews/promising-young-woman-review-1203480660/>

Kartastenpää, Tero (2021) 'Jo vuosikymmeniä on puhuttu elokuvien epätasa-arvoisesta "mieskatseesta" – Sen muuttaminen naiskatseeksi ei ole ratkaisu' verkkojulkaisussa *Helsingin Sanomat*, julkaistu 20.3.2021, viitattu 30.3.2021, <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007870779.html>

Pettersson, Maria ja Sarhimaa, Jutta (2013) 'Testi mittaa, onko nainen läsnä elokuvissa' *Helsingin Sanomat*, julkaistu 14.11.2013, viitattu 30.3.2021, <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002688749.html>

Shroad, Catherine (2021) 'I was appalled to be tarred as misogynist': Variety critic hits back at Carey Mulligan's sexism accusations' julkaisussa *The Guardian*, julkaistu 28.2.2021, viitattu 3.5.2021, <https://www.theguardian.com/film/2021/jan/28/carey-mulligan-dennis-harvey-variety-critic-sexism-accusations>

TIFF Talks (2016) 'Jill Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016'
YouTube-video, striimattu livenä 11.9.2016, viitattu 30.3.2021,

<https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>

VanDerWerff, Emily (2020) 'Portrait of a Lady on Fire director Céline Sciamma on her ravishing romantic masterpiece' verkkojulkaisussa *Vox*, julkaistu 19.2.2020, viitattu 30.3.2021

<https://www.vox.com/culture/2020/2/19/21137213/portrait-of-a-lady-on-fire-celine-sciamma-interview>

Diskurssianalyysin aineistot

Aineistojen temaattinen diskurssianalyysi			
	<i>Nuoren naisen muotokuva</i>	<i>The Nightingale</i>	<i>First Cow</i>
Kehollisuus			
Puhetta kehonkielestä elokuvan sisällä	12, 13, 16, 17, 18, 19, 110	32, 33, 34, 36, 38, 39, 310	21, 22, 23, 26, 28, 29
Viittaus omaan fyysiseen reaktioon	12, 13, 18, 19, 110	32, 34	21, 22, 23, 27, 29
Elokuvan sisäisen kokemuksen / kehon partikulaarisuuden korostaminen		310	21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29
Toiseus			
Viittaus tapahtumien/teemojen/hahmojen poikkeuksellisuuteen	11, 12, 13, 17, 19, 110	31, 32, 39, 310	21, 22, 23, 24, 210
Viittaus normatiivisuuteen / elokuvallisten konventioiden rikkomiseen	12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 110	32, 37, 39, 310	26, 27, 28, 29, 210
Viittaus poliittisuuteen	12, 13, 15, 17, 18, 19	31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 310	21, 22, 24, 25, 26, 27, 29, 210
Aistimellisuus			
Viittaus maalaustaiteeseen	11, 14, 15, 16, 18, 19		22, 25, 29
Eri aistien kautta saadun tiedon kuvailua	11, 13, 14, 16, 19	33, 34	22, 25, 29
Katse ei näkönä	18		
Elokuvan tekstuuri / moniaistimellisuus mainittu	13, 16, 17, 19	33, 34, 38, 39	21, 22, 24, 25, 26, 28, 29
Katse kääntyy itseensä / tekniikoihin		32, 34, 36, 310	
Kokemuksellisuus			
Subjektiiivisuus (viittaus omaan kokemukseen, jonka elokuva herättänyt)	12, 16, 18		23, 26, 210
Katsomiskokemuksen traumaattisuus		31, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 310	
Katsomiskokemuksen korostaminen (temporaalisuus)	11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 110		21, 22, 23, 25, 27, 28, 29
Katsomisnautinnon kieltäminen		31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 310	28, 29
Kokemuksellisuus ja immersio, ei tarinallisuus			21, 22, 23, 24, 27, 28, 29
Moninäkökulmaisuus			
Vaihtuvat perspektiivit, henkilökehämojen moniulotteisuus	15, 16, 17, 18, 110	32, 34, 39, 310	21, 24, 26, 27, 29, 210
Moraalinen avoimuus/ tulkinnallisuus	13, 16, 18	32, 37, 38, 39, 310	21, 26, 29, 210
Emotionaalisuus			
Puhetta katsojalle heränneistä tunteista	11, 12, 13, 14, 110	33, 35, 39, 310	22, 27
Puhetta tunteista teemana/aiheena	110	32, 34, 37, 310	21, 24, 25, 26, 27, 28
Kuvausta omista tunteista	12	31, 32, 38	22

11 Felperin Leslie (2019) 'Portrait of a Lady on Fire' ('Portrait de la jeune fille en feu'): Film Review | Cannes 2019' *Hollywood Reporter*, julkaistu 5/19/2019, viitattu 31.3.2021,

<https://www.hollywoodreporter.com/review/portrait-a-lady-fire-review-1212091>

12 Vandenberg, Barbara (2019) 'Portrait of a Lady on Fire' is instantly iconic queer cinema' *AZCentral*, viitattu 31.3.2021

<https://eu.azcentral.com/story/entertainment/movies/2020/02/12/portrait-lady-fire-instantly-iconic-queer-cinema/4729901002/>

13 Ebiri, Bilge (2020) 'Portrait of a Lady on Fire Is a Grand, Capital-R Romance' *Vulture*, julkaistu 26.3.2020, viitattu 31.3.2021,

<https://www.vulture.com/2020/03/portrait-of-a-lady-on-fire-movie-review.html>

14 Macdonald, Moira (2020) "'Portrait of a Lady on Fire' review: Gorgeous tale of passion and art is a slow burn' The Seattle Times, julkaistu 20.02.2020, viitattu 31.3.2021,

<https://www.seattletimes.com/entertainment/movies/portrait-of-a-lady-on-fire-review-gorgeous-tale-of-passion-and-art-is-a-slow-burn/>

15 Tsai, Caroline (2019) 'Céline Sciamma's 'Portrait Of A Lady On Fire' Is A Searing Love Story [Cannes Review]' The Playlist, julkaistu 20.5.2020, viitattu 31.3.2021

<https://theplaylist.net/portrait-of-a-lady-on-fire-cannes-review-20190520/>

16 Monks Kaufman, Sophie (2020) 'Portrait Of A Lady On Fire Review' *Empire*, julkaistu 24.02.2020, viitattu 31.3.2021

<https://www.empireonline.com/movies/reviews/portrait-of-a-lady-on-fire/>

17 Zacharek, Stephanie (2019) 'Portrait of a Lady on Fire Is a Radiantly Sensual 18th-Century Story That Resonates Today' *Time*, julkaistu 23.5.2019, viitattu 31.3.2021,

<https://time.com/5594323/portrait-of-a-lady-on-fire-review/>

18 VanDerWerff, Emilie (2020) 'Portrait of a Lady on Fire is the perfect Valentine's Day movie' *Vox*, julkaistu 13.3.2020, viitattu 31.3.2021,

<https://www.vox.com/culture/2020/2/13/21135252/portrait-of-a-lady-on-fire-review-romance-love-lesbians>

19 Stevens, Dana (2019) 'Portrait of a Lady on Fire' julkaistu 2.12.2019, viitattu 31.3.2021,

<https://slate.com/culture/2019/12/portrait-lady-fire-celine-sciamma-adele-haenel-cannes.html>

110 Han, Karen (2019) 'Portrait of a Lady on Fire is an emotional sucker punch' *Polygon*, julkaistu 6.12.2019, viitattu 31.3.2021

<https://www.polygon.com/2019/12/6/20999429/portrait-of-a-lady-on-fire-review-celine-sciamma>

21 Hornaday, Ann (2020) ‘First Cow’ is a transcendent and subtly consciousness-altering frontier parable’ *Washington Post*, julkaistu 11.3.2020, viitattu 31.3.2021

https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/first-cow-movie-review/2020/03/10/f1e716d4-608f-11ea-b014-4fafa866bb81_story.html

22 Weitzman, Elizabeth (2020) ‘First Cow Film Review: Kelly Reichardt Crafts Another Quiet Masterwork About The Pacific Northwest’ *The Wrap*, julkaistu 10.7.2020, viitattu 31.3.2021,

<https://www.thewrap.com/first-cow-film-review-kelly-reichardt/>

23 Jones, Kimberley (2020) ‘First Cow’ *The Austin Chronicle*, julkaistu 10.7.2020, viitattu 31.3.2021, <https://www.austinchronicle.com/events/film/2020-07-10/first-cow/>

24 Jacobs, Laura (2020) ‘First Cow’ *Film Threat*, julkaistu 27.2.2020, viitattu 31.3.2021,

<https://filmthreat.com/reviews/first-cow/>

25 Zacharek, Stephanie (2020) ‘Kelly Reichardt’s First Cow Is a Tranquil Re5ection on Masculine Tenderness’ *Time*, julkaistu 6.3.2020, viitattu 31.3.2021,

<https://time.com/5797867/first-cow-review/>

26 Shoemaker, Alison (2020) ‘First Cow’ RobertEgbert.com, julkaistu 6.3.2020, viitattu 31.3.2021,

<https://www.rogerebert.com/reviews/first-cow-movie-review-2020>

27 Han, Karen (2020) ‘First Cow, best movie’ *Polygon*, julkaistu 10.7.2020, viitattu 31.3.2021,

<https://www.polygon.com/reviews/2020/3/6/21168331/first-cow-review-a24-kelly-reichardt-john-magaro-orion-lee-toby-jones>

28 Greenblatt, Leah (2020) ‘Kelly Reichardt’s First Cow is a tender, quirky Western: Review’ *Entertainment Weekly*, julkaistu 5.3.2020, viitattu 31.3.2021,

<https://ew.com/movies/movie-reviews/first-cow-review/>

29 Gordon, Karen (2020) ‘First Cow: an anti-mythic tale of the old west, fabulous fritters, lactic larceny and larger themes’ *Original Cin*, julkaistu 11.3.2020, viitattu 31.3.2021,

<https://www.original-cin.ca/posts/2020/3/11/first-cow-a-less-than-mythic-tale-of-the-old-west-fabulous-fritters-lactic-larceny-and-bigger-themes>

210 Keogan, Natalie (2020) 'In Kelly Reichardt's First Cow, the Human Nature of Entrepreneurship Unravels' *Paste Magazine*, julkaistu 10.7.2020, viitattu 31.3.2021
<https://www.pastemagazine.com/movies/kelly-reichardt/first-cow-streaming-review/>

31 Hornaday, Ann (2019) "'The Nightingale' is a classic revenge tale that interrogates the genre" *The Washington Post*, julkaistu 7.8.2019, viitattu 31.3.2021
<https://www.twincities.com/2019/08/12/the-nightingale-is-a-classic-revenge-tale-that-interrogates-the-genre/>

32 Castillo, Monica (2019) 'The Nightingale Film Review: Babadook Director packs a wallop in bleak revenge tale' *The Wrap*, julkaistu 1.8.2019, viitattu 31.3.2021,

<https://www.thewrap.com/the-nightingale-film-review-babadook-director-packs-a-wallop-in-bleak-revenge-tale/>

33 Kiang, Jessica (2018) 'Jennifer Kent's 'The Nightingale' Is A Thrilling Revenge Story That Falls Short Of Really Singing [Venice Review]' *The Playlist* 6.8.2018, viitattu 31.3.2021, <https://theplaylist.net/nightingale-venice-review-20180906/>

34 O'Malley, Sheila (2019) 'The Nightingale' *RobertEgbert.com*, julkaistu 2.8.2019, viitattu 31.3.2021 <https://www.rogerebert.com/reviews/the-nightingale-2019>

35 Greenblatt, Leah (2019) 'Jennifer Kent's The Nightingale is a brutal, affecting frontier drama' *Entertainment Weekly*, julkaistu 1.8.2019, viitattu 31.3.2021, <https://ew.com/movie-reviews/2019/08/01/the-nightingale-movie-review-jennifer-kent/>

36 Ide, Wendy (2019) 'The Nightingale review: a whole new level of horror from Babadook director' *The Guardian*, julkaistu 30.10.2021, viitattu 31.3.2021
<https://www.theguardian.com/film/2019/nov/30/the-nightingale-jennifer-kent-colonial-rape-revenge-drama-aisling-franciosi-sam-clafin>

37 Behrendt, Larissa (2019) 'The Nightingale review: ambitious, urgent and necessarily brutal. But who is it for?' *The Guardian*, julkaistu 20.8.2019, viitattu 31.3.2021,

<https://www.theguardian.com/film/2019/aug/20/the-nightingale-review-ambitious-urgent-and-necessarily-brutal-but-who-is-it-for>

38 Louhgrey, Larissa (2019) 'The Nightingale review: A brutal, unflinching look at colonialism's darkest impulses' *The Independent*, julkaistu 28.10.2019, viitattu 31.3.2021, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/nightingale-review-jennifer-kent-australia-colonialism-cast-director-a9221136.html>

39 Kang, Ingoo (2019) 'Jennifer Kent's Follow-Up to The Babadook Shows an Even Scarier Kind of Man in a Top Hat' *Slate*, julkaistu 1.8.2019, viitattu 31.3.2021,

<https://slate.com/culture/2019/08/the-nightingale-review-jennifer-kent-movie-babadook.html>

310 Lasic, Elena (2019) 'The Nightingale' *Little White Lies: Truth and Movies*, julkaistu 26.10.2019, viitattu 31.3.2021, <https://lwlies.com/reviews/the-nightingale/>