



TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

# **Laura Mulveyn feministinen elokuvateoria**

## **Katseiden valta**

Heidi Vuorio

Opinnäytetyö  
Toukokuu 2018  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Leikkaus ja käsikirjoitus



## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Leikkaus ja käsikirjoitus

HEIDI VUORIO

Laura Mulveyn feministinen elokuvateoria  
Katseiden valta  
Opinnäytetyö, 31 sivua  
Toukokuu 2018

---

Opinnäytetyöni käsittelee Laura Mulveyn feministisen elokuvateoriaa ja sen peilaamista naisen rooliin elokuvissa. Analysoin opinnäytetyössäni kahta elokuvaversiota Miehet jotka vihaavat naisia - kirjasta, ruotsalaista ja amerikkalaista. Elokuvan sisäiset katseet ja niiden sisältämät valta-asetelmat ovat työssäni keskeisessä roolissa.

---

## **ABSTRACT**

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Bachelor of Media and Arts  
Editing and screenwriting

**HEIDI VUORIO:**

Laura Mulvey's Feminist film theory  
The Domination inside the Looks

Bachelor's thesis, 31 pages  
May 2018

---

My bachelor's thesis concentrates on Feminist film theory of Laura Mulvey, and how woman is represented on screen. I will analyze two film adaptations of the book *The Girl with the Dragon Tattoo*, the Swedish one and the American one. The domination included inside the looks of a film is in the center of my thesis.

---

Key words: Male-gaze, scopophilia, voyeurism, Freud, castration-complex

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	LAURA MULVEYN FEMINISTINEN ELOKUVATEORIA .....	7
2.1	Feministisen elokuvateorian juuret .....	7
2.1.1	Sigmund Freud ja ego .....	8
2.1.2	Apparatus teoria ja elokuvan taikamaailma .....	9
2.1.3	Symbolinen rekisteri .....	10
2.1.4	Katse ja identifikaatio .....	10
2.2	The Male Gaze – Miehin katse .....	11
2.2.1	Bechdelin testi .....	13
2.2.2	Kastraatiokompleksi.....	14
2.2.3	Voyeurismi, sadismi ja fetissinen skopofilia .....	14
3	ANALYYSI: MULVEY, VALTA JA MIEHET JOTKA VIHAAVAT NAISIA 17	
3.1	Miehet jotka vihaavat naisia – taustat.....	17
3.1.1	Eroavaisuuksia .....	18
3.1.2	Avainkohtaukset.....	18
3.2	Miehet jotka vihaavat naisia (2009) ja Girl with the Dragon Tattoo (2011).....	19
3.2.1	Oraaliraiskaus.....	19
3.2.2	Raiskaus .....	21
3.2.3	Kosto .....	24
3.3	Pohdinta .....	25
4	NAISEN MATKA VALKOKANKAALLA.....	27
4.1.1	#Metoo ja naisen esiinmarssi .....	27
5	POHDINTA.....	30
	LÄHTEET.....	31

## 1 JOHDANTO

Tämän opinnäytetyön tarkoitus on esitellä Laura Mulveyn feministinen elokuvateoria, ja tuoda elokuvan ja television sisällön tekijälle muistutus siitä, mitä taiteellisten valintojemme takana on ja millainen merkitys valinnoillamme on suhteessa yleisöön. Valinnoilla tarkoitan niitä kaikkia päätöksiä, joita elokuvan ja televisioitehtäjät ovat tehneet luodakseen lopullisen kuvan katsojan silmien eteen. Perustuvatko valintamme vain omiin kokemuksiimme? Miten valinnat vaikuttavat valta-asetelmiin? Ymmärtääksemme valintojamme viihteellisen sisällön teossa on meidän ymmärrettävä itseämme, ja taas ymmärtääksemme itseämme tarjoan opinnäytetyössäni työkalun sekä tekijälle ja katsojalle, jonka avulla arvioida kriittisesti valintojamme ja näkemäämme. Näitä työkaluja, teorioita, joita käyttää hyväksi kriittisessä ajattelussa on useita, mutta itse keskityn opinnäytetyössäni Laura Mulveyn feministiseen elokuvateoriaan.

Laura Mulveyn feministinen elokuvateoria pohjaa Jacques Lacanin psykoanalyttiseen elokuvateoriaan, ja onkin vastine Lacanin teorialle, Mulveyn huomattua Lacanin teoriasta uupuvan feministisen näkökulman. Sekä Lacanin teoria että Mulveyn teoria pohjaavat Sigmund Freudin psykoanalyttiseen teoriaan. Freudin ajatukset ovat vuosikymmenien ajan saaneet kritiikkiä osakseen ja niiden todenmukaisuudesta on kiistelty puoleen ja toiseen. Kriittisyys on hyvä pitää mielessä, oli kyseessä sitten elokuvateoria, uutiset, politiikka tai elokuvat ja televisio. Laura Mulveyn elokuvateoria tarjoaa perspektiiviä näkemään katsomamme elokuva tai televisio suuremman kokonaisuuden osana, ei vain yksittäisinä muutaman tunnin kuvallisina tarinoina. Kaikki liittyy kaikkeen, ja mitä useamalta kantilta tarkistelemme asiaa kuin asiaa, sitä enemmän ymmärrämme kokonaisuutta, ihmisryhmiä, ja näin myös toisiamme.

Esiteltyäni Laura Mulveyn feministisen elokuvateorian pääpointteineen, lähdän purkamaan Mulveyn näkemyksiä kahden Miehet jotka vihaavat naisia – elokuvan kautta, jotka toimivat esimerkkielokuvina opinnäytetyössäni. Valintani on kohdistunut näihin kahteen elokuvaan sillä perusteella, että molemmissa elokuvissa on lähtökohtaisesti sama tarina, kahden vuoden väli julkaisupäivissä mutta toisistaan eroavat tekotavat ja tekijät. Elokuvien tarinan ollessa sama, on yksinkertaisempaa keskittyä elokuvan tekijöiden valintoihin ja niiden merkityksiin vertailun kautta. Miehet jotka vihaavat naisia - elokuvissa päähenkilönä toimii elokuvamaailmalle valitettavan epätavallinen naishahmo Lisbeth Salander,

jonka taistelu yhteiskuntaa vastaan on vähintäänkin osuva metafora vallalle, joka on myös opinnäytetyöni kantava teema.

Feministinen elokuvateoria, Lisbeth Salander, elokuvien naiset ja valta-asetelmat. Tällä hetkellä maailmassamme ja erityisesti elokuva-alalla kuohuu useiden seksuaalisten ahdistelutapausten ja muiden kyseenalaisten työskentelymetodien tullessa pintaan. Esille tulleet tilanteet kuvastavat sitä että valta-asetat sukupuolten välillä ei päde vain elokuvien sisäisessä maailmassa, vaan myös ulkoisissa rakenteissa. Kriittisen ajattelun voimaa ja toistemme ymmärrystä tarvitaan nyt todenteolla.

## 2 LAURA MULVEYN FEMINISTINEN ELOKUVATEORIA

### 2.1 Feministisen elokuvateorian juuret

Laura Mulveyn vuonna 1973 kirjoitettu essee 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' näki päivänvalon kun se julkaistiin Screen-lehdessä vuonna 1975. Essee on vastine Jacques Lacanin psykoanalyttiselle elokuvateorialle, joka pohjaa Sigmund Freudin psykoanalyttiseen teoriaan ihmismielen toiminnasta. Jacques Lacan oli ranskalainen psykoanalyttikko ja psykiatri, joka kehittämällään psykoanalyttisella teorialla toi uusia ulottuvuuksia kirjallisuuden- ja taiteentutkimukseen. Lacanin teoria ei ole yksi yhteen Freudin ajattelun kanssa, mutta se jakaa näkemykset Oedipus kompleksista, alitajuisesta, narsismista, kastaatiokompleksista ja hysteriasta. Loppujen lopuksi kaikki liittyy samaistumiseen ja fantasiaan, siihen kuinka katsoja identifioi itsensä katsomaansa kohteeseen, elokuvan hahmoon. 1970-luvun alussa Laura Mulvey ja Christian Metz tarttuivat teorian aspekteista yhteen, "gazeen", eli katseeseen. Metz keskittyi kameran luomaan mahdollisuuteen katsojalle vaipua ns. unimaailmaan samaistumisessaan, sillä elokuvan luoma maailma on epätäydellinen eikä vastaa todellisuutta. Laura Mulvey taas keskittyi erityisesti feministiseen näkökulmaan ja siihen, miten tämä "gaze" ja elokuvan luoma maailma esittelee naisen ja kuinka sukupuolittunut elokuvamaailman luoma katse on. Laura Mulveyn feministinen elokuvateoria syntyi tarpeesta kyseenalaistaa elokuvamaailman ideologinen toiminta, rakenne ja illuusion vetovoima.

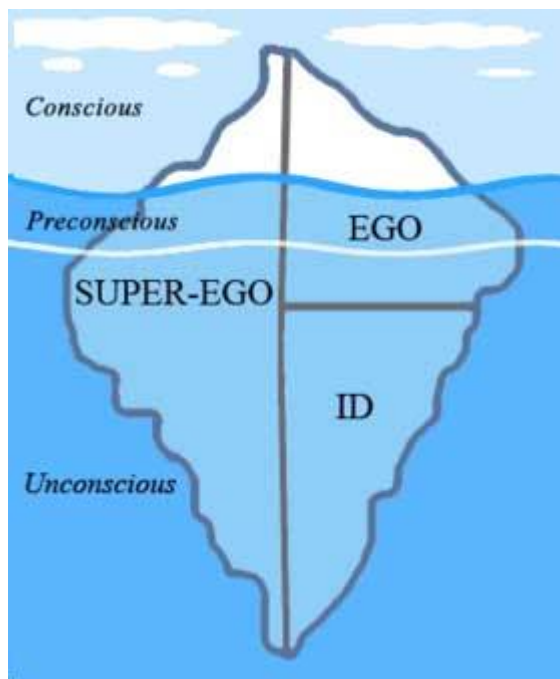
Psykoanalyttisen elokuvateorian pääpointti keskittyy siihen, kuinka elokuvamaailma tarjoaa epätäydellisyydellemme ihmisinä mahdollisuuden tuntea itsemme täydellisiksi elokuvan hahmojen kautta. Tähän liittyy taas vahvasti Lacanin peiliteoria. Peiliteorian mukaan jokaisella ihmisellä on lapsena vaihe, jolloin he ensimmäisen kerran näkevät itsensä peilistä ja hahmottavat oman erillisyytensä äidistä. Tästä käynnistyy ihmisen minäkuvan rakentuminen, joka on suurimmaksi osaksi muista ihmisistä ja yhteisöistä heijastuvaa fiktiivistä peilipintaa. Myöhemmin elokuvan maailma tarjoaa helpotusta heijastuneeseen minäkuvaan luomillaan ego-ideaaleilla, superihmisillä, joihin katsoja voi samaistua ja elää täydellisyyttä heidän kauttaan, tai heihin kohdistuvien reaktioiden kautta.

### 2.1.1 Sigmund Freud ja ego

Sigmund Freudin teoriaan psykoanalyysistä kuuluu keskeisesti idea persoonan kolmesta aineosasta jotka ovat ID, Ego ja Super ego. Näistä rakentuu persoona, joka ohjailee ihmisen valintoja, tarpeita ja näkemyksiä.

ID-alueeseen kuuluu ihmisen perustarpeet, itsekkyyys, itsestä huolehtiminen, biologiset tarpeet, itsekeskeisyys (jos jokin ei tunnu hyvältä → ei tee sitä) ja vain itselle olemassa-olo. ID on tiedostamaton. Ego on abstrakti, kuin ID:n ja Super egon välistä. Ego on tietoinen, muttei täysin tietoinen, ja näin ollen ei ole täysin ihmisen hallinnassa. Superego taas on yhteiskunnan, vanhempien, median ynnä muiden ulkoisten tekijöiden oppeja siitä kuinka toimia yhteiskunnassa ja suhteessa muihin. Superego kertoo miten olla, mikä on oikein ja mikä on väärin. Toisin kuin ego, superego korostaa puolittietoista.

Ego, ID ja superego ovat jatkuvasti konfliktissa toistensa välillä. Esimerkiksi kun ID haluaa aamulla jäädä sänkyyn nukkumaan, superego on se joka käskee lähtemään kouluun koska täytyy hankkia koulutus. Freud kannatti ajatusta jossa ihminen pyrkii selvittämään superegon, ID:n ja egon konflikteja, kun taas Lacan ei uskonut yhtä vahvasti tietoisien työn tuottavan tulosta.



Kuva 1 Psykodynaamisen psykologian jäävuorivertaus.

Tarkastellessamme klassista jäävuorikuvausta, joka edustaa sitä miten paljon ihmisen aivoista on käyttämätöntä, tiedostamatonta alaa, voimme asettaa egon kaavioon puoleksi jäävuoren huipusta, tietoisuuden puolelle kuten myös osan superegosta, kun taas ID hukkuu tiedostamattoman puolelle. Miten tämä kaikki liittyy elokuvaan?

Ihminen patoaa ”kiellettyjä” haluja, tunteita ja tuntemuksia tietoisuuden pinnan alle. Kuitenkin nämä padotut tunteet pyrkivät tietoisuuteemme eri tavoin, joita ovat esimerkiksi erilaiset fantasiat, unet, ahdistuk-



set ja spontaanit toimet vailla rationaalista selitystä. Elokuvat ja televisio tarjoavat persoonalle purkukeinon tietoisille ja tiedostamattomille tunteille samaistumisen kautta.

Elokvien hahmot edustavatkin usein jotain näistä kolmesta persoonan rakennepalasta. Hahmot joilla on korkea moraali, ovat rationaalisia, johdonmukaisia ja kärsivällisiä edustavat superegoa. Konfliktiset persoonat, tunteikkaat, impulsiiviset, arvaamattomat, kärsimättömät ja hieman uhkarohkeat hahmot edustavat egoa. ID:ta edustavat hahmot ovat primitiivisiä, itsekkäitä, omaa etua ajavia ja välinpitämättömiä.

### **2.1.2 Apparatus teoria ja elokuvan taikamaailma**

Apparatus teoria on teoria, joka on syntynyt psykoanalyysin ja marxilaisen elokuvateorian väitteistä, keskittyy elokuvanteon teknologian ja yleisön väliseen suhteeseen. Teoria keskittyy paljon etiikkaan, ihanteisiin ja moraaliin, ja sitä kuvaillaan tarkkailijaorientoituneeksi teoriaksi. Sen tavoitteena on ilmaista kuinka katsoja reagoi näkemäänsä ja sulattaa vastaanottamansa tapahtumat ja kuvat jotka hänelle toimitetaan.

Apparatus teoria ehdottaa, että valkokankaalla, televisiossa ja tietokoneidemme ruuduilla näkemämme elokuvat ja televisio-ohjelmat ovat itseasiassa vain tiettyjen yksilöiden ja yhteiskuntaryhmiemme ihanteita maailmasta. Teoria jakaa siis saman ajatuksen kuin psykoanalyysin kannattajat ja Laura Mulvey. Teoria painottaa elokuvien kuvien sisällöllistä merkitystä sisältäen esimerkiksi komposition, värit, hahmon asennon ja olomuodon, valon, kuvakoon kuin kohtausten hiljaisuuden tai äänekkyyden. Kuvan tarkasti valittuja elementtejä kutsutaan myös termillä ”mise en scene”.

Kyse ei ole siis vain hahmon tai hahmojen tunteiden tallentamisesta, vaan esimerkiksi myös laajoista maisemista ja pimeyden käytöstä hyväksi elokuvakerronnassa. Apparatus teoria ilmaisee tekniikan voiman tehostavan ja tiivistävän elokuvakatsojan tunnetiloja, fantasioita ja ajatuksia vieden ne entistä voimakkaammaksi tarkoin rakennettujen kohtausten avulla. Yksinkertaisesti sanottuna apparatus teoria on kameran linssin ja yleisön välissä vallitseva taika. Taian on oltava uskottava jotta katsoja voi samaistua näkemäänsä ja elää tunteella elokuvan mukana. Sergei Einstein sanoo että elokuvan aistillinen perusolemus ja arvo on riippuvainen siitä, kuinka tosielämän sattumukset on onnistuttu tallentamaan kameran linssillä. Christian Metz kuvailee elokuvaa sanoen sen olevan ”etukäteen nauhoitettu näkemys objektista”.

### 2.1.3 Symbolinen rekisteri

”Psykye tarvitsee muodostuakseen symbolista rekisteriä. Symbolinen rekisteri puolestaan muodostuu signifioijista, merkitsijöistä. Merkitsijöitä ovat äänet, kirjaimet, eleet, liikkeet, ihmiset ja niin edelleen. Toisin sanoen vain ruumiiden välillä tapahtuvat aistittavat, korporeaaliset elementit voivat toimia signifioijina.” (Kurki 2008, 27, 290-305).

Jos tekniikka tarjoaa meille mahdollisuuden kuvien luomiseen ja tuomiseen katsojan silmien eteen, se taas miten luemme elokuvien kuvien sisältöä, perustuu symboliseen järjestelmään. Elokuvan tekijä taas hallitsee symbolista järjestelmää käyttäen sitä hyväksi tarinan kerronnassa. Se, miten elokuvan tekijä käyttää symbolista järjestelmää vaikuttaa taas siihen, kuinka katsojalle esitellään asia. Katseet kuuluvat tähän samaan kategoriaan, elokuvan sisäisten hahmojen katseet ovat reaktioita siihen mitä katsojalle näytetään, ja tällä tavoin elokuvan tekijä ohjailee katsojan emotionaalisia reaktioita.

### 2.1.4 Katse ja identifikaatio

The Gaze, eli katse, sisältää kolme eri katsetta: elokuvan hahmojen keskinäiset katseet, katsojan katse ja kameran katse. Hahmojen keskinäisten katseiden ollessa linjassa kameran katseen kanssa katsojan katse siirtyy näiden kanssa samaan linjaan, johtaen katsojan samaistumiseen katseiden kautta. Tätä kutsutaan subjektiiviseksi kameran positioksi. Tähän taas liittyy Jacques Lacanin teoria katsojan samaistumisesta ego-ideaaliin.

Miksi ihminen katsoo muun muassa elokuvia, johtuu skopofiliasta. Ihminen nauttii katsomisesta, ja kun kyseessä on elokuvan katsominen, voimme puhua jopa tirkistelystä, sillä katsoja piiloutuu neljännen seinän taakse, ja on näkymättömissä elokuvassa esiintyville ja tunteville hahmoille. Muun muassa elokuvaohjaaja David Fincher, jonka ohjaamaan versioon Miehet jotka vihaavat naisia – tarinasta palaamme myöhemmin, on sanonut näin:

”Mielestäni ihmiset ovat perverssejä. Minä olen pitänyt sitä yllä, se on urani perusta.”

Sigmund Freudilla ja Jacques Lacanilla oli hieman eri käsitykset siitä minkä sävyistä katsominen on. Lacan näki ihmisen kiinnostuksen katsomiseen ihmisen inhimillisenä ominaisuutena, kun Freud taas löysi siitä perverssejä piirteitä.

Elokuvateorioihin liittyen puhutaan paljon katsojasta ja yleisöstä, nämä kaksi on hyvä erottaa toisistaan sillä ne merkitsevät eri asioita. Yleisö on abstraktimpaa, jotain joka on riippuvainen kulttuurista, sukupuolisesta identifikaatiosta, etnisestä ryhmästä jne. Katsoja taas on enemmänkin konsepti kuin persoona. Katsoja on ennalta-arvattavampi kuin yleisö. Se on idea ihmisestä, riisuttuna kulttuurista, etnisestä taustasta tai uskonnosta. Katsoja on psykoanalyttinen verrattuna yleisöön.

## **2.2 The Male Gaze – Miehinen katse**

Male gaze, miehinen katse, on Laura Mulveyn kehittämä termi sille tavalle, kuinka visuaaliset taiteenmuodot, kirjallisuus heijastavat maailmaa ja naisia maskuliinisesta näkökulmasta, esittäen naiset maskuliinisen mielihyvän objekteina. Miehinen katse jakautuu kolmeen katseeseen; kameran (tai kameran takana olevan henkilön katseeseen), elokuvan hahmojen katseisiin ja tarkkailijan (spectator) eli katsojan katseeseen. Miehisen katseen voi nähdä kaikkialla, esimerkiksi toimintaelokuviissa, komediasarjoissa, kauhu-elokuviissa, mainonnassa, musiikkivideoilla kuin myös elokuviissa joissa tarkoituksenmukaisesti esineellistetään naisia, kuten James Bond elokuviissa. Sen voi nähdä suosituissa komediasarjoissa kuten Ensisilmäyksellä ja Miehen puolikkaat, jokaisessa Adam Sandler komediassa, jopa Oscar-palkituissa elokuviissa kuten *The Revenant* (2016), suosituissa suomalaisissa elokuviissa kuten *Luokkakokous* (2015), arvotettujen elokuvaohjaajien kuten Alfred Hitchcockin ja Quentin Tarantinon elokuviissa. Kaikkialla. Miehinen katse on tunnistettavissa esimerkiksi silloin, kun kameratyöskentely keskittyy naisen säääriin, rintoihin, takamukseen, yleisesti ulkomuotoon luoden hänestä katseiden alle alistetun spehtaakkelin. Spehtaakkelista on kyse silloin, kun elokuvassa aika pysähtyy, ja täysin narratiiviin liittymättä sekä kameran, hahmojen että katsojan katse kohdistuvat esille pantuun kohteeseen, usein naiseen. Elokuvan sisäiset katseet keskittyvät siihen, kuinka muut hahmot näkevät naisen, ja näin samaistumisen kautta katsojalle asetetaan suhtautuminen naiseen elokuvan sisäisen kerronnan kautta. Katseen kantaja omistaa katseen kohteen.

Useisiin katseen alle asetettuihin naisiin on koodattu ”to-be-looked-at-ness”, Laura Mulveyn kehittämä termi, joka tarkoittaa sitä kun elokuvan kerronta kaikinensa viestii katsojaa katsomaan hahmoa. Useimmiten termi pätee naishahmoihin, mutta esimerkiksi James Bond – elokuvissa esiintyy kohtia joissa James Bond on asetettu katsottavaksemme. Termiä käytetään myös siitä, kuinka naiset ovat niin tottuneita pitkin elämäänsä katsomaan naisia katseen alla, että ovat tottuneet itse katsomaan itseään katseen kantajana. Tähän liittyen voidaan esittää teorioita esimerkiksi siitä, miksi niin useilla naisilla on paineita ulkonäöstään, ja miksi 6 prosenttia 20-35-vuotiaista naisista on sairastanut elämänsä aikana syömishäiriön, kun taas saman ikäisistä miehistä vain 0,3 prosenttia sairastuu syömishäiriöön. (Terveystieteiden tutkimuskeskus 2014).

Ohjaaja ja kirjoittaja Jill Soloway (2016) kertoo Toronton kansainvälisellä elokuvafestivaaleilla vuonna 2016 pitämällään luennolla siitä, kuinka naisille on tarjottu ”female gaze” elokuvien kuten *Magic Mike* (2012) ja *Wonder Woman* (2017) kautta, jotka ovat kuitenkin loppuen lopuksi miesten tekemiä kuvauksia maailmasta ja sukupuolesta. Soloway myös huomauttaa, ettei miehen katse kohtelee kaltoin vain naisia, vaan esimerkiksi myös värillisiä ihmisiä, kehitysvammaisia ja seksuaalivähemmistöjä. Hän esittää että miehen katse on syntynyt, koska suurin osa elokuvien tekijöistä on valkoisia heteromiehiä, ja koska elokuvan tekijä kertoo tarinan omasta näkökulmastaan, tulee suurimman osan elokuviemme ja televisiosarjojemme näkökulmaksi valkoisen heteromiehen näkökulma. Samalla tavalla kuten esimerkiksi punatukkainen kanadalainen nainen pikkukylästä kertoisi oletettavasti tarinan punatukkaisen kanadalaisen naisen näkökulmasta.

"Mutta tärkeä tapa naisen näkemisessä, heidän kuviensa olennainen käyttö, ei ole muuttunut. Naiset ovat kuvattu aivan eri tavalla kuin miehet - ei siksi, että naisellinen eroaa maskuliinisesta - mutta koska "ihanteellisen" katsojan on aina oletettu olevan mies ja kuvan nainen on suunniteltu miellyttävän häntä. "

(John Berger 1972, 64).

Ei siis ole ihme, että niin naisnäkökulma kuin muidenkin vähemmistöjen näkökulmat jäävät näkymättömiin. Vain murto-osan vähemmistöjen edustajien maailmankuvasta pääsee nähtäville. Tämä vääristää kuvamme maailmasta keskittymään vain miehen näkökulmaan, johon sukupuolen heijastamiseen tultaessa johtaa siihen, että niin mies kuin nainenkin, kuvataan valkoisen heteromiehen näkökulmasta. Tämä on syy sille, että BAFTA –palkintokomitea asetti ehdon, jonka mukaan ehdolle mihinkään kategoriaan on mahdollista

päästä vain silloin, kun ehdokkaat voivat todistaa työstäneensä mahdollisuuksia etnisille vähemmistöille ja sosiaalisesti huono-osaisille elokuvantekijöille. (Pulver 2016).

Mitä sitten tapahtuu kun katse kohdistuu naisen sijasta mieheen? Mieheen ja naiseen liittyvät aktiivinen/passiivinen suhde ei ole siirrettävissä aktiiviseen mieheen joka katsoo passiivista miestä. Laura Mulveyn mukaan mies ei kestä katsoa spektaakkeliksi asetettua miestä, ilman että mies tekee jotain aktiivista. Tämän takia aktiiviset miehet toimintaelokuvissa kuten supersankarit, James Bond ja muut toimintasankarit kestävät katsetta, katseen kantaminen on verhottu väkivaltaan.

"Se millä on merkitystä, on mitä sankaritar lietsoo, tai pikemminkin, mitä hän edustaa. Hän on Se oikea, tai pikemminkin rakkaus tai pelko jota hän innoittaa sankarissa, tai mahdollisesti huoli jota mieshahmo tuntee hänestä, jotain mikä saa sankarin toimimaan kuten hän toimii. Itsessään naisella ei ole minkäänlaista merkitystä." (Budd Boetticher 1951, 309).

### 2.2.1 Bechdelin testi

Laura Mulvey (1989) esittää että elokuvamaailma on hyvin falloskeskeinen, kaikessa on kyse miehen seksuaalisuudesta. Naishahmot ovat symbolisesti kastroituja, voimattomia ja paikalla vain miestä varten. Tätä teoriaa tukee esimerkiksi Bechdelin testi. Bechdelin testi on kolmen kohdan testi joka auttaa hahmottamaan elokuvan valta-asetelmat mieshahmojen ja naishahmojen välillä. Testi pohjaa amerikkalaisen sarjakuvapiirtäjän Alison Bechdelin vuonna 1985 julkaistuun sarjakuvaan, jossa naishahmo selittää ystävälleen katsovansa ainoastaan elokuvia jotka läpäisevät tietyt säännöt. Bechdelin testi on hyvin yksinkertainen, se menee seuraavasti:

1. Elokuvassa on oltava vähintään kaksi naista,
2. Jotka puhuvat toisilleen
3. Jostain muusta kuin miehistä

Tällä testillä pyritään osoittamaan elokuvien epätasa-arvoisia rakenteita. Tähän asti Bechdelin testi on tukenut Laura Mulveyn jo 1970-luvulla tekemää väitettä siitä, että elokuvien

ensisijainen tavoite on miellyttää heteroseksuaalista miestä, naisen ollessa paikalla koristeena. Esimerkiksi Ruotsissa osa elokuvateattereista ovat alkaneet ilmoittamaan arvosteluissaan onko elokuva läpäissyt Bechdelin testin. (Pettersson, Sarhimaa 2013)

Laura Mulvey (1989) jakaa miehen ja naisen roolin elokuvissa jaolla aktiivinen/mies, passiivinen/nainen. Mies on elokuvan aktiivinen toimija, katsoja, kun nainen on passiivinen, katseen kantaja. Tällä Laura Mulvey kuvaa elokuvamaailman valta-asetelmaa. Katse taas aina sisältää suhteen valtaan. (Struken ja Cartwright 2009, 55). Syytä siihen, miksi naista ei hyväksytä valkokankaalla, on Laura Mulvey etsinyt Freudin teorioista kastroatioahdistuksesta. Mulveyn mukaan naisen kuva on myös uhkakuva kastroatiosta. Naisen ollessa ikoni, katsetta varten olemassa oleva olio ja miehen nautinnon kohde, se uhkaa herättää vanhan trauman aiheuttaman ahdistuksen, naisen merkityksessä erityisesti seksuaalista eroavaisuutta suhteessa mieheen.

### **2.2.2 Kastroatiokompleksi**

Sigmund Freudin esittää että alitajunta johtaa aina ahdistukseen kastroatiosta, toki tämä koskee vain miehiä ja miehen psyykettä. Kastroatiokompleksilla tarkoitetaan siis miespuoleisen henkilön pelkoa siitä, että tätä rankaistaan peniksen menettämällä. Kastroatioahdistus johtaa Freudin teorioiden mukaan miehen tai pojan lapsuuteen, kun tämä on ensimmäisen kerran nähnyt että kaikilla ihmisillä ei olekaan penistä. Matkatessamme ajassa sivistymättömämpiin aikoihin, uskoo Freud miesten nähneen naisen ”verta vuotavan haavan”, eli kuukautisten aikaisen vaginan ja tämä on herättänyt pelon kastroation mahdollisuudesta. Laura Mulvey (1989) esittää teoriassaan kolme erilaista katsomisen tapaa vastineena Freudin kastroatiokompleksille, jolla paeta ahdistusta. Kolme pakokeinoa ovat voyeurismi, sadismi ja fetissinen skopofilia.

### **2.2.3 Voyeurismi, sadismi ja fetissinen skopofilia**

"Hänelle (mies) hän (nainen) on seksiä - absoluuttisesti seksiä, ei vähempää. Nainen on määritelty ja eriytetty verrattuna mieheen eikä mies verrattuna naiseen; hän (nainen) on satunnainen, epäoleellinen rinnastettuna oleelliseen. Hän (nainen) on Subjekti, hän (mies) on Absoluuttinen - nainen on Muu. " (Simone de Beauvoir, *The Second Sex* 1949, 14).

Ensimmäinen pakoreitti toiseuden ahdistukselta on voyeurismi. Voyeurismin tapa on tutkiva, naisen mystisyyttä riisuva. Naista voidaan syyttää pahuudesta, ja lopuksi hänet todetaan syylliseksi. Hänet joko pelastetaan tai häntä rankaistaan. Tällaisia elokuvia ovat esimerkiksi *Vertigo* (1958), *Basic Instinct* (1992), *Gone Girl* (2014) ja klassiset film noir - elokuvat. Voyeuristinen tapa sopii narratiiviin, ja siitä voi löytää yhtäläisyyksiä sadismiin.

Toinen tapa, fetissinen skopofilia taas ei sovi narratiiviin. Tässä tavassa naisen kauneutta ja eroottisuutta korostetaan, ja näin nainen nostetaan hahmona speaktaakkeliksi. Esimerkkelokuvina toimii mikä tahansa Hollywood komedia, klassiset Hollywood –elokuvat ja kassamagneetit kuten *Transformers* (2007). Fetissinen skopofilia kiistää kastration tekemällä naisesta vaarattoman, tavallaan lohdullisen, fetissisen yliarvostuksen kautta. Klassisena esimerkkinä Marilyn Monroe, jonka koko elokuvauraa siivitti fetissinen skopofilia ikonisoidun seksikkyuden kautta. Marilyn Monroe oli symbolisesti kastroidu, tehty vaarattomaksi seksikkyuden korostamisella. Nykypäivän elokuvatähdistä Marilyn Monroen kanssa saman käsittelyn on saanut esimerkiksi näyttelijät Megan Fox ja Scarlett Johansson.



*Kuva 2 Elokvien naiset miehisten katseiden kautta.*

Kolmas tapa on sadismi. Sadistisella tavalla naishahmo symbolisesti kastroidaan fyysisen rankaisun kautta valta-aseman palauttamiseksi turvalliseen malliin. Tällaisia esimerkelokuvia ovat esimerkiksi *Psycho* (1960), *Dressed to Kill* (1980) ja *The Maltese Falcon* (1941).

Brittiläinen taidekriitikko, kirjailija ja kuvataiteilija John Berger on kiteyttänyt Laura Mulveyn teoriassaan esille nostaman epäkohdan teoksessaan *Ways of Seeing*:

"Sen voisi yksinkertaistaa asian sanomalla näin: miehet toimivat ja naiset näyttäytyvät. Miehet katsovat naisia. Naiset katsovat itseään katsottavina. Tämä ei vain määritä useimmat miesten ja naisten väliset suhteet, vaan myös naisten suhteen itsensä kanssa. Arvioija hänessä itsessään on miespuoleinen: arvioiduksi tullut nainen. Näin ollen hän kääntää itsensä objektiksi - ja erityisesti katseen kohteeksi: näyksi." (John Berger 1973, 47)



### 3 ANALYYSI: MULVEY, VALTA JA MIEHET JOTKA VIHAAVAT NAISIA

#### 3.1 Miehet jotka vihaavat naisia – taustat

Miehet jotka vihaavat naisia elokuvat, *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011), David Fincherin ohjaama Hollywood-verio, ja ruotsalainen versio, Niels Arden Oplevin ohjaama *Män som hatar kvinnor* (2009), ovat oivat esimerkit osoittamaan sitä, miten eri tavoin naisen voi elokuvassa esitellä. Ruotsalaisessa versiossa Lisbeth Salander on spektaakkeli kaikessa karismassaan, mutta kuten naishahmoille on tapana elokuvissa tehdä, häntä ei ole erotisoitu. Hollywood –versiossa taas Salander on ruotsalaisen version päähenkilöä erotisoituneempi, ja hänen narratiivinsa ohjautuu vahvasti miespäähenkilön kautta. Hänen hahmoonsa on vahvasti liitetty mielenterveysongelmat sekä huumeet, jotka ovat omiaan ajamaan voyeuristista tapaa todeta nainen syylliseksi. Elokuvien tarina perustuu Stig Larssonin kirjaan, joka on kirjoitettu misogynismin vastaiseksi teokseksi. Kuitenkin on kiistelty, kompastuuko misogynismin kritisointi omaan nilkkaansa, sillä kritisoidessa naisen kohtaamaa vihaa ja väkivaltaa, elokuvat myös esittelevät samaa toimintaa rajujen raiskauskohtausten ja muun naisiin kohdistuvan väkivallan kautta.

Elokuvat ovat väkivaltaisia, sekä niiden naispääosa on tavanomaisesta katseen kohteena olevasta naishahmosta poikkeava. Kuitenkin tämä johtaa siihen, että häntä rankaistaan eri keinoin, vaikka hän onkin sankarimme. Lisbeth Salanderin spektaakkeliutena toimii hänen outoutensa. Hän on mysteeri, jota ei ole tehty vaarattomaksi. Hänestä ei paljasteta paljon, hän on tietokonehakkeri joka ei mielistele ketään, eikä asetu miehen vallan alle, edes silloin kun hän joutuu hyökkäyksen kohteeksi. Lisbeth on kuin kesyttämätön peto, woman out of control, kuten hänen kaltaisiaan naisia elokuvan tutkimuksessa kutsutaan. Hän ei ole riippuvainen yhdestäkään mieshahmosta, ja hänellä myös paljastetaan olevan suhde naiseen, joka tuntuu sulkevan pois mahdollisuuden siitä, että Lisbethistä voisi saada vallan heterorakkauden tai heteroseksuaalisuuden kautta, kuten useiden naishahmojen tapauksessa käy. Ruotsalaisen ja Hollywood-version Lisbeth Salander ei kuitenkaan ole täysin sama henkilö.

### 3.1.1 Eroavaisuuksia

David Fincherin Hollywood-versiossa valta jakautuu eri tavalla kuin ruotsalaisessa alkuperäisversiossa. Elokuva ei myöskään läpäise Bechdelin testiä, toisin kuin ruotsalainen vastineensa. Etenkin kun kyseessä on David Fincherin elokuva, joissa tunnetusti jokainen kuva on tarkoin harkittua ja informaation tuominen katsojalle on keskeisessä roolissa, on syytä olettaa että ajatustyötä on tehty. Oli asia kuinka tahansa, elokuvien pohjimmainen viesti on joko vahingossa tai tahallaan mennyt elokuvien tekijöiltä täysin ohitse. Ainakin se on varmaa, että se Lisbeth Salander jonka näimme *The Girl with the Dragon Tattoo* -versiossa, on kastrotu vallastaan ja asetettu turvallisesti omalle paikalleen Hollywoodin säätelemään naisen paikkaan, miehestä riippuvaisena olevaksi koristeeksi. Vaikka elokuvat on tehty eri maissa, pätee Laura Mulvey'n feministisen elokuvateorian esitykset kulttuurirajojen yli.

David Fincherin Hollywood-versiossa tapahtumat etenevät pääpiirteittäin kuten ruotsalaisessa versiossakin. Muutamat asiat ovat eri tavalla. Hollywood-versiossa Lisbethin suhde ensimmäiseen edunvalvojaan on enemmän kuin isä-tytär-suhde, ja suhde äitiin puuttuu elokuvasta kokonaan. Lisbeth on myös aggressiivisempi ja kuvataan mielipuolisempänä. Lisbethin vahvuutta ja tapaa taistella oikeuksiensa puolesta laitetaan mielenterveysongelmien piikkiin, sen sijaan että Lisbeth voisi olla tasapainoinen nainen, joka on kyllästynyt olemaan elämässään miesten poljettavana. Kyseenalaisimpia valintoja Fincherin versiossa on Lisbethia raiskaavan edunvalvojan uhriuttaminen, jota ei tapahdu ruotsalaisessa versiossa.

### 3.1.2 Avainkohtaukset

Selvyiden vuoksi aion erottaa nämä kaksi eri elokuvaa puhumalla ruotsalaisesta versiosta nimellä 'Miehet jotka vihaavat naisia' ja amerikkalaisesta versiosta nimityksellä 'Girl with the Dragon Tattoo'. Tarinan kannalta molemmissa elokuvissa on samat avainkohtaukset. Tarvittavat asiat tapahtuvat tarinan etenemisen kannalta, mutta se miten asiat kerrotaan, ja kuinka misogynismin vastainen viesti on sidottu kohtauksiin, vaihtelee merkittävästi. Tulen analysoida Lisbethin ja edunvalvoja Bjurmanin välisiä kohtauksia, sillä

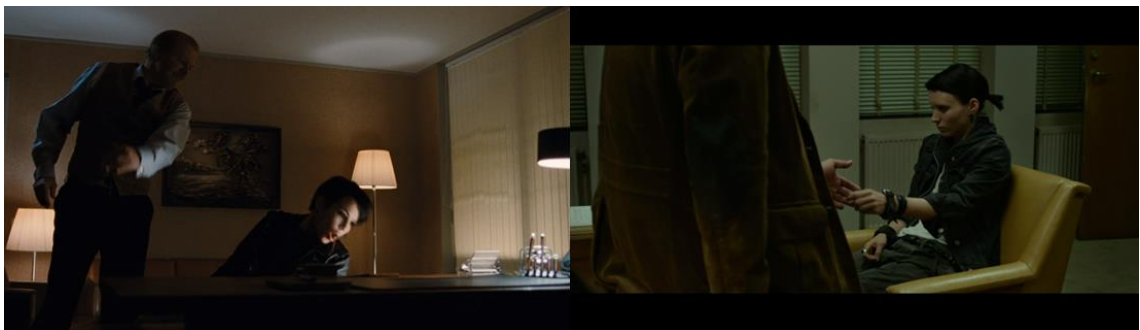
niihin tiivistyy koko elokuvan kattava teema vallasta miehen ja naisen välillä. Analysoitavia kohtauksia ovat kohtaus jossa edunvalvoja Bjurman raiskaa Lisbethin oraalisesti, kun Bjurman anaaliraiskaa Lisbethin ja kun Lisbeth kostaa.

### 3.2 Miehet jotka vihaavat naisia (2009) ja *Girl with the Dragon Tattoo* (2011)

#### 3.2.1 Oraaliraiskaus

Lisbethin hajonneesta tietokoneesta johtuen tämä joutuu kohtaamaan uuden edunvalvojansa saadakseen rahaa uuteen kannettavaan tietokoneeseen. Sekä ruotsalaisessa että amerikkalaisessa versiossa Lisbeth pakotetaan kohtauksessa suuseksiin.

Merkittävin ero ruotsalaisen ja amerikkalaisen version välillä on Lisbethin tunne. Ruotsalaisessa versiossa Lisbeth on vihainen, taipumaton, vahva. Olemme jo aiemmin katsojina nähneet hänen taistelevan hänen kimppuunsa hyökännyttä miesjoukkoa vastaan tunnelissa viimeiseen asti ja haluamme uskoa että hän laittaa ahdistelevalle miehelle hanttiin. Bjurmanin lyö Lisbethia ja tämän jälkeen ylyttää tätä lyömään takaisin, sillä Bjurman kertoo Lisbethille tietävänsä Lisbethin historiasta virkavallan kanssa ja kiristää Lisbethia taipumaan tahtoon, tai vaihtoehtoisesti jos Lisbeth yrittää pistää fyysisesti hanttiin, hän raportoi Lisbethin väkivaltaisuuden eteenpäin, mikä luultavasti tarkoittaisi Lisbethin sulkemista johonkin laitokseen. Näemme Lisbethin vihaisesti alistuvan kohtaloonsa, mutta ymmärrämme että hänellä ei tosiaan ole muuta vaihtoehtoa. Ja me uskomme sen, sillä katsojalle on tehty selväksi, ettei Lisbeth ikinä suostuisi ottamaan Bjurmanin penistä suuhunsa, ellei olisi pakko.



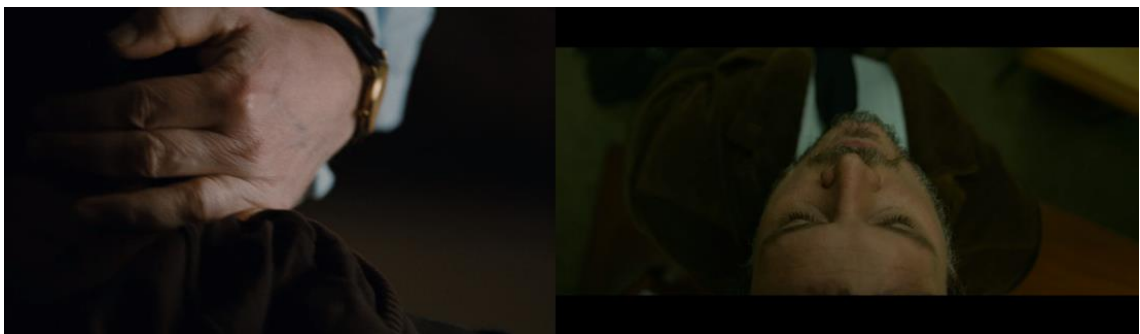
Kuva 3 Bjurmanin suhtautuminen Lisbethiin vertailtuna kahden elokuvan välillä. (Ruutukaappaus elokuvista).

Amerikkalaisessa versiossa emme ole nähneet Lisbethin puolustavan itseään viimeiseen asti, sillä Fincherin versiossa hänen kimppuunsa ei hyökkää miesjoukko, vaan yksittäinen katuvaras, joka ei lyö Lisbethiä. Ryöstökohtauksen paino jää Lisbethin sekopäisyyden painottamiseen, sen sijaan että kohtausta osoittaisi Lisbethin taistelevan fyysisesti häneen kohdistuvia hyökkäyksiä vastaan. Bjurmanin ahdistellessa Lisbethiä näemme hänessä pelkoa, ja voimattomuutta. Lisbeth ei missään vaiheessa pistä Bjurmanille hanttiin. Bjurmanin ottaessa häntä kädestä, silittää sitä ja asettaa sen penikselleen. Lisbeth ei taistele vastaan, mutta hän on pelokkaan näköinen. Peniksen suuhun laittamisessa emme myöskään näe paljon vastahakoisuutta, toki amerikkalaisessa versiossa pätee sama kuin ruotsalaisessakin, Lisbethillä ei ole muita vaihtoehtoja.



Kuva 4 Ruotsalaisessa versiossa näemme Lisbethin reaktiot Bjurmanin kosketellessa häntä, Hollywood-versiossa katsojalle näytetään Bjurmanin ystävällisiä kasvoja, jotka luovat kuvaa sympaattisesta hahmosta. (Ruutukaappaus elokuvista).

Lopulta kun Lisbeth tyydyttää Bjurmania oraalisesti, kohtausta päättyy kuvaan Bjurmanin nauttivista kasvoista, jotka kääntyvät ylöspäin kohti kameraa. Ruotsalaisessa versiossa taas kohtauksen viimeinen kuva on Bjurmanin kädestä joka pitelee Lisbethin päätä paikoillaan estäen vetäytymisyritykset. Miehen ylivalta tarttuu Lisbethin päästä ja tunkee patriarkaalisen yhteiskuntamme symbolin tämän suuhun istuen samalla rahakirstun päällä. Siitä ei valitettavasti ole erehdystäkään, etteikö misogynisten teemojen valossa Bjurman edustaisi valkoisena keski-ikäisenä miehenä valtaa ja rahaa.



Kuva 5 Vasemmalla ruotsalaisen version kohtauksen viimeinen kuva, oikealla Hollywood-version kohtauksen viimeinen kuva. (Ruutukaappaus elokuvista).

Ruotsalaisessa versiossa, aktin jälkeen Lisbeth pesee suunsa, ja on hetken yksin miettien. Palatessaan hakemaan rahaa Bjurman nöyryyttää Lisbethiä ojentamalla shekkiä mutta vetäisemällä sen sitten takaisin niin että Lisbeth haroo vain ilmaa. Shekin saatuaan Lisbeth huomaa ettei siinä ole tarpeeksi rahaa. Lopullinen alistaminen, osoitus siitä kummalla on valta.

Amerikkalaisessa versiossa Lisbeth niin ikään pesee suunsa ja sylkee pönttöön. Palatessaan Bjurmanin huoneeseen Bjurman ojentaa Lisbethille tämän tavarat ja shekin, onnistuen samalla vaikuttaa empaattiselta. Lisbeth nappaa shekin ja painuu tiehensä.

### 3.2.2 Raiskaus

Lisbeth joutuu palaamaan takaisin Bjurmanin luo, mutta tällä kertaa hänen asunnolleen. Asunnolla Bjurman hyökkää Lisbethin kimppuun, sitoo tämän sänkyyn ja raiskaa tämän. Ruotsalaisessa versiossa hän käyttää myös ruoskaa, laittaa tupon Lisbethin suuhun ja lyö häntä. Kohtaus on raaka ja väkivaltainen, entistä sadistisempi kuin edellinen raiskauskohtaus.

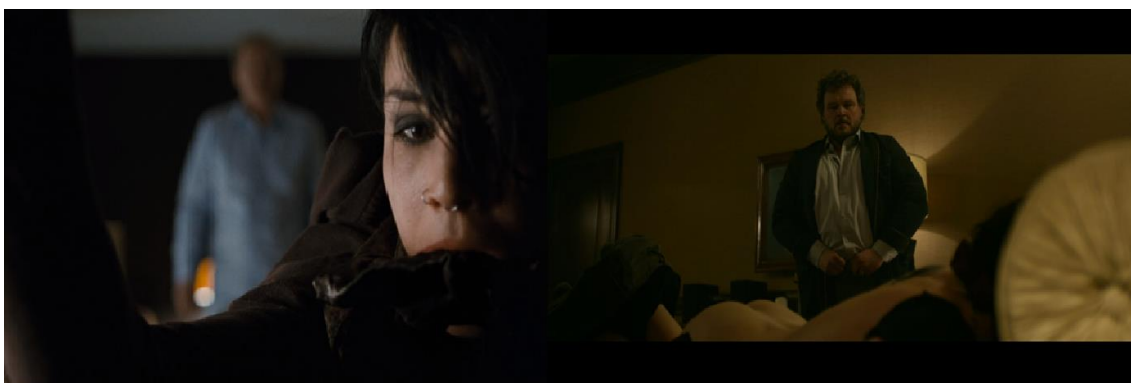


Kuva 6 Ruotsalainen versio vasemmalla, Hollywood-versio oikealla. Hollywood-versiossa raikkaajan keho on peitetty silmiltämme, toisin kuin ruotsalaisessa versiossa jossa näemme raikkaajan irvokkaan takamuksen. (Ruutukaappaus elokuvista).

Ruotsalaisessa versiossa Bjurman lyö Lisbethin tainnoksiin ja sitoo tämän sänkyyn. Katsojalle näytetään kaikki. Bjurman puuskuttamassa Lisbethin yllä, kömpelöt otteet. Lopulta Lisbeth herää ja yrittää taistella vastaan. Tuloksetta. Bjurman tuo raipan ja iskee Lisbethiä tarttuen tämän jalkoihin, sitoen nekin. Lisbeth on voimaton, sidottu. Bjurman tulee ja risuu Lisbethin. Lopulta Bjurman raiskaa Lisbethin Lisbethin huutaessa. Ruotsalaisessa versiossa Lisbethin vartaloa ei esitellä kameralle, siitä ei tehdä spehtaakkelia,

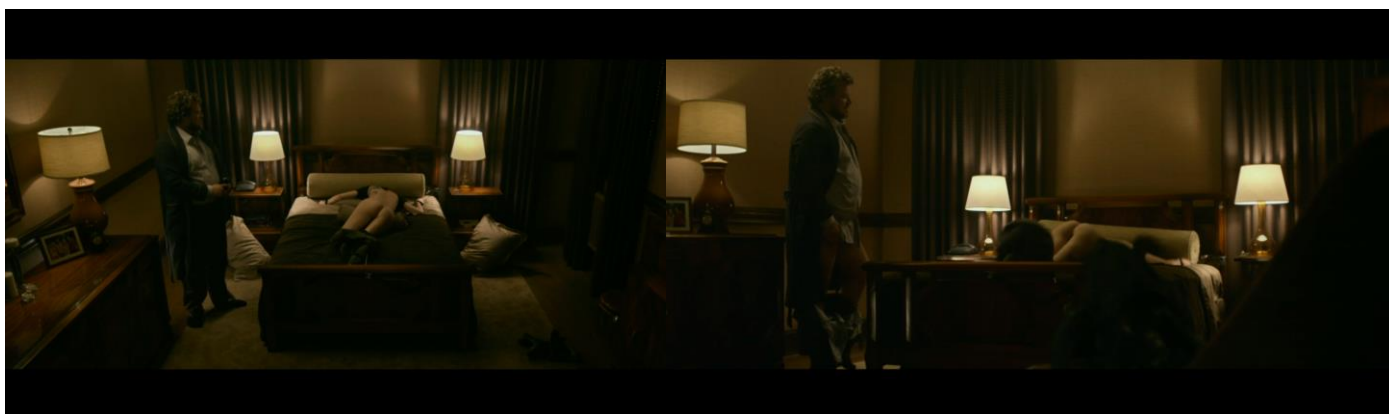
enempää kuin tuntuu tarpeelliselta. Bjurmanin raiskatessa Lisbethiä hänen takapuolensa on puristuneena paidan ja housujen väliin. Tämä on se mitä näemme koko raiskauksen ajan, leikattuna Lisbethin kärsiviin kasvoihin.

Kohtauksen jälkeen kävelemme Lisbethin kanssa kotiin, hänen linkatessaan ja kotiin päästyään istumme hänen kanssaan pöydän ääreen, jossa hän polttaa tärisevin käsin tupakkaa ja katsoo videokameralta kuvaamaansa raiskaustilannetta itkien. Hän oli osannut varautua Bjurmanin väärinkäytöksiin, edes jollain tasolla.



*Kuva 7 Ruotsalaisessa versiossa (vasen) Lisbethin alastoman kehon esittely on jätetty minimiin, kun taas Hollywood-versiossa sille on jätetty reilusti aikaa, tilaa ja osuutta kuvien sommitelmissa. Ruotsalaisessa versiossa katsoja kokee raiskauksen Lisbethin kautta, Hollywood-versiossa raiskaajan reaktioiden kautta. (Ruutukaappaus elokuvista).*

Fincherin versiossa taas, Lisbeth makaa pitkän tovin sängyllä alastomana, samalla kun Bjurman riisuu housujaan. Lisbeth on valaistu, aseteltu niin että takapuoli on hieman pystyssä. Bjurman katsoo Lisbethiä ja silminnähden nauttii. Tässä on ongelmana se, että kun Bjurman nauttii, katsoja nauttii. Kun Bjurman katsoo, katsoja katsoo. Lisbethin alasto-



*Kuva 8 Lisbethin vartalo paljastettuna kameralle miehen katseen kautta Hollywood-versiossa. (Ruutukaappaus elokuvasta).*

maan, sidottuun vartaloon kohdistuu miehinen katse. Pian raiskattavasta naisesta on tehty speaktaakkeli silmiemme edessä juuri ennen aktin alkua. Bjurman on peitettyinä kylpytakilla ja hän jopa käyttää kondomia. Välillä kohtauksessa leikataan kuvaan huoneen

ovesta jonka takana raiskaus tapahtuu. Raiskauksen jälkeen hän tarjoaa Lisbethille kyytiä kotiin, ja katsoo tämän perään kaihoisasti. Katsojaa samaistetaan Bjurmanin tunteisiin enemmän kuin Lisbethin tuskaan.



*Kuva 9 Raiskauskohtauksen päätteeksi Bjurmanin kaihoisa katse juuri raiskaamansa Lisbethin perään. (Ruutukaappaus elokuvasta).*

Lisbethin päästyä kotiinsa hän riisuutuu, paljastaa rintansa kameralle ja menee suihkuun. Suihkussa kuvakulma on sama kuin oraaliraiskauskohtauksessa, lintuperspektiivi johon Lisbeth kyyristyy voimattomana ja verta vuotavana, selkä kohti katsojaa. On kuin Lisbeth sulkisi kaiken kivun ja tunteet katsojalta, tai sitten syynä voi olla ohjaajan kyvyttömyys samaistua raiskatun naisen mieleen. Kohtauksessa Lisbeth lopullisesti demystifioidaan, riisutaan mysteeristä. Jopa verta vuotava haava paljastetaan katsojalle. Tässä kohtauksessa Lisbeth on heikoimmillaan silmiemme edessä, rankaistuna ja nöyryytettynä.

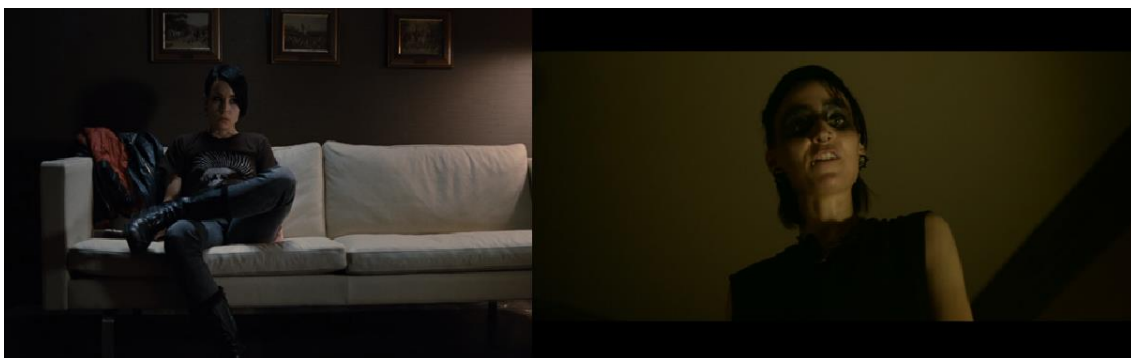


*Kuva 10 Raiskauskohtauksen jälkeen katsojalle paljastetaan Lisbethin koko vartalo alasti ja verta vuotavana. (Ruutukaappaus elokuvasta).*

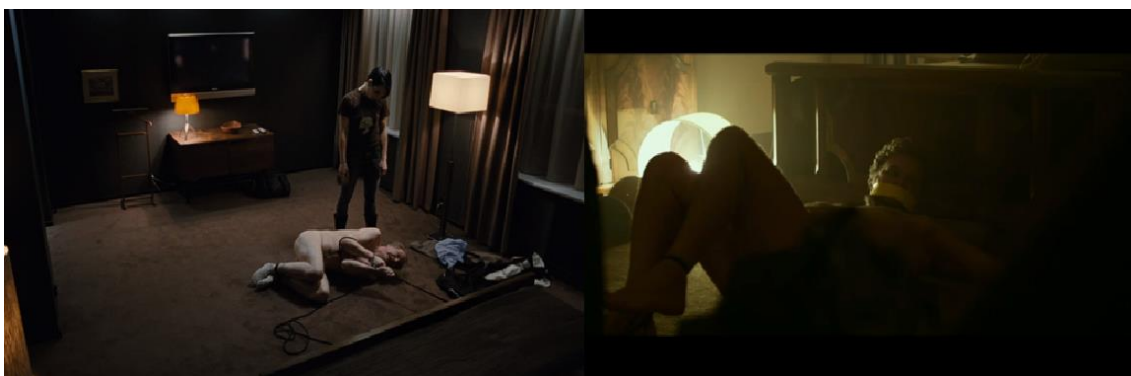


### 3.2.3 Kosto

Myöhemmin Lisbeth palaa edunvalvojan kotiin, mutta yllättääkin tämän lyömällä tämän tainnoksiin. Ruotsalaisessa versiossa Lisbeth sitoo miehen alasti lattialle ja miehen herättyä laittaa salakuvaamansa raiskausvideon pyörimään mennessään itse toiseen huoneeseen kunnes video on pyörinyt loppuun. Valta-asema on kääntynyt, Lisbethillä on kaikki valta. Lisbeth raiskaa edunvalvojansa dildolla ja lopuksi tatuoi tämän vatsaan ”Olen raiskaaja sika”. Ruotsalaisessa versiossa tämä on viimeinen kerta kun Lisbeth ja edunvalvoja kohtaavat.



Kuva 11 Vasemmalla Lisbeth viereisessä huoneessa raiskausvideon pyöriessä Bjurmanin huoneessa. Oikealla Lisbeth mielipuolisen maskit naamassaan Hollywood-versiossa. (Ruutukaappaus elokuvista).



Kuva 12 Vasemmalla ruotsalaisessa versiossa alaston, katsojalle paljastettu raiskaaja, oikealla katsojalta peitetty miesvartalo Hollywood-versiossa. (Ruutukaappaus elokuvista).

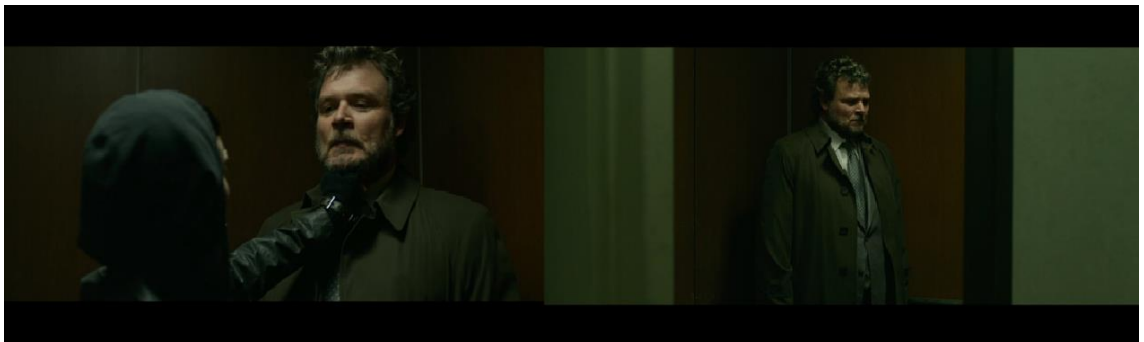
Hollywood-versiossa Lisbeth saapuu asunnolle, näyttää patkän videota Bjurmanille vain osoittaakseen että hänellä on sellainen, jonka jälkeen tämä kiristää miestä videolla. Samalla Lisbeth hokee useaan kertaan kuinka hän on mielipuoli ja hullu. Hänellä on myös erikoiset silmämeikit, jotka saavat hänet näyttämään mielipuolelta. Lisbeth raiskaa Bjurmanin dildolla ja tautoi vatsaan ’Olen raiskari sika’, kuten ruotsalaisessakin versiossa. Toisin kuin ruotsalaisessa versiossa, Lisbeth kohtaa Bjurmanin vielä uudelleen, tämän



käydessä Bjurmanin kimppuun hississä, varmistaakseen ylivalentansa ja pelotellakseen edunvalvojaa. Vaikkakin Lisbethin osoitetaan pitävän puoliaan, kohtaaus viestii meille myös kuinka Bjurman kärsii, ja vaikka hän onkin hirviö, hänelläkin on tunteet. Kohtauksen viimeinen kuva on jälleen Bjurmanista, joka itkee.



Kuva 13 Lisbeth uhkailee Bjurmania hississä. Bjurman on katuvaisten näköinen, Lisbethin näyttäessä hurjalta. (Ruutukaappaus elokuvasta).



Kuva 14 Lisbeth käy Bjurmanin kurkkuun kiinni uhkaillen tätä. Kohtauksen viimeinen kuva on hississä nyhkyttävästä Bjurmanista. (Ruutukaappaus elokuvasta).

### 3.3 Pohdinta

Ruotsalaisen ja Hollywood-version suurin ero on se, että Hollywood-versiossa Lisbethin kokema väkivalta on pehmennettyä ja tuntuu perusteettomammalta kuin ruotsalaisessa versiossa. Lisäksi useat kuvat Bjurmanista jossa hänellä on pehmeä katse Lisbethiä kohtaan luo katsojalle kuvaa hyvästä miehestä. Myös se, että Lisbethin ja Bjurmanin välisten kohtausten viimeisinä kuvina toimii Bjurmanin reaktiot, ohjaa katsojaa samaistumaan Bjurmaniin.

Ruotsalaisen version teemana on misogynia, enemmän kuin mikään muu. Lisbethin raiskaajalle ei anneta yhtään sympatia-arvoa, eikä Lisbethia todeta syylliseksi mielenterveysongelmista tai huumeista, kuten Hollywood-versiossa. Molemmissa elokuvissa Lisbethia kuitenkin rankaistaan väkivallalla ja raiskauksella, mutta Hollywood-versiossa sorrutaan fetissiseen skopofiliaan Lisbethin raiskauskohtauksen erotisoimisessa. Kohtauksessa on pitkä tovi, kun aika on täysin pysähtynyt alastoman Lisbethin maatessa sängyllä, Bjurmanin katsoessa häntä himokkaana riisuen housujaan. Tästä on juuri kyse Laura Mulveyn esittämässä speaktaakkelissa.

Ruotsalainen versio todistaa, että raiskauskohtauksen voi myös toteuttaa erotisoimatta raiskauksen uhrina olevaa naista, vaikka on syytä pohtia, onko raiskauskohtauksien esittäminen elokuvissa etenkin miesten toimesta alunalkaenkaan tarpeellista. Arvioidessa amerikkalaista elokuvaa, on myös syytä huomioda että Hollywoodissa vaikuttavilla tuotantoyhtiöillä on varmasti näkemyksensä siitä, mitä katsojat haluavat nähdä kankaalla, ja siihen varmastikin sisältyy oletus yleisön halusta nähdä alaston naisen. Oletus ei ole kailta osin varmastikaan väärä, mutta sen sijaan että pohdittaisiin sitä mitä katsoja haluaa nähdä, on syytä ottaa uusi askel kohti pohdintaa siitä, mihin tarpeeseen elokuvissa ja televisiossa katsojalle tarjottu katseen kantajan valta vastaa.

## 4 NAISEN MATKA VALKOKANKAALLA

Naisen asema elokuvissa ei aina ole ollut yhtä retuperällä kuin se on nyt vuonna 2018. Olisi helppoa ajatella että vahvojen naisroolien lisääntyminen Hollywood-elokuvissa olisi uutta aikaa, vallankumouksellista, jotain joka avaa uuden lehden Hollywoodissa. Toisin kuitenkin on, sillä esimerkiksi vuosina 1920-30 naisrooleissa oli enemmän diversiteettiä kuin vuosina 1970-80. Sota-aikaan miesten paikat elokuvissa täyttivät Audrey Hepburn, Marlene Dietrich, Mae West ynnä muut näyttelijättäret. Tähän aikaan naisia oli totuttu näkemään etenkin valokankaalla, leikkaajina ja muissa tehtävissä joissa ei tarvita fyysistä voimaa. Elokuvan ensimmäisinä vuosikymmeninä naisia oli enemmän sisällöntekijöinä, mutta elokuva-alan rahanarvon kasvaessa naiset siivottiin pois alalta.

Nykypäivänä ja jo pitkään näkynyt vaimo, huora tai äiti roolituksista palaaminen sankarittariin ja tavantallaajiin edustaa niin vanhoille juurille palaamista kuin uuden ladun tekemistäkin. Molly Haskell kuvaa tätä 100 vuoden matkaa elokuvan saralla sanoin:

”Elokuva on uni, joka vahvistaa amerikkalaisen vanhanaikaisen sukupuoli jaon perinteitä kuljettaen nykypäivään.” (Haskell 1987)

Haskell kuvaa perinteistä amerikkalaista ajattelutapaa jonka mukaan nainen on onnistunut vain mennessään naimisiin tai saadessaan lapsia mutkattomalla sanalla ”vale”. Hän kritisoi elokuvien tapaa väheksyä naisen kunnianhimoa selittämällä se lähimmäisen vuoksi tehtynä uhrauksena tai sankarittaren onnistuessa elokuvan loppukliimaksissa tämän ottaessa toisen sijan miehen rakkauden kautta.

### 4.1.1 #Metoo ja naisen esiinmarssi

Tällä hetkellä elokuva-alalla kuohuu. Syksystä 2017 lähtien eri-ikäisiä naisia on astunut esiin kertomaan kokemastaan seksuaalisesta ahdistelusta niin elokuva-alalla kuin sen ulkopuolellakin. Sosiaalisessa mediassa syntyi lokakuussa #metoo –kampanja, joka ei ole tarkoitettu vain elokuva-alalla seksuaalisesta häirinnästä kärsineille, vaan kaikille ihmisille sukupuolesta ja työorientaatiota riippumatta. Kampanja sai alkunsa Hollywoodissa

useiden elokuva-alalla työskennelleiden naisten tullessa julkisuuteen paljastaen elokuva-tuottaja Harvey Weinsteinin ahdistelleen heitä seksuaalisesti heidän uransa aikana. Syyt-täjien joukossa oli muun muassa Angelina Jolie ja Gwyneth Paltrow. Noin viikko ulostu-lojen jälkeen näyttelijä Alyssa Milano julkaisi twiitin jossa kehotti kaikkia, jotka ovat elämässään kokeneet seksuaalista häirintää vastaamaan hänen twiittiinsä ”#metoo”, jotta maailma hahmottaisi olemassa olevan ongelman laajuuden. Kampanja levisi kaikkialle sosiaalisessa mediassa ja siihen vastasi naisia ja miehiä kaikkialla maailmassa.

Twitterissä hashtag eli aihetunniste #MeToo nousi parissa viikossa käytetyimpien jouk-koon ainakin 85 maassa ja aiheesta lähetettiin liki kaksi miljoonaa twiittiä. Facebookissa aiheesta kirjoitti tai siihen reagoi vajaan vuorokauden aikana noin 4,7 miljoonaa ihmistä. (Högmander 2017). #MeToo-kampanjan jälkeen 1. tammikuuta 2018 Hollywood-vaikut-tajat käynnistivät liikkeen nimeltä Time’s Up, jonka päämääränä on toimia seksuaalista häirintää vastaan.

Seksuaalisella häirinnällä tarkoitetaan tasa-arvolain mukaan sanallista, sanatonta tai fyysistä käyttäytymistä, joka on luonteeltaan seksuaalista ja ei-toivottua. Tällaisella toimin-nalla tarkoituksellisesti tai tosiasiallisesti loukataan toisen ihmisen henkistä tai fyysistä koskemattomuutta ja luodaan uhkaava, vihamielinen, nöyryyttävä tai ahdistava ilmapiiri. Seksuaalinen ahdistelu on ollut laissa rangaistava teko syyskuusta 2014 lähtien. (Hanhi-nen 2017).

#MeToo ei ole jäänyt vain sosiaalisen median kampanjaksi vaan se on poikanut tulosta. Esimerkiksi näyttelijä Kevin Spacey ei enää nähdä Netflixin suositussa alkuperäissar-jassa The House of Cards ja Harvey Weinsteinin tuotantoyhtiö on hakeutunut konkurs-siin. #MeToo –kampanjan seuraukset eivät rajoitu vain Hollywoodiin, vaan sen vaiku-tukset on nähty myös Suomessa ja Ruotsissa. Ruotsissa jaettiin useita potkuja välittömästi ahdistelutapausten tullessa ilmi. Yhdet näistä sai ruotsalaisen TV4-kanavan juontaja Mar-tin Timell, kun kanavan tuotantoassistentti kertoi juontajan työntäneen sormensa tämän alapäähän muiden ihmisten läsnäollessa. Ruotsin pääministeri Stefan Löfven on myös väläytellyt mahdollista lakimuutosta. (Koski 2017). Myös Suomessa seksuaalista häirin-tää elokuva-alalla kohdanneet naiset astuivat esiin. Tammikuussa Yle haastatteli noin 20 naista, jotka kertovat yhdenmukaisesti palkitun elokuvaohjaajan ja elokuvakerronnan professorin Lauri Törhösen häiritsevää käytöstä koskevista kokemuksistaan. Käytös näyt-tää jatkuneen ainakin 1980-luvulta 2000-luvulle. (Rigatelli 2018).

Viimeisin Suomessa julki tullut tapaus koski palkittua elokuvaohjaaja Aku Louhimiestä. Aku Louhimiehen kyseenalaiset menetöt ohjauksessa tulivat ilmi kun useat hänen elokuvissaan töitä tehneet alan henkilöt kertoivat todistaneensa tai joutuneensa Louhimiehen häiritsevän käytöksen uhriksi. Julki tulleiden tietojen mukaa kyseessä ei kuitenkaan ole ollut seksuaalinen häirintä, mutta näyttelijöitä kuormittavat raa'atkin menetöt.

Tämän hetkinen liikehdintä elokuva-alalla kyseenalaistaa kaiken, johon olemme tottuneet. Naisten kaltoinkohtelu on noussut otsikoihin ja rakenteiden muuttamiseksi on alettu tekemään töitä. Valinnat niin elokuvien sisällöissä että kameran takanakin tulevat varmasti aiempaa tietoisemmiksi, ja ehkä viimeinkin jo 1970-luvulla käynnistynyt keskustelu naisten kohtelusta valkokankaalla ja sen ulkopuolella saa sille kuuluvat mittasuhteet.

## 5 POHDINTA

Elokuvan olemassaolosta suurimman osan aikaa nainen on toimittanut sivuroolin virkaa, jotain joka on riippuvainen miespääosasta. Tätä ilmiötä on pyritty osoittamaan muun muassa Laura Mulveyn feministisen elokuvateorian avulla, kuten myös muidenkin teoreetikoiden voimin. Laura Mulveyn teoria pohjaa psykoanalyttiseen elokuvateoriaan, jossa syitä elokuvantekijän tekemille valinnoille etsitään syvältä ihmisen psyykestä. Oli syy mikä tahansa, on osoitettavissa missä naisen rooli elokuvamaailmassa pääpiirteittäin on ollut.

Viime vuonna julkaistiin Tarja Savolaisen (2016) tekemä tutkimus julkisen rahoituksen jakautumisesta sukupuolen mukaan elokuva-alalla, josta selviää, että vuosien 2011-2015 välisenä aikana naispuoleiset elokuvantekijät ovat saaneet rahoitusta 24% elokuvatuotantoon suunnatusta julkisesta rahoituksesta, kun taas miespuoleisille elokuvantekijöille rahoitusta on ohjautunut 74%. Myös tämän vuoden aikana ilmi tulleet seksuaaliseen häirintään liittyvät tapaukset elokuva-alalla ovat todistaneet sitä, että matkaa tasa-arvoon on vielä kuljettavana. Oman opinnäytetyöni aihe jossa perehdyn elokuvan sisällölliseen tapaan käyttää naista elokuvissa on osa tätä, vaikka tällä hetkellä keskustelu on pyörinyt paljon työryhmän ja elokuvien toteutuksen ongelmassa. Uskon kuitenkin, että kun vihdoin naisten kokema häirintä on saanut arvoisaan huomiota, myös elokuvien sisällöllinen naiseen kohdistuva häirintä vähenee. Muutos on jo nähtävissä monissa viime vuosina tehdyissä elokuvissa ja tv-sarjoissa, mutta tietyn genren, kuten esimerkiksi komedian, naisroolitus on yhä kyseenalaista tasa-arvon toteutumisen kannalta.

Olemme olleet liian tottuneita siihen, että elokuvissa naishahmon astuessa huoneeseen hänet esitellään yleisölle kuvalla joka tiltaa säärystä ylöspäin, ja olemme unohtaneet, että se ei ole ongelmaton tapa esitellä tiettyä sukupuolta. Uskon että suuri syy siihen, että näemme niin paljon elokuvia joissa kameratyöskentely, kuten myös valaisu, leikkaus ja puvustus tukevat naisen ulkomuodon esittelyä, on se että valtaosa elokuva- ja televisioalan valtaapitävistä elimistä ovat miespuoleisia. Tästä on tullut ajan saatossa tapa, eikä sitä osata katsoa kriittisesti kuin feministisestä näkökulmasta. On hienoa nähdä muutoksen tapahtuvan, ja näen opinnäytetyöni tällä hetkellä yhtenä pisarana siinä meressä, jossa erotisoituneisuuden lokeroihin lukittujen naisten kahleet sulavat muutoksen edetessä.

## LÄHTEET

Apparatus theory. 2014. Filmtheory.org -sivuston kuvaus apparatus teoriasta. Viitattu 15.1.2018. <http://filmtheory.org/apparatus-theory/>

BAFTA and Diversity. 2016. BAFTA:n www-sivuilla määritelty diversiteettiä koskeva säännöstö. Viitattu 12.12.2017. <http://www.bafta.org/about/mission/bafta-and-diversity>

David Fincher-People Are Perverts. 2014. David Fincherin kommentti YouTube -videolla koskien katsojien pervoutta. Viitattu 15.1.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=eGtVthP1b2Q>

Furby, Jacqueline. 2016. Spectacular Cinema. Elokuvatutkimuksen professorin kurssi keväällä 2016 Southampton Solen Universityssa Englannissa.

Hanhinen, H. 2017. Me Too -kampanja täytti somen -Seksuaalinen häirintä näkyy karuina lukuina jo koululaisten kyselyissä. Viitattu 2.2.2018. <https://yle.fi/uutiset/3-9886385>

Haskell, M. 1974. From Reverence to Rape. Lontoo: New English Library.

Högmander, J. 2017. Härskit puheetkin ovat seksuaalista häirintää - #MeToo -kampanja antaa aiemmin vaienneille uhreille äänen ja voi johtaa jopa lakimuutoksiin. Viitattu 2.2.2018. <https://www.aamulehti.fi/uutiset/metoo-kampanja-on-vuoden-2017-tarkein-avaus-nyt-tulilinjalla-on-yhdysvaltain-presidentti-200598555/>

Koski, P. 2017. #MeToo -kampanjan hurjat seuraukset Ruotsissa: Potkuja, mielenosoituksia, ulkoministerin esiintulo. [http://www.iltalehti.fi/pinnalla/201710242200484122\\_iq.shtml](http://www.iltalehti.fi/pinnalla/201710242200484122_iq.shtml)

McLeod, S. 2016. Id, Ego and Superego. Viitattu 5.1.2018. <https://www.simplypsychology.org/psyche.html>

Mulvey, L. 1989. Visual and Other Pleasures. Basingstoke: Macmillan.

Pettersson, M. & Sarhimaa, J. 2013. Testi mittaa onko nainen läsnä elokuvissa. Viitattu 12.12.2017. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002688749.html>

Pulver, A. 2016. Bafta changes rules to increase diversity in awards and membership. Viitattu 12.12.2017. <https://www.theguardian.com/film/2016/dec/14/bafta-changes-rules-to-increase-diversity-in-awards-and-membership>

Pääkirjoitus 4/2016. Missä on se valta? 2016. Uutinen Ydin -lehden www-sivuilta 12.12.2016. Viitattu 2.2.2018. <https://ydinlehti.fi/numero-2016-4/paakirjoitus-42016-missa-on-se-valta/>

Savolainen, T. 2017. Sukupuolten tasa-arvo elokuvatuotannossa. Julkisen rahoituksen jakautuminen. Viitattu 18.2.2018.