

Jemina Jokisalo

Huoria ja madonnia

- mutta missä on aktiivinen naispäähenkilö?

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Jemina Jokisalo Huoria ja madonna – mutta missä on aktiivinen naispäähenkilö 49 sivua 16.5.2011
Tutkinto	Medianomi (AMK)
Koulutusohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Käsikirjoittaminen
Ohjaaja(t)	Käsikirjoittamisen päätoiminen tuntiopettaja Hanna Maylett
<p>Viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana naisen asema länsimaisessa yhteiskunnassa on muuttunut merkittävästi. Kuitenkin valtavirtaelokuvat ja niiden naishahmot ovat olleet hyvin hitaita heijastelemaan mitään muuttuneen naisen identiteetin ominaisuuksia. Tämä opinnäytetyö tutkii naisen kuvaa modernissa valtavirtaelokuvassa, naisen paikkaa tarinassa ja pohtii, miten käsikirjoittaja voisi rakentaa naissankarin elokuvakäsikirjoituksessa. Suurin osa nykyäänkin tehtävistä elokuvista kertoo yhä miehistä: elokuvien päähenkilöt ovat miehiä ja elokuvat kuvaavat miesten elämää. Naisen osaksi jää usein olla viettelijätär, noita-akka, vaimo tai tyttöystävä, joka tulee päähenkilömiehen tarinaa. Tarinankerronnassa miehen näkökulma on helposti normi ja usein jää ymmärtämättä, että tämä poissulkee naisen näkökulman. Ilman vahvoja, unohtumattomia naispäähenkilöitä on mahdotonta kertoa naisten tarinoita.</p> <p>Tässä työssä analysoin monia elokuvia ja niiden välittämää kuvaa naisista. Vaikka elokuvissa on naishahmoja, ei ole itsestään selvää, että nämä hahmot olisivat naissankareita. Sankarin tai sankarittaren kun tulee olla hahmo, jota katsoja voi kunnioittaa ja ihailia. Elokuvien naishahmojen luokitteluksi olen luonut viisi muuttujaa. Nämä muuttujat asettavat hahmosta seuraavat kysymykset: Onko hahmo aktiivinen vai passiivinen? Onko hän nainen myös psyykkisesti, ei ainoastaan biologialtaan? Miltä hahmo näyttää ja miten hänen ulkonäköään käsitellään elokuvassa? Miten hahmo suhtautuu rakkauteen? Onko hahmo itsenäinen? Näitä muuttujia voidaan hyödyntää myös rakennettaessa naissankaria käsikirjoitukseen. Naissankaruuden pohtimisen lisäksi ulotan tutkimukseni naissankareiden mediakasvatukselliseen merkitykseen nuorille tytöille ja naisille käsittelemällä aiheesta tehtyjä tutkimuksia.</p> <p>Havaitsin, että elokuvateollisuudella on edessään pitkä matka tasa-arvoon. Vaikka elokuva-ala ja elokuvahahmojen stereotyyppit ovat muuttumassa, muutos tapahtuu hitaasti ja pienin askelin. Tämän työn tarkoitus on toimia osana yhteiskunnallista dialogia. Mielestäni on edelleen tärkeää herättää keskustelua ja olla tietoinen tasa-arvo – ja sukupuolikysymyksistä. Uskon, että elokuvat tarvitsevat lisää vahvoja naissankareita ja naisten tarinoita.</p>	
Avainsanat	naissankari, elokuva, tasa-arvo, sukupuoliroolit

Author(s) Title	Jemina Jokisalo
Number of Pages Date	49 pages 5 May 2011
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television Studies
Specialisation option	Screenwriting
Instructor(s)	Hanna Maylett, Full Time Lecturer in Screenwriting
<p>During the past fifty years the western society has changed greatly and so has the woman's status within this society. Yet the mainstream films have been very slow in reflecting the many dimensions of the changing identity of women. The present thesis explores the image of women in modern, mainstream cinema and how a screenwriter could construct a female heroine. Most movies made today are still about men: the leading characters are men and the movies are about men's lives. The part of the woman is to be a seductress, a wicked witch, a wife, a mother or a girlfriend that supports the leading character's story. In storytelling, we easily consider the male point of view a norm and often do not realize, that this leaves out the point of view of women. Without strong, memorable female leads in movie scripts, it is impossible to tell the stories of women; in other words, half the human species.</p> <p>In this thesis, I have analyzed many films and their view on women. Although some films have female leads, it is not self-evident that these characters can be categorized as heroines. A hero or a heroine is, after all, considered to be someone the viewer can look up to. To categorize female characters, I have created five different variants. These variants pose the following questions: is the character active or passive? Is she a woman also internally, not only biologically? What does the character look like and how her looks are portrayed? What is the character's take on love? Is the character independent? These variants can also be used when creating a female character in a movie script. In addition to this, the thesis also considers the importance of strong female heroines to young girls and women. This is carried out from a media-educational point of view by summarizing some well-known studies on the subject.</p> <p>I found that in terms of equality, the film industry is changing but the change is taking place in small steps. The aim of this thesis is to work as a part of social discourse. In my opinion, it is still important to raise discussion and to be aware of equality and gender issues. I believe that the significance of strong female role models in movies could be vast.</p>	
Keywords	female heroine, cinema, equality, gender roles

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Naisen sankaruus, sukupuoli ja yhteiskunta	2
2.1	Naissankarin määrittelyä	2
2.2	Sukupuoli performanssina ja heteroseksuaalinen matriisi	4
3	Naisia elokuvan ja tarinan historiassa	6
2.1.	Naisen perinteisiä rooleja	6
3.1	Elokuvahistorian naistekijöitä	9
4	Naisia modernissa elokuvassa	11
4.1	Moderni elokuva, stereotyyppinen naiskuva	11
4.2	Naisia, jotka ovatkin miehiä	14
4.3	Miksi naisten pitää olla kauniita?	20
5	Sankareita, onko heitä?	24
5.1	Naissankareita	24
5.1.1	Naishahmon väkivaltaisuus	29
5.1.2	Miehen paikka naisen sankaritarinassa	29
5.2	Kumouksellisia hahmoja	30
5.3	Naiset ja naisten tekemät elokuvat elokuvakritiikissä	32
6	Naiseus ja naissankari käsikirjoituksessa	35
6.1	Mitä ovat feminiiniset piirteet?	35
6.2	Naissankarin rakentaminen	38
6.3	Naissankareiden mediakasvatuksellinen ja yhteiskunnallinen merkitys	39
7	Pohdinta	42
	Lähteet	45

1 Johdanto

Minulla on kaksi veljeä, isovelji ja pikkuveli. Ollessamme pieniä heillä oli monia sankareita. Muutamia näistä mainitakseni heidän suosikkisankareitaan olivat esimerkiksi Tarzan, Luke Skywalker, Rocky, Supermies, Batman, Ritari Ässä, Terminaattori, Hämähäkkimies ja niin edelleen.

Minulla oli kaksi sankaritarta. Toinen niistä oli Peppi Pitkätossu ja toinen oli Pikku Myy. Pitkään luulin, että Pikku Myy on poika, koska vain pojat saattoivat käyttäytyä elokuvien ja television maailmassa niin kuin Pikku Myy käyttäytyy: reagoida voimakkaasti, naljailla pisteliäästi, tehdä mitä huvittaa ja olla suostumatta sääntöihin ja normeihin. Harhani Pikku Myyn poikapuolisuudesta oli niin vahva, ettei siihen vaikuttanut edes se, että Myyllä on päällään mekko ja päässään nuttura. Mielestäni tämä kertoo paljon siitä yksipuolisesta naiskuvasta, joka minulle on lapsuudessa välittynyt lähes kaikesta kulttuurista.

Olen syntynyt vuonna 1986. Pitkään ajattelin, että ajat ovat muuttuneet ja aktiiviset naishahmot ovat nousseet kulttuurissamme paremmin esille. Olen ohjannut opintojeni ohessa lasten elokuvatyöpajoja Kaija Juurikkalan luomalla Taikalamppu-metodilla. Metodissa neljän tai viiden hengen ryhmä lapsia luo käsikirjoituksen, kuvaa elokuvan ja sille pidetään ensi-ilta vain neljässä tunnissa. Olen ohjannut monia kymmeniä tällaisia työpajoja. Aikaan, jolloin pohdin tulevan opinnäytetyöni aihetta, olin ohjaamassa Taikalamppu-pajaa kolmosluokkalaisille Postipuun koulussa Espoossa. Luokka jaettiin ryhmiin ja vetämäni pienryhmään valikoitui sattumalta viisi tyttöä. Tytöt aloittivat elokuvansa ideoinnin ja keksivät, että olisi hauskaa, jos elokuvan tarina sijoittuisi viidakkoon. Seuraavaksi he pohtivat, millainen elokuvan päähenkilö olisi. Tytöt miettivät, että päähenkilö voisi olla sankari kuten Tarzan. Sitten tytöt kuitenkin jo totesivat pettyneinä, ettei heidän ryhmässään ole yhtään poikaa, joka voisi esittää sankaria.

Tyttöjen kokemus siitä, etteivät he voi itse olla sankareita tyttöytensä vuoksi, herätti minut. Tajusin, ettei kulttuurimme vielääkään tarjoa tarpeeksi voimakkaita naisen malleja tai esikuvia, joita ihailta ja joihin samastua. Vasta, kun huomautin tytöille, että myös

tyttö tai nainen voi olla sankari ja he voivat vieläpä keksiä itse, millainen sankari, heidän silmänsä avautuivat.

Opiskellessani elokuvakäsikirjoittamista olen katsonut sadoittain, jopa tuhansittain elokuvia. Olen tehnyt huomion siitä, kuinka monen elokuvan päähenkilö on mies. Tässä tarkoitan päähenkilöllä aktiivista päähenkilöä, toimijaa, joka tekee matkansa varrella valintoja ja päätöksiä. Äkkiseltään tällaiset naishahmot ovat nopeasti laskettavissa. Elokuvien tarinankerronnan perinteessä miehen tarina on normi, naisen tarina sen sijaan selkeä valinta. Kuten Simone de Beauvoir totesi, nainen on 'toinen'.

En väitä, etteikö elokuvissa olisi naisia. Nämä naishahmot ovat kuitenkin usein esimerkiksi sankarin tyttöystäviä tai pelastusta odottavia prinsessoja, vamppeja tai sankarin "palkintoja". Monesti nainen on elokuvassa objekti, toiminnan kohde sen sijaan, että olisi subjekti, tekijä itse. Lisäksi naiset ovat elokuvissa usein sivuosassa, eivät siis päähenkilöitä.

Tämän tutkielman tarkoitus on selvittää, mikä on naisen paikka tarinassa ja mikä tekee naissankarin. Millaisia ominaisuuksia on naissankarissa, joka ei ole vain miessankari puettuna naisen sukupuoleen? Pohdin myös, miksi naisia päähenkilöinä näkyy elokuvissa niin vähän ja yksipuolisesti ja minkälaisia mediakasvatuksellista hyötyä monipuolisemmasta naiskuvasta elokuvissa voisi olla. Sivuan myös naistekijyyden kysymystä, sillä naisten tarinat välittyvät useimmiten naisten kertomina.

2 Naisen sankaruus, sukupuoli ja yhteiskunta

2.1 Naissankarin määrittelyä

Termeillä sankari, naissankari tai sankaritar viitataan läpi tutkielmani elokuvan päähenkilöön, joka nousee ympäristönsä yläpuolelle. Sankari voi siis omata yliluonnollisia kykyjä eli olla supersankari, mutta useimmin hän on henkilöahmo, joka kykenee jonkin persoonallisuuden piirteensä vuoksi voittamaan vastaan tulevat vaikeudet. Tarinan alussa sankari voi usein vaikuttaa siltä, että hän ei ole tarpeeksi vahva selviämään kohtaamistaan haasteista. Päähenkilöllä tarkoitan tutkielmassani henkilöahmoa, jonka tarina elokuvassa kerrotaan ja jonka näkökulmasta asiat usein esitetään.

Lajos Egri on luonut kolme eri tasoa, jotka sisältyvät jokaiseen toimivaan henkilöhaahmoon. Nämä tasot ovat fyysinen-, sosiaalinen- ja psyykinen ulottuvuus. Fyysinen ulottuvuus sisältää henkilöhaahmon ulkonäön ja yleisen terveyden. Sosiaalinen ulottuvuus käsittelee haahmon elinympäristön vaikutusta haahmoon. Toisin sanoen se esittää kysymyksen, millainen vaikutus haahmoon on sillä, että hän on syntynyt slummissa verrattuna siihen, että hän on syntynyt palatsissa. Egrin mukaan psyykinen ulottuvuus on kahden ensiksi mainitun ulottuvuuden yhteistulos. Se sisältää henkilöhaahmon kunnianhimon, turhautumat, temperamentin, asenteet ja kompleksit. (Egri 1965, 201–202). Käsittelem näistä erityisesti fyysistä ja psyykkistä ulottuvuutta.

Käsitellessäni eri elokuvia ja niiden naishahmoja sekä pohtiessani naissankarin haahmon rakentamista käytän haahmojen ominaisuuksien luokitteluun valitsemiani viittä eri muuttujaa. Olen luonut nämä muuttujat siksi, että niistä kukin valottaa jotain tärkeää naishaahmon ominaisuutta. Jos ominaisuudet täyttyvät ja tietyt ominaisuudet jäävät täyttymättä, voidaan elokuvan päähenkilön mielestäni katsoa olevan naissankari.

Muuttujista ensimmäinen on haahmon aktiivisuus tai passiivisuus. Aktiivinen tarinan päähenkilö on dynaaminen, hänellä on tahdonsuunta ja hän jatkaa päämääränsä tavoittelua esteistä ja konflikteista huolimatta. Passiivinen päähenkilökin reagoi erilaisiin tilanteisiin, mutta ei tavoittele intohimojaan samalla tavalla kuin aktiivinen päähenkilö. (McKee 1998, 50.) Jotta haahmo voisi olla sankari, täytyy hänen mielestäni olla aktiivisesti valintoja tekevä. Passiivinen haahmo, joka vain ajautuu tilanteesta toiseen, ei yritä nousta ympäristönsä yläpuolelle. Ympäristön yläpuolelle nouseminen vaikeista olosuhteista huolimatta on kuitenkin välttämätöntä, jotta haahmo voisi olla sankari.

Toinen muuttuja on haahmon naiseus. Tämän muuttujan avulla käsittelem sitä, onko haahmo oikeasti nainen. Onko haahmolla naisen ominaisuuksia? Onko haahmo myös psyykkisesti nainen, eroaako hän jotenkin perinteisistä miessankareista ja kertooko haahmo jotain naisena olemisesta? Käytän itse luomaani termiä 'pseudonainen' kuvaamaan sellaisia henkilöhaahmoja, jotka eivät itse asiassa ole naisia muuten kuin biologialtaan ja performansseiltaan.

Kolmanneksi muuttajaksi valitsin ulkonäön ja sen käsittelevän. Millainen haahmo on ulkonäöltään ja käsitelläänkö hänen ulkonäköään ylisexualisoivasti? Onko haahmon

ulkonäöllä jokin itsetarkoituksellinen merkitys? Koska ulkonäkö on isoilta osin vain hahmon pintaa, voi sen ylenpalttinen käsittely vähentää hahmon uskottavuutta sankarittarena.

Neljäs muuttuja on hahmon suhde rakkauteen, sen etsimiseen ja löytämiseen. Jos päähenkilön ainoa päämäärä on löytää rakkautta tai saada ympäristön hyväksyntää, syö se mielestäni hahmon omaa vahvuutta ja vaikuttaa siihen, voidaanko hahmo luokitella sankarittareksi. Tämä muuttuja ei tarkoita sitä, etteikö naissankari voisi haluta ja kaivata rakkautta, sillä rakkauden kaipuu on inhimillistä ja siten ymmärrettävää myös tarinassa.

Viides muuttuja on itsenäisyys, joka linkittyy osittain muuttujien yksi ja neljä kanssa. Viides muuttuja kartoittaa, osaako hahmo tehdä itsenäisiä päätöksiä ja uskaltaako hän olla eri mieltä toisten kanssa, eläkö hän itseään varten.

Muuttujien rinnalle nostan pohdinnan aiheeksi myös samastuttavuuden kysymyksen. Mielestäni sankarin on oltava samastuttava. Tämän väitteen perustelen sillä, että varsinkin nuorina ihaillessamme sankareita me myös samastumme heihin ja liitämme sankareiden ominaisuuksia osaksi ihanneminäämme.

Näiden muuttujien arviointi ja niiden esittämiin kysymyksiin vastaaminen luo mielestäni varsin pitävän seulan, jonka läpäisseiden hahmojen kohdalla voidaan puhua naissankarista. Jaottelu auttaa myös paljastamaan, miksi joitakin elokuvien naishahmoja ei voi pitää sankarittarina.

2.2 Sukupuoli performanssina ja heteroseksuaalinen matriisi

Käytän työni teoreettisena viitekehyksenä feministiteoreetikko Judith Butlerin ajatusta sukupuolesta performansseina. Lisäksi hyödynnän Butlerin ajatusta heteroseksuaalisesta matriisista länsimaisen yhteiskunnan kuvaajana. Länsimainen yhteiskunta liittyy olennaisesti siihen, miten katsojat katsovat elokuvia ja niiden maailmaa: minkälainen maailma peilautuu elokuvaan ja toisaalta elokuvista takaisin katsojiin.

Butlerin mukaan sukupuoli ei ole kiinteä ominaisuus, vaan se tuotetaan yhä uudelleen tietyillä ruumiillisilla teoilla (Butler 1990, 25). Sukupuoli on Butlerin näkemyksen mukaan performanssi, joka vaihtelee eri aikoina ja eri kulttuureissa. Sukupuoli tuotetaan, rakennetaan ja toistetaan yhä uudelleen jokapäiväisissä käytännöissä, joita ovat esimerkiksi eleet, ilmeet, pukeutuminen, käytös ja niin edelleen (mts, 229). Butler käyttää sukupuolen performatiivisesta luonteesta esimerkkinä drag-esityksiä, joissa mies pukeutuu naiseksi tai päinvastoin. Näissä tilanteissa on läsnä paitsi anatominen sukupuoli ja sukupuoli-identiteetti, myös sukupuolen suorittaminen tai esittäminen. Butlerin mukaan jäljitellessään sukupuolta drag tulee paljastaneeksi sukupuolen itsensä jäljittelevän luonteen. (Mts, 231.) Hyödynnän Butlerin ajatuksia performatiivisuudesta tutkiesani elokuvissa olevien naishahmojen naiseuden ulkokohtaisuutta, eli sitä, että naiseus ei välttämättä toteudu hahmossa ollenkaan psykologisella tasolla. Lisäksi käyn läpi muutamia esimerkkejä elokuvissa esiintyvistä kumouksellisista hahmoista, jotka ovat biologialtaan eri sukupuolta kuin identiteetiltään ja performansseiltaan.

Identiteettiä, joka on ymmärrettävissä muiden näkökulmasta, säätelee joukko sääntöjä, jotka tekevät ”minän” ymmärrettävän esittämisen mahdolliseksi ja säätelevät sitä. Nämä säännöt ovat Butlerin mukaan muotoutuneet osittain sukupuolihierarkian ja pakoheteroseksuaalisuuden matriisien mukaisesti. (Mts, 241.) Heteroseksuaalisessa matriisissa kaikki biologinen ja sosiaalinen halu, joka kohdistuu naisiin, on lähtöisin miehistä heteroseksuaalisesta asemasta (mts, 117.)

Heteroseksuaalinen matriisi on kaksinapainen järjestelmä. Sen toisella laidalla on tietynlainen keho, jonka seurauksena on myös tietynlainen, kehosta seuraava sukupuoli-identiteetti. Sukupuoli-identiteetistä puolestaan seuraa, että subjekti tuntee vetoa toiseen, vastakkaiseen sukupuoleen ja sukupuoli-identiteettiin. (Koivunen 1995, 54–55.) Yksinkertaistettuna tämä tarkoittaa siis sitä, että se, joka kategorisoidaan biologiansa vuoksi mieheksi, tuntee vetoa niihin, jotka luokitellaan naisiksi ja päinvastoin. Heteroseksuaalisessa matriisissa sukupuolet käsitetään siis toistensa vastakohtiksi ja täten myös toisiaan täydentäviksi. Vääränlaiset halut, kuten homoseksuaalisuus, jotka ikään kuin rikkovat heteroseksuaalista matriisia, voivat johtaa erilaisiin yhteiskunnallisiin ja sosiaalisiin rangaistuksiin (esimerkiksi ulkopuolelle sulkemiseen). Asetelma on lisäksi hierarkkinen ja mies asettuu siinä korkeammalle kuin vastaparinsa nainen.

Heteroseksuaalinen matriisi on nimenomaan länsimainen rakennelma. Länsimaissa asiat ja ihmiset jaetaan usein feminiiniseen ja maskuliiniseen. Butler nimittääkin heteroseksuaalista matriisia kulttuurisen ymmärrettävyyden kehikoksi. (Butler 1990, 151, Ylipullin 2005, mukaan.)

Valitsin heteroseksuaalisen matriisin tutkielmani viitekehyyksi siksi, että mielestäni se pätee monilta osin länsimaisen ihmisen todellisuuteen yhteiskunnan kuvaajana. Todellisuuden heijastajana sitä voidaan soveltaa myös valtavirtaelokuvien välittämän maailmankuvan tulkitsemiseen. Koska valtavirtaelokuvat pyrkivät olemaan suosittuja ja tuottamaan tekijöilleen rahaa, noudattavat ne usein heteroseksuaalisen matriisin rajoja miellyttääkseen mahdollisimman monia katsojia.

3 Naisia elokuvan ja tarinan historiassa

2.1. Naisen perinteisiä rooleja

Tunnetussa kirjassa *A Hero With A Thousand Faces* (Sankarin tuhannet kasvot) Joseph Campbell käsittelee monien eri kansojen mytologisia kertomuksia ja myyttiteoriaa. Mytologialla tarkoitetaan jumaltarustoa, kansan tai heimon myyttijärjestelmää, yhteistä tarustoa ja uskomusten kokonaisuutta. Näiden mytologioiden pohjalta Campbell on rakentanut sankarimatkan käsitteen. Sankarimatka, toiselta nimeltään monomyytti, viittaa ”polkuun”, jonka sankari kulkee ja joka voidaan havaita samankaltaisena monissa eri mytologioissa. Sankarimatkan kulkee sankari, toisin sanoen mies.

Campbellin mukaan mytologiassa naisen osa on varsin selkeä. Nainen on osa miehen sankarimatkaa, mutta hänellä ei ole omaa matkaansa. Nainen on äiti, sisar, rakastajatar ja morsian. (Campbell 1949, 111.) Nainen saattaa myös olla ilkeä viettelijätär, joka yrittää johdattaa sankarin pois polulta. Nainen on elämän kuva, sankari elämän tietäjä ja hallitsija. (Mts, 120.) Nainen elämän kuvana on lihallinen, ja hänen lihallisuutensa saattavat jopa kuvottaa sankarin puhdasta sielua (mts, 122).

Kuitenkin esimerkiksi kreikkalaisessa mytologiassa esiintyy varsin vahvojakin naishahmoja. Tällainen on esimerkiksi Artemis, villin luonnon ja metsästyksen jumalatar, jonka suojeluksessa olivat erityisesti tytöt, jotka ovat kautta aikain olleet ei-toivotumpia lapsia

kuin pojat. Artemis kuvataan reippaaksi, urheilulliseksi ja luonteeltaan hurjaksi. Huomattavaa on myös, että Artemis oli neitsytjumalatar, joka säilytti tärkeänä pitämänsä itsenäisyyden ja koskemattomuuden. (Niemi-Mattila 1998, 161–168.) Toinen voimakas hahmo oli Pallas Athene, sotataidon, tiedon ja viisauden jumalatar (mts, 193–198).

Kreikkalaisessa mytologiassa esiintyy toki myös perinteisempiä naishahmoja, kuten Afrodite, joka on rakkauden, kauneuden ja harmonian jumalatar, 'todellinen nainen'. Afroditen elämän täyttymys on rakkaus. (Mts, 44.) Jumalatar Hera on puolestaan paitsi maan ja taivaan kuningatar, myös Zeuksen sisar ja uskollinen vaimo. Yhteistä Afroditelle ja Heralle on eläminen miehen kautta (mts, 65).

Vahvemmat naiskuvat eivät ole kuitenkaan päätyneet naisen arkkityyppien joukkoon. Tämän voidaan tulkita johtuvan heteroseksuaalisesta matriisista, miehen vallasta yhteiskunnassa. Koska miehet ovat tehneet päätökset, he ovat myös kokeneet sankarimatkan. Itsenäiselle, vahvalle naiselle ei ole ollut historiassa juuri sijaa.

Perinteisiä kansansatuja ja niiden merkitystä lapsille tutkinut lapsipsykologi Bruno Bettelheim kirjoittaa kirjassaan *Satujen lumous* lasten mahdollisuudesta käsitellä negatiivisia tunteita itsestään ja pelkojaan maailmasta juuri satujen kautta. (Bettelheim 1965, 15.) Bettelheim toteaa, että lapsen ei ole mahdollista samastua eri sukupuolta olevaan sadun päähenkilöön, kun hän kuulee sadun ensimmäisen kerran. (Mts, 73.) Monissa perinteisissä saduissa sankarina esiintyy prinssi, joka pelastaa prinsessan ja tarjoaa täten oivallista samastumismateriaalia pienille pojille. (Mts, 138.) Tytöt ovat kuitenkin lähes aina saduissa prinsessoja tai ryysyläisiä, jotka odottavat miehen, tai silloin tällöin hyvän haltijattaren, pelastusta. Esimerkkeinä näistä saduista voidaan mainita kuuluisat Tähtäpää, Prinsessa Ruusunen ja Lumikki. Voidaankin siis päätellä, että satujen viesti nuorelle pojalle on, että hän onnistuu kohtaamaan vaikeudet ja lopulta voittamaan prinsessan omakseen. Mutta mikä on viesti nuorelle tytölle? Viesti vaikuttaisi olevan, että älä huolehdi, kyllä prinssi tai hyvä haltijatar sinut lopulta pelastaa. Kansansaduissa pojan pelastaa lähes aina hänen oma nokkeluutensa, kun taas tyttöjen selviytyminen on kiinni muista ihmisistä.

Bettelheim käsittelee kirjassaan myös pahan äitipuolen merkitystä. Paha äitipuoli esiintyy hahmona monissa eri kansansaduissa. Bettelheim toteaa, että pieni lapsi ei kykene

ymmärtämään, että äiti, joka on useimmiten kiltti, rakastava ja lempeä, saattaa välillä suuttua ja olla lapsen näkökulmasta ilkeä. Äidin suuttuessa lapsi kokee, että äidin on korvannut joku toinen, sillä lempeä äiti on poissa ja tilalla on vihainen äiti. Lapsi siis ikään kuin jakaa äidin kahdeksi, hyväksi ja pahaksi. Siksi satujen paha äitipuoli tarjoaa lapselle oivan kanavan käsitellä kaksijakoisia tunteitaan äitiä kohtaan. Lapsi voi rauhas- sa olla vihainen sadun ilkeälle äitipuolelle ilman syyllisyyttä siitä, että olisi vihainen oi- kealle äidilleen. (Mts, 83–91.) Siis jopa kansansaduissa naisen kuva on hyvin kaksija- koinen: nainen on joko täysin hyvä, puhtoinen äiti tai ilkeä, vihainen ja juonitteleva äitipuoli. Jos naisen kuva ilmenee taas tytössä, joka on piika tai prinsessa, kuva on hyvin passiivinen ja tytön osaksi jää vain odottaa toisten pelastavan hänet.

Elokuviissa naisen hahmo ja naiskuva ovat perinteisesti olleet varsin kapea-alaisia. Yleensä naisen osaksi on jäänyt olla kotirouva, uhrautuva äiti, tyhmä blondi tai nk. koh- talokas nainen, femme fatale (Koivunen 1995, 25). Anu Koivunen lainaa kirjassaan *Isänmaan moninaiset äidinkasvot* Sharon Smithia, joka on kirjoittanut artikkelissaan *Women and Film* vuonna 1972 seuraavasti:

Naiset täysipainoisina ihmisinä on jätetty elokuvan ulkopuolelle.

--

He ovat kyllä olleet mukana elokuvan alkuajoista lähtien, mutta eivät koskaan sellaisina henkilöhahmoina, joihin kukaan itseään kunnioittava ihminen voisi sa- mastua.

Vuodesta 1972 elokuvamaailma lienee jo vähän muuttunut, mutta vieläköön kokonai- nen naishahmo, joka olisi vieläpä päähenkilö, ei ole elokuvissa mikään selviö. Lisäksi vahvat naishahmot on usein elokuvissa nitistetty. Esimerkiksi film noirin sankaritaret ovat voimakkaita ja seksuaalisia naisia, jotka kohtaavat elokuvassa loppunsa. Film noir – elokuvia tutkineen Janey Placen mukaan se antaa kulttuurille mahdollisuuden käsitel- lä vahvan ja seksuaalisen naisen mallia samalla kontrolloimalla sitä, koska nainen tu- houtuu elokuvan aikana (Eltonen 2009, 135.)

En kutsu tässä tutkielmassa käsittelemiäni elokuvia naiselokuviksi. Tähän on kaksi syy- tä. Ensimmäinen on se, että sana naiselokuva sisältää konnotaatioita, jotka eivät vält- tämättä päde tutkielmaani käsiteltäviksi valittuihin elokuviin. Naiselokuva kun voi kon- notaatioiden kautta tarkoittaa mm. paljon dialogia sisältävää, romanttista, hempeilevää ja jahkaavaa, ja sen päähenkilö voi olla hyvinkin passiivinen. 1930- ja 1940-lukujen

Hollywoodissa nimitys women´s film (naisten elokuva) on viitannut nimenomaan melodraamoihin. Naisten elokuva viittaa myös terminä joukkoon tiettyjä tarinatyypppejä, kuten langennut nainen, romanttinen draama, Tuhkimo-romanssit, onnenonkija- tai työläistyttötarinat (Koivunen 1995, 45). Toinen syy on se, että tutkielmani pyrkii jossain määrin määrittelemään uudestaan ja raikastamaan totuttuja ajatusmalleja. Koska yleensä ei puhuta erikseen mieselokuvista, ei ole syytä puhua tässä myöskään naiselokuvista.

3.1 Elokuvahistorian naistekijöitä

Kamera, jolla voi kuvata liikkuvaa kuvaa, nähtiin ensin tieteellisenä keksintönä. Sillä tallennettiin oikean elämän tapahtumia ja uutisia. Vuonna 1849 monet miehet, kuten amerikkalainen Thomas Edison, ranskalaiset Leon Gaumont ja Lumièren veljekset, englantilainen William Friese-Greene ja saksalainen Max Skladanowsky, työskentelivät tämän keksinnön parissa. (Seger 1996, 5–7.) Ensimmäiset elokuvat eivät oikeastaan sisältäneet tarinoita, vaan yksittäisiä kohtauksia, kuten työläiset lähdössä töistä tai lapsi syömässä soppaa (Bagh 1998, 23).

Vuonna 1895 Leon Gaumont avasi valokuvausstudion ja patentoi elokuvakameran. Hän otti töihin sihteerikseen naisen nimeltä Alice Guy. Nuori Guy sai idean, että kameralla voisi tallentaa näytellyn tarinan. Gaumont suostui tähän ja fiktioelokuva, puolitoista minuuttia kestänyt *La Fée aux choux* valmistui vuonna 1896. Gaumont oli hyvin vaikuttunut elokuvasta ja tämän jälkeen Guy päätyi ohjaamaan, tuottamaan ja kirjoittamaan yli neljäsataa elokuvaa Gaumontille. (Seger 1996, 5–7.)

Elokuvahistoria ei ole täysin yksimielinen siitä, kuka ohjasi ensimmäisen ”fiktioelokuvan”. Oli se sitten Guy tai ei, Guy oli joka tapauksessa erittäin merkittävä tekijä elokuvahistorian alkumetreillä. Hänet mielletään usein ensimmäiseksi kertovaa elokuvaa systemaattisesti toteuttaneeksi tekijäksi (Bagh 1998, 30).

Alice Guyn lisäksi esimerkiksi Yhdysvalloissa vaikuttanut Lois Weber ohjasi ja kirjoitti elokuvia sekä näytteli niissä. Frances Marion puolestaan kirjoitti elokuvia ja myötävaikuttanut monien tähtien, kuten Mary Pickfordin ja Greta Garbon uraan. Elokuvahistorioitsija Anthony Sliden mukaan voidaan jopa sanoa, että naistekijät hallitsivat elokuvamaailmaa mykkäelokuvan aikakaudella. Ajan käsikirjoittajista parhaat olivat naisia ja nais-

ohjaajat olivat tasaveroisia, elleivät jopa parempia, kuin miespuoliset kollegansa. (Seeger 1996, 7–9.)

Vuosina 1910–1920 elokuvateollisuus siirtyi New Yorkista ja New Jerseyta länteen, missä ilmasto oli muuttumattomampi ja työvoima halpaa. Kaikki yhtiöt eivät kyenneet muutokseen. Guyn aviomies valtasi Guyn perustaman Solax Studios -yhtiön ja ajoi sen vararikoon. Guyn ura oli ohitse ja monet hänen tekemistään elokuvista siirrettiin miespuolisten tekijöiden nimiin. (Mts, 11–12.) Elokuvateollisuuden luonne muuttui, kun studiojärjestelmä syntyi. Studioita hallitsivat miehet, jotka palkkasivat toisia miehiä. Tultaessa 1930-luvulle studiojärjestelmä eli ja voi hyvin, ja itsenäinen elokuvateollisuus, jonka kehittämisessä juuri naiset olivat olleet mukana, ei kyennyt kilpailemaan järjestelmän kanssa. Naisohjaajia ei enää haluttu. Vuosina 1927–1943 ainoa elokuvia ohjannut nainen Hollywoodissa oli Dorothy Arzner. (Mts, 13–14.) Elokuvaohjauksen historiassa vallitseekin selkeä naisohjaajien aliedustus (Bagh 1998, 31).

Kenties naisohjaajien aliedustus on yksi syy siihen, että miehen tarina on elokuvissa edelleen normi, kun taas naisen tarina on erityinen valinta. Tälläkään hetkellä ei voida sanoa, että Hollywoodissa vallitsisi tasa-arvo naisohjaajien ja miesohjaajien välillä. Modernin taidemaailman miesvaltaisuutta arvosteleva aktivistiryhmä Guerrilla Girls on laskenut myös elokuvamaailmasta naistekijöiden määriä ja kuvannut niitä prosentteina. Tämän työn kirjoittamisen aikaan ainoastaan yksi naisohjaaja on koskaan voittanut Oscar-palkinnon parhaasta ohjauksesta koko palkinnon historian aikana. Tämä yksi voittaja on Kathryn Bigelow, joka voitti palkinnon elokuvallaan *Hurt Locker* vuonna 2010. Hollywoodin ohjaajista naisia on tämän työn kirjoittamisen aikaan 4 prosenttia.

Suomessa asiat ovat osittain paremmin: Guerrilla Girlsin selvityksen mukaan Suomessa taidealan apurahoja saavat yhtä monet naiset kuin miehetkin. Huomioitavaa kuitenkin on, että miesten saamat apurahat ovat suurempia, kuin naisten saamat apurahat. (Guerrilla Girls 2011.) Elokuva-alalla epätasa-arvoisuutta on kuitenkin kenties enemmän kuin muilla taidealoilla: Suomessa vuosina 2007–2010 ensi-iltansa saaneesta 44 pitkästä kotimaisesta fiktioelokuvasta vain 10 oli naisten ohjaamia.

4 Naisia modernissa elokuvassa

4.1 Moderni elokuva, stereotyyppinen naiskuva

Yle.fi -internetsivustolla ”Koulun penkiltä” –blogissa käsikirjoittamisen opiskelija kirjoittaa naisen rooleista elokuvissa seuraavaa:

Olen huomannut jo koulumaailmassa, että poikien ja miesten kasvutarinat ovat ilmeisesti hyvin kiinnostavia. Niitä elokuvia kun tulee ovista ja ikkunoista. Useimmiten näissä elokuvissa on yksi yhteinen piirre: yksiulotteinen, stereotyyppinen ja ennalta-arvattava naiskuva. Nainen on äiti tai rakastajatar tukemassa päähenkilön tarinaa. Esimerkkinä lähestulkoon kaikki elämäkertaelokuvat suurmiehistä. Alussa miehellä on äiti, joka huolehtii, sitten vaimo, joka huolehtii ja samalla rakastajatar, joka ymmärtää, eikä mäkätä miehelle kuten vaimo. Kuulostaako tutulta?

--

...edelleen yhtä naisen tarinaa kohden tulee sata miehen tarinaa, joissa naisahmot muistuttavat toinen toisiaan. Olen monesti miettinyt, millaisen kuvan naisista tämän päivän elokuvat välittävät? Mitä me mietimme, kun katsomme niitä parinkymmenen vuoden kuluttua? Tai mitä nuoret tytöt miettivät nähdessään näitä elokuvia? Eivät nuo elokuvat ainakaan rakenna kuvaa naisista tekijöinä tai aktiivisina toimijoina. Ne aiheuttavat samastumisen objektiin ja sitä myötä omalla tapaansa vahvistavat sukupuolten välisiä valta-asetelmia. (Seppälä, 2010).

Mikä siis on ja on ollut naisen paikka ja tila tarinassa? Millainen nainen on ja minkälainen hänen tulisi olla?

Kirjassaan *The Woman in the Story* Helen Jacey jakaa elokuvat, joissa esiintyy naisia päähenkilöinä, neljään eri kategoriaan. Jacey'n mukaan nämä kategoriat heijastavat elokuvan käsikirjoittajan tietoisia ja tiedostamattomia asenteita naisista ja sukupuolesta ylipäätään. Nämä asenteet puolestaan muokkaavat kaikkia kerronnallisia valintoja. Jacey'n luomat kategoriat ovat tuttu naiseus, hyvän olon naiseus, taisteleva naiseus ja tulevaisuuden naiseus. (Jacey 2010, 5.)

Kategorioista kaksi ensimmäistä heijastelevat mielestäni hyvin niitä stereotyyppioita, joita elokuvien naishahmoissa usein nähdään. Tutun naiseuden elokuvissa päähenkilö ei yritä muuttaa maailmaa: hänen tarinansa käsittelee todennäköisesti aviomiehen etsintää, naimisiinmenoa, vaimona olemista ja äitiyttä. Tutun naiseuden kategoriaan kuuluvat myös ne päähenkilöt, jotka ovat viattomia uhreja, jotka joku muu pelastaa elokuvan loppupuolella. Tämän kategoria elokuvissa naiset eivät ole liian monimutkaisia, urauurtavia tai synkkiä. Esimerkkejä tällaisista naishahmoista voi nähdä esimerkiksi

elokuissa *Slumdog Millionaire* (2008) (jossa naishahmo ei tosin ole pääosassa), *Chloe* (2009), *Marley & Me* (2008) ja melkein kaikissa tulkinnoissa klassikosta *Ylpeys ja ennakkoluulo* (elokuvaversio on vuodelta 2005). (Mts, 6–8.)

Oma huomioni tutun naiseuden elokuvista on se, että niiden naiset hahmoina kannattelevat vain harvoin, jos koskaan, tarinaa kokonaan. Hahmot eivät joko ole tarpeeksi syvällisiä ja ristiriitaisia, tai sitten heidän tahdonsuuntansa kohdistuu ainoastaan elokuvassa olevaan mieheen tai miehiin. Hahmot eivät siis läpäise naissankarin seulaa. Esimerkiksi elokuvassa *Slumdog Millionaire* nainen ei ole elokuvan päähenkilö, vaan sivuhenkilö ja mitä enimmässä määrin perinteinen prinsessahahmo, jonka sankari lopulta pelastaa.

Chloessa tarinan käynnistää päähenkilö Catherinen pelot ja epäilyt siitä, että hänen aviomiehensä pettää häntä. Catherinen aviomies David on esimerkiksi öitä poissa kotoa ja flirttailee ravintolan nuorelle tarjoilijalle Catherinen nähden. Catherine tuntee itsensä epävarmaksi, eikä hänen suhteensa omaan vanhenemiseensa ole mutkaton. Sen sijaan, että Catherine suuttuisi miehelleen tai huomauttaisi tälle asiasta, hän palkkaa nuoren prostituoidun viettelemään miehensä ikään kuin kokeeksi sille, lähteekö mies tämän mukaan. Catherinen suhde mieheensä ja omaan ulkonäköönsä on siis pakko-mielteinen.

Marley & Me -elokuvassa naispäähenkilö Jennifer luopuu urastaan ollakseen äiti ja tukeakseen aviomiehensä uraa. Jennifer on perinteinen nainen. Hän on aktiivinen hahmo, nainen eikä liian ulkonäkökeskeinen. Jennifer ei kuitenkaan ole itsenäinen siinä, että hän tekisi täysin omat päätöksensä. Sen sijaan hän on valmis luopumaan omista tavoitteestaan perheen edun hyväksi.

Ylpeys ja ennakkoluulo -elokuvan päähenkilö Elizabeth Bennet on epookin ajankuvan rajoissa aktiivinen nainen. Hän ei ole ylitsevuotavan ulkonäkökeskeinen. Kuitenkin Elizabethin intohimot suuntautuvat lähes kokonaisuudessa herra Darcyyn, mieheen joka on paljolti Elizabethin saavuttamattomissa. En myöskään määrittäisi Elizabethia itsenäiseksi hahmoksi, mikä on tietysti osittain epookin ajankuvan (1800-luku) syytä. Elokuvan lopussa Elizabeth saa kuin saakin haluamansa, kun herra Darcy vihdoinkin kosii häntä auringon noustessa.

Toinen Jacey'n luomista kategorioista, hyvän olon naiseus, sulkee myös sisälleen monia naishahmojen stereotyyppioita. Hyvän olon naiseuden elokuvat kertovat usein äitiydestä, imagosta, vallanhalusta, seksuaalisuudesta, ihmissuhteista ja työelämästä. Näiden tarinoiden naiset eivät ole uhreja, kuten usein tutun naiseuden kategoriassa. Sen sijaan tämän kategorian naishahmot ovat naiseudessaan jopa kärjistettyjä, ultrafeminiinisiä. Hyvän olon naiseuden kategoriassa elokuvat liikkuvat muodin, glamourin, shoppailun, kokkauksen ja kauneuden maailmoissa. Niitä kritisoidaankin usein liian perinteisiksi eivätkä ne haasta stereotyyppioita naiseudesta. Hyvän olon naiseuden kategoriaan voi niputtaa elokuvat kuten *The Holiday* (2006), *Bridget Jonesin päiväkirja* (2001), *Legally Blonde* (2001) ja *Jotain annettavaa* (2003). (Mts, 9-10.)

Elokuvassa *The Holiday* kaksi naista joilla on mieshuolia, vaihtaa kotejaan muuttaen toistensa kotimaihin. Uusissa maissaan kummatkin naiset tapaavat miehen ja rakastuvat. Jälleen on kyseessä elokuva, jonka naishahmot eivät täytä naissankarin tunnusmerkkejä: heidän ainoa tahdonsuuntansa on mies. Sama pätee *Bridget Jonesin päiväkirjaan*, jossa päähenkilö Bridget rakastuu pomoonsa, tulee petetyksi ja elokuvan loppuksi päättyy yhteen toisen, ihanamman miehen.

Elokuva *Legally Blonde* kertoo Elle Woods -nimisestä naisesta, jonka poikaystävä jättää tämän, koska Elle on liian 'blondi'. Poikaystävä lähtee opiskelemaan Harvardin yliopistoon ja Elle päättää hakea sinne itsekin päästäkseen sisään ja saadakseen poikaystävänsä takaisin. Ellelle vieras yliopistomaailma kuitenkin aiheuttaa omia solmujaan matkan varrelle. Elle ei läpäise naissankarin seulaa. Hahmo on kylläkin aktiivinen ja hänellä on päämäärä. Elle voidaan määritellä monilla tavoin naiseksi. Hahmo on kuitenkin hyvin ulkonäkökeskeinen. Lisäksi Ellekään ei tavoittele itselleen mitään muuta kuin poikaystävää.

Elokuvassa *Jotain annettavaa* päähenkilö Erica Barry on päättänyt avioeronsa jälkeen olla itsenäinen nainen. Hän kuitenkin rakastuu tyttärensä (entiseen) miesystävään Harryyn, joka on siihen saakka tapaillut vain itseään huomattavasti nuorempia naisia. Rakkauden mukana Erican itsenäisyys häviää. Tullessaan Harryn hylkäämäksi Erica paneutuu työhönsä näytelmäkirjailijana ja itkee Harryn perään. Hän myös lohduttautuu tapaillemalla itseään nuorempaa miestä. Rakkaus Harryyn ei kuitenkaan katoa ja elokuvan

lopussa Harry ja Erica saavatkin toisensa. Vaikka elokuvan sivujuonteena onkin Erican näytelmäkirjailijan ura, on pääosassa kuitenkin rakkaus Harryyn, eli suhde mieheen. Jopa Erican elokuvassa kirjoittama näytelmä kertoo Harrystä.

Monet tässä mainituista naishahmoista siis noudattavat monilla tavoin täysin samaa kaavaa. Pääasiallisesti elokuvakäsikirjoituksen hahmoista tulisi kuitenkin pyrkiä luomaan mielenkiintoisia, ristiriitaisia, kokonaisia ja kenties jopa ainutkertaisia. Tunnetussa kirjassaan *Story* Robert McKee korostaa, että päähenkilöiden tulisi olla aina huolellisesti kirjoitettuja siten, että hahmojen todellinen luonne nousee esiin. Pienemmissä rooleissa olevien hahmojen kohdalla sama on joskus tarpeellista, mutta ei aina. (McKee 1998, 104.) Toisin sanoen sivuhahmot voivat olla pinnallisempia ja yksilotteisempia. Koen, että monet tässä mainituista päähenkilönaisista ovat stereotyyppisiä ja heidät on rakennettu kuten sivuhenkilöt. Sen seurauksena heihin on myös hankala samastua. Hahmot ovat liian yksinkertaisia ja eikä heissä ole tarpeeksi ulottuvuuksia.

McKee toteaa, että jos elokuvassa esiintyy hahmo, joka on tarinan alussa vaikkapa rakastava aviomies ilman salaisuuksia, toteutumattomia unelmia tai piilotettuja intohimoja, ja hän on sitä edelleen elokuvan lopussa, katsoja on pettynyt. Hahmon todellinen luonne ei ole paljastunut. Toki myös pinnallisia, yksilotteisia ihmisiä on olemassa, mutta he ovat tylsiä. (Mts, 103.) Valitettavan usein elokuvien naishenkilöt ovat juuri tätä: ohuita kuin paperi ja monesti myös vailla muuta tahdonsuuntaa kuin miehen löytäminen. Ennen kaikkea ongelmallista on, että naisten tarinoita on vaikea kertoa ilman kokonaisia, kiinnostavia ja uskottavia naishahmoja.

4.2 Naisia, jotka ovatkin miehiä

Ensimmäisiä scifi-elokuvien aktiivisia naishahmoja edustaa Ms. Ripley'n hahmo elokuvasta *Alien – kahdeksas matkustaja* (myöhemmin tässä tekstissä *Alien*) vuodelta 1979. Elokuvassa avaruusalus Nostromon miehistö saa viestin tuntemattomalta planeetalta ja lähtee tutkimaan viestin alkuperää. Planeetalta avaruusalukseseen pääsee hirviö (alien), joka alkaa tappaa miehistöä aluksella. Lopulta Ripley on ainoa, joka onnistuu pelastautumaan.

Ripleyyn lisäksi aluksella on toinenkin nainen nimeltään Lambert. Muut aluksella olijat ovat miehiä. Ripley ja Lambert ovat selvästi osa miehistöä. Heidän naiseuteensa ei kiinnitetä sen kummempin huomiota (yhtä seksuaalisviritteistä vitsiä lukuun ottamatta), eikä kummankaan ulkonäkö ole erityisen naisellinen. Ripley haluaa estää tuntemattoman alien-lajin pääsyn alukseen, mutta hänen käskynsä ohitetaan. Vasta kun osa miehistöstä on menehtynyt, Ripley siirtyy aluksen johtoon ja saa tahtonsa läpi.

Ripley on tarinan alussa hahmona jopa sivussa ja hänen nousunsa päähenkilöksi tuntuu jokseenkin yllättävältä. Ripley täyttää kuitenkin useimmat naissankarin ominaisuuksista: hän on aktiiviinen, itsenäinen, hänen ulkonäöllään ei ole itsetarkoituksellista merkitystä eikä hän pyri vain miellyttämään ympäristöön. On kuitenkin kiinnostavaa pohtia, onko Ripley itse asiassa psyykkisesti nainen. En keksi elokuvasta yhtään kohtausta, joka sinällään edellyttäisi päähenkilön naiseutta, vaan mielestäni *Alien*-elokuvan tarina toimisi aivan yhtä hyvin, vaikka sen päähenkilönä olisikin mies. Elokuvana *Alien* ei kuvaa millään tavalla naisten elämää tai maailmaa.

Itse tulkitsen, että *Alien*-elokuvan naishahmojen yhdenvertaisuuden suhteessa miehiin on tarkoitus viestittää, ettei sukupuolella ole väliä: naiset pärjäävät Nostromon miehistön jäseninä yhtä hyvin kuin miehetkin. Tämä on sinällään hieno pyrkimys scifi-elokuvalta, joka on valmistunut vuonna 1979. Itse kuitenkin uskon, että naiset ja miehet ovat paisti yhdenvertaisia, myös keskenään erilaisia. Siksi Ripleyyn hahmoon samastuminen oli minusta naiskatsojana vaikeaa.

Ainoa kohtaaminen koko elokuvassa, kun Ripleyyn olevan edes jollain tapaa nainen on, kun Ripley lähtee hakemaan aluksella olevaa kissaa mukaansa pelastaakseen sen. Kissan hakeminen asettaa Ripleyyn äärimmäiseen vaaraan, mutta hän kuitenkin välittää eläimestä eikä täten aio jättää sitä tuhoutuvaan avaruusaluukseen. Ripley siis huolehtii kissasta tilanteessa, jossa se on paitsi vaikeaa, myös hänelle itselleen vaarallista. Koin tämän naiselliseksi käytökseksi. Kissan noutamisen motiivia olisi kenties edelleen kasvattanut se, jos olisimme elokuvan alussa nähneet Ripleyyn vaikka silittävän kissaa ja huolehtivan siitä. Ripleyyn ja kissan välinen kohtaaminen elokuvan alussa olisi vahvistanut kissan pelastamisen motiivia myöhemmin elokuvassa. Tällaista kohtausta ei elokuvan alussa kuitenkaan ole. Siksi Ripleyyn lähtiessä noutamaan kissaa alienin riehussa ym-

päri alusta tappaen kaiken tielleen osuvan, tuntuu kissan nouto tekona paitsi uhkarohkealta, myös hiukan typerältä.

Ripley'n naiseus on erilaisessa roolissa elokuvasarjan toisessa osassa, elokuvassa *Aliens – paluu* (myöhemmin tässä tekstissä *Aliens*) vuodelta 1986. Elokuva alkaa siitä, mihin edellinen elokuva jäi. Ripley on siis pelastautunut ainoana alienien hyökkäykseltä ja hänen aluksensa löydetään harhailemasta avaruudesta. Ripley on ollut jäädytettynä ja nukkunut 57 vuotta. Hänen mukanaan on edelleen Jonesy, kissa jonka Ripley pelasti. Kun Ripley yrittää kertoa kokemuksistaan alienin kanssa, kukaan ei usko häntä. Planeetalle, jolla alienit elävät, on lähetetty uudisraivaajia tekemään siitä asumiskelpoinen. Kun uudisraivaajiin ei yhtäkkiä saada enää yhteyttä, planeetalle lähetetään merijalkaväen sotilaita tutkimaan, mitä on tapahtunut. Ripley suostutellaan lähtemään mukaan. Planeetalle saavuttaessa ilmenee, että alienit ovat tehneet tuhojaan ja tappaneet lähes kaikki uudisraivaajat. Vain pieni tyttö Newt on jäänyt henkiin. Kun merijalkaväen sotilaat kohtaavat alieneita, he alkavat vihdoinkin uskoa Ripley'n tarinoita ja varoituksia. Samalla Ripley'n status aluksella kohoaa.

Ripley on planeetalta löytyvää pikkutyttöä Newtia kohtaan hyvin äidillinen ja on ainoa, joka saa luotua suhteen kovia kokeneeseen tyttöön. Lisäksi hän suojelee ja rauhoittelee Newtiä. Kun Ripley ja Newt ovat pakenemassa tuhoutumassa olevalta alienplaneetalta, yksi alieneista onnistuu kaappaamaan Newtin. Ripley ei kuitenkaan luovuta, vaan onnistuu pelastamaan Newtin. Elokuvan lopussa Newt jopa kutsuu Ripleytä äidiksi. Tämä on erityisen merkityksellistä Ripleylle, jonka kerrotaan menettäneen oman tyttärensä.

Ripley'n naiseudesta on esillä *Aliens*-elokuvassa myös toinen puoli. Ripley tuntee vetoa Hicks-nimiseen merijalkaväen sotilaaseen, joka nousee aluksen johtoon kun ryhmän aiempi johtaja kuolee alienien hyökkäyksessä. Hicks antaa Ripleylle aseensa ja opettaa häntä käyttämään sitä. Ripley paitsi flirttailee Hicksin kanssa, myös antaa pelkonsa ja heikkoutensa näkyä, kun on Hicksin kanssa kahdestaan. Ripley on siis paitsi alienasiantuntija ja taistelija, myös ihastunut nainen.

Helen Jacey tulkitsee, että *Aliens*-elokuvan väittämä naiseudesta on se että nainen, olipa hän kuinka urasuuntautunut tai voimakas tahansa (kuten Ripley) on aina luontai-

nen huoltaja lapselle biologisista syistä. Tätä tulkintaa Jacey perustelee sillä, ettei Ripley ole hahmona muuten erityisen feminiininen, mutta Newt onnistuu kuitenkin herättämään hänen äidilliset vaistonsa. Edelleen hän perustelee, ettei Newt herätä vastaavia vaistoja muissa miehistön jäsenissä. (Jacey 2010, 3.) Oma tulkintani *Aliensista* eroaa Jaceyn tulkinnasta. Aluksen miehistöön kuuluu myös Vasquez-niminen nainen. Vasquez on erittäin maskuliininen: elokuvan alussa näemme hänet vetämässä leukoja kovempaan tahtiin kuin muut merijalkaväen sotilaat. Vasquez on lisäksi äärimmäisen kylmähermoinen: kun alienit aloittavat hyökkäyksensä, Vasquez ei pelkää, kuten yksi miehistön miespuolinen jäsen, vaan taistelee. Vasquez ei sen sijaan kiinnitä mitään huomiota Newtiin, toisin kuin Ripley. Toisin sanoen *Aliens*-elokuvasta löytyy myös nainen, joka ei ole biologian vuoksi äidillinen. Mielestäni Ripleyn äidillisuus kumpuaakin itse asiassa Ripleyn luonteesta ja naiseudesta eikä biologiasta. Juuri äidillisuus tekee mielestäni *Aliens*-elokuvan Ripleystä naisen.

Mielestäni Ripleyn hahmo kehittyy huomattavasti elokuvasarjan ensimmäisestä elokuvasta toiseen elokuvaan. Hänen luonteensa saa uusia, moniulotteisempia sävyjä. Lisäksi Ripleyn naiseus on paljon suuremmassa roolissa *Aliens*-elokuvassa. Vaikka scifielokuvat eivät sinällään kerro mitään naisten elämästä suoraan, kertoo mielestäni *Aliensin* Ripleyn ja Newtin välinen suhde paljonkin siitä, millaista voi olla joutua huolehtimaan lapsesta vaarallisessa ympäristössä. Tämä taas on teema, joka on koskettanut monia naisia läpi maailmanhistorian. Luokittelisin Ripleyn hahmon *Aliens*-elokuvassa naissankariksi, sillä Ripley on ehdottomasti aktiivinen. Lisäksi Newtistä huolehtiminen ja Hicksiin ihastuminen tuovat esiin Ripleyn sisäistä lempeämpää ja naisellisempää puolta. Ulkonäöllä ei elokuvassa ole itsetarkoituksellista merkitystä eikä Ripley ihastumisestaan huolimatta jahtaakaan vain rakkautta. Ripley on itsenäinen päätöksissään muiden vastusteluista huolimatta ja lisäksi samastuttava.

Sen sijaan Ripleyn hahmo *Alien*-elokuvassa ei yllä naissankariksi saakka, koska ensimmäinen elokuva ei kerro mitään naisena olemisesta eikä siinä sukupuolella ole minikäänlaista roolia. Ensimmäisen elokuvan Ripley on enemmänkin pseudonainen.

Toimintaelokuvien naishahmoista nousee ensimmäisten joukossa esiin Lara Croft elokuvista *Lara Croft: Tomb Raider* (2001) ja *Lara Croft Tomb Raider: Elämän lähde* (2003). Nämä elokuvat perustuvat suosittuun tietokonepeliin ja sen hahmoon nimel-

tään Lara Croft. Ensimmäinen elokuvan juoni on lyhykäisyydessään se, että aatelistaustainen Lara saa tietää talismaanista, jolla voi kontrolloida aikaa. Lara haluaa talismaanin itselleen, jotta voisi saada takaisin kuolleen isänsä. Hän lähtee tavoittelemaan taikasinetä Indiana Jones -tyyppisessä seikkailussa.

Johanna Ylipulli käsittelee pro gradu -työssään *Taistelua ja tasapainoilua: mediakulttuurin uudet naiskuvat* taistelevia sankarittaria ja näiden joukossa myös Lara Croftia. Ylipulli toteaa, että perinteiset toimintasankarit ovat erittäin maskuliinisia miehiä. Perinteisten sankareiden piirteet on pyritti yhdistämään Lara Croftiin, vaikka Lara on biologialtaan nainen. Lara osaa käsitellä monenlaisia aseita, autoja ja moottoripyöriä. Hän ei kaihda myöskään tekniikkaa. Laran pukeutuminen on osittain miehistä nahkatakkeineen ja aurinkolaseineen ja hänen käytöstään voidaan myös pitää miehisen rempseänä. Silti Laran ulkonäkö on nimenomaan naisellinen ja seksikäs. (Ylipulli 2005, 72).

Itse määrittelin Lara Croftin hahmona pseudonaiseksi, mieheksi naisen kehossa. Hahmo ei ole psyykkisellä tasolla nainen. Lisäksi, kuten Ylipulli toteaa, Laran käytös voidaan koodata perinteisten miestoimintasankareiden kautta maskuliinisen perinteen mukaiseksi: Laran hahmo ei siis kerro mitään naisena olemisesta tai naisen elämästä. On mielenkiintoista, että jopa Laran performanssit ovat miehisiä: hän taistelee, ampuu, käsittelee aseita ja niin edelleen. Kuitenkin suuret rinnat ja muutenkin naisellinen ulkonäkö, kuten pitkät hiukset, riittävät koodaamaan Laran `naiseksi`. Samalla Lara muuttuu subjektista eli toimijasta, objektiksi, toiminnan kohteeksi, koska hän muuttuu miehen katseen määrittelemäksi ja alaiseksi.

Ylipulli toteaaakin, että Laran hahmoa myös feminisoidaan näkyvästi, jotta sukupuolten selkeä ero ja hahmon eroottinen viehättävyys säilyisivät. Tämä voidaan todentaa esimerkiksi tavasta, jolla päähenkilön keho esitetään elokuvassa. Lara on puettu tiukkoihin, trikoomaisiin asusteisiin jotka korostavat vartalon muotoja. Lantiolla roikkuvat aseet antavat useaan otteeseen motiivin myös lähikuville pakaroista. (Mts, 72). Tästä tulee mielestäni hyvin esiin se, kuinka fokus ei itse asiassa olekaan siinä, mitä Lara Croft tekee vaan siinä, miltä hän näyttää. Jos hahmo olisi suunnattu naisille, tuskin näkisimme lähikuvia pakaroista tai rinnoista. Aseiden avulla motivoidut kuvat Laran pakaroista ovat mielenkiintoinen ilmiö, jonka voisi kääntää ympäri kysymällä, mitä ajattelisimme jos sama toteutuisi miespuolisen actionsankarin kohdalla: miehen lantiolla

keikkuvat aseet toimisivatkin motiivina kuville pakaroista, muhkeasta housujen etumuksesta ja sixpack-vatsalihaksista. Lopputulos voisi olla huvittava, koska miehen kehoa käsitellään elokuvissa eri tavalla kuin naisen.

Lara Croft on siis kuin mies, paitsi että hän on nainen. Elokvassa on vain yksi kohtaus, jossa Lara nähdään pukeutuneena valkoiseen hellemekkoon, eli ei siis ylleroottisena pinkeissä vaatteissaan. On kiinnostavaa pohtia, mihin Laran hahmo asettuu heteroseksuaalisessa matriisissa. Lara saattaa koodautua esimerkiksi ilmeidensä puolesta naiseksi, mutta käytös on sen sijaan varsin miesmäistä. Hahmon ulkonäkö sen sijaan määrittää hänet vahvasti heteromiesten seksuaalifantasiaksi. Laralla on vain yksi "herkempi puoli": hän kaipaa kuollutta isäänsä. Tämä piirre on tyypillinen myös monille miehelle actionsankareille: he kaipaavat esimerkiksi kotiaan, perhettään ja vaimoan. Lara on menettänyt myös äitinsä, mutta äiti ei esiinny elokuvissa kuin valokuvassa eikä Laran äidinkaipuuta oteta mitenkään esille. Vain isä tuntee olevan Laralle todella merkityksellinen.

Elokuvan tarina on perinteinen seikkailutarina, eikä päähenkilön sukupuolella ole siinä sinällään merkitystä. Lara on selkeästi elokuvan aktiivinen päähenkilö. Laran tahdon-suunta ei myöskään ole pelkkä rakkauden tai miehen etsiminen itselleen. Lara ei ole hahmona kuitenkaan suunnattu naisille, vaan ensisijaisesti miehille. Laran ulkonäkö on koodattu miellyttämään miehiä heteroseksuaalisen matriisin mukaisesti. Hahmo ei kerro juuri mitään naisena olemisesta. Lara ei ole kumouksellinen tai raikas naishahmo, joka purkaisi heteroseksuaalisen matriisin mukaista naisten ja miesten välistä eriarvoisuutta, koska Lara määrittyy miesten katseen ja mielihalun kautta. Vaikka hän on siirtynyt pois hellan äärestä, ei Laran hahmo tee mitään sellaista, mitä sadat miessankarit eivät olisi tehneet ennen häntä. Lara ei ole psyykkisesti nainen: hän ei esimerkiksi osoita tunneälykkyyttä, empatiaa tai paljasta heikkouksiaan. Itse asiassa heikkouksia hänellä ei juuri tunnu olevankaan. Hahmo on stereotypia, ei moniulotteinen ja mielenkiintoinen hahmo, joka loisi mahdollisuudet monenlaisten tarinoiden kertomiseen.

Vahvaa naissankaritarta rakentaessa tulisi ottaa huomioon, että hahmo on suunnattu naisille. Silloin hahmon yliseksuaalisen käsittelytavan ja ulkonäkökeskeisyyden voisi unohtaa ja keskittyäkin ensisijaisesti siihen, mitä nainen tekee ja kokee.

4.3 Miksi naisten pitää olla kauniita?

Pro gradu -työssään Ylipulli on haastatellut eri informantteja. Lainaan tässä yhtä Ylipullin informanteista, joka oli haastatteluvuonna 2005 suomalaisen tv-kanavan johtohenkilö.

- Mut sit se on miesten kohdalla sit just se, että sen täytyy olla vähän niinkun seksikkäästi pukeutunut, ei mies lähde kattoon rumaa akkaa joka tappelee tuolla ja nitoo miehiä miten haluaa. Ei sillä oo mitään järkeä mennä semmosta kattoon. Se haluaa nähdä semmosen seksikkään mimmin siinä. Naisilla itsellä voi olla vähän toinen, siinä voi olla muita tarpeita ja se on ehkä vähän laaja-alaisempi, että miehillä tuo kulkee kyllä aika yksinkertaisesti. Mä en voi kuvitellakaan, että mies ois hirveesti mennyt kattoon *Kill Billiä*, jos siinä pääosissa ei olis hyvännäköinen nainen. Mä en usko pätkeäkään siihen. (Ylipulli 2005, 76. K1)

Lainaus kuvastaa mielestäni hyvin sitä, kuinka varsinkin perinteisesti miesvoittoinen genre, kuten toimintaelokuvat (joihin myös *Kill Bill* lukeutuu), määrittävät edelleen hyvin vahvasti mieskatsojan näkökulmasta. Informantin mielestä miehet eivät olisi katsooneet elokuvaa, jos sen tähtenä ei olisi ollut kaunis nainen. Se, että naisille elokuva on voinut merkitä jotain ”laaja-alaisempaa”, on informantin näkökulmasta sivulauseessa ohitettava asia. Tämä kuvaa naisen asemaa heteroseksuaalisessa matriisissa: tärkeämpää kuin se, mitä hahmo on merkinnyt naisille, on se, että hahmo miellyttää miehen katsetta. On myös mielenkiintoista pohtia, mitä tapahtuisi, jos vaihtaisimme informantin kommentissa naisen ja miehen paikat päinvastoin. Vaihto paljastaa paljon siitä kielestä ja asenteesta, joilla käsittelemme naista elokuvissa.

Hollywood-elokuvat ovat kaikkialla: elokuvateattereissa, DVD:eilla, internetissä ja televisiossa. Ne vaikuttavat siihen, miten me näemme – tai emme näe – itsemme ja kehomme. (Holmlund 2002, 3.) Myös avaamalla minkä tahansa julkisuuden henkilöitä käsittelevän lehden voimme todeta, että naisnäyttelijät ja täten myös elokuvien nais-hahmot edustavat lähes poikkeuksetta vallallaan olevaa kauneusihannetta. Naisnäyttelijät ovat pääosin hoikkia, kauniita, pitkähiuksisia, laittautuneita ja niin edelleen. Mikä on ulkonäön funktio? Minkä takia naisnäyttelijöiden välittämä kuva kauneudesta on niin homogeeninen? Kuka määrittelee, mikä on kaunista?

Myös monet miesnäyttelijät solahtavat vaivatta hyvännäköisenä pidettyjen kategoriaan. Jonkin verran enemmän heterogeenisyyttä on kuitenkin nähtävissä miesten kohdalla. Esimerkiksi tunnetut näyttelijät Peter Lorre (varhaisimpana esimerkkinä), Humphrey

Bogart, Gerard Depardieu, Paul Giamatti, Jack Black, Steve Buscemi, Christopher Walken ja Danny DeVito ovat luoneet menestyksekkään uran erilaisesta ulkonäöstään huolimatta. Mainituille miehille ulkonäön erilaisuus on saattanut olla jopa etu, joka on auttanut heitä saamaan mielenkiintoisia rooleja.

Naisen kiinnostavuuden määrittelee heteroseksuaalisen matriisin mukaan vastaparinsa miehen mielenkiinto naista kohtaan. Koska matriisissa mies on yliarvottunut suhteessa naiseen, on myös miehen halu matriisissa ensisijainen naisen haluun verrattuna. Moni mies voi helposti samastua vaikkapa lihavaan ja hauskaan miesnäyttelijään. Sen sijaan harva mies kokee vetoa lihavaan tai epämiellyttäväksi mielletyn näköiseen naiseen. Siksi sellainen elokuvan naishenkilö ei sovi heteroseksuaaliseen matriisiin. Poiketessaan totutusta tämänkaltainen naiskuva hajottaa ja venyttää matriisin valtasuhteita. Koska suurin osa elokuvista pyrkii olemaan ainakin jonkinlaisia yleisömenestyksiä, pyritään ja joudutaan henkilöiksi valitsemaan valtavirtayleisöä miellyttäviä hahmoja (Ylipulli 2005, 60.) Toisin sanoen sellaisen naisen valitseminen elokuvan päähenkilöksi, joka ei vastaa kauneusihanteita, voi olla riski tai kannanotto.

Toimintaelokuvien pääosissa on nähty jo jonkin verran aktiivisia naishahmoja (esim. *Kill Bill*, *Kissanainen*). Ilmiö on osittain seurausta siitä, että naiset katsojina haluttiin saada toimintaelokuvien äärelle. Koska mieskatsojia ei haluttu menettää, pidettiin toimintaelokuvien konventiot muuten samana ja valittiin pääosaan hyvännäköinen nainen. (Ylipulli 2006, Tiede-lehti 8/2008). Toimintaelokuvien naiset ovat aktiivisia ja selkeitä päähenkilöitä, jotkut heistä jopa naissankareita. Toimintaelokuvien naiset ovat myös edelleen erittäin kauniita. He ovat kenties vähän fyysisempiä ja lihaksekkampia, kuin elokuvien naiset ennen 90 – 2000 -lukuja, mutta samaan aikaan todella hyvännäköisiä.

Monesti kauneusihanteeseen sopimattomat naiset nähdäänkin elokuvissa hupaisassa tai traagisessa sivuroolissa. Lihavien naisten rooli saattaa usein olla esimerkiksi sankarittaren hauskan ystävän osa. Elokvumailman väittämä naisena olemisesta vaikuttaa kin olevan, ettei nainen voi olla sankaritar, johtaja tai menestyjä, ellei hän ole samaan aikaan myös hyvin kaunis ja seksikäs.

Vallitsevasta kauneusihanteesta poikkeavia näyttelijöitä on toki myös naisten joukossa. Näistä muutamia ovat esimerkiksi Whoopi Goldberg, Roseanne Barr, Emma Thompson

ja Kathy Bates. Se, miten näiden naisten ulkonäön erilaisuus on vaikuttanut heidän urakehitykseensä, olisi jo kokonaan uusi tutkimuksen aihe. Tarkastelen tässä kuitenkin vähän lähemmin Whoopi Goldbergia esimerkkinä naisesta, joka on murtautunut esiin yksipuolisten kauneusihanteiden takaa.

Whoopi Goldberg on tapauksena lähes ainutlaatuinen. Hän on ehdottomasti menestynein afroamerikkalainen naisnäyttelijä, joka ei ole suostunut näyttelemään vain tummaihoisille naisille yleensä suunnattuja rooleja, kuten traagisia mulatteja tai koomisia mammoja. Sen sijaan Goldberg on päässyt näyttelemään kaikkea laidasta laitaan: kohotalokasta kaunotarta, tietokonenörttiä, entistä rikospomoa, valenunnaa, koripallovalmentajaa, lesboa ja selvännäkijää. (Holmlund 2002, 127–129.) Goldberg on jopa ristiinpukeutunut ja esittänyt miestä *elokuvassa Sister Act 2* (1993). Lisäksi hän on omassa showssaan nimeltä *Whoopi Goldberg Live* esittänyt esimerkiksi valkoihoista, nuorta naista. (Mts, 134–135.)

Goldberg itse pitää tärkeänä tavoitella rooleja, jotka ovat alunperin kirjoitettu valkoihoisille naisille. Hän ei pidä sellaisista rajoittavista leimoista kuin 'afroamerikkalainen' tai 'nainen'. Yksi Goldbergin tavoitteista on raivata tietä 'tavallisen näköisille ihmisille', jollainen hän itse kokee olevansa. Monista muista näyttelijöistä poiketen hän ei suostu muokkaamaan ulkonäköään yleisten kauneusihanteiden mukaiseksi. Goldberg toteaa:

Olen todellakin musta. Sen takia en muuta hiuksiani, siksi nenäni ja suuni ovat minun. - - En halua näyttää keltään toiselta.

Goldbergin mielestä on myös niin, että se, millä on elokuvissa eniten merkitystä, on itse asiassa hahmon asenne, ei sukupuoli. Goldberg kyseenalaistaa rodullisen jaottelun ja kykenee ylittämään sukupuolen rajat. (Mts, 138–140.)

Goldbergin tähdittämiä elokuvia on toisinaan kritisoitu huonoiksi valtavirtaelokuviksi, jotka pursuavat kliseitä (mts, 138.) Hänen uransa mustana naisena, joka ei suostu alistumaan kauneusihanteiden ahtaaseen häkkiin, on kuitenkin vertaansa vailla. Goldberg on voittanut paitsi Oscar-palkinnon vuonna 1986 elokuvasta *Ghost: Näkymätön rakkaus*, myös BAFTA-palkinnon ja kaksi Golden Globe -palkintoa. Goldberg on mielestäni hyvä esimerkki siitä, kuinka myös erinäköinen nainen voi menestyä valtavirtaelokuvias-

sa. Se kuitenkin edellyttänee, kuten Goldbergin kohdalla, sitkeyttä ja kenties myös onnea.

Toistaiseksi Goldberg lukeutuu niihin yksittäisiin naisiin, jotka ovat onnistuneet nousemaan esille "ulkonäöstään huolimatta". Elokvamaailma janoaa kuitenkin jatkuvasti uusia ilmiöitä saadakseen vaihtelua kuluneisiin malleihin ja tarinoihin (Ylipulli 2005, 60). Toivottavaa on, että naisen kuvakin olisi hiljalleen monipuolistumassa. Esimerkiksi musiikkibisneksessä sellaiset naiset kuin Gossip -yhtyeen Beth Ditto ovat onnistuneet murtautumaan yksipuolisten kauneusihanteiden takaa esille. Beth Ditto on huomattavan ylipainoinen, äärimmäisen seksuaalinen hahmo. Hän on poseerannut alasti mm. NME -musiikkilehden kannessa. Beth Ditto jakaa mielipiteet: toiset ihailevat häntä, toiset inhoavat. Joka tapauksessa Beth Ditto menestyy.

Tuoreessa, Oscar-palkitussa elokuvassa olemme jo nähneet pääosassa kauneusihanteisiin sopimattoman hahmon: ylipainoisen, tummaihoisen naisen. Kyseessä on *Precious* vuodelta 2009. Elokuva kertoo Precious-nimisestä, teini-ikäisestä, lukutaidottomasta työstä joka elää Harlemissa ja odottaa toista lastaan. Precious on sekä isänsä että äitinsä inestien ja väkivallan uhri. Paetakseen ankeaa todellisuuttaan Precious elää osittain mielikuvitusmaailmassa, jossa hän on tunnettu elokuvatähti. Precious ajautuu elokuvassa tilanteesta toiseen, eikä alussa nouse ketään hyväksikäyttäjäänsä tai kiusaajaansa vastaan. Vasta elokuvan loppua kohden Precious ymmärtää, mitä haluaa: oppia lukemaan, opiskella ja pitää huolta kahdesta lapsestaan. Precious on siis elokuvan alkupuoliskon varsin passiivinen päähenkilö, joka pakenee mielikuvitusmaailmaan eikä kykene tekemään konkreettisia asioita tilanteensa parantamiseksi. Precious on hyvin pitkälti muiden ihmisten armon ja armottomuuden varassa.

Preciousin tarina on mielenkiintoinen ja erilaisuudessaan erittäin tervetullut elokuvakentällä. Precious on mielestäni kuitenkin hahmo, jonka sankarimatka on vasta alkamassa, kun elokuva jo päättyy. Vasta elokuvan lopussa Preciousilla on tavoite, jonka hän aikoo toteuttaa vaikeista olosuhteista huolimatta: hän aikoo siis nousta olosuhteidensa yläpuolelle ja sankariksi.

Precious-elokuvan päähenkilö ei ole tyypillinen ylipainoinen hahmo. Tavallisesti lihaviin hahmojen, sekä miesten että naisten, tehtävä on tuoda tarinaan komiikkaa ja huumo-

ria. Lihavuus voi myös toimia inhon tai kauhun tuottajana (Kyrölä 2010.) Precious ei ole koominen hahmo, vaan Precious ja hänen ympäristönsä suhtautuvat hänen isoon kehoonsa halveksuen. On mielenkiintoista nähdä, milloin ensimmäisessä valtaviirran elokuvassa on pääosassa vaikkapa räävityn, ylipainoinen nainen, joka joko nauttii feminiinisyydestään tai jonka kokoa ei nosteta tarinassa erikseen esille.

5 Sankareita, onko heitä?

5.1 Naissankareita

Vaikka naista ei yleisesti ja perinteisesti ole elokuvassa nähty kokonaisena, aktiivisena päähenkilönä, on sentään olemassa joitain elokuvia, joissa tällaisia naisia voidaan katsoa olevan. Käsittelen tässä luvussa neljää valtaviirran piiriin kuuluvaa elokuvaa, joiden päähenkilöitä tarkastelen naissankarin muuttujien valossa. Käyn ensin lyhyesti läpi kunkin elokuvan tarinan ja sen jälkeen pohdin, mikä tekee juuri näiden tarinoiden päähenkilöistä naissankareita. En ole käsitellyt tässä tietenkään kaikkia mahdollisia elokuvia ja olen tietoisesti poissulkenut puhtaan eksploitaatiogenren, jossa naishahmoja on nähty jonkin verran. Eksploitaatioelokuvat eivät edusta valtaviirran ja siksi en käsittele niitä tässä. Tulee kuitenkin huomata, että esimerkiksi käsittelemäni Quentin Tarantinon *Kill Bill* -elokuvat nojaavat varsin vahvasti eksploitaatioelokuvien perinteeseen.

Jo klassikkoelokuvaksi noussut *Thelma ja Louise* (1991) kertoo kahdesta naisesta, jotka lähtevät yhdessä autolla lomamatkalle. Thelma, joka lähtee reissulle kertomatta siitä aviomiehelleen, pakenee samalla kurjaa avioliittoaan. Naisten iloinen lomamatka saa synkempiä sävyjä, kun Thelma yritetään raiskata baarin parkkipaikalla ja Louise ampuu Thelman raiskaajan hengiltä. Pian naisilla on poliisit perässään ja lomamatka on muuttunut pakomatkaksi.

Toinen elokuva, jossa esiintyy aktiivinen naissankari, on *Kill Bill: Vol. 1* (2003) ja *Kill Bill: Vol. 2* (2004). *Kill Bill* – elokuvien päähenkilö on Beatrix Kiddo, jonka päämääränä on tappaa Bill. Beatrix on ollut maailman paras salamurhaaja, Billin rakastettu ja suojatti, kunnes hän huomasi olevansa raskaana ja pyrki erottautumaan palkkamurhaaja-

piireistä kohti normaalia elämää. Bill kuitenkin esti nämä yritykset ja ampui Beatrixia päähän, koomauttaen tämän täten useaksi vuodeksi.

Erin Brockovich (2000) on elokuva samannimisestä naisesta ja perustuu tositapahtumiin. Erin on elokuvan alussa työtön yksinhuoltaja, joka saa puhuttua itsensä töihin lakifirmaan. Pian Erin alkaa epäillä, että paikallinen vesiyhtiö on toiminut edesvastuuttomasti ympäristömääritysten suhteen aiheuttaen täten monien ihmisten myrkyttymisen ja sairastumisen. Erin alkaa tutkia tapausta ja kokemastaan vastarinnasta huolimatta onnistuu saamaan asiasta todisteita. Elokuvan lopussa lakifirma, jossa hän työskentelee, voittaa oikeusjutun vesiyhtiötä vastaan ja sairastuneet ihmiset saavat tarvitsemaansa apua.

Esimerkki aktiivisesta naispäähenkilöstä on tuoreemmasta elokuvasta *Whip It!* (2009). Elokuvan päähenkilö on 17-vuotias Bliss Cavender. Elokuvan alussa Blissin äiti pakottaa tämän osallistumaan kauneuskilpailuihin, joihin hän itsekin osallistui nuorena. Blissiä sellainen ei kuitenkaan kiinnosta, vaan hän päätyy harrastamaan roller derby -rullaluistelulajia salaa perheeltään. Bliss kasvaa elokuvan edetessä epävarmasta tytöstä yhä varmemmaksi nuoreksi naiseksi: niin varmaksi, että kun hänen salaisuutensa paljastuu perheelle, hän päättää pysyä valitsemallaan tiellä perheensä vastusteluista huolimatta.

Ensimmäinen muuttuja käsittelee naissankarin aktiivisuutta. Kaikilla tämän luvun nais-hahmoilla on päämäärä ja he toimivat aktiivisesti saavuttaakseen sen. Se, mitä sankarit oikeasti tarvitsee, voi olla jotain muuta, kuin mitä hän kuvittelee tarvitsevansa. Tulkiten, että esimerkiksi Beatrixin tavoite ja tahdonsuunta on kostaa, mutta hänen tarpeensa eli se, mikä hänet todella tekee onnelliseksi, on lapsen saaminen takaisin ja äitiys.

Kaikki hahmoista ovat psyykkisesti naisia ja heidän tarinansa kertovat jotain naisena olemisesta. Thelma ja Louise ovat hahmoina selkeästi naisellisia. He ovat tuntevia, tunteellisia ja empaattisia. He kokevat varsinkin elokuvan alussa pahaa oloa tekemistään laittomista teoista, mikä on epätyypillistä esimerkiksi monille miespuolisille sankareille. Hahmoista Thelma on selkeästi kokemattomampi ja sinisilmäisempi, jopa hössöttävä, kun taas Louise on kokeneempi ja suhtautuu asioihin terveellä skeptisyydellä.

Beatrix on taas hahmona hyvin lähellä miehistä action-sankaria, ja hän olisikin pseudo-nainen ilman muutamaa huomioon otettavaa piirrettä. *Kill Bill Vol. 1* -elokuvan aivan ensimmäisessä taistelukohtauksessa Beatrix on tappamassa kostolistansa ensimmäistä, entistä työtoveriaan Vernita Greenia. Tappaminen muuttuu osittain Beatrixin sisäiseksi koston tunteiden ja myötätunnon kamppailuksi, kun Vernitan pieni tytär ilmestyy kotiin kesken taistelun. Beatrix on kuitenkin päättänyt kostaa, eikä hän luovu suunnitelmastaan edes pienen tytön tähden. Beatrix on itse menettänyt lapsen ja kohtauksessa Vernitan lapsi menettää äidin.

Beatrix kokee tuskaa avoimemmin kuin monet miessankarit: hän esimerkiksi itkee menetetyt lapsensa perään lohduuttomasti. Hän on myös hyvin hellä, tunteellinen ja äidillinen toisen elokuvan lopussa kohdatessaan viimein lapsensa. Beatrix on myös sosiaalisesti lahjakkaampi kuin perinteiset actionsankarit. Hän muun muassa suostuttelee kuuluisan Hattorio Hanzon tekemään itselleen samuraimiekan, vaikka Hanzo on ilmoittanut kauan sitten, ettei enää valmista miekkoja. Samoin toisessa elokuvassa näemme, kuinka Beatrix vetoaa toiseen salamurhaajaan säästääkseen itsensä ja vatsassaan kasvavan lapsensa. Beatrix toteaa avoimesti: "I'm the deathliest woman in the world, but right now I'm just scared shitless for my baby" (olen mailman vaarallisin nainen, mutta juuri nyt pelkään vain kuollakseni lapseni puolesta). Tällainen suoruus ja korttien paljastaminen eivät ole tyyppisiä miespuolisille actionsankareille.

Erin Brockovich on henkilönä mielestäni erittäin kiinnostava. Hän pääsee eteenpäin silkalla päättäväisyydellä. Lisäksi hän taistelee naisille tutun tasapainon kanssa: kun hänen uransa sujuu vihdoin hyvin, samaan aikaan hänen lapsensa kaipaisivat enemmän huomiota äidiltään.

Whip It! -elokuvan tagline eli myyntilause on varsin osuvasti Be your own hero (vapaaasti kääntäen: ole oma sankarisi). Elokuva on monellakin tapaa perinteinen urheilu- ja kasvuelokuva, mutta tällä kertaa pääosassa ovat naiset. Roller derby on laji, jota saavat harrastaa vain naiset. Kyse ei silti ole mistään sukkienkudonnasta: elokuvassa luut rytkyvät ja raajat ovat täynnä haavoja, kun naiset luistelevat ympäri kehässään. Bliss on sankaritar, ei vain siksi, että hänestä kehittyy loistava luistelija, vaan ennen

kaikkea siksi, että hän valitsee rohkeasti oman tiensä muiden epäilyistä ja vastustuksesta huolimatta.

Yksi iso, naisen elämään liittyvä asia on mahdollinen äitiys. Se koskee tässä luvussa käsitellyistä sankarittarista Beatrix Kiddoa ja Erin Brockhovichia. Molemmat ovat äitejä ja molempien elämään kuuluu äitiyteen liittyviä haasteita. Beatrixin haasteet liittyvät lapsen suojelemiseen ja hänen kanssaan olemiseen. Vaikka *Kill Bill Vol. 1 & Vol. 2* -elokuvat ovat enemmänkin välivaltaisia kostosaagoja kuin äitiyden kuvauksia, liittyy iso osa varsinkin toisen elokuvan lopun emotionaalisesta latauksesta juuri äidin ja lapsen suhteeseen. Erin Brockhovich -elokuvassa Erinin haasteet ovat taas ajankäytöllisiä: kuinka olla samaan aikaan sekä menestynyt työssään että hyvä äiti. Molempien hahmojen haasteet ovat todellisia ja kertovat naisille heidän omasta elämästään. Tulkitsen, että Thelmalla ja Louisella ei ole lapsia siksi, etteivät ne olisi tarinan kannalta tarpeellisia. Toinen syy voi olla se, että nainen, joka hylkää lapsensa, on voimakas tabu.

Määrittelin kaikki tässä luvussa käsitellyistä naishahmoista kauniiksi. He vastaavat siinä mielessä elokuvan perinteistä naiskuvaa. Erin jopa käyttää yhdessä kohtauksessa ulkonäköään hyväkseen saadakseen haltuunsa haluamiaan asiakirjoja. Hahmot eivät kuitenkaan pääse eteenpäin vain ulkonäkönsä ansiosta, eli hahmojen ulkonäöllä ei ole sinällään varsinaista tarinallista merkitystä, eikä heidän ulkonäköään käsitellä itsetarkoituksellisesti. Uskon, että hahmojen kauneudella on enemmän tekemistä kaupallisten arvojen, kuin tarinan edistämisen kannalta.

Neljäs muuttuja käsittelee hahmon suhdetta rakkauteen. Huomioin näitä neljää elokuvaa pohtiessani, että niiden kaikkien päähenkilöillä on yksi, yhteinen kokemus: kaikki viisi naista ovat elokuvan loppuun mennessä pettyneet rakkaudessa ja suhteessa miehiin, paitsi ehkä Louise, joka saa kiperässä tilanteessa apua mieheltään. Thelman aviomies on kuitenkin kohdellut häntä huonosti ja hänet yritetään myös raiskata. Beatrix puolestaan on rakastanut Billia, joka taas on yrittänyt tappaa hänet. Erinin poikays-tävällä ei riitä ymmärrystä, kun Erin tekee kaksikymmentätuntisia työpäiviä ja poikays-tävä häviää kuvioista. Bliss puolestaan rakastuu rokkaripoikaan, joka lähtee kiertueelle. Bliss saa selville, että pojalla on ollut reissussa toinen tyttö ja hän jättää pojan.

Nämä esimerkit todentavat mielestäni sen, että naispäähenkilön suhde mieheen tai miehiin ei voi olla elokuvan pääteema silloin, kun hahmon halutaan olevan naissankari. Tämä liittyy heteroseksuaalisen matriisin mukaiseen naisten ja miesten eriarvoisuuteen. Koska mies on matriisissa naista ylempiarvoisempi, riippuvuus miehestä, epätoivoinen rakkaus mieheen, elämän keskittyminen miehen ympärille tai miehen ehdoilla eläminen eivät sovellu osaksi naissankarin tarinaa. Naissankareiden on siis oltava itsenäisiä. Rakkaus ja sen etsiminen voivat olla osa heidän tarinaansa, mutta eivät sen keskeinen sisältö.

Viides muuttujista, hahmon itsenäisyys, täyttyy kaikissa hahmoissa vaivatta. Näiden elokuvien naissankarit ovat ehdottoman itsenäisiä ja toimivat kuten parhaaksi kokevat ympäristön mielipiteistä välittämättä.

On mielenkiintoista huomioida juuri Thelman ja Louisen yhteydessä se, kuinka elokuvissa, joissa on kaksi naista, suljetaan usein hyvin nopeasti pois lesbosuhteen mahdollisuus. Thelma ja Louise –elokuvassa esimerkiksi nostetaan jo alussa esiin se, että molemmilla naisilla on miehet. Sama tehdään monessa naisten ystävyyttä käsittelevässä elokuvassa.

Esimerkkinä voisi mainita *Thelman ja Louisen* lisäksi *Happy-go-Lucky*n, jossa päähenkilö Poppy elää yhdessä kämppiksensä kanssa. Elokuvassa tehdään kuitenkin selväksi, että molemmat naiset, sekä Poppy että tämän kämppis Zoe ovat kiinnostuneita miehistä. Naisten kiinnostus miehiin tuodaan selvästi ilmi myös sellaisissa naisporukoiden ystävyyttä käsittelevissä tai sivuavissa elokuvissa kuten *Sinkkuelämää* ja *Death Proof*. Sama ei päde miesten ystävyyttä kuvaaviin elokuviin. Niissä ei ole tarvetta ikään kuin selitellä katsojalle, että elokuvan henkilöt eivät ole homoja. Kun kyseessä on naiset ja varsinkin kaksi naista, katsoja näkee helpommin lesbosuhteen mahdollisuuden kuin kahden miehen välillä mahdollisuuden homosuhteeseen.

Elokuville, joissa on kaksi miestä jotka ovat ystäviä, ei ole tarvetta korostaa hahmojen kiinnostuneisuutta naisista. Miesten välisen ystävyuden homoeroottisuuden mahdollisuus oli pitkään tabu, jonka mursi elokuva *Brokeback Mountain* (2005). Toisaalta kahden naisen ystävyuden lesbouden mahdollisuus toteutuu tai sillä leikitellään vahvasti esimerkiksi elokuvissa *The Runaways* (2010) ja *Girl, Interrupted* (1999).

Elokuvien *Thelma ja Louise*, *Kill Bill*, *Erin Brockovich* ja *Whip It* naishahmot osoittavat vain joitakin, toisistaan erilaisten naissankarin malleja. Thelma ja Louise ovat hyvin todellisia naisia, jotka ajautuvat lomamatkansa aikana suureen seikkailuun. Beatrix Kiddo sen sijaan muistuttaa kyvyissään jo melkein supersankaria, eikä hänen elämänsä ole missään määrin arkista. Erin Brockovich on hyvin todellinen, osittain jo senkin takia että hänen tarinansa perustuu tositapahtumiin. Bliss Cavender kasvaa tytöstä nuoreksi naiseksi, joka on valmis ottamaan riskejä ollakseen onnellinen.

5.1.1 Naishahmon väkivaltaisuus

Niin *Thelma ja Louise* kuin *Kill Bill 1. & 2* -elokuvia leimaa naisten väkivaltaisuus. Thelma ja Louise turvautuvat väkivaltaan monessa tilanteessa, oikeastaan aina joutuessaan pulaan. *Kill Billin* Beatrix puolestaan on entiseltä ammatiltaan palkkamurhaaja, eivätkä taidot todellakaan näytä unohtuneen kooman aikana. *Kill Bill* -elokuvat pursuavat väkivaltaa. Toimintaelokuvien väkivaltaiset naiset ovat yleistyneet nopeasti viime vuosina ja aiemmin paheksutusta on tullut mielenkiintoista.

Ylipullin mukaan väkivaltaisen naishahmon representaatiot ovat esimerkiksi ”kiehtovia, hauskoja ja mielenkiintoisia, ei ahdistavia ja luotaantyöntäviä” (Ylipulli 2005, 25.) Nämä määritelmät pätevätkin moniin elokuvien väkivaltaisiin naisiin. Kuitenkin esimerkiksi Thelman ja Louisen väkivalta on hyvin erilaista kuin vaikka Beatrixin: se on todellisempaa ja tilanteet, joissa se esiintyy, esimerkiksi raiskauksen estäminen, ovat lähempänä todellista elämää.

Mielestäni nainen voi olla elokuvassa, kuten tosielämässäkin, väkivaltainen. On kuitenkin surkeaa, jos naisen ainoa keino nousta kiinnostavaksi, vahvaksi päähenkilöksi on väkivallan kautta. Aktiivinen naiseus kun ei ole pelkkää taistelevaa naiseutta.

5.1.2 Miehen paikka naisen sankaritarinassa

Kun nainen kohoaa elokuvan päähenkilöksi ja sankarittareksi, miehen rooli tarinassa luonnollisesti muuttuu. On mielenkiintoista pohtia, mitä miehen hahmo esimerkiksi tässä luvussa puretuissa elokuvissa edustaa. Jos nainen on myyttiperinteessä perinteisesti

esimerkiksi viettelijätär, voiko aktiivisen naishahmon tarinoissa miehen nähdä eräänlaisena viettelijänä, joka yrittää saada naisen sidottua kotiin tai muuten luopumaan tavoitteistaan?

Esimerkiksi *Thelma ja Louise* -elokuvassa Thelman aviomies Darryl ei halua päästää Thelmaa naisten yhteiselle matkalle, vaan toivoisi Thelman olevan hiljaa keittiössä. Darryl edustaa myös uhkaa, sillä hän on äkkipikainen ja väkivaltainen. Naisten matkan varrella kohtaama J.D. edustaa mielestäni puolestaan vähän kuin seireeniä: hän on komea, Thelman ja Louisen näkökulmasta lähes vastustamaton. Kun naiset lankeavat J.D:n pauloihin, tämä kuitenkin huijaa heidän rahansa.

Kill Billissä Bill on paitsi uhka Beatrixille, myös tämän rakkaus. Bill ikään kuin edustaa sitä unelmaa kokonaisesta perheestä, jota Beatrix ei voi enää saavuttaa. Bill on myös yrittänyt tuhota Beatrixin, kun tämä ei ole taipunut Billin tahtoon. Myös Bill edustaa uhkaa. Erin Brockovichissa mies ei uhkaa Erinia, mutta ei tuekaan. Jos Erin olisi mies, voidaan ajatella, että tarinassa hänen rinnallaan olisi kenties vaimo, joka hoitaisi kotia ja tukisi miestänsä tämän vaikeissa työtilanteissa, ehkä nalkuttaisikin miehen poissaolosta. Kun sukupuolet käännetään toisin päin, mies häviääkin kuviosta.

Whip It! -elokuvassa Bliss suree hetken petollisen pojan perään. Hän toteaa pojalle, "ettei ole se tyttö, joka odottaa kotona ja uskottelee itselleen, että mitään ei tapahtunut" [rockbändin kiertueella]. Bliss ei siis ole valmis suostumaan suhteen senhetkisiin sääntöihin: epävarmuuteen ja luottamuspulaan. Oliver edustaa tulkintani mukaan viettelijää, jonka valitessaan Bliss ajautuisi pois "polulta", eli kadottaisi omien intohimojensa tavoittelun.

5.2 Kumouksellisia hahmoja

Naissankareiden lisäksi heteroseksuaalisen matriisin valtasuhteita muokkaavat myös niin kutsutut kumoukselliset teot ja kumoukselliset hahmot. Mainitsen tässä kaksi esimerkkiä, koska ne liittyvät mielestäni olennaisesti sukupuolen performatiiviseen luonteeseen.

Tämä työ käsittelee hyvin pitkälti naisen paikkaa tarinassa. Vielä naisen osaa marginaalisempi on vähemmistöjen, kuten transseksuaalien tai homoseksuaalien tarinoiden määrä elokuvassa. Yksi urauurtavimmista elokuvista tällä saralla on tositapahtumiin perustuva *Boys Don't Cry* (1999). Elokuva kertoo teini-ikäisestä pojasta Brandon Teenanista, joka tapaa tyttöjä ja viettää muutenkin varsin tavallista teinipojan elämää. Brandon ei paljasta kenellekään, että on itse asiassa tyttö, ja nimeltään alun perin Teena Brannon. Brandon alkaa tapaila Lana-nimistä tyttöä. Lanalle hiljalleen selviää, että Brandon on nainen. Kun Brandonin salaisuus paljastuu muille, hänet raiskataan ja lopulta tapetaan.

Aivan elokuvan alussa katsoja ei tiedä, että Brandon on biologialtaan nainen. Tämä on mielestäni hyvä esimerkki sukupuolen läpinäkyvästä luonteesta. Koska Brandon vastaa ulkoiselta olemukseltaan niitä perimetrejä, joiden sisälle katsoja määrittelee miehen, hän on katsojan mielessä mies kunnes toisin todistetaan. Toisin sanoen oletuksemme sukupuolesta katsojina perustuu pukeutumiseen, hiusten pituuteen, käytökseen, eleisiin ja ilmeisiin. Oletuksemme sukupuolesta muuttuu vasta, kun biologinen sukupuoli selviää. Sukupuolen performatiiviset ominaisuudet siis oikeastaan mahdollistavat sen, että biologisen sukupuolen ”päälle” voi rakentaa kumman sukupuolen tahansa. Sama tapahtuu myös elokuvassa *The Crying Game* (1992), jossa katsojaa johdatellaan uskomaan eri sukupuoleen kuin biologiseen hyvin pitkään ennen kuin totuus paljastuu.

Toinen kumouksellinen hahmo on Bree elokuvasta *Transamerica* (2005). Bree odottaa elokuvan alussa sukupuolenvaihdosleikkausta, jonka on määrä tapahtua viikon kuluttua. Leikkauksessa Breen biologinen sukupuoli vaihtuu miehestä naiseksi. Ulkoiselta olemukseltaan, siis pukeutumiseltaan, käytökseltään, ilmeiltään ja eleiltään Bree muistuttaa jo naista. Breelle kuitenkin selviää yllättäen, että hänellä on teini-ikäinen poika nimeltään Toby. Tobyin äiti on tehnyt itsemurhan ja Toby on ajautunut rikoksen tielle. Breelle ei jää muuta vaihtoehtoa kuin etsiä Toby käsiinsä. Myös Bree on monella tapaa kumouksellinen: biologialtaan vielä mies, performansseiltaan nainen ja lisäksi isä. Transamerican tagline eli myyntilause onkin osuvasti: *Life is a journey. Bring an open mind.* (Vapaasti suomentaen: Elämä on matka. Ota mukaasi avoin mieli.)

On kiinnostavaa huomioida, että esimerkiksi espanjalaisen ohjaajan Pedro Almodóvarin elokuvissa esiintyy usein hahmoja, jotka ovat biologiselta sukupuoleltaan miehiä, mutta

heillä on usein silikonirinnat ja he ovat pukeutuneet naisiksi. He ovat siis transseksuaaleja. Transseksuaaleja voi nähdä Espanjassa vieraillessaan esimerkiksi Barcelonan kauduilla, ja he ovat näkyvämpi osa espanjalaista yhteiskuntaa kuin vaikkapa suomalaista yhteiskuntaa.

Miehellä, joka pukeutuu naiseksi, on tarinankerronnassa pitkät juuret. Antiikin Kreikassa naiset eivät saaneet näytellä, joten miehet pukeutuivat naisiksi ja näyttelivät myös naisten roolit. Miehen pukeutumista naiseksi ja päinvastoin esiintyy elokuvissa myös ilman transseksuaalisuutta: tästä esimerkkinä *Tootsie, lyömätön lyyli* (1982), jossa päähenkilö, hankalaksi mielletty miesnäyttelijä, tekeytyy naiseksi ja saa roolin päivittäissarjasta. Samalla hän oppii paljon naisena olemisesta ja siitä, mitä ympäristö ja miehet usein odottavat naisilta.

Koska ihmisiä on erilaisia: eri-ikäisiä, eri sukupuolta, erinäköisiä, seksuaaliselta suuntautumiseltaan erilaisia ja niin edelleen, on tärkeää, että heteroseksuaalisen matriisin kuvaamia valtarakenteita ja stereotyyppioita hajotetaan ja venytetään. Valtavirtaelokuvien sankareilla on suuri merkitys sille, mitä totumme näkemään, katsomaan ja hyväksymään.

5.3 Naiset ja naisten tekemät elokuvat elokuvakritiikissä

Elokuva-arvostelut ovat iso ja näkyvä osa elokuvista käytävää keskustelua. Monella aikakausi- ja sanomalehdellä on palsta, joissa arvioidaan uutuuselokuvia. Suomen elokuvasaatiön teettämän tutkimuksen mukaan lehdet ovat tärkein väline, jonka kautta elokuvista saadaan tietoa. Lisäksi yli puolet vastaajista piti elokuvasta tehtyjä kritiikkejä tärkeänä tekijänä valitessaan elokuvaa, jota mennä katsomaan. (Kotimaisen elokuvan yleisöt, 2008.) Miten naissankareita tai naistekijöitä siis käsitellään elokuvakritiikeissä?

Kirjassa *Suomineito zoomaa* (1990) Marja Niemi kirjoittaa elokuvakritiikeistä, jotka käsittelevät naisten tekemiä tai naisista kertovia elokuvia. Hän toteaa, että naisohjaajien tekemät elokuvat ovat arvosteluissa yleensä naiselokuvia, feminiinisiä tai feministisiä elokuvia. Kriitikot eivät useinkaan arvosteluissaan selvitä, mitä he näillä termeillä oikeastaan tarkoittavat. Sanat tasa-arvo ja feminismi ovat tulleet osaksi yleistä tietoisuutta ja niitä käytetään usein arvosteltaessa naisten tekemää elokuvaa, vaikka niiden merki-

tys jää osin epäselväksi. Lisäksi naisten tekemistä elokuvista käytetään usein adjektiiveja kuten kaoottisuus, oikullisuus, mystisyys, runollisuus ja herkkyyys, jotka ovat palautettavissa arkkityyppeihin käsityksiin naisellisuudesta. Adjektiivit, joiden pitäisi kuvata itse elokuvaa, liitetään ohjaajan biologiseen sukupuoleen. Naisten tekemät elokuvat saavat helposti feministinen -leiman, eikä siihen tarvita paljon muuta kuin naisen valitseminen elokuvan päähenkilöksi. Feminismi on puolestaan näissä kritiikeissä ehdottoman negatiivinen määre, se on paatosta, sokeaa kiihkoa, yksioikoista kaavamaisuutta, nirppanokkaista tunteilua ja kurttuotsaisuutta. (Niemi 1990, 16–20).

Opinnäytetyötä kirjoittaessani luin läpi kymmenittäin elokuva-arvosteluja. Lainaan tässä muutamia havainnollistaakseni miten eri tavalla naisia niin tekijöinä, kuin henkilöhahmoinakin, käsitellään kritiikeissä. Esimerkiksi kolmesta esikoisohjaajasta, kahdesta miehestä ja naisesta, kirjoitetaan hyvin eri tavoin. Oskari Sipolasta kirjoitetaan näin:

Elokuu on Oskari Sipolan ensimmäinen pitkä elokuva ja samalla lopputyö Taide-teollisesta korkeakoulusta. Aika hyvä suoritus oppilastyöksi. (Virtanen 2011a.)

Zaida Bergrothista kirjoitetaan puolestaan näin:

Zaida Bergroth teki ensimmäisen pitkän elokuvansa varmasta aiheesta. *Skavabölen pojat* oli jo todistanut vahvuutensa näytelmänä, ja elokuva kantoi jo sen maineen varassa. (Virtanen 2011b.)

Jalmari Helanderista kirjoitetaan näin:

Onko Jalmari Helanderin *Rare Exports* vuoden toistaiseksi paras kotimainen ensi-iltaelokuva? Minusta on. Peruste on tässä: elokuva on hauska, omaperäinen ja toimiva. Hyvä idea yhdistyy siinä hienoon toteutukseen, eikä elokuvassa pyritä jäljittelemään ulkomaisia esikuvia, vaan luomaan suomalaiselta pohjalta sellaista, joka vetoaa kansainvälisestikin. (Avola 2010a.)

Naisten ohjaamista elokuvista nostetaan lisäksi usein esiin miestekijät, toisin kuin silloin, kun mies on ohjannut elokuvan. *Skavabölen pojista* mainitaan tuottajakin, jotka harvemmin pääsevät arvosteluissa esiin:

Ohjaaja Bergroth on syntynyt 1977 ja toinen käsikirjoittaja Jan Forsström 1975. Tuottaja Jarkko Hentula on syntynyt 1970. (Lehtonen 2009a.)

Siinä missä Sipolan ja Helanderin elokuvia keuhataan hyväksi suorituksiksi ja omaperäisiksi tarinoiksi, todetaan että Bergrothin esikoispitkän elokuvan *Skavabölen pojat* -menestys on sen ansiota, että elokuvan tarina oli jo näytelmä. Kritiikki jättää huomiotta

esimerkiksi sen seikan, että näytelmä ja elokuva ovat kaksi eri formaattia, eikä toinen taivu välttämättä toiseksi kuin itsestään, vaan ohjaajan ammattitaidolla on voinut olla näppinsä pelissä.

‘Naisten elokuvista’ puhutaan kritiikeissä myös helposti alentuvaan sävyyn, kuten esimerkiksi elokuvasta *Eat, Pray, Love*:

Eat, Pray, Love onkin kaikin puolin pinnallinen.

--

Murphyn elokuva koostuu enimmäkseen Robertsista liukumassa kauniina ja eleganttina maasta ja kohtauksesta toiseen. Gilbertin etsinnästä ei tule sen kummempaa kuin teennäistä tunteilua upeissa maisemissa.

--

Gilbertin [elokuvaan perustuvan kirjan kirjoittajan] mukaan miehille on paljon tarinoita, joissa he etsivät itseään, mutta kun naisille tehdään sellainen, sitä pidetään heti typeränä. En ole lukenut Gilbertin kirjaa, mutta toivottavasti tämä todella typerä elokuva ei tee sille oikeutta. (Avola 2010b.)

Sen sijaan miehimmästä genrestä, eli action-elokuvasta kirjoitetaan sen ”epäonnistuessakin” asiallisemmin. Näin kirjoitetaan esimerkiksi Renny Harlinin elokuvasta *12 Rounds*:

Harlinilla on käsissään heikot pelimerkit. Käsikirjoittaja Daniel Kunka on ensikertalainen. Juonen jujuna on ”12 rounds” eli erien ja actionkohtausten tusina, jossa poliisi kohtaa roiston. Henkilöt ovat tyyppisiä ja dialogi perustavaa. Syvemmästä psykologiasta ei ole tietoa. (Lehtonen 2009b.)

Siis epäonnistuneeksi katsottu ’naiselokuva’ on ”teennäistä tunteilua upeissa maisemissa”, kun taas epäonnistuneeksi koetussa miehissä action-elokuvassa ”henkilöt ovat tyyppisiä ja dialogi perustavaa.” Kritiikkien retoriikassa on huomattava ero. Mitä tarkalleen ottaen tarkoittaa esimerkiksi ”teennäinen tunteilu upeissa maisemissa” tai että elokuva on ”todella typerä”? Sen sijaan on ymmärrettävämpää, mitä tarkoittaa, että ”henkilöt ovat tyyppisiä [ilmeisesti stereotyyppisiä] ja dialogi perustavaa.” *Eat, pray, love* oli arvosteltu yhden tähden arvoiseksi elokuvaksi, Harlinin *12 Rounds* puolestaan kahden tähden elokuvaksi.

Koska elokuvakritiikeillä on niin suuri merkitys sille, mitä elokuvia katsojat päätyvät katsomaan, olisi tärkeää, että niitä arvioitaisiin samanarvoisin termein. Esimerkiksi *Eat, pray, love* -elokuvan arvioinnissa olisin kaivannut tietoa siitä, mikä elokuvassa ei kriitikon mielestä toimi.

Elokuvaohjaaja ja käsikirjoittaja Saara Cantell tekee mielenkiintoisen kokeilun elokuva-alan lehden Episodin numerossa 6/2010. Hän kirjoittaa otsikolla *Se toinen sukupuoli*. Kirjoitus käsittelee sitä, minkälaisia kysymyksiä naisohjaaja saa vastattavakseen elokuvastaan ja miten kriitikot siitä kirjoittavat. Cantell on vaihtanut tekstissään naiset ja miehet keskenään. Hän kirjoittaa seuraavasti:

Elokuva käsittelee ajankohtaisia teemoja, joista ohjaaja olisi mielellään puhunut. Niiden sijasta häneltä kysyttiin: Miksi halusit tehdä elokuvan juuri miehistä? Ohjaaja vastaili tehneensä elokuvan ensisijaisesti ihmisistä. Mutta miksi kaikki pääosanesittäjät sitten ovat miehiä? häneltä tivattiin. Naiset on jätetty pelkkiin sivuosiin, miksi näin? Koetko, että keski-ikäisille miehille suunnattuja elokuvia tehdään liian vähän? Toinen kiinnostuksen kohteeksi nouseva seikka oli se, että elokuvan keskeisestä työryhmästä valtaosa oli miehiä. Ajatella, ohjaajalle päiviteltiin, tässä tuotannossa oli ohjaajan, tuottajan, lavastajan ja leikkaajan lisäksi jopa kuvaajanakin mies! Oliko kyseessä tietoinen kannanotto alan vallitsevia käytäntöjä vastaan? Ohjaaja tajusi olleensa naiivi. Olihan hän aina tiennyt, että elokuva-ala on perinteisesti naisvaltainen. Mutta uransa aikana hän oli ajatellut työskentelevänsä ihmisten, ei tietyn sukupuolen edustajien kanssa. (Cantell, 2010.)

Cantellin kirjoitus paljastaa mielestäni hienosti sen, kuinka hyväksyttävää ja tavallista on puhua miehistä ja naisista eri tavalla niin tekijöinä kuin elokuvan hahmoinkin. Kriitikeissä on siis sukupuolesta ja tasa-arvosta kirjoitettaessa huomattavaa tarkentamisen varaa. Niin naisten kuin miestenkin tekemät elokuvat ja naisista ja miehistä kertovat elokuvat ansaitsevat yhdenmukaisen termistön ja arvioinnin.

6 Naiseus ja naissankari käsikirjoituksessa

6.1 Mitä ovat feminiiniset piirteet?

Ei ole mahdollista yksioikoisesti määritellä, miten nainen ja mies eroavat toisistaan. Yksi ero on tietenkin biologinen. Lisäksi useissa tutkimuksissa on todettu pieniä eroja naisten ja miesten aivoissa, tai kenties tarkemmin sanottuna ajattelussa. Kummallakin sukupuolella vaikuttaa olevan ajattelussaan omat vahvuutensa. Käsittelem seuraavassa kappaleessa muutamia tutkimustuloksia ja näkemyksiä siitä, millaisia eroja naisten ja miesten välillä vallitsee. Näissäkin tutkimustuloksissa tulee kuitenkin aina huomioida se, että ne perustuvat keskiarvoihin, eivätkä siten välttämättä päde yksilötasolla. Näitä havaintoja voi kuitenkin hyödyntää, kun rakennetaan käsikirjoituksessa naishahmoa, joka on myös psyykkisesti nainen.

Tiede-lehden artikkeli vuodelta 2008 referoi naisten ja miesten eroista tehtyjä tutkimuksia ja esittää, että miehet ovat naisia hivenen parempia matemaattisessa ajattelussa. Naiset ovat sen sijaan keskimäärin paljon miehiä parempi ilmaisemaan itseään kirjallisesti ja suullisesti. Miesten kinesteettinen ymmärrys on parempaa, eli toisin sanoen he kykenevät naisia helpommin pyörittelemään esimerkiksi esinettä päässään ja arviomaan, millaiseen tilaan esine mahtuu. Naisilla taas on parempi muisti. Naiset muistavat keskimäärin miehiä paremmin, mitä he ovat juuri tehneet, kokeneet tai lukeneet. (Heikkinen, 2008.) On myös esitetty, että naiset ovat keskimäärin miehiä 'herkempiä': naiset muistavat ikävät kokemukset ja traumatisoivat tilanteet miehiä paremmin. (Mattiikka, 2008.)

Samansuuntaisen tuloksen herkkyteen liittyen on löytänyt myös psykologi ja Cambridgen yliopiston tutkija Simon Baron-Cohen. Hän toteaa kirjassaan *Olenainen ero* että naisen aivot ovat keskimäärin empatiakykyisemmät kuin miehen. Miehen aivot sen sijaan ymmärtävät ja rakentavat keskimäärin paremmin erilaisia järjestelmiä. (Baron-Cohen 2004, 1.) Vaikuttaa kuitenkin siltä, että tutkimustulokset eivät ole täysin kiistattomia, ja monet tutkimukset ja artikkelit huomauttavatkin, että naisten ja miesten aivoissa ja ajattelussa on lopulta enemmän samanlaisuuksia kuin eroavaisuuksia.

Sari Näreen ja Jaana Lähteenmaan tutkimus suomalaisesta tyttökuulttuurista esittää kysymyksen, mistä on suomalaiset tytöt tehty. He toteavat, että tyttöjen elämäntyyliä leimaa eri vaihtoehtojen yhteensovittaminen modernissa elämässä, eli omien pyrkimysten integrointi muiden intresseihin, itsensä toteuttaminen ja sosiaalinen vastuu. Lisäksi tyttöjen keskinäinen kulttuuri kehittää kykyä empatiaan, vuorovaikutukseen ja itsereflektioon. Voidaan siis sanoa, että tutkimuksen perusteella tytöt ovat empaattisempia, heillä on paremmat vuorovaikutustaidot ja kyky itsereflektoida enemmän kuin pojilla. Näre ja Lähteenmaa kuvaavat tytöille ominaista elämäntyyliä "altruistiseksi individualismiksi". Tämä käsite sisältää pyrkimyksen elämään, jossa omaa elämää hallitaan vahingoittamatta ympäristöä ja jopa edistämällä sen hyvinvointia. (Näre & Lähteenmaa 1992, 329 - 330.)

Näreen tutkimuksessa nuorten sankareista naissankareiden ominaisuuksiksi määriteltiin mm. seuraavaa: naiset käyttävät älyä ja miehet voimaa, naiset taktikoivat, naiset rat-

kovat asioita hitaasti ja päättäväisesti, kun miehet taas toimivat nopeasti ja väkivalloin, naiset parantavat ja lohduttavat, kun miehet tappelevat ja sotivat. (Näre 1992, 73.)

Vaikka yksioikoisia vastauksia siihen, mikä on feminiinistä, ei voida antaa, voinee koostavasti todeta, että naisen toiminta on yleensä miehen toimintaa keskimäärin empaattisempaa. Tämä aiheuttaa sen, että esimerkiksi väkivaltainen toiminta voi aiheuttaa naissankarissa suuremman sisäisen kamppailun toiminnan oikeellisuudesta kuin miessankarilla. Lisäksi naisten keskinäiset suhteet ovat erilaisia kuin miesten vastaavat. Tähän liittyy mielestäni naisten kielellinen kyvykkyys: naiset kykenevät miehiä keskimäärin paremmin käsittelemään tunteitaan ja vaikeita tilanteita keskustelun avulla.

Naisen myyttistä sankarimatkaa tutkinut Maureen Murdock kirjoittaa, että maskuliiniset arvot ja asiat ovat aina olleet kulttuurissamme arvostetumpia. Hän toteaa, että monet naiset itse asiassa kokevat tarpeelliseksi käyttäytyä kuin miehet pärjätäkseen elämässä. Hän kutsuu tällaisia naisia isien tyttäriksi (Murdock 1990, 29.) Mielestäni tämä on tärkeä seikka, joka liittyy vahvasti myös naissankarin rakentamiseen. Miten naissankari voisi kertoa mitään naisena olemisesta, jos hän itse asiassa on psykologisesti mies, kuten vaikkapa Lara Croft? Esimerkiksi naisille tyypillistä empaattisuutta voidaan pitää heikkoutena, jos se määritellään miehisestä näkökulmasta. Vahvan naishahmon rakentamisessa tulisi mielestäni lähteä liikkeelle siitä, etteivät feminiiniset piirteet automaattisesti edusta heikompia piirteitä. Naishahmolla on siis oikeus olla nainen, ei pelkkä pseudonainen.

Butler esittää, että feminismi on tehnyt kohtalokkaan virheen siinä, että se olettaa naisten olevan yksi ryhmä, jolla olisi samoja päämääriä, haluja ja pyrkimyksiä. Butlerin mukaan biologia ei edes ole määre, jonka mukaan ihmiset pitäisi jakaa kahteen eri sukupuoleen: samalla periaatteella hänen mukaansa ihmiset voitaisiin jakaa eri ryhmiin vaikkapa silmien värin perusteella. Kuitenkin todellisuutemme on kaksinapaista, siis jaamme ihmiset naisiin ja miehiin, feminiiniseen ja maskuliiniseen. Tämän todentaa myös Butlerin itsensä käyttämä heteroseksuaalinen matriisi. Yhdyn Butlerin mielipiteeseen siitä, ettei termi 'nainen' ole täysin kattava ja sen alle todellakin kätkeytyy mitä moninaisimpia naiseuden ilmenemismuotoja. Siksi onkin erityisen tärkeää kertoa tarinoita monenlaisista naisista: niistäkin, jotka eivät mahdu niihin naisen stereotyyppioihin, joita olen käsitellyt tämän työn alkuluvuissa.

6.2 Naissankarin rakentaminen

Eri käsikirjoittajat työskentelevät hyvin eri tavoilla eikä siksi ole olemassa yksinkertaista, selkeää vastausta siihen, kuinka rakentaa naissankari elokuvakäsikirjoitukseen. Esitän tässä kuitenkin alan kirjallisuuden pohjalta ja oman pohdintani tuloksena joitain tapoja ja metodeja, joilla lähestyä naissankarin rakentamista. Hyödynnän luomaani viittä muuttujaa muuttamalla ne sellaisiksi kysymyksiksi, joita käsikirjoittaja voi kysyä itseltään rakentaessaan henkilöahmoaan.

Jaceyn mukaan ideaalitapauksessa kirjoittaja löytää vahvan tarinan, jonka päähenkilöksi hän valitsee naissankarin. Toisaalta on myös mahdollista aloittaa valitsemalla hahmo sankarittareksi ja sen jälkeen lähteä miettimään, millainen tarina tällä sankarittarella voisi olla. Lisäksi Jacey kehottaa pohtimaan, mikä on erityistä ja uniikkia juuri tässä sankarittaressa: mikä tekee juuri hänestä unohtumattoman. (Jacey 2010, 18–23.)

Mielestäni hyvä tapa lähteä rakentamaan naissankaria on luoda hahmo pääpiirteissään. Tämä tapahtuu miettimällä suurin piirtein hahmon ikä, mitä hahmo haluaa, mikä estää hahmoa saamasta haluamaansa, mikä on hahmon näkyvin luonteenpiirre ja mikä on toisaalta ristiriidassa tämän luonteenpiirteen kanssa. Esimerkiksi Blissin hahmo *Whip It!* -elokuvasta on rakentunut osapuilleen näin: Bliss on nuori nainen. Hän haluaa harrastaa roller derby -luistelua, mutta hänen vanhempansa toivovat hänestä kauneuskuningatarta. Blissin luonnetta leimaava piirre on omapäisyys, mikä on ristiriidassa hänen miellyttämishalunsa kanssa. Tai uuden hahmon voisi rakentaa vaikka näin: hahmo on keski-ikäinen nainen. Nainen haluaa nukkua yönsä rauhassa, mutta hänen naapurinsa äänekäs kuorsaus kantautuu seinän läpi ja estää naista nukkumasta. Naisen luonnetta leimaa äärimmäinen ujous, joka on ristiriidassa hänen uteliaisuutensa kanssa.

Tämän jälkeen hahmo kirjoitetaan draamalliseen kohtaukseen. Hahmon mukana on syntynyt myös lähtötilanne: miten Bliss aikoo ratkaista tilanteen vanhempiensa kanssa? Tai miten keski-ikäinen nainen aikoo ratkaista kuorsaavan naapurin aiheuttaman häiriön? Miten naissankari lähtee käyttäytymään kohtauksen sisällä? Tämä harjoitus auttaa paljastamaan niitä tiedostettuja ja tiedostamattomia asenteita, joita käsikirjoittajalla voi olla naiseudesta ja sukupuolesta. Vaikka kirjoittaja lähtisi luomaan vahvaa sankaritarta, saattaa tarina kallistua jatkuvasti esimerkiksi siihen, että naishahmo etsii rakkautta. Tämän vuoksi yksinkertainen kohtausharjoitus, jossa naissankarin laittaa reagoimaan ja

selviytymään, voi olla hyödyllinen. Harjoitus nostaa tiedostamattomat mallit esiin, jonka jälkeen varsinaista tarinan synopsisista on helpompi lähteä luomaan. Kohtausharjoitus voi tuoda kirjoittajalle näkyväksi sen, minkälaisia ominaisuuksia naissankariin haluaa sisällyttää ja minkälaisia ominaisuuksia jättää pois.

Vaikka termi sankaritar tai naissankari viittaakin osittain johonkin `voittamattomaan`, on tärkeää huomata, että hahmon samastuttavuuteen vaikuttaa paljon juuri hahmon inhimillisyys, eli virheet ja puutteet. Siksi on tärkeää pohtia juuri sitä, mikä hahmossa on ristiriitaista. Se, mikä on ristiriitaista eli se, missä kohtaa hahmossa on särö, voi usein olla myös hyvin rakastettavaa.

Muuttujiin palaaminen käsikirjoitusvaiheessa voi auttaa suuntaamaan hahmoa ja säilyttämään fokuksen siinä, minkälainen tarina naissankarilla lopulta on. Muuttujat voidaan asettaa kysymysmuotoon seuraavasti: Onko naishahmolla selkeä päämäärä, onko hän aktiivinen? Onko hahmo nainen myös psykologisella tasolla, kertooko hän jotain naisena olemisesta? Millainen hahmon ulkonäkö on ja miten sitä käsitellään käsikirjoituksessa? Mikä on hahmon suhde rakkauteen? Onko hahmo itsenäinen, tekeekö hän rohkeasti omia päätöksiä?

Oma kokemukseni on, että joskus hahmon rakentaminen juuri sellaiseksi, kuin itse olisi toivonut, voi olla vaikeaa, koska tarina alkaa ikään kuin edellyttää hahmolta tietynlaisia ratkaisuja: siis tarina alkaa muuttaa päähenkilöään. Tärkeintä onkin kirjoittajan tietoinen halu tuoda esiin naisten tarinoita. Naisen valitsemisesta päähenkilöksi voi olla myös hyötyä: naisia päähenkilöinä ja naisten tarinoita on käsitelty elokuvissa vähemmän. Kenties juuri naissankareiden tarinoissa on kartoittamatonta, tuoretta maaperää, jotain uutta ja oivaltavaa.

6.3 Naissankareiden mediakasvatuksellinen ja yhteiskunnallinen merkitys

Mitä elokuvien naishahmot sitten merkitsevät? Miksi niiden pitäisi olla aktiivisia? Tämän työn kirjoittamisen aikaan tuoreessa, naishahmoja käsittelevän kirjan esipuheessa tohtori Linda Seger kirjoittaa:

Viimeisen viidenkymmen vuoden aikana naisasialiike on vaikuttanut melkein jokaiseen yhteiskunnan osaan. Silti elokuvien henkilöhahmot ovat olleet hyvin hitaita heijastelemaan mitään muuttuneen naisen ominaisuuksia. (Jacey, xii).

Vahvoilla naishahmoilla on merkitystä katsojille. Identiteetin, joka on vastaus kysymykseen kuka minä olen, katsotaan sisältävän yksilöä itseään koskevia mielikuvia, asenteita ja tunteita. Identiteetin rakentumisen yksi ulottuvuus on samastuminen. Samastuttaessa johonkin henkilöön tai hahmoon jaetaan tämän näkökulma ja otetaan sijaiskokemuksen kautta osaa tämän kohtaloihin. (Mustonen 2001, 119–120.) Tämä tarkoittaa siis vaikkapa sitä, että katsoessamme elokuvaa samastumme elokuvan päähenkilöön ja siihen, mitä hänelle elokuvassa tapahtuu. Vahvoin sankareihin samastuminen vahvistaa identiteettiä (Mts, 127).

Esikuvilla eli idoleilla ja sankareilla onkin merkitystä sille miten esimerkiksi juuri lapset ja nuoret näkevät itsensä ja tulevaisuutensa mahdollisuudet. Sosiologian dosentti Sari Näre, joka on tutkinut nuoriso- ja etenkin tyttökulttuuria, toteaa kirjassaan *Letit liehu- maan* tyttöjen matkan naisiksi viitoittuvan kulttuurissa vallitsevien sukupuolikäsitysten kautta. Useimmissa kulttuureissa sukupuolijärjestelmä on rakentunut niin, että se yliarvottaa miehen ja aliarvottaa naisen. Sankareissa ja sankari-ihanteissa välittyy minäihanteiden lisäksi kulttuurin yleisiä arvoja ja -normirakenteita. Sankarit edustavat kulttuurin päämääriä ja arvoja ja siten sisältävät myös symbolista valtaa. (Näre 1992, 69.)

Toisin sanoen jos sankareihin liittyy kulttuurin arvo- ja normirakenteisiin sisältyvä naisen alempiarvoisuus suhteessa mieheen, tämä vaikuttaa myös lasten ja nuorten minäihanteisiin: millainen haluaisin olla, minkälainen minusta voi tulla. Tämä on mielestäni erityisen merkittävä omien mediakasvatuksellisten kokemusteni pohjalta: erityisesti tytöt eivät ymmärrä, että he voivat olla sankareita siinä missä pojatkin. Toisin sanoen sankaruuden mallia tyttömuodossa ei ole ollut tarjolla siten, että se olisi tullut osaksi tyttöjen minäihannetta.

Näreen tutkimuksesta käy ilmi, että tytöistä kolmasosa ja pojista puolet nimesi sankariseen fiktiivisen hahmon, kuten voima- tai supermiehen. Tytöistä yhteensä 63 % piti sankarina todellista hahmoa, kuten vaikkapa omaa äitiä. Näre toteaa, että tyttöjen on vaikea samastua voittopuolisesti miespuolisiin sankareihin ja jatkaa, että pojat ovat samastumisessaan fiktiosuuntautuneempia kuin tytöt. Tätä selittää kuitenkin osaltaan

tytöille soveltuvien sankarillisten samastumiskohteiden vähyys. Tutkimuksessa kävi ilmi myös se, että tytöt eivät koe voivansa samastua samoihin sankareihin murrosiässä kuin lapsuudessa (mts, 70–74). Tytöt siis kasvavat ulos niistäkin vähistä sankareista, joita heillä on.

Sankareilla on merkitystä paitsi lapsille, myös voimauttavaa merkitystä aikuisille. Vaikka samastuminen elokuvahahmoihin ei riipu pelkästään sukupuolesta, on aktiiviseen hahmoon ja itselle tuttuihin tuntemuksiin ja kokemuksiin helpoin samastua. Fanikulttuuria ja fanitusta tutkinut Kaarina Nikunen on havainnut, että sankarittaret voivat antaa naisille hetkellisen voimantunteen ja rohkeutta. Voimakkailta naishahmoilla on selvästi myönteistä merkitystä naisille jopa silloin, kun hahmot ovat erotisoituja tai ulkonäöltään kliseisiä. Nikunen arvelee, että pelkkä hahmojen ulkonäkö ei vielä vääristä fanien omaa ruumiinkuvaa, mutta jos koko kulttuuri esittää samanlaista vaatimusta, se on jo ongelma. (Ylipulli 2006).

Toisin sanoen voimakkailta naishahmoilla on merkitystä ainakin naiskatsojille. Kun ottaa huomioon sen, kuinka vähän voimakkaita naishahmoja elokuvissa on esillä, uskon, että elokuvien monipuolisemmalla naiskuvalla voisi olla hyvin positiivisia vaikutuksia.

Näreen tutkimustulokset ja naisen kuva esimerkiksi saduissa muistuttavat minua hyvin omista lapsuudenkokemuksistani. Olen itsekin kokenut, ettei elokuvissa tai muuallakaan kulttuurin kentällä ole sellaista naista, jollainen haluaisin itse olla. Minä kun en halunnut olla pelkkä äiti tai vaimo, toisaalta en myöskään vamppi tai typerä blondi. Halusin olla joku, joka tekee ja kokee jotain. Väitän, etten ole kokemukseni kanssa yksin. Muuttuneessa nyky-yhteiskunnassa naiselta vaaditaan muitakin ominaisuuksia kuin kauneutta ja halua miellyttää miestä, joka sitten pitää hänestä huolta. Lisäksi tulevaisuuden johtajia on myös pienten tyttöjen joukossa, joiden täytyy voida kokea myös itsensä mahdollisiksi tulevaisuuden sankarittariksi. Juuri näiden syiden vuoksi tarvitsemme vahvoja naiskeskuvia, sankarittaria.

7 Pohdinta

Lähdin työssäni tutkimaan, mikä on naisen paikka tarinassa, miten määritellään nais-sankari ja miten naissankarin hahmo rakennetaan elokuvakäsikirjoitukseen. Pohdin myös jonkin verran sankareiden mediakasvatuksellista ja voimauttavaa merkitystä. Kartoitin alan kirjallisuutta ja perehdyin runsaaseen määrään elokuvia.

Aloittaessani tutkimustani en arvannut, miten montaa aihealuetta tutkimukseni oikeas-taan käsittelee. Siihen, että näkisimme enemmän naisia elokuvien aktiivisina päähenki-löinä, ei vaadita ainoastaan käsikirjoittajia, jotka kirjoittavat tarinoita vahvoista naisista. Käsikirjoitusten pitäisi päästä eteenpäin valmiiksi elokuviksi asti. Se taas vaatii yleensä vahvoja naistekijöitä, kuten ohjaajia ja tuottajia, jotka ovat valmiita tarttumaan naisten tarinoihin. Lisäksi olisi toivottavaa, ettei naisista kertovia ja naisten tekemiä elokuvia käsiteltäisi kritiikeissä epämääräisin, maalailevin sanoin, vaan asianmukaisesti ja asian-tuntevin termein kuten miestenkin tekemiä elokuvia. Työni päätyikin sivuamaan naista ja naisia monella tapaa: naisen kuvaa elokuvissa, naisia tekijöinä, naisia katsojina ja sitä, miten naisia käsitellään kritiikeissä kohteina ja tekijöinä.

Osittain ongelmakseni muodostuikin tutkimuskysymyksen rajaaminen. Onnistuin siinä mielestäni kuitenkin hyvin ottaen huomioon elokuvien naisteeman laajuuden ja sen ulottumisen muillekin osa-alueille kuin vain elokuvakäsikirjoittamiseen. Toinen hanka-luus, jonka kohtasin, oli tutkimukseni luokittuminen osittain naistutkimuksen puolelle. Minulla ei ole opintoja tai taustaa naistutkimuksesta, joten jouduin perehtymään alan keskeisimpiin teorioihin (kuten Butlerin teorioihin) ja termeihin. Tämä oli osittain aikaa-vievää ja työlästä, mutta myös erittäin antoisaa.

Valitsin viisi muuttujaa naissankareiden luokitteluun ja rakentamiseen. Nämä muuttujat olivat aktiivisuus, psyykinen naiseus, ulkonäkö, suhde rakkauteen ja itsenäisyys. Mie-lestäni muuttujat palvelivat työn tarkoitusta hyvin ja loivat pitävän seulan naissankarei-den tarkastelulle. Kykenin mielestäni perustelemaan hyvin valitsemani muuttujat ja käyttämään niitä havainnollistavasti. Valitsin työni teoreettiseksi viitekehyykseksi Judith Butlerin sukupuolen performanssiteorian sekä heteroseksuaalisen matriisin. Nämä teo-riat palvelivat mielestäni työtäni oivallisesti auttaessaan minua havainnollistamaan su-kupuolen läpinäkyvää luonnetta ja länsimaisen yhteiskunnan valtarakenteita.

Havaitsin, että naissankareilla on todistetusti sekä mediakasvatuksellista että voimauttavaa merkitystä. Uskon, että koska naissankareita on elokuvakulttuurissa edelleen vähän, voisi naissankareiden merkitys nousta paremmin esiin jos sankarittaria olisi enemmän. Ihannetilanne olisi mielestäni se, että elokuvien naiskuva laajenisi ja sankarittarien kirjosta löytyisi jokaiselle jotakin. Toivottavaa olisi sekin, että naiskuva laajenisi myös kauneusihanteiltaan. Tällä hetkellä elokuvien välittämä kauneusihanne on mielestäni kapea ja yksioikoinen. Uskon, että lisää tutkimusta kaivattaisiin nuorten tyttöjen samaistumisesta ja voimauttavista sankarittarista.

Havaitsin myös, että naissankarin kirjoittamisprosessi on erityinen. Jos käsikirjoittaja haluaa luoda käsikirjoitukseensa vahvan naissankarin, tulee hänen tiedostaa omat käsityksensä sukupuolesta ja tasa-arvosta sekä kartoittaa niitä alitajuisia malleja, joita meillä kaikilla on sukupuolesta, naisista ja sukupuolirooleista.

En usko enkä toivo, että elokuvien perinteinen naiskuva tyystin häviää. Perinteinen naiseus kuuluu myös yhtenä osana naisena olemisen kirjoon, vaikkei elokuvien perinteisiä naisia sinällään voidakaan luokitella naissankareiksi. Tähän liittyy myös yksi työni mainittavimmista havainnoista: naiset ovat erilaisia kuin miehet ja mielestäni elokuvien naisilla on oikeus olla naisia, ei pelkkiä pseudonaisia eli naisia vain ulkonäöltään ja performansseiltaan. Kulttuurissamme, jossa maskuliininen on pitkään ollut arvostetumpaa kuin feminiininen, 'hyvä jätkä' vaikuttaa olevan määre, jota tavoittelevat niin miehet kuin naisetkin. Uskon, että elokuvien naishahmot voivat olla vaikka mielettömiä mimmejä, eikä heidän tarvitse pyrkiäkään olemaan 'hyviä jätkiä'.

Nainen ei ole perinteisesti ollut se, joka tekee sankarimatkan ja josta tarinat kertovat. Klassisen kerronnan rakenne on peräisin antiikin suurelta mieheltä Aristoteleelta. Tätä työtä kirjoittaessani pohdin paljon sitä, että kenties naisten tapa kertoa tarinoita on erilainen. Ehkä naisilla voikin olla oma, erilainen tapansa kertoa ja tehdä tarinoita. Jäin pohtimaan, millainen voisi olla naisten luoma tarinankerronnan teoria: millainen olisi naisten runousoppi?

Tätä työtä kirjoittaessani jouduin monesti selittelemään koulukavereilleni, ystävilleni ja poikaystävälleni sitä, miksi olen valinnut näin "feministisen" aiheen. Ajauduin monissa juhlissa väittelyihin siitä, että eivätkö Pohjoismaat kuitenkin ole tasa-arvoisimpia maita

maailmassa. En useinkaan näissä keskusteluissa ymmärtänyt sitä lähtökohtaa, että jos Suomessa ovat asiat kutakuinkin tolallaan, naisten täytyisi olla hiljaa ja lakata vaatimasta esimerkiksi juuri omia tarinoitaan kerrottaviksi. Elokuva-alaa ei myöskään voida mielestäni väittää tasa-arvoiseksi edes Suomessa, kun vuosina 2007 – 2010 ensi-iltansa saaneesta 44 pitkästä, fiktiivisestä kotimaisesta elokuvasta vain 10 oli naisten ohjaamia. Esitän tässä myös vastakysymyksen: jos juuri Pohjoismaissa ei pidetä esillä tasa-arvokysymyksiä, missä sitten? Jos Pohjoismaissa keskustelu tasa-arvosta hiipuu, parantaako se naisten asemaa niissä maissa, joissa ei tasa-arvosta voi vielä edes puhua?

Tämän työn tarkoitus on toimia osana yhteiskunnallista keskustelua. Toivon, että se osaltaan ylläpitää ja herättää dialogia tasa-arvosta ja naiseudesta kulttuurin ja etenkin elokuvakulttuurin piirissä.

Lähteet

Avola, Pertti 2010a. Pahan pukin paluu. Elokuva-arvostelu Helsingin Sanomat 2.12.2010.

[Verkkodokumentti.]

<<http://www.hs.fi/kulttuuri/elokuvat/artikkeli/Pahan+pukin+paluu/1135262072785>>

(luettu: 7.5.2011).

Avola, Pertti 2010b. Eleganttia etsintää. Elokuva-arvostelu Helsingin Sanomat 7.10.2010.

[Verkkodokumentti.]

<<http://www.hs.fi/kulttuuri/elokuvat/artikkeli/Eleganttia+etsint%C3%A4%C3%A4/1135260691830>>

(luettu: 7.5.2011).

von Bagh, Peter 1998. Elokuvan historia. Uudistettu painos. Helsinki: Weilin-Göös 1973.

Baron-Cohen, Simon 2004. Se olennainen ero. Helsinki: Terra Cognita.

Bettelheim, Bruno 1975, 1976. Satujen lumous. Helsinki: WSOY 1992.

Butler, Judith 1990. Hankala sukupuoli. Helsinki: Gaudeamus Kirja Oy.

Campbell, Joseph 1949. A hero with a thousand faces. USA: Pantheon Books.

Cantell, Saara 2010. Se toinen sukupuoli. Episodi 6/2010.

Eltonen, Tuuli 2009. 007 ja tähtäimessä sukupuoli. Vantaa: Tuuli Eltonen ja Multikus-tannus Oy.

Guerrilla Girls 2011, luento. Is there gender equality in art in 2011?

Luentomuistiinpanot opinnäytetyön kirjoittajan hallussa.

Heikkinen, Kirsi 2008. Miehen aivot, naisen aivot. Tiede-lehti 12/2008.

[Verkkodokumentti.]

< http://www.tiede.fi/artikkeli/977/miehen_aivot_naisen_aivot>

(luettu 1.3.2011).

Holmlund, Chris 2002. Impossible bodies. New York: Routledge (Taylor & Francis Group.)

Jacey, Helen 2010. The woman in the story: creating memorable female characters. Kalifornia: Michael Wiese Productions.

Koivunen, Anu 1995. Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Helsinki: Anu Koivunen & Werner-Söderström.

Kotimaisen elokuvan yleisöt –tutkimus 2008. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

[Verkkodokumentti.]

<<http://www.ses.fi/dokumentit/Kotimaisen%20elokuvan%20yleis%C3%B6t%20tutkimus.pdf>>

(luettu 8.5.2011).

Kyrölä, Katariina 2010. Koko merkitsee: lihavuus populaareissa nykymedioissa. Turun Yliopisto: väitöskirja.

Lajos, Egri 1965, 1993. The art of creative writing. New York: Citadel Press.

Lehtonen, Veli-Pekka 2009a. Skavaböle – the next generation. Elokuva-arvostelu Helsingin Sanomat 4.9.2009.

[Verkkodokumentti.]

<<http://www.hs.fi/kulttuuri/elokuvat/artikkeli/Skavab%C3%B6le+%E2%80%93+the+next+generation/1135249026254>>

(luettu 7.5.2011).

Lehtonen, Veli-Pekka 2009b. 12 Rounds. Elokuva-arvostelu Helsingin Sanomat 9.4.2009.

[Verkkodokumentti.]

<<http://www.hs.fi/kulttuuri/elokuvat/artikkeli/12+Rounds/1135245069072>>

(luettu: 7.5.2011).

Matikka, Tuija 2008. Kun trauma iskee. Tiede-lehti 4/2008.

[Verkkodokumentti.]

< http://www.tiede.fi/artikkeli/857/kun_trauma_iskee>

(luettu 1.3.2011).

McKee, Robert 1990. Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. USA: Methuen.

Murdock, Maureen 1990. The Heroine's Journey. Boston, Massachusetts: Shambhala Publications Inc.

Mustonen, Anu 1995. Mediapsykologia. Helsinki: Anu Mustonen ja Werner-Söderström.

Niemi, Marja 1990: Suomineito zoomaa. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto.

Niemi-Mattila, Marja-Liisa 1998. Ajattomat arkkityypit. Helsinki: Marja-Liisa Niemi-Mattila ja WSOY.

Näre, Sari 1992. Sankareita, onko heitä? Teoksessa Letit liehumaan: Tyttökulttuuri murroksessa. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Näre, Sari & Lähteenmaa, Jaana 1992. Letit liehumaan: Tyttökulttuuri murroksessa. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Seeger, Linda 1996. When Women Call the Shots. USA: iUniverse Inc.

Seppälä, Henna 2010. Kaavoihin kangistunut elokuva.

[Verkkodokumentti.]

<<http://kohtaus.yle.fi/blogit/koulun-penkilta/kaavoihin-kangistunut-elokuva>>

(luettu 28.3.2011).

Virtanen, Leena 2011a. Elämän kesä. Elokuva-arvostelu Helsingin Sanomat 31.3.2011.

[Verkkodokumentti.]

<<http://www.hs.fi/kulttuuri/elokuvat/artikkeli/Ei%3%A4m%3%A4n+kes%3%A4/1135265048797>>

(luettu: 7.5.2011).

Virtanen, Leena 2011b. Helvetti irti kesähuvilalla. Elokuva-arvostelu Helsingin Sanomat 24.3.2011.

[Verkkodokumentti.]

<<http://www.hs.fi/kulttuuri/elokuvat/artikkeli/Helvetti+irti+kes%3%A4huvilalla/1135264865964>>

(luettu: 7.5.2011).

Ylipulli, Johanna 2006. Noutaja tulee napapaidassa. Julkaistu Tiede-lehdessä 6/2008.

[Verkkodokumentti.]

< http://www.tiede.fi/artikkeli/637/noutaja_tulee_napapaidassa>

(luettu 24.3.2011).

Ylipulli, Johanna 2005. Taistelua ja tasapainoilua: mediakulttuurin uudet naiskuvat. Oulun yliopisto: pro gradu -työ.

Tutkimusmateriaali:

Alien – kahdeksas matkustaja 1979. (Alien). USA ja Iso-Britannia.

Aliens – paluu 1986. (Aliens). USA ja Iso-Britannia.

Boys Don't Cry 1999, USA.

Bridget Jonesin päiväkirja 2001. (Bridget Jones's Diary). Iso-Britannia, Irlanti, Ranska.

Chloe 2009, USA, Kanada, Ranska.

Erin Brockovich 2000, USA.

The Holiday 2006, USA.

Jotain annettavaa 2003. (Something's Gotta Give). USA.

Kill Bill: Vol. 1 2003, USA.

Kill Bill: Vol. 2 2004, USA.

Lara Croft: Tomb Raider 2001, USA, Iso-Britannia, Japani, Saksa.

Lara Croft Tomb Raider: Elämän lähde 2003. (Lara Croft: The Cradle of Life). USA, Saksa, Japani, Iso-Britannia.

Marley & Me 2008, USA.

Precious 2009, USA.

Slumdog Millionaire 2008, Iso-Britannia.

Thelma ja Louise 1991. (Thelma & Louise). USA, Ranska.

Transamerica 2005, USA.

Whip It! 2009, USA.

Ylpeys ja ennakkoluulo 2005. (Pride and prejudice). Ranska ja Iso-Britannia.

