

Markus Rojola

**”MINÄ EN OLE ELÄMÄNTYYLINI”**

Maskuliinisuus ja sen heijastuksia valkokankaalla

## **”MINÄ EN OLE ELÄMÄNTYYLINI”**

Maskuliinisuus ja sen heijastuksia valkokankaalla

Markus Rojola  
Opinnäytetyö  
Syksy 2014  
Viestinnän koulutusohjelma  
Oulun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu  
Viestinnän koulutusohjelma, journalismin suuntautumisvaihtoehto

---

Tekijä: Markus Rojola

Opinnäytetyön nimi: ”Minä en ole elämäntyylini” – Maskuliinisuus ja sen heijastuksia valkokankaalla

Työn ohjaaja: Pertti Sillanpää

Työn valmistumislukukausi- ja vuosi: Syksy 2014

Sivumäärä: 60

---

Maskuliinisuus on sisäisesti ristiriitainen, jakaantunut ja epämääräinen käsite. Tutkielmani ensimmäisen osan tavoitteena on selvittää, mitä tällä termillä tarkoitetaan ja miten maskuliinisuutta on tähän mennessä tutkittu. Yksi keskeinen termi on hegemoninen maskuliinisuus, joka tarkoittaa tietynlaisen maskuliinisuuden johtavaa asemaa tietyssä hetkenä kulttuurin sisällä. Keskityn tässä osassa kuvaamaan myös miesten välisiä suhteita sekä työn merkitystä miehelle identiteetille.

Tutkielmani toisessa osassa tutkin, kuinka maskuliinisuutta kuvataan elokuvissa ja miten nykyiset maskuliinisuuden esitykset eroavat aikaisemmista. Laura Mulveyn teoria katseesta ja sitä vastaan esitetty kritiikki nousevat keskeiseen asemaan. Muita merkittäviä näkökulmia ovat elokuvien sisältämät homososiaalisuuden kuvaukset ja niiden muuttuminen ajan myötä sekä elokuvien kuvaukset työstä miehuuden rakentajana tai rikkojana.

Tietoperustana tutkielmani kahdessa ensimmäisessä osassa käytän maskuliinisuutta käsittelevää kirjallisuutta sekä sosiaalitutkimuksen että elokuvatutkimuksen alueelta.

Tutkielmani viimeinen osa on *Magic Mike* -elokuvan mieskuvan analysointia. Tässä analyysissä otan huomioon aikaisemman tutkimuksen maskuliinisuudesta, homososiaalisuudesta sekä työstä. *Magic Mike* osoittaa, että Mulveyn teoria siitä, kuinka elokuvassa katseen haltija on aina aktiivinen ja miespuolinen ja katseen kohde väistämättä passiivinen ja naispuolinen, ei enää pidä paikkaansa edes valtavirtaelokuvissa. Myös mies voi olla eroottisen katseen kohde menettämättä miehuuttaan. Elokuvan sisältämät strippauskohtaukset leikittelevät toistuvasti menneiden vuosikymmenten maskuliinisuuden ihanteilla osoittaen niiden arkaaisuuden.

Tutkielmani keskeisimpiin havaintoihin kuuluvat maskuliinisuuksien monimuotoisuus ja uudelleen määrittäminen sekä elokuvien katseiden valtasuhteiden muuttuminen. Mies ei kuitenkaan ole edelleenkaan samalla tavalla katseen kohde kuin nainen. Katsottava mies tietää olevansa katseen kohteena ja hän voi usein vastata katseeseen, jolloin kyse ei yksipuolisesta tirkistelystä. Mies voi jakaa vallan, mutta hän ei luovu siitä kokonaan.

---

Asiasanat: maskuliinisuus, elokuvat, katse, Magic Mike

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Degree programme in communication, option of journalism

---

Author: Markus Rojola

Title of thesis: "I'm Not My Lifestyle": Masculinity and Its Reflections on the Silver Screen

Supervisor: Pertti Sillanpää

Term and year when the thesis was submitted: Autumn 2014    Number of pages: 60

---

Masculinity is internally contradictory, complex and vague concept. The aim in the first part of this thesis is to define masculinity and illustrate how it has been researched so far. Hegemonic masculinity, which means the predominant and most valued form of masculinity in a culture at a given time, is one of the central views discussed here. Additionally, I study the relationships between men and the importance of work in the construction of male identity.

In the second part of the thesis I study the cinematic portrayals of masculinity and how the contemporary depictions differ from earlier ones. Laura Mulvey's theory on male gaze and the criticism towards it are central to this chapter. Other important aspects include the change in the depictions of homosociality in films and the representation of work as the basis or the demolisher of masculinity.

The background knowledge for the first two sections of this thesis was gathered from various literal sources dealing with masculinity within social sciences as well as film studies.

The final part of the thesis consists of the analysis of how these aspects of masculinity are represented in the film *Magic Mike*. The film demonstrates how Mulvey's theory of the gaze no longer holds true even with mainstream cinema. A man can be made the object of erotic gaze too without him losing his masculinity. The various stripping scenes play with the past ideals of masculinity reflecting their archaic nature in the modern society.

The most central findings that I made are the multiplicity and dynamic nature of masculinities and the change in the power structures of the gaze in cinema. However, a man is still not gazed the same way a woman is. A man who is gazed at is aware of the fact and often has the power to return the gaze, so it is not a question of one-sided voyeurism. Man may share the power, but he will not yield it.

---

Keywords: masculinity, cinema, gaze, Magic Mike

# SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	6
2	MITÄ MASKULIINISUUS MERKITSEE? .....	8
2.1	Maskuliinisuuden monet muodot .....	9
2.2	Miesten väliset suhteet ja homososiaalisuus .....	10
2.3	Miehen työ .....	12
3	MASKULIINISUUS ELOKUVISSA .....	15
3.1	Katseen valta ja sen tuottama visuaalinen nautinto .....	17
3.1.1	Laura Mulvey ja miehinen katse .....	17
3.1.2	Kritiikki Mulveyn teoriaa kohtaan .....	19
3.1.3	Mies speaktaakkelina .....	24
3.2	Homososiaalisuus elokuvissa .....	25
3.3	Miehen työ valkokankaalla .....	27
3.4	Salainen agentti 007 ja muuttuva maskuliinisuus .....	28
4	MASKULIINISUUS JA <i>MAGIC MIKE</i> .....	32
4.1	Päähahmojen esittely .....	32
4.2	Syöky miesstrippareiden maailmaan .....	35
4.3	Katse <i>Magic Mikessa</i> .....	38
4.4	Miesvartalon fallinen valta .....	41
4.5	<i>Magic Mike</i> ja homososiaalisuus .....	43
4.6	<i>Magic Miken</i> naishahmot .....	46
4.7	Miehen työ <i>Magic Mikessa</i> ja taloustaantumien emaskuloiva vaikutus .....	48
4.8	Miken kasvutarina .....	51
5	LOPUKSI .....	54
	LÄHTEET .....	58

# 1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni tutkin maskuliinisuutta ja sitä, miten sitä esitetään elokuvissa. Kartoitan maskuliinisuuden merkitystä tutkimuskohteena sekä tälle tutkimukselle keskeisiä piirteitä. Opinnäytetyön toisessa luvussa keskityn kuvaamaan maskuliinisuuden eri merkityksiä ja muotoja. Tässä osassa tuon ilmi, kuinka maskuliinisuus voidaan nähdä sosiaalisena aika- ja paikkasidonnaisena ilmiönä, joka on jatkuvassa muutoksen tilassa. Ei ole olemassa vain yhtä oikeaa maskuliinisuuden muotoa, vaikka tietty tapa ymmärtää miehuus voikin olla (tilapäisesti) hallitsevassa asemassa. Yksikön sijaan olisikin ehkä parempi puhua monikossa maskuliinisuuksista. Käsittelen myös miesten välisiä suhteita sekä työn merkitystä maskuliinisuudelle.

Kolmannessa luvussa esittelen maskuliinisuuksien rakentamista elokuvissa. Tässä osiossa nousee merkittävään osaan Laura Mulveyn feministinen katseen teoria sekä siitä poikkeavat näkemykset elokuvien sisältämistä katseista. Vaikka elokuvissa nainen esitetään edelleen usein katseen kohteena, speaktaakkelina, ja mies katseen haltijana, nämä roolit on mahdollista kääntää päinvaltaisiksi. Tämä on yleistynyt huomattavasti sitten 1970-luvun, jolloin Mulveyn artikkeli julkaistiin ensimmäisen kerran. Tuon esiin myös elokuvissa esiintyviä miesten välisiä suhteita sekä kuvauksia työn merkityksestä miehille psyykelle. Pyrin kuvaamaan, kuinka maskuliinisuuden esitys on muuttunut elokuvissa vuosikymmenten aikana vertailemalla 1960- ja 2000-luvuilla ilmestyneiden James Bond -sarjan elokuvien kohtauksia. Valitsin Bond-elokuvat, koska niiden erittäin suosittu päähahmo on ilmaissut hypermaskuliinista ihannetta yli viiden vuosikymmenen ajan.

Neljäs luku on floridalaisista miesstrippareista kertovan *Magic Mike* -elokuvan analysointia. Tutkin, miten tässä elokuvassa kuvataan maskuliinisuutta. Tutkin edellä mainituista näkökulmista myös katsetta, homososiaalisuutta ja työtä. Sivuan myös elokuvan sisältämiä naiskuvia sekä sukupuolten välisiä suhteita.

Tutkimusmenetelmäni on sisällönanalyysi, jossa pyrin luomaan tutkittavasta ilmiöstä – tässä tutkielmassa maskuliinisuuden esittämisestä elokuvissa – selkeän sanallisen kuvauksen tiivistetyssä ja yleisessä muodossa. Sisällönanalyysissä etsitään tekstin tai minkä tahansa luodun aineiston, kuten elokuvan, sisältämiä merkityksiä. Sisällönanalyysi pohjautuu päättelyyn ja tulkintaan, jossa empiirisestä aineistosta kuljetaan kohti käsitteellisempää näkemystä tutkittavasta ilmiöstä. (Tuomi & Sarajärvi 2004, 105–107.)

Laadullisen aineiston sisällönanalyysi voidaan tehdä aineistolähtöisesti, teoriaohjaavasti tai teorialähtöisesti. Käyttämässäni teorialähtöisessä sisällönanalyysissä ilmiöstä rakennettu viitekehys sanelee, miten aineisto analysoidaan. (Tuomi ym. 2004, 110, 116–118.) Opinnäytetyössäni sisällönanalyysiä ohjasivat viitekehyksessä esiin nousseet keskeiset käsitteet maskuliinisuudesta (niiden monimuotoisuus ja tilapäisyys, homososiaalisuus ja työn merkitys miehelle identiteetille) ja katseesta.

Päälähteinä luvussa 2 ovat olleet R.W. Connellin, Judith Butlerin ja Arto Jokisen teoriat. Luvussa 3 päälähteinä toimivat Laura Mulveyn ja Steve Nealen artikkelit. Elokvien käsittelyssä olen keskittynyt pääasiassa amerikkalaiseen ja brittiläiseen valtavirtaelokuvaan, koska nämä elokuvat ovat kaikkein suosituimpia ja täten vaikuttavat eniten katsojien ajatteluun. Kaikki englanninkielisistä alkuperäisteoksista tehtyjen sitaattien käännökset ovat omiani.

## 2 MITÄ MASKULIINISUUS MERKITSEE?

Ennen 1970-lukua mediatutkimuksessa sukupuoliisuus ei herättänyt kiinnostusta muulloin kuin sen ilmetessä normista poikkeavana käytöksenä. Vasta feministinen tutkimus sai akateemisen maailman huomaamaan ongelmia myös niin sanotussa normaalissa sukupuolten rooli- jaossa. Gender-tutkimuksen alkuvaiheessa miehet ja miehisuus nähtiin normeina, jota vasten eroavaisuuksia ja poikkeavuuksia – toisin sanoen naisia – verrattiin. Maskuliinisuuden tutkimus alkoi lisääntyä 1980-luvulla. Sillä on useita yhteisiä lähtökohtia feministisen tutkimuksen kanssa, kuten tavoite rikkoa ahdistaviksi koettuja roolirajoja. Eroakin on. Miestutkimuksessa pyritään tuomaan usein esiin, että kaikki maskuliinisuuden muodot eivät ole samanlaisia eivätkä kaikki miehet ole samanlaisessa asemassa. (Näränen 1996, 129–130.)

Termiä maskuliinisuus, jota Arto Jokinen kutsuu ”keskeiseksi miestä koskevaksi analyttiseksi käsitteeksi” miestutkimuksessa, käytetään eri tavoin ja sen sisältö vaihtelee arkikielen puheessa sekä akateemisessa tutkimuksessa huomattavasti. Onkin syytä tuoda esiin sen eri merkityksiä. Arkipuheessa maskuliinisuudella tarkoitetaan miehisinä pidettyjä tekoja, asioita ja ilmiöitä. Länsimaisessa kulttuurissa maskuliinisuuden tunnusmerkkeinä pidetään muun muassa fyysistä voimaa, valtaa, väkivaltaa ja rationaalisuutta. Feminiinisenä nähdyt piirteet, kuten tunteellisuus ja hentous, eivät voi kuulua maskuliinisuuteen. Näin maskuliinisuutta ja feminiinisyttä pidetään toistensa vastakohtina. Puhdas maskuliinisuus ja puhdas feminiinisyys nähdään saman jatkumon ääripäinä, joita yhdistää heteroseksuaalinen halu. (2003, 7.)

Valtaosa ihmisistä jää näiden ääripäiden väliin eli miehissä sallitaan feminiinisyttä ja naisissa maskuliinisuutta. Kulttuurilliset ja sosiaaliset konventiot silti vaativat mieheltä huomattavasti enemmän maskuliinisuutta kuin feminiinisyttä, jotta häntä pidetään todellisena miehenä. Maskuliinisuuden käsitteeseen sisältyy siis miesmäisten tai miehisinä pidettyjen asioiden, ihmisten ja ilmiöiden lisäksi myös miehen ideaali – fyysiset, sosiaaliset, mentaaliset ja psyykkiset ihannemitat, joita kohden jokaisen miehen tulee pyrkiä. Mieheksi ei synnytä, miehuus täytyy ansaita. Jokinen korostaa, että ei ole olemassa mitään yhtä piirrettä, joka esiintyy kaikissa miehissä ja jonka voisi nimetä maskuliiniseksi. Maskuliinisuuden sekä feminiinisuuden merkityksiä tuotetaan yhteiskunnallisissa ja kulttuurillisissa rakenteissa. Ne ovat sosiaalisia prosesseja sidoksissa tiettyyn aikaan ja paikkaan. Näin maskuliinisuus pakottaa ja houkuttelee miehiä omaksumaan tiettyjä maskuliinisia määreitä, mutta se ei ole yhdenkään yksittäisen miehen piirteiden summa. (Jokinen 2003, 8–11, 13–14.)



## 2.1 Maskuliinisuuden monet muodot

R.W. Connell (1995) puhuu maskuliinisuuden sijaan maskuliinisuuksista. Vaikka arkielämässä maskuliinisuus käsitetään muuttumattomaksi ja yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, sitä ei tuoda ilmi länsimaisessa kulttuurissa yhdellä ainoalla tavalla. Nämä maskuliinisuuden representaatiot ovat vaihtelevia, muuttuvia ja epävakaita. Maskuliinisuus on täten sisäisesti ristiriitainen, jakaantunut ja epämääräinen käsite. Maskuliinisuus määrittyy näin, paitsi erona feminiinisydestä, myös rinnastettuna muihin maskuliinisuuksiin. Maskuliinisuudet järjestyvät miesten keskinäisessä kamppailussa hierarkkisesti. Connellille keskeinen termi on hegemoninen maskuliinisuus, jolla hän viittaa tietynlaisen maskuliinisuuden ideaalin johtavaan asemaan kulttuurissa tietynä hetkenä. Kyseessä ei ole pysyvä luonnetyyppi, vaan pikemminkin joukko piirteitä, jota ihailaan, mutta jonka toinen maskuliinisuuden muoto voi aikanaan haastaa. Eri kulttuurien hegemoniset maskuliinisuudet saattavat erota toisistaan merkittävästi. (Connell 1995, 76–78.)

Länsimaisen hegemonisen maskuliinisuuden keskeisiä piirteitä ovat heteroseksuaalisuus, voima, valta ja rationaalisuus. Sen valta-asema pohjautuu naisten ja toisten miesten alistamiseen. Hegemonisen maskuliinisuuden ideaa ylläpidetään miesten välisessä vuorovaikutuksessa, jota kutsutaan homososiaalisuudeksi. Miesten välinen kilpailu, heteroseksismi ja homofobia ovat osa hegemonisen maskuliinisuuden vahvistamista ja ylläpitämistä. Hallitseva asema perustuu valtaan, joka liittää miehiä yhteen, mutta saa heidät myös kilpailemaan keskenään. Miesten väliseen vuorovaikutukseen liittyvät valtarakenteet ylläpitävät jatkuvaa ystävyden ja potentiaalisen vihollisuuden jännitettä. Alisteiset maskuliinisuudet ilmentävät kyvyttömyyttä täyttää hegemonisen maskuliinisuuden määreitä, kuten heteroseksuaalisuutta, eli ei-heteroseksuaalit ovat välttämättä alisteisessa asemassa. Marginalisoidut maskuliinisuudet ovat alisteisuuden sijaan työnnetty syrjään ja lähes ulkoistettu maskuliinisuuden hegemoniasta. Esimerkkinä marginaalisesta maskuliinisuudesta toimivat väkivaltaisten jengien jäsenet, joiden väkivaltaisuus takaa heille hegemonisen aseman omassa yhteisössään, mutta pitää heidät syrjässä laajemmasta yhteiskuntajärjestyksestä. (Connell 1995, 76–86; Jokinen 2003, 16–18.)

Maskuliinisuuden korostamisessa on keskeistä suorittaminen. Miehen pitää toistuvasti todistaa itselleen, yhteiskunnalle ja toisille miehille olevansa riittävän kyvykäs. Judith Butler ehdottaa tutkimuksessaan *Gender Trouble* (1990), että kaikki sukupuolen määritelmät ovat kulttuurillisesti ehdollistettuja rakenteita, jotka muistuttavat biologisesti määriteltyjä sukupuolia ainoastaan pinnalli-

sesti. Näin biologinen sukupuoli (engl. *sex*) eroaa kulttuurillisesta/sosiaalisesta sukupuolesta (*gender*). Butlerin performatiivisuuden käsitteen mukaan sukupuoli tulee näkyviin toistuvina tekoina, ilmaisuna ja esityksinä. Miehisyyden vaikutelma luodaan toistamalla kulttuurisesti ja sosiaalisesti miehiin yhdistettyjä puheita, ajatuksia, eleitä, käytöstä ja tapoja toimia eri tilanteissa. Esimerkiksi pukeutuminen, kävelytyyli, äänenpainot ja harrastukset ovat osa sukupuolen julkista esitystä, performatiota. Toisto luo mielikuvan luonnollisuudesta, ainoasta oikeasta tavasta toteuttaa sukupuolta, jähmettämällä sen hitaasti muuttuviin malleihin. Sen sijaan, että sukupuoli olisi ahdasmielisen järjestelmän – lähinnä patriarkaan – ulkopuolelta tyrkyttämä käsite, Butler esittää sen olevan yksilöiden sisäistävä sosiaalisen identifiaktion ja roolileikkien myötä syntynyt rakennelma. Patriarkalisessa järjestelmässä perinteiset miehisyyteen liitettävät mielikuvat ovat normeja, joita kohtaan samaistuminen tapahtuu. Tämä samaistumisprosessi on samalla riippuvainen kyseisenä hetkenä vallitsevista sukupuoli-identiteettien käsitteistä, jotka ovat ominaisia kullekin historialliselle ajanjaksolle. (Butler 1990, 8–13.)

Powrie, Babington ja Davies huomauttavat, että nykymedioissa esiintyy kaksi silmiinpistävää maskuliinisuuden ääripäätä. Yhdessä laidassa on mies, joka on feminisoitu – eli tehty naiselliseksi tai naisille sopiviksi – näytteille asettelun myötä, kuten tanssijat tai muotilehtien nuoret miehet. Toisessa on vaurioitunut ja haavoittunut mies, joka etsii paikkaansa uudessa maailmassa. (2004, 12.)

Feminisoitu mies sisältää kaksi erilaista tyyppiä – kuuntelevan ja huomaavaisen miehen sekä jatkuvaa nautintoa etsivän hedonistin, jolla on käytettävissä olevia tuloja. Näillä kahdella maskuliinisuuden alalajilla, vaikka ne edustavatkin erilaisia sosiaalisia tyyppejä, on kuitenkin yksi yhteinen piirre. Ne kapinoivat 1950-luvulla vallinnutta moraalikäsitystä vastaan, jonka mukaan mies on perheen ja pää, sekä sen edustamaa kovapintaista maskuliinisuutta vastaan. Toisaalta näiden maskuliinisuuksien uusien muotoutumien voidaan nähdä edustavan patriarkaalisten valtarakenteiden sisällä tapahtuvaa uudelleenryhmittelyä, jonka lopputuloksena on maskuliinisuuden sekamuoto, joka on perinteistä maskuliinisuutta soveliaampi säilyttämään vallan miehillä. (Powrie et al. 2004, 12.)

## **2.2 Miesten väliset suhteet ja homososiaalisuus**

Termiä ”homososiaalinen” käytetään kuvaamaan saman sukupuolen edustajien välisiä läheisiä suhteita ja sosiaalisia sidoksia. Näitä ovat esimerkiksi ystävyys, työtoveruus tai mentorisuhteet.

Nämä saman sukupuolen edustajien väliset suhteet eivät ole luonteeltaan seksuaalisia. Naisten välisessä ystävyydessä on usein kyse kokemusten emotionaalisesta jakamisesta. Miesten väliset ystävyysuhteet sen sijaan perustuvat usein jaettuihin aktiviteetteihin ja tavoitteisiin, kuten urheiluun, metsästykseen, musiikin soittamiseen, videopelaamiseen, uhkapeleihin, yritystoimintaan tai juhlimiseen. (Jokinen 2000, 222–223.)

Homososiaalisuudella on sekä myönteisiä että kielteisiä seurauksia. Se voi tuottaa horjumattomia ja pitkäkestoisia ystävyysuhteita ja me-henkeä. Yhteisen aatteen tai tavoitteen parissa työskentelevä samanhenkinen ja tiivis porukka saa aikaan enemmän kuin yksilö. Toisaalta homososiaalisen ryhmään kuulumisen saattaa tuottaa negatiivista suhtautumista ryhmän ulkopuolisia kohtaan (Lepihalmi 1998, 77–78; Jokinen 2000, 216, 224). Esimerkiksi hegemonisen maskuliinisuuden edustajien kohdalla tämä voi tarkoittaa misogyniaa eli naisvihaa.

Homososiaalisten ryhmittymien uusien jäsenten initiaatioon kuuluu usein riittejä, kuten simputusta, jotka tulee läpäistä tullakseen hyväksytyksi ryhmän täysiveriseksi jäseneksi. Anderson, McCormack ja Lee (2012), jotka ovat tutkineet urheilujoukkueissa esiintyviä initiaatorittejä, kertovat niiden kuvaavan uhrautumista ja alistumista, jota joukkueen kokeneet jäsenet odottavat uusilta jäseniltä. Simputuksen uskotaan testaavan aloittelijoiden maskuliinisuutta sekä heidän valmiuttaan omaksua ryhmän sisäinen valtarakenne. Toisten teorioiden mukaan initiaatoritit antaa tulokkaille mahdollisuuden todistaa sitoutumisensa ryhmään. Simputus voidaan nähdä myös keinona kasvattaa joukkuetta samanmielisillä jäsenillä, jotka ovat halukkaita jakamaan joukkueen normit, arvot, asenteet ja käytöksen. Uuden jäsenen hyväksyminen osaksi joukkuetta vaatii usein sen moraalin omaksumista eli, jos tulokas pystyy pysymään häneltä odotetussa roolissa ja käyttäytymään sopivalla tavalla, hänet todennäköisemmin hyväksytään ja toivotetaan tervetulleeksi joukkueen arvostettuna jäsenenä. Tulokasta, joka kieltäytyy osallistumasta initiaatioon, rangaistaan usein sosiaalisella hyljeksinnällä tai jopa pahoinpitelyllä. Urheilijat kertoivat initiaatoritien olevan keskeinen keino luoda yhteenkuuluvuuden tunnetta ja he kuvasivat niitä positiivisiksi ystävyyttä vahvistaviksi kokemuksiksi. Mitä voimakkaampaa simputus on, sitä voimakkaampia jäsenten omistautuneisuus ja keskinäinen riippuvuus ovat. Initiaatorituaalit täten pitävät yllä ja vahvistavat ryhmän sisäisiä valtarakenteita. (Anderson, McCormack & Lee 2012, 3–5.)

Jokinen (2000) kuvaa miesten muokkaavan käsityksiään omasta sukupuolestaan tekemällä eroa feminiinisytyteen sekä vertaamalla itseään muihin miehiin:

Keskenään kilpailevat tai kisailevat miehet muodostavat ryhmiä, joihin kehittyy hierarkioita ja joista toiset ovat miehekkäämpiä kuin toiset. Tällaisia homososiaalisia ryhmiä pidetään miehille tyyppillisenä tapana vahvistaa omaa maskuliinisuuttaan. Ryhmissä miehet kilpailevat keskenään sekä pyrkivät luomaan keskinäistä veljeyden tunnetta uhkaavana koettua feminiinisyttä vastaan. (Jokinen 2000, 222.)

Hänen mukaansa homososiaalisuudessa kyse on miehisen vallan lisäämisestä, joka pelkistää naiset toisarvoisiksi, tiettyjen tarpeiden täyttäjiksi. Miesporukoiden heteroseksuaalisutta korostava käyttäytyminen tuo mukanaan homoseksuaalisuuden kiellon. Homoseksuaaliksi leimautuminen riistää miehen aseman miesyhteisön sisällä ja syrjäyttää hänet alisteiseen asemaan. Tämän lisäksi eriarvoisuuteen, kilpailuun ja aggressiivisuuden korostamiseen pohjautuva hierarkkinen ryhmitelmä ei edistä läheisten ja kestävien ihmissuhteiden kehittymistä. Homososiaalisuudesta, joka rakentaa ja ylläpitää patriarkaalista valtajärjestelmää ja tukee maskuliinista hegemoniaa, käytetään miestutkimuksessa muun muassa termiä male-bond eli miessidos. Miessidos, joka voi näyttää ystävyydeltä, voi itse asiassa estää läheisen ystävyyden. Tällainen sidos liittyy yhteen joukon miehiä muita miehiä ja naisia vastaan, mutta ulkoisen uhan puuttuessa sisäistä arvojärjestystä selvittämän ryhmän jännitteet voivat johtaa petokseen tai väkivaltaan. Suhdetta, joka pohjautuu toisten lannistamiseen ja jatkuvaan varuillaanoloon, on hankala nähdä ystävyytenä. (Jokinen 2000, 221–225.)

### **2.3 Miehen työ**

Sukupuoli-ideologiat ja -diskurssit ovat ratkaisevassa asemassa työn sukupuolittuneessa jaotellussa: miten eri ammatit nähdään miehisinä tai naisellisena ja määritellään sosiaalisesti miesten töihin ja naisten töihin. Työhön liittyvät mielikuvat ovat keskeisiä miesidentiteeteille ja työpaikat ovat keskeisiä paikkoja luoda ja uudistaa käsityksiä siitä, mitä tarkoittaa olla mies. (Simpson 2004, 5–6.) Timothy Connelly (2004) kuvaa, kuinka 1930-luvun suuren laman alkua aiheutti kriisin amerikkalaisen kulttuurin kaikilla tasoilla. Vaikka se alkoi taloudellisena kriisinä, sitä seuranneet työpaikkojen menetykset aiheuttivat tapahtumasarjan, joka näytti johtavan amerikkalaisen elämäntavan katoamiseen. Avioliittojen määrän ja syntyvyyden lasku ennustivat perinteisen perheen kuolemaa. Valtava työkato sekä paljon palstatilaa saaneet lakot ja mellakat viestivät työelämän päättymisestä entisessä muodossaan. Alati pitenevät leipäjonot ja miesten siirtyminen työpaikoilta kaduille viittasivat Connellyn mukaan amerikkalaisen maskuliinisuuden kuolemaan. Näky työttömästä miehestä seisomassa leipäjonossa tai jonottamassa työpaikkaa tuo yhteen laman sekä sosiaaliset että taloudelliset vaikutukset. Laman tuomat muutokset huomattiin selkeimmin miehen vartalossa sekä

koettiin voimakkaimmin maskuliinisuudessa. Työpaikan ja kodin määrittämät perinteiset maskuliinisuuden muodot nähtiin riittämättöminä ja jopa tuhoisina. (Connelly 2004, 34.)

Ammattien jako miehiin ja naisellisiin saattaa tuottaa ahdistusta sellaisille miehille ja naisille, jotka siirtyvät sukupuolelleen ei-tyypilliselle alalle haastaen konventionaaliset asenteet ja ajattelutavat. Ruth Simpson (2004) on tutkinut naisvaltaisissa ammateissa työskentelevien miesten asennoitumista työhönsä, kuinka se sopii heidän omakuvaansa ja vallitseviin maskuliinisuuden käsityksiin sekä kanssaihminen suhtautumista heidän ammattiinsa. Miehet päätyivät Simpsonin mukaan naisvaltaisille aloille kolmella eri tavalla. Hän jakoi nämä ryhmät *löytäjiin*, *etsijöihin* ja *sopeutujiin*. Löytäjät eivät pitäneet ammattiaan ensisijaisena valintana, mutta päätyivät siihen työn saatavuuden vuoksi tai mukavuussyistä. Etsijät puolestaan aktiivisesti valitsivat ammattinsa. Sopeutujien ammatinvalintaan taas liittyi uranvaihto perinteisesti maskuliiniselta alalta, jonka jälkeen he sopeutuivat uuteen työhönsä. (Simpson 2004, 25.)

Simpsonin mukaan miesten työskentely feminiinisinä pidetyillä aloilla voi luoda ongelmia miesten itsekäsitykselle ja johtaa vaivaantuneisuuteen. Nämä miehet käyttivät eri strategioita selviytyäkseen heidän työhönsä liitetyn mielikuvan aiheuttamasta kiusaantuneisuudesta ja yhdenmukais- taakseen työtään tämänhetkisten miehisyyden käsitysten kanssa. Monet miehet yrittivät nimetä työtään uusiksi vähentääkseen naismaisia mielleyhtymiä. Esimerkiksi kirjastotyöntekijät kutsuivat itseään tutkijoiksi tai informaatiotieteilijöiksi korostaakseen vaadittuja teknisiä taitoja. Tämä oli erityisen tärkeää heidän tavatessaan ihmisiä ensimmäistä kertaa, sillä ammatin tuominen julki voi olla voimakas oman itsensä ilmaisu. Toinen strategia on muotoilla uudelleen työn sisältö korostaen sen ”miehisiä” puolia, kuten työn fyysisyyttä. Kolmas vaihtoehto on pyrkiä luomaan välimatkaa työn ”naisellisiin” näkökohtiin. (Simpson 2004, 19–23.)

Tällaiset strategiat auttavat miehiä palauttamaan dominantin aseman ja saattavat tukea maskuliinisia identiteettejä, jotka muuten olisivat feminisaation ja homoseksuaalisuuteen liittyvien mielleyhtymien uhkaamia. Leimatuksi tulemisen pelko, joka on yleinen huolenaihe ei-perinteisissä rooleissa liikkuville miehille, voimistuu miespuolisten ystävien ja tuttavien katseen alla. Tämä luo mielikuvan siitä, että miehuuden ideologiat toimivat ensisijaisesti suhteessa muiden miesten ja miespuolisten auktoriteettien tarkkailuun. Miesten täytyy ensisijaisesti todistaa muille miehille, enemmän kuin naisille, että he ovat ”riittävän miehisiä”. (Simpson 2004, 28–29.)

Yksi hallitseva diskurssi on hegemoninen maskuliinisuus, jota, kuten Connell (2000, 209) huomauttaa, miehet sisäistävät ja toteuttavat jokapäiväisessä elämässään heidän luodessaan ja määritellään uudelleen käsitystä siitä, mitä miehenä oleminen tarkoittaa. Simpsonin tutkimien miesten käyttämät keinot voivat auttaa näitä miehiä sovittamaan hegemonisen maskuliinisuuden normit omaan työhönsä. Ainoastaan muutamat miehet saavuttavat hegemonisen standardin, joten valtaosalle miehistä heidän miehuutensa on jatkuva epävarmuuden ja ahdistuksen lähde. Simpsonin (2004, 30) mukaan tämä ahdistus on erityisen akuuttia ei-perinteisissä ammateissa työskentelevillä miehillä, joiden suhde tähän vallitsevaan maskuliinisuuden muotoon on epävakaalla pohjalla heidän feminiinisenä pidetyn työnsä takia. Miehet tarkkailevat toisiaan etsien merkkejä feminiinisuudesta ja homoseksuaalisuudesta, joten naisellista työtä tekevät miehet pelkäävät muiden miesten – hegemonisen ihanteen portinvartijoiden – torjuntaa. Tämä ihanne on yksiselitteisesti heteroseksuaalinen ja homoseksuaalisuus on alistettu pohjimmaiseksi miesten välisessä hierarkiassa (Connell 2000, 102, 216–217). Näin ollen ei-perinteisissä ammateissa työskentelevät miehet, riippumatta heidän seksuaalisesta suuntautumisestaan, kokevat ahdistusta homoseksuaalisuuteen liittyistä voimakkaista stigmaista.

### 3 MASKULIINISUUS ELOKUVISSA

Elokuvan esittämien miesten ja miehisyyden tutkimus on ollut aina yleistä elokuvatutkimuksessa. On lähes mahdotonta keskustella useista elokuvan lajityypeistä – kuten sotaelokuvista, westernistä, film noirista tai romanttisista komedioista – ilman, että samalla vähintään sivuaa maskuliinisuutta ja elokuvien tapaa tuoda sitä ilmi. Sukupuolia käsittelevä elokuvatutkimus on kuitenkin yleensä painottunut median naiskuvan analysoimiseen. Maskuliinisuuteen keskittyvä elokuvatutkimus on kehittynyt huomattavasti myöhemmin. Phil Powrie, Bruce Babington ja Ann Davies kuvaavat sen kehittyneen 1970- ja 1980-luvuilla jälkijatuksena feminismiliikkeen synnyttämän katsojuutta tutkivalle suuntaukselle. Se ei kuitenkaan ole koskaan saavuttanut samanlaista asemaa tieteenalana kuin feministinen elokuva-analyysi. Maskuliinisuutta ei tutkittu elokuvissa juuri lainkaan ennen 1990-lukua. (Powrie et al. 2004, 1–5.)

Tutkimuksen yleistymistä edesauttoivat elokuvateollisuudessa ilmenevät suuntaukset ja tiettyjen genrejen suosio. Film noir teki paluuta 1970- ja 1980-luvuilla. 1980-luvun aikana toimintaelokuvat nousivat ennennäkemättömään menestykseen ja tämän myötä akateeminen elokuvatutkimus keskittyi niiden kartoittamiseen. Lännenelokuvat saivat uudelleen suosiota 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa. Merkittävimpinä esimerkkeinä näistä toimivat Kevin Costnerin ohjaama *Tanssii susien kanssa* (1990) ja Clint Eastwoodin *Armoton* (1992). Näiden postmodernien westernien suosiosta seurasi myös lajityyppiä kohtaan lisääntynyt akateeminen kiinnostus. (Powrie et al. 2004, 1–5.)

Judith Butlerille (1990) sukupuolen käsite on aina historiallisesti rajattu ja kuvastaa ympäröiviä kulttuurillisia ja sosiaalisia normeja. Butleria mukaillen elokuvia voi tutkia sukupuolten performaationa, jossa tietynlaista mieheyttä esitetään ja tuotetaan toistuvasti elokuvan kehyksessä. Tämä käsite sukupuolien rakentumisesta on erityisen hyödyllinen, kun elokuvien esittämiä sukupuolirooleja yhdistetään niiden valmistumishetkinä vallinneisiin (ja alati muuttuviin) kulttuurisiin ja sosiaalisiin olosuhteisiin. Elokuvissa esiintyvän mieheyden toistuvuus pitää yllä tietynlaista maskuliinisuuden esitystä, joten elokuvien mieskuvat ovat kulttuurillisesti ja sosiaalisesti merkityksellisiä. Toisaalta ajatus sukupuolten performatiivisuudesta antaa mahdollisuuden myös esittää vaihtoehtoisia miehisyyksiä, joita toistamalla voidaan muuttaa ja rikastaa näkemyksiä maskuliinisuudesta. Tämä viittaa siihen, että valtavirtaelokuvien maskuliinisuuden kuvaukset ovat vaihtelevia ja monipuolisia aikausien vaihtuessa ja vaihtoehtokuvien kohdalla myös niiden sisällä.

Steven Cohanin ja Ira Rae Harkin antologia *Screening the Male* (1993), jota Powrie, Babington ja Davies kuvaavat merkittäväksi yleiseksi työksi amerikkalaisen elokuvan maskuliinisuuden tutkimuksessa, pohjautuu kahdelle perustavalle väitteelle, jotka ovat vaikuttaneet myös myöhempään tutkimukseen. Ensinnäkin, maskuliinisuus ei ole yhtenäinen käsite, kuten 1970-luvun feministiset tutkijat olettivat. Toinen heidän korostamansa seikka oli, että valkokankaalla esiintyvät miehet eivät ole yhtään sen vähemmän vaikuttavia näkyjä kuin vastaavassa asemassa olevat naiset. (Powrie et al. 2004, 3.)

Cohanin ja Harkin työ kuvaa elokuvien miehiä ja miespuolisia elokuvahahmoja avoimesti esiintymässä sukupuolensa edustajina tai etsimässä vaihtoehtoisia tapoja esittää maskuliinisuutta kulttuurin määrittämälle tavalle. Tutkimus keskittyi elokuvien tähtinäyttelijöihin, sukupuoliroolien kääntymiseen päälaelleen, homososiaalisuuteen ja homoseksuaalisuuteen sekä toimintaelokuvien edustamien lihaskimppujen miehisyyteen. Myöhemmässä maskuliinisuuden tutkimuksessa on keskitytty muun muassa katseeseen, luokkaeroihin ja rotuun sekä isyyden kuvauksiin. (Powrie et al. 2004, 3.)

Miesvartalon käsittely on ollut maskuliinisuuksien tutkimisessa toistuva teema. Tutkittaviksi valittavien vartaloiden suhteen on tapahtunut merkittävä muutos 1990-luvun puolivälin jälkeen. 2000-luvulla toimintafilmiä kehonrakentajamaiset kovat kehot ja yksinäisen sankarin arpeutunut ruumis ovat lähes kadonneet. Tilalle on ilmestynyt muun muassa *Twilight*-elokuvasarjan edustama ihanne: itseään suomivien nuorten miesten hoikat ja solakat, usein lähes androgyynit, torsot. Tutkimus on keskittynyt miehisyyden kohtaamiin haasteisiin, joihin lukeutuu itsekritiikkiä, traumoja sekä erilaisia alennustiloja. Näin 2000-luvun elokuvien sisältämä mies(kuva) näyttää olevan heikompi, haavoittuvaisempi ja vaurioituneempi kuin menneinä vuosikymmeninä.

Elokuville esiintyvät vaurioituneet ja haavoittuvaiset miehet voivat olla helpommin lähestyttäviä ja ymmärrettävämpiä naiskatsojille. Haavoittuvuus ja miehen pohjimmainen vaurioituneisuus voi toimia miehisyyden pelastava tekijänä. Tällainen henkilöahmo voi tarjota naiskatsojalle palkitsevan ja tyydytystä tuottavan kuvauksen maskuliinisuudesta, joka ylittää sukupuolten välisen kuilun paljastaen kovan ulkokuoren alla sijaitsevan herkkyyden. Tällöin ihannemies on yksilö, joka on osittain emaskuloitu tehden tämän osittain feminisoiduksi. Miehisuus on purettava osiin, jotta se voidaan rakentaa uudelleen avoimemmaksi ja naisille ymmärrettävämmäksi. Miehen haavoittuneisuuden näyttäminen voi toimia pelastavana tai vapauttavana tekijänä samalla tavoin myös miesyleisölle, eritoten jos vaurioitunut hahmo tarinan myötä eheytyy vahvemmaksi. (Powrie et al. 2004, 13.) On



mielenkiintoista, että miestä on vahingoitettava ja vaurioitettava, jotta hänet voidaan nähdä feminiinempänä. Tällöin naisellisuuteen yhdistetään passiivisuutta, masokismia ja voimattomuutta, joka vain edistää patriarkalisessa yhteiskunnassa esiintyvää kaksijakoisuutta.

Kuten edellä on mainittu, elokuvan luomat maskuliinisuuden näkemykset heijastavat vallitsevia sosiaalisia ja kulttuurillisia arvoja ja asenteita. On tärkeää huomata, että tämä suhde ei ole sellainen, jossa elokuvantekijät yksinkertaisesti vahvistavat vallitsevia näkökantoja. He voivat tuoda esiin myös kyseisissä valtarakenteissa ilmeneviä ongelmia, ristiriitoja, ahdistuneisuutta ja pelkoa. Tämä sopii erinomaisen hyvin modernien maskuliinisuuden käsitteiden tutkimiseen, sillä maskuliinisuus nähdään toistuvasti hauraana, epävakana ja tilapäisenä rakennelmana, mahdottomana ideaalina, joka on jatkuvassa vaarassa romahtaa. Useimmat maskuliinisuuden tutkimukset viittaavat kriisiin, jossa heteroseksuaalinen maskuliinisuus on rikkoutunut ja denaturalisoitu. Maskuliinisuuden dekonstruktion ja rekonstruktion voidaan nähdä heijastavan laajempaa valtarakenteita koskevaa muutosta.

### **3.1 Katseen valta ja sen tuottama visuaalinen nautinto**

#### **3.1.1 Laura Mulvey ja miehinen katse**

Tutkija Laura Mulveyn vuonna 1975 julkaistu artikkeli *Visual Pleasure and Narrative Cinema* loi pohjan feministiselle katseen teorialle. Mulvey pohtii, mihin klassisen Hollywood-elokuvan katsomisesta saatava mielihyvän perustuu, ja hakee vastauksia Freudin ja Lacanin psykoanalyttisistä teorioista. Mulveyn tutkimuksen kohteena ovat kerronnallisen elokuvan tavat kuvata sukupuolia sekä erityisesti naisia. Hänen tutkimuksensa korostaa valtavirtaelokuvan patriarkaalista näkökulmaa, jossa elokuvien katse kuuluu aina miehelle ja kohdistuu naiseen. Mulveyn mukaan valtavirtaelokuvat heijastavat, pitävät yllä ja vahvistavat perinteisiä sukupuolikäsityksiä. Naisen funktioksi elokuvissa jää miehen merkityksen korostaminen ja täten patriarkaalisen systeemin tukeminen. Nainen on merkitysten kantaja, kun taas mies on merkitysten tuottaja. (Mulvey 1975, 1–3.)

Mulveyn teoriassa keskeiseksi käsitteeksi nousee skoptofilia (katsomisesta saatava mielihyvän, tirkistelyvietti) ja sen kaksi esiintymismuotoa: voyeuristinen skoptofilia ja narsistiseen identifiikaation pohjautuva skoptofilia. Tirkistelystä syntyvä *voyeuristinen* mielihyvän syntyy katseltaessa toista ih-

mistä salaa hänen tietämättään. Elokuvan katsominen muistuttaa tirkistelyä monin tavoin. Elokuvan maailma on näennäisen tietämätön kamerasta ja täten myös katsojista. Myös pimeä elokuvastali korostaa katsojan näkymättömyyttä ja erottaa katsojat toisistaan. Vaikka elokuvaa tällaisessa tilanteessa sekä näytetään että katsotaan, näytöstilanne ja kerronnan konventiot luovat katsojalle illuusion siitä, että he katsovat salaa yksityistä maailmaa. Tämän ansiosta he voivat alistaa hahmot katseensa objekteiksi ja saavat tästä mielihyvää. *Narsistinen identifikaatio* merkitsee katsojan samaistumista elokuvan roolihahmoon tai -hahmoihin, joten katsoja kokee mielihyvää nähdessään ideaaliegonsa ilmentymän toimivan valkokankaalla. Kameran olemassaolon kieltäminen mahdollistaa uskottavan maailman, jossa katsojan vastike voi toimia uskottavasti. Katsomiseen liittyvään mielihyvään sisältyy siis kaksi ristiriitaista näkökulmaa, joilla on kuitenkin yhteinen piirre. Sekä katsominen että katseen kohteena oleminen tuottavat nautintoa. (Mulvey 1975, 3–4.)

Katseen antama mielihyvä jakautuu Mulveyn mukaan aktiiviseen/miehiseen katsojaan ja passiiviseen/naiselliseen katsottavaan. Mies katsoo ja nainen on katseen kohteena. "Määrävä miehinen katse projisoi fantasiansa naisen ulkomuotoon, joka on tyyllitelly fantasia mukaisesti", Mulvey kirjoittaa (1975, 4). Hän kuvaa, kuinka mieshahmo ei suvaitse seksuaalisen esineellistämisen kohteena olemista. Toisin kuin naisten kohdalla, miespuolisen elokuvatähden piirteet eivät ole eroottisen ja alistavan katseen kohteena. Sen sijaan katsoja näkee itseään täydellisemmän ja voimakkaamman ideaaliegon, johon hän voi samaistua. (Mulvey 1975, 4.)

Mulvey selvittää, kuinka elokuvan kerronnalliset ja visuaaliset tekniikat saavat aikaan sen, että voyeurismi on yksinomaan miehinen etuoikeus. Elokuvan kerronnan sisällä mieshahmot suuntaavat katseensa kohti naishahmoja. Teatterissa istuva katsoja samaistuu miehiseen katseeseen, koska kamera näyttää miehen näkökulman sekä optisesti että psykologisesti. On siis olemassa kolme elokuvallisen katseen tasoa (kamera, katsoja sekä elokuvan hahmot), jotka kaikki esineellistävät naishahmon ja muuttavat hänet speaktaakkeleiksi. Klassisessa Hollywood-elokuvassa voyeurismi pelkistää naiset katseen kohteiksi. (Mulvey 1975, 5.)

Mulvey on sitä mieltä, että narsistinen identifikaatio kohdistuu aina mieheen, jolla elokuvan keskipisteenä ja sankarina on kyky viedä tarinaa eteenpäin ja hallita tapahtumia. Nainen sen sijaan nähdään joko välttämättömänä tarveaineena speaktaakkeleille tai suoranaisena uhkana. Naisen miehille aiheuttamaa uhkaa heikennetään joko kerronnan tasolla rankaisemalla syyllisenä pidettävää naista, kuten film noir -elokuvissa, tai fetisistisesti korostamalla naishahmon kauneutta täh-

tenä, jonka tapahtuessa nainen pelkistetään miehisen eroottisen halun passiiviseksi kohteeksi. Valtavirtaelokuva ei ainoastaan korosta naisen asemaa katseen kohteena. Se sisältää myös tavan, jolla naista tulee katsoa. Naisen ulkonäkö on koodattu vahvan visuaalisen ja eroottisen vaikutuksen aikaansaamiseksi. (Mulvey 1975, 4–5, 9.) Näin ollen valtavirtaelokuvan rakenne vahvistaa yhteiskunnassa vallitsevia patriarkkaalisia valtasuhteita.

### 3.1.2 Kritiikki Mulveyn teoriaa kohtaan

Koska miestä ei esitetä speaktaakkeliina, naiskatsojan ei ole Mulveyn näkökulmasta mahdollista saavuttaa seksuaalista mielihyvää, mikäli hän ei kykene samaistumaan elokuvan aktiivisiin mieshahmoihin (jotka samalla esineellistävät elokuvan naishahmot katseellaan) tai vaihtoehtoisesti elokuvan naisspeaktaakkeliin. Jälkimmäiseen hahmoon samaistuminen merkitsee Mulveyille masokismia, koska naisspeaktaakkeli on hänelle aina miehisen katseen uhri. Mulveyn tapa kuvata katsetta miehisenä ominaisuutena, rajata naisen katseen kohteeksi ja kieltää sujuva sukupuolirajat ylittävä samaistuminen on altis kritiikille. Butler kritisoi tällaista varsin kaavamaisista sukupuolikäsitystä korostamalla, että tietystä anatomiasta ei välttämättä seuraa tietty identifikaatio. Naiskatsoja voi siis samaistua elokuvan miessankareihin ongelmitta ja mieskatsoja naishahmoihin. Butler painottaa halun monimuotoisuutta, joka ei rajoitu heteroseksuaalisuuteen. (Butler 1990, 16–25.) Fiktiiviset teokset voivat tuoda esiin uusia, aikaisemmin tuntemattomia, halun muotoja, rikkoa ja järjestellä uudelleen vakiintuneita valtasuhteita. Mulveyn teoria rajoittaa naiskatsojan asemaa myös kiistämällä heiltä mahdollisuuden hallita katsetta.

Steve Neale tuo artikkelissaan *Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema* (1993) esiin useita Mulveyn teoriaan liittyviä ongelmia. Mulveyn artikkeli ja sitä seurannut keskustelu keskittyivät valtaosin elokuvien tapaan kuvata naista. Ainoastaan kriittisesti seksuaalisuutta ja sukupuolta tarkasteleva queer-tutkimus otti huomioon myös elokuvien tavat kuvata miehiä, ja siitähän suurin osa koski homoseksuaalisten hahmojen kuvauksia ja niihin liittyviä stereotyyppioita. Heteroseksuaalinen maskuliinisuus on jäänyt tutkimuksen reunamille. Se on tunnistettu normina, jota vastaan sekä naisia että homoseksuaaleja verrataan, mutta, kuten Neale huomauttaa, se on itse ollut harvoin tutkimuksen kohteena. Neale käyttää Mulveyn artikkelia lähtökohtanaan vihjaten, että joitakin esineellistämisen ja identifikaation keinoja voidaan nähdä myös valtavirtaelokuvien tavoissa esittää mieshahmoja. (Neale 1993,9–10.)

Neale aloittaa artikkelinsa tutkimalla katsojan samaistumista elokuvan hahmoihin. Neale viittaa John Ellisiin, jonka mukaan samaistuminen on monimutkainen prosessi, joka ei ole riippuvainen ainoastaan sukupuoli-identiteetistä. Siihen sisältyy sekä itsensä tunnistaminen valkokankaalla (narsistinen identifikaatio) että itsensä tunnistaminen useissa eri asemissa fiktiivisen kerronnan sisällä. Toisin kuin Mulveyn teoriassa, jonka mukaan sukupuoli on määräävä tekijä hahmoihin samaistumisessa, yleisö voi samaistua mihin tahansa elokuvan hahmoon – sankariin, sankarittareen, vastustajaan tai sivuhahmoihin. Mieskatsojat eivät samaistu ainoastaan mieshahmoihin ja naiskatsojat ainoastaan naishahmoihin. Katsojat samaistuvat useisiin eri hahmoihin eri tavoilla eri aikaan. Välillä nämä samaistumiset voivat olla keskenään ristiriidassa, kun katsoja samaistuu yhtäaikaaisesti eri hahmoihin. (Neale 1993, 10–11.)

Neale viittaa Mulveyn käsitteeseen narsistisesta identifikaatiosta, jossa katsoja samaistuu elokuvassa esiintyvään katsojaa täydellisempään, eheämpään ja voimakkaampaan ideaali-egoon. Valtavirtaelokuvissa miespuolinen päähenkilö edustaa ”ihanneminää”, jonka hallussa on maskuliinisia piirteitä kuten valtaa ja suorastaan kaikkivoipaisuutta. Tällaiset fantasiat saavat katsojan haluaan olla miespuolinen sankari. Tähän liittyy ristiriita. Tämä ideaaliego voi saada katsojan kokemaan symbolisen kastration ja riittämättömyyden tuntemuksia. Vaikka katsoja haluaa olla ideaalisen mieshahmon kaltainen, samaistuminen luo samalla ahdistuneisuutta ja riittämättömyyden tunteen, koska ideaali on jotain, mitä katsoja ei voi koskaan saavuttaa. Näin samaistumiseen liittyy aina myös itsetutkiskelua ja sen sivutuotteena masokismia. Neale väittää, että myös mieshahmot voivat olla samaistumisen lisäksi ajoittain eroottisen katseen kohteina ja mieheen kohdistuva katse voi aiheuttaa yhtä paljon ahdistusta kuin naiseenkin kohdistuva katse. (Neale 1993, 11–13.)

Yvonne Tasker (1993, 16) kirjoittaa, että 1990-luvun toimintaelokuvissa mieshahmo voi toimia sekä aktiivisessa että passiivisessa asemassa. Toimintaelokuvan sankari hallitsee toimintaa edistäen kerrontaa ja samalla hänet tarjotaan yleisölle seksuaalisena spektaakkelinä. Nealen mukaan Hollywood-elokuvassa miesvartaloa ei kuitenkaan yleensä esitetä ensisijaisesti eroottisen halun kohteena. Hän kirjoittaa, että ”...heteroseksuaalisessa ja patriarkaalisessa yhteiskunnassa miesvartaloa ei voida esittää kiistattomasti toisen miehen katseen eroottisena kohteena: tuo katse täytyy motivoida jollain toisella tavalla ja sen eroottisuus on tukahdutettava” (Neale 1993, 14).

Nealen (1993, 14) mukaan miesvartalon näyttäminen edellyttää, että sankari kokee kipua ja kärsimystä, jolloin se on motivoitu kerronnallisesti eikä spektaakkelimaisesta lähtökohdasta. Tasker

(1993, 77) puolestaan kuvaa, että katseen kohteena olemisen passiivisuutta ja sen sisältämää feminiinisyyttä kompensoidaan toiminnalla. Tästä käy esimerkkinä elokuvan *Tappava ase (Lethal Weapon, 1987)* kohtaukset, jossa Martin Riggs (Mel Gibson) on riisuttuna. Ensimmäisessä kohtauksessa hän herää krapulaisena asuntovaunustaan, Hänen alastomuutensa viestii hänen masennuksestaan ja siitä, miten välinpitämätön hän on omasta elämästään. Toisessa kohtauksessa hän on kidutettavana (katso kuva 1).



KUVA 1. Riggs ei paljasta vartaloaan, ellei sitä motivoida kerronnan tasolla.

Neale pohtii artikkelinsa jälkimmäisessä osiossa voyeuristisen ja fetisistisen katseen välisiä eroja suhteessa elokuvien tapaan kuvata miehiä ja maskuliinisuutta. Molemmat katseet ovat keskeisiä elokuvan rakenteille. Mulvey rajaa katseet niin, että katse on aina miehinen/aktiivinen ja katseen kohde nainen/passiivinen. Siinä missä voyeurismi on riippuvainen katsojan ja katseen kohteen välisestä etäisyydestä, fetisismi pyrkii poistamaan niiden välisen kuilun. Fetisistinen katse sisältää katseen kohteen hyväksynnän ja osallistumisen. Voyeuristinen katse edellyttää etäisyyttä katsojan ja katsomisen kohteen välillä. Tämä antaa katsojalle valtaa sen suhteen, mitä hän näkee. (Neale 1993, 10–19.)

Mulvey yhdistää voyeurismin sadismiin. Katsojan saa nautintoa syyllisyyden toteamisesta ja alistamalla syyllinen (nainen) rangaistavaksi tai myöntämällä hänelle anteeksianto. Sadistisuus sopii hyvin kerrontaan. ”Sadismi vaatii tarinan, on riippuvainen siitä, että saa jotakin tapahtumaan, pakottaa toisen henkilön muuttumaan, tahdon ja voiman taistelu, voitto ja tappio, kaikki tapahtuen

lineaarisesti alusta loppuun” (Mulvey 1975, 6). Naisvartalon seksualisoimisesta seuraa se, että naista on rangaistava. Miesvartalon kohdalla rankaisu on taas edellytys sille, että se voidaan esittää eroottisena.

Neale osoittaa, että miehen voyeuristinen naiseen kohdistuva katse voidaan kääntää päinvas-  
taiseksi. Mulveyn käyttämät termit – saada jotakin tapahtumaan, pakottaa toinen henkilö muuttu-  
maan, tahdon ja voiman välinen taistelu, voitto ja tappio – voidaan liittää välittömästi ”miesten gen-  
reihin”, elokuviin, jotka kuvaavat miesten välisiä suhteita tai joissa on kamppailu sankarin ja mies-  
puolisen vastustajan välillä. Sotaelokuvissa, westernneissä ja rikoselokuvissa on runsaasti toimin-  
taa, miesten välistä kamppailua, tappeluita ja kaksintaisteluita, joihin liittyy tahdon ja voiman taistelu  
sekä voitto ja tappio. ”Kaikki tämä viittaa siihen, että valkokankaan mieshahmot ovat sekä yleisön  
että muiden mieshahmojen voyeurististen katseiden kohteita.” (Neale 1993, 16.)

Nealen mukaan elokuvissa miesvartalo esitetään speaktaakkelinä, mutta sitä ei esitellä eroottisena  
katseen kohteena. Neale vahvistaa Mulveyn näkemyksen, jonka mukaan ei ole olemassa kulttuu-  
rillista tai elokuvallista konventiota, joka sallisi miesvartalon esittelemisen samaan tapaan kuin nais-  
vartalon. Vaikka näemme tyyliteltyjä ja lähikuvien pirstomia miesvartaloita, katseemme on epä-  
suora ja välitty muiden hahmojen katseiden kautta. Noista katseista ei Nealen mielestä välity halu,  
vaan pelko, viha tai aggressio, joilla pyritään tukahduttamaan ja kieltämään kaikki miesvartaloon  
kohdistuva eroottinen halu. Nealen mukaan miehen vartalon katselemisen eroottinen elementti on  
tukahdutettava ja kiellettävä, jotta vältytään viitteiltä homoseksuaalisuuteen. Miesten kuvien katse-  
lemisen homoeroottisuuden kieltämiseen kuuluu sadomasokistisia teemoja ja fantasioita. Tästä  
syntyvät elokuvien voimakkaasti ritualisoituneet kohtaukset kamppailuista, jotka ohjaavat katseen  
pois speaktaakkelimaisesta miesvartalosta kohti speaktaakkelimaista taistelua. (Neale 1993, 17–18.)

Ajatus miesvartalosta katseen kohteena on altis ristiriitaisuuksille, repressiolle ja kielloille. Spek-  
taakkelin käsitteellä on niin vahva miellelyhteys feminiinisyyteen, että pelkästään miesesiintyjän  
asettaminen näytteille uhkaa hänen maskuliinisuuttaan. Miesspektaakkeli sisältää täten ajatuksen  
asettumisesta naisen asemaan. Alati läsnä oleva feminisaatio tuo mukanaan kaksi potentiaalista  
vaaraa esiintyvälle miehelle. Toimiessaan seksuaalisen halun kohteena hän voi joutua helposti  
myös pilkan kohteeksi ja heteronormatiivisessa kulttuurissa häntä voidaan syyttää homoseksuaa-  
lisuudesta.

Nealen mukaan miesvartalo on mahdollista esittää eroottisen katseen kohteena. Näin tapahtuu Rock Hudsonille Douglas Sirkin elokuvissa, joissa katse on usein naisen langettama. Neale kuitenkin korostaa, että Hudsonin vartalo on noina hetkinä ”feminisoitu”, tehty naiselliseksi, joka osoittaa kuinka vahva konventio, jonka mukaan ainoastaan naiset voivat toimia eroottisen katseen kohteena, todella on. Tällaista feminisaatiota tapahtuu Nealen mielestä myös musikaaleissa, joka on hänen mukaansa ainoa genre, jossa miesvartalo on häpeilemättä laitettu esille valtavirtaelokuvissa johdonmukaisella tavalla. (Neale 1993, 18.) On valitettavaa, että Neale ei tarkenna, että mitä hän feminisaatiolla tarkalleen tarkoittaa. Muuttuuko miesvartalo feminiiniseksi pelkästään olemalla katseen kohteena? Tässä on selkeä kehäpäätelmän vaara. Feministisessä elokuvakritiikissä näyttää toistuvan käsitys yhteiskunnasta vakaana kaksijakoisena järjestelmänä, jossa miehet ja naiset nähdään toistensa vastakohtina ja elokuvat poikkeuksetta tarinoina miesten vallasta ja naisten vallan puutteesta. Tässä yhteydessä erotisoitua miesvartaloa kuvataan feminiiniseksi ainoastaan siitä syystä, että se on aseteltu katseltavaksi. Tällöin kritiikki vain vahvistaa sitä traditionaalista näkemystä sukupuolista, jota sen pitäisi haastaa.

Neale toteaa artikkelinsa lopussa olevansa samaa mieltä Mulveyn kanssa siitä, että valtavirtaelokuvien katse on ehdottomasti miespuolinen. Valtavirtaelokuva toistuvasti tutkii naisia ja naiskuvaava, mutta se on vain harvoin kohdellut miehiä ja mieskuvaava samalla tavoin. Naiset ovat ongelma, ahdistuksen lähde ja pakkomielleisen tutkimuksen kohde; miehet eivät. Maskuliinisuuden ideaali on tunnettu läpikotaisin, kun taas feminiinisyys säilyy mysteerinä. Vallalla oleva näkemys miehisydestä yksiselitteisenä ja eheänä kokonaisuutena on yksi syy sille, miksi maskuliinisuuden representaatioista sekä elokuvissa että niiden ulkopuolella keskustellaan niin harvoin. (Neale 1993, 19.)

Naisen vartalo miehisen katseen eroottisena kohteena on sekä Mulveyn että Nealen mukaan elokuvissa vallitseva normi. 1970- ja 1980-luvuilla tämä piti vielä paikkansa. Voidaan kuitenkin sanoa, että modernit elokuvat haastavat tämän näkökulman. Nykyään ei ole vaikea löytää esimerkkejä naishahmoista, jotka eivät sovi Mulveyn teoriaan. Nainen voi olla valkokankaalla aktiivinen tekijä ja muutakin kuin passiivinen katseen kohde. Naiset voivat osoittaa aggressiivisuutta esimerkiksi taistelemalla tai juonittelemalla. Tämä ei kuitenkaan ole vähentänyt naishahmojen ulkonäön merkitystä, ja naisen tulee usein näyttää seksikkäältä myös toimintasankarina.

### 3.1.3 Mies speaktaakkelina

Toisin kuin aikaisempina vuosikymmeninä, nykyään myös miesvartalo on usein eroottisen esineellistämisen kohde elokuvissa. Tuon esineellistämisen kieltäminen on yksi varhaisen katsetta kuvaavan teorian epäkohdista, sillä siinä katse rajoitettiin miehen ominaisuudeksi, jossa ainoastaan nainen voi olla katseen kohteena. Tällöin miehet nähtiin aktiivisina ja naiset passiivisessa asemassa. Katseen kääntyessä toisin päin naiskatsojalle siirtyy valta ja miesvartalo ja sen näkyvyys halun kohteena joutuvat kyseenalaisiksi.

Onko miesvartaloa mahdollista kuvata speaktaakkelina, jota naiset katsovat? Ann Davies (2004) kuvaa, että tässä keskustelussa on ollut taipumus korostaa naisia valkokankaan ulkopuolella yleisönä, mutta jotain huomiota on myös kiinnitetty siihen, että voivatko valkokankaalla esiintyvät naiset pitää katsetta hallussaan katsellessaan mieshahmoja. Naisille suunnatuissa elokuvissa sekä kauhussa naisia rangaistaan katsomisesta, mikä viittaisi siihen, että tämä naispuolinen katse on enemmänkin kuriositeetti kuin voiman tai vallan osoitus. *Femme fatale* -hahmot ovat seksuaalisesti rajoja rikkovia, joten Daviesin mukaan heidän katseessaan voidaan ajatella olevan valtaa. Toisaalta, koska *femme fatale* -hahmojen moraalit kyseenalaistetaan ja heitä rangaistaan elokuvan lopussa, se vähentää heidän katseensa kelpoisuutta muuttaen sen miehisen katseen mukaelmaksi. (Davies 2004, 187.)

Kuten Davies (2004, 188) huomauttaa, *femme fatalen* katseen näkeminen pelkkänä parodiaversiona miehen katseesta ei estä sen potentiaalia aiheuttaa todellista ahdistusta mieshahmoille, jotka joutuvat tuon katseen kohteeksi. Davies ehdottaa, että *femme fatale* -hahmon rankaiseminen ei johdu niinkään naisen katseen hallinnasta, vaan ennemminkin siitä, että miehelle syntyy tarve kompensoida katseen kohteena olevan vartalonsa riittämättömyyttä. ”Vaikutusvaltainen naispuolinen katse ei ole vaarallinen, koska se sallii naisten kaapata miesten asema, vaan koska se paljastaa miesvartalon heikkoudet” (Davies 2004, 194). Tämä riittämättömyys pakottaa miehen eliminoimaan ahdistuksen lähteenä toimivan katseen. Daviesin käsittelemässä elokuvassa *Carmen* (1983) se johtaa miespäähenkilön tekemään murhaan. Ratkaisun ei kuitenkaan tarvitse olla näin ehdoton. Vaihtoehtoisesti mies voi paeta katsetta. Tosin tämä osoittaa alistumista ja täten feminisoi miehen. Radikaalein ratkaisu on hyväksyä katse ja oppia nauttimaan sen kohteena olemisesta, vaikka tämäkin jossain määrin feminisoi miehen.



### 3.2 Homososiaalisuus elokuvissa

Homososiaalisuus on merkittävä piirre valtavirtaelokuvissa. Valtaosa merkittävistä hahmoista on miehiä ja elokuvat kuvaavat heidän välisiä suhteitaan. Tämä korostuu eritoten niin sanotuissa buddy-elokuvissa, jossa keskeinen ihmissuhde on kahden miehen välinen ystävyys. Näiden elokuvien päähahmoilla on toisistaan poikkeavat taustat tai persoonallisuudet, mutta tarinan edetessä he saavuttavat lujan ystävyuden ja yhteisen kunnioituksen toisiaan kohtaan.

Robin Woodin (1986) mukaan buddy-elokuvien kasvava suosio 1970- ja 1980-luvuilla saattoi heijastaa feminismin nousun aiheuttamia laajempia miehisen ahdistuksen tunteita. Wood laskee buddy-elokuvien joukkoon muun muassa elokuvat *Butch ja Kid – auringonlaskun ratsastajat* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969), *Easy Rider – matkalla* (*Easy Rider*, 1969), *Keskiyön cowboy* (*Midnight Cowboy*, 1969), *Rajut kaverit* (*Thunderbolt and Lightfoot*, 1974) ja *Hikinen iltapäivä* (*Dog Day Afternoon*, 1975). Buddy-elokuvien kerronta ja visuaalinen kieli marginalisoivat naiset tyttöystävien tai vaimojen rooleihin tai sulki heidät kokonaan pois. (Wood 1986, 227–229.) Homososiaalisuuden näkökulmasta tutkittuna tämä feminiinisyuden torjuminen johtui tarpeesta vakauttaa feminismin nousun horjuttamaa maskuliinisuuden hegemoniaa.

Pelkästään miesten suhteiden kuvaaminen herättää miellelyhtymiä homoeroottisuudesta, joten tämän vuoksi buddy-elokuvissa paheksuttiin usein avoimesti homoseksuaalisuutta. Homososiaalisuuden kuvaukset täten vakuuttavat yleisölle elokuvan hahmojen edustavan yksinomaan heteroseksuaalista maskuliinisuutta. Wood huomauttaa, että elokuvantekijöiden itsepintainen tarve kieltää hahmojen homoseksuaalisuus kiinnittää katsojan huomion sen mahdollisuuteen paljon selkeämmin kuin mikään, mitä näiden mieshahmojen välillä tapahtuu. Mieshahmojen läheisen ystävyuden tuomat viitteet homoeroottisuuteen kumotaan usein projisoimalla ne päähahmojen välisen suhteen ulkopuolelle lisäämällä elokuvaan avoimen homoseksuaalinen mies, joka on joko koominen hahmo tai antagonist, kuten Xerxes (Rodrigo Santoro) elokuvassa *300* (2006) (katso kuva 2). Hahmon tehtävä on korostaa toiseuttaan päähahmoista. Naishahmoilla on usein sama tehtävä näissä elokuvissa. He ovat mukana pelkästään takaamassa sankareiden heteroseksuaalisuuden. (Wood 1986, 227–230.)



KUVA 2. Leonidaksen (Gerard Butler, vasemmalla) komentaman 300 puolialastoman spartalaismiehen potentiaalista homoutta vesittää parhaiten Xerxesin johtamien persialaisvihollisten feminiisaatio.

Kun aikaisempaan vuosikymmenenä buddy-elokuvat olivat samalla usein tie-elokuvia (road movie), niin 1980-luvulla buddy-elokuva sulautui toimintaelokuvaan sen noustessa yhdeksi suosituimmista lajityypeistä. Tänä aikana miespari koostui usein valkoisesta ja mustaihoisesta miehestä, kuten elokuvissa *48 tuntia* (*48 Hours*, 1982), *Tappava ase* ja *Die Hard – vain kuolleen ruumini yli* (*Die Hard*, 1988).

1990-luvulla elokuvissa alkoi näkyä ironinen suhtautuminen miehuuteen ja itsetietoisuus maskuliinisuudesta, joka sopii erittäin hyvin komediagenreen. Siirtyminen toimintaelokuvista kohti komediaa tarjosi enemmän mahdollisuuksia kuvata miesten puutteita ja ”todellisia” miehiä (vrt. tosimities), jotka ovat epävarmoja itsestään. Nämä uudet miehisyyden esitykset kuvaavat maskuliinisuuteen kuuluvaa epävarmuutta ja itseluottamuksen puutetta, joka kumpuaa eritoten suhteista naisiin. (Sargent 2013, 9–10.)

2000-luvulla on yleistyneet elokuvat, joissa kuvataan uudenlaista miesten välistä suhdetta, *bromanssia* (engl. *bromance*, yhdistelmä sanoista bro ja romance). Bromanssi-elokuvia ovat muun muassa *Harold & Kumar – täydellisen hampurilaisen metsästys* (*Harold & Kumar Go to White Castle*, 2004), *Superbad* (2007) ja *I Love You, Man* (2009). Bromanssi voidaan nähdä viimeisimpänä heijastuksena amerikkalaisen maskuliinisuuden kriisistä. Aikaisemmin miesten välistä vuoro-vaikutusta määrittänyt stereotyyppinen maskuliinisuuden ihanne. Bromanttinen suhde muistuttaa median kuvauksia läheisistä naisten välisistä emotionaalisista suhteista, joten bromanssi edustaa stereotyyppisen feminiinistä tapaa kuvata miesten homososiaalisia suhteita. Nämä miehet tuntevat

olonsa niin turvallisiksi toistensa seurassa, että voivat keskustella tunteistaan, paljastaa salaisuuksia itsestään ja kumppanistaan sekä kysyä neuvoja parisuhdeongelmiinsa. Sen sijaan, että molemmat miehet edustaisivat aikaisempien miesvaltaisten elokuvien tapaan hypermaskuliinisuutta, toinen bromanssin osapuolista kuvataan usein feminiinisempänä kuin toinen. Tämä voidaan nähdä perinteisen heteroseksuaalisen suhteen arvomaailmaan noudattamisena. Toisaalta heteroseksuaaliksi kuvatun mieshahmon feminisaatio vastustaa näkemystä miehistä poikkeuksetta ja luontaisesti maskuliinisina olentoina. (Sargent 2013, 34–35; Kulshrestha 2011.)

Tällaisten suhteiden kuvaus heijastaa muutoksia maskuliinisuuden näkemyksessä ja elokuvilla massamediana on mahdollisuus tuoda esiin ja vahvistaa näitä muutoksia. Koska valtavirran elokuvilla pyritään tavoittamaan mahdollisimman laaja yleisö, niiden ei ole taloudellisesti käytännöllistä sisällyttää teemoja, joita suuri yleisö ei ole välttämättä valmis hyväksymään. Näiden näkemysten esittäminen komediassa sallii rajojen rikkomisen sekä lieventää yleisön mahdollista ärsytystä esittämällä ne humoristisena. (Sargent 2013, 2–3.)

### 3.3 Miehen työ valkokankaalla

Elokuvilla kuten *Housut pois* (*The Full Monty*, 1997), *Billy Elliot* (2000) ja luvussa 4 keskusteltavassa *Magic Mikessa* (2012), miesten tekemä ja miehisenä pidetty ruumiillinen työ ja sen arvostus ovat katoamassa työmenetelmien muuttuessa yhä naisellisemmiksi ja työympäristöjen naisvaltaisiksi. On havaittavissa, että myönteinen samaistuminen työväen maskuliinisuuteen vaatii pitäytymistä perinteisissä sukupuolirooleissa. Sukupuoliroolien katoamisen myötä samaistuminen maskuliinisuuteen katoaa. Tämä ei ole välttämättä huono asia elokuvien keskeisille henkilöahmoille. Esimerkiksi *Billy Elliot* tuo esiin kuinka ruumiillinen työ sekä karkottaa että tukahduttaa luovuutta. Nuori Billy kykenee ilmaisemaan itseään tanssin kautta vasta kun miehisen työväenluokan rakenteet alkavat romahtaa. *Magic Mikessa* miesstripparit eivät näe esiintymistä ehkä ensisijaisesti itsensä ilmaisemisen keinona, mutta se tarjoaa heidän elämäntilanteessaan mahdollisuuden säästää ihailua sekä taloudellista menestystä nopeammin ja isommassa mittakaavassa kuin perinteiset ruumiillisen työn tarjoamat keinot.

Näiden elokuvien sisältämä perinteisten maskuliinisten identiteettien kritiikki ei kuitenkaan tarjoa kovinkaan selviä myönteisiä keinoja korvata tai rakentaa niitä uudelleen. Katsojalle ei synny mieltä kuvaa siitä, että miesidentiteetit luodaan uusiksi sukupuolisuhteiden uuden ymmärryksen myötä.

Perinteinen työväenluokan miesidentiteetti näyttyy nyky-yhteiskunnassa enimmäkseen menneiden aikojen kuriositeettina, joka jättää nykyaikaisen työväenluokan miehet epävarmuuden tilaan.

### 3.4 Salainen agentti 007 ja muuttuva maskuliinisuus

Bond-elokuvia tutkimalla voidaan osoittaa millä tavoin maskuliinisuuden kuvaukset ovat muuttaneet vuosikymmenten aikana. Kyseessä on yksi suosituimmista ja pitkäikäisimmistä elokuvasarjoista, jonka päähenkilön hypermaskuliinisuuden ansiosta elokuvat toimivat samalla kuvauksena valmistumisaikansa ideaalimaskuliinisuudesta. Ensimmäisessä Bond-elokuvassa *Salainen agentti 007 ja tohtori No* (*Dr. No*, 1962) Ursula Andressin esittämä Honey Ryder nousee merestä Sean Conneryn esittämän Bondin tuijottaessa häntä häpeilemättä viidakon suojasta. 40 vuotta myöhemmin tuolle kuuluisalle kohtaukselle tehtiin kunniaa elokuvassa *Die Another Day* (2002), jossa hyvin samankaltaiseen bikiniasuun pukeutunut Jinx (Halle Berry) on jälleen Bondin (Pierce Brosnan) (tällä kertaa kiikareilla) kohdistaman katseen alaisena. Myös *Casino Royale* (2006) sisältää hyvin samankaltaisen kohtauksen, mutta tällä kertaa merestä nousee itse Bond (Daniel Craig) ja häntä silmäilee nainen, Caterina Murinon esittämä Solange. *Casino Royale* paljastaa, että sukupuoliroolit on mahdollista kääntää pääläelleen (katso kuva 3).



KUVA 3. Katseiden kohteet: Honey Ryder, Jinx ja James Bond.

Tämä naisen eroottisen katseen kohdistaminen mieheen ilmaisee muutosta tavassa kuvata miehiä valkokankaalla. Samalla se heijastaa muutosta elokuvastudioiden tavassa nähdä naiset (ja homoseksuaalit) tavoiteltavana kohdeyleisönä. Naishahmojen erotisoiminen on yhä mieshahmojen erotisointia yleisempää, mutta myös miesten kuvia tuotetaan yleisesti sekä naisten että toisten miesten eroottisen katseen kohteeksi (katso kuva 4).



KUVA 4. Katseiden haltijat: Bond, Bond ja Solange. Miehet ovat puettuna paitoihin, naisille riittää bikinit.

Tässä yhteydessä täytyy korostaa, että kahdessa aikaisemmassa Bond-elokuvassa naiset eivät tiedä olevansa katseltavana. Kyseessä on siis voyeuristinen katse, josta ainoastaan Bond (ja yleisö) saa nautintoa. *Casino Royale*ssa Bond näkee Solangen ennen kuin nainen huomaa hänet (katso kuva 5). Bond siis tietää olevansa katseltavana. Kyseessä on näin ollen fetisistinen katse, josta molemmat osapuolet saavat nautintoa tasapuolisesti.



KUVA 5. Solange Bondin voyeuristisen katseen alistamana.

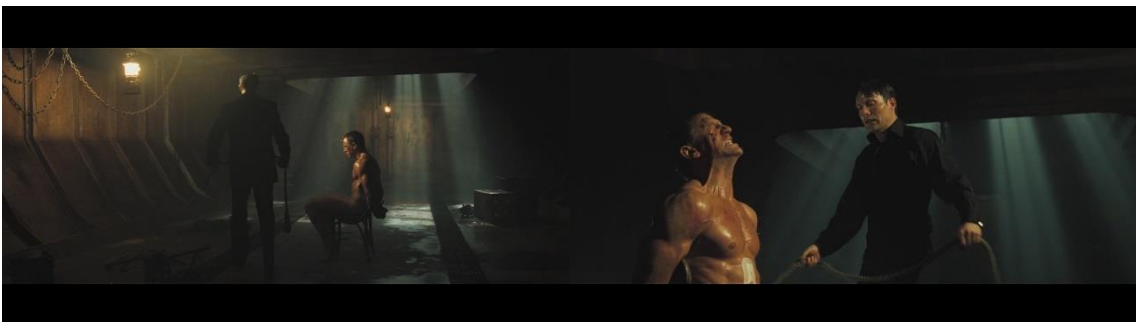
Vaikka *Casino Royale* näyttää, että elokuvien tavat kuvata miesten ja naisten välisiä katseita voivat muuttua, paljon on pysynyt myös ennallaan. Elokuvien esittämään maskuliinisuuteen liittyä edelleen voimakkaasti narsismi. Craigin esittämän Bondin lihaksikas ja virheetön vartalo korostaa miehisen vartalon vahvuutta ja hänen kehonkielensä huokuu itsevarmuutta, vaikka hän onkin katseen alistama. Naisen katsetta seuraa elokuvan konventioita noudattaen rangaistus, sillä myöhemmin Solange löytyy samalta rannalta kidutettuna ja murhattuna (katso kuva 6).





*KUVA 6. Solange ei onnistu pakenemaan kohtalokkaiden naisten kohtaloa.*

Miesvartaloa voidaan paljastaa vapaammin kuin ennen, mutta edelleen vain tietyin ehdoin. Eloku-  
vassa on toinenkin kohtaus, jossa Bondin vartalo tuodaan esiin. Se edustaa perinteisesti hyväksyt-  
tyä tapaa paljastaa miehen keho. Neale esitti, että miesvartalon paljastaminen edellyttää sankarin  
kärsimystä, eli paljastamisen motivaatio on kerronnallinen speaktaakkelimaisuuden sijaan. Eloku-  
vassa alaston Bond on sidottuna tuoliin. Hänen vastustajansa, Le Chiffre (Mads Mikkelsen), kidut-  
taa Bondia iskemällä hänen sukupuolielimiään köydellä. Matala kuvakulma ja valaistus korostavat  
Bondin lihaksia, joten, veristen kasvojen paljastamasta ahdistuksesta huolimatta, hän säilyttää vi-  
suaalisen hallinnan (katso kuva 7).



*KUVA 7. Alaston Bond Le Chiffren kidutettavana.*

Le Chiffre ihailee ääneen, kuinka hyvin Bond on pitänyt huolta vartalostaan. Tämä korostaa Le  
Chiffren homoeroottisuutta ja asettaa hänet feminiiniseen asemaan (hänet on aikaisemmissa koh-  
tauksissa feminisoitu paljastamalla hänen heikkouksiaan, kuten hänen verta vuotava silmänsä ja

toistuva lääkesumuttimen käyttö). Samalla Bond asetetaan Le Chiffren katseen alaiseksi. Kivusta huolimatta Bond ei anna periksi. Hän nöyryyttää Le Chiffreä nauraen hänelle: "Koko maailma tulee tietämään, että kuolit raaputtaen pallejani". Bond esitetään eroottisena speaktaakkelinä, haavoittuneena sekä Le Chiffren sadistisen katseen kohteena. Vaikka Bond on alaston, sidottuna tuoliin kiinni ja kastration uhkaama, hän onnistuu pakenemaan feminiinistä uhrin asemaa lihaksikkautensa visuaalisen korostamisen sekä dialogin kautta.

## 4 MASKULIINISUUS JA MAGIC MIKE

Monet loistavat elokuvat tutustuttavat katsojan entuudestaan vieraaseen alakulttuuriin. *Mafiaveljet* (*Goodfellas*, 1990) kuvaa New Yorkin alamaailmaa ja esittelee sen jäsenien arvomaailman, käytäytymissäännöt ja elämäntyylin. *Boogie Nights* (1997) kertoo 1970-luvun pornoteollisuuden kulttuurin rappeutumisesta 1980-luvulle siirryttyä. Ne ovat kuitenkin pohjimmiltaan tarinoita ihmisistä ja heidän muodostamistaan yhteisöistä. Steven Soderberghin ohjaaman *Magic Miken* (2012) kohdalla tuota alakulttuuria sattuu edustamaan tampalaisten miesstrippareiden joukko. Kyseessä on elokuva näiden miesten unelmista ja niiden saavuttamisesta yhden kesän aikana. Aihepiiri ei ole kulunut, sillä miesstrippareista kertovia valtavirran elokuvia ei ole joka sormelle. Mieleen tulee ainostaan *Housut pois* (*The Full Monty*, 1997), joka, samankaltaisesta aiheesta huolimatta, on lähestymistavaltaan täysin erilainen elokuva.

*Magic Mikessa* on kolme merkittävää mieshahmoa, joista jokainen on strippariuransa eri vaiheissa ja suhtautuu työhönsä eri tavalla. Elokuvan nimihahmo Mike (Channing Tatum) ei ole pelkkä strippari. Kolmekymppinen mies työskentelee muun muassa rakennustyömaalla ja pyörittää detailing-yritystä. Hänen unelmanaan on mittatilaushuonekaluja valmistava yritys. 19-vuotias Adam (Alex Pettyfer) etsii suuntaa elämälleen. Mike tutustuttaa hänet strippaukseen, ja Adam luulee löytäneensä etsimänsä. Kolmas merkittävä henkilö on strippiklubin omistaja Dallas (Matthew McConaughey), jonka ei enää itse tarvitse esiintyä.

*Magic Mike* kuvaa näiden kolmen hahmon kautta erilaisia maskuliinisuuden malleja sekä miesten välisiä suhteita. Kyseessä on myös kasvutarina, joka kertoo missä vaiheessa ihmisen on vielä mahdollista muuttaa elämänsä suunta, jos kauan tavoiteltu päämäärä ei vaikutakaan enää vaivan arvoiselta.

### 4.1 Päähahmojen esittely

*Magic Mikessa* ensimmäisenä suunvuoron saa Dallas. Hän on strippiklubinsa Xquisiten lavalla. Illan ohjelma on alkamassa. Nahkahousuihin ja -liiviin pukeutunut Dallas käy läpi klubinsa pelisäännöt (katso kuva 8). Ensimmäinen sääntö on ”mitä saa ja mitä ei saa koskea”. Hän kiusoittelee yleisössä olevia naisia koskemalla eri osia kehostaan. Dallas kysyy, saako niitä koskea ja, naisten



kiljunnasta huolimatta, vastaus on aina kielteinen. Viimeisenä hän tarttuu omaan jalkoväliinsä ja toistaa kysymyksen. ”Laki sanoo, että tähän ei saa koskea”, Dallas toteaa ja jatkaa virnistellen: ”mutta luulen näkeväni paljon lainrikkooja tässä talossa tänä iltana. Enkä näe kyttiä missään.” Säännöt ovat siis kaikkien tiedossa, mutta niitä voi Dallasin mukaan rikkoa, kunhan siitä ei jää kiinni.



*KUVA 8. Dallas tietää, mihin katse kohdistuu.*

Katsoja tietää Dallasista tämän lyhyen kohtauksen jälkeen jo melko paljon. Hän on johtavassa asemassa klubilla. Hän päättää säännöt ja sen, miten niitä noudatetaan. Hän on erittäin itsevarma esiintyessään kymmenien naisten edessä vähissä vaatteissa, joten Dallas on myös sinut oman kehonsa kanssa. Hän tietää saavansa naiset reagoimaan haluamallaan tavalla ja hyödyntää sitä luodessaan ilmapiirin haluamakseen. Mitä vähemmän estoja yleisön naisilla on esityksen alkaessa, sitä helpommin he luopuvat rahoistaan illan edetessä. Elokuvan myötä käy selväksi, että Dallasille kysymys on aina ja ennen kaikkea rahasta.

Kun katsoja näkee Miken ensimmäisen kerran, tämä herää krapulaisen oloisena huoneesta, joka kylpee kultaisessa luonnonvalossa. Käytyään suihkussa hän ajelee häpykarvansa ja vitsailee vakipanonsa Joannan (Olivia Munn) kanssa (katso kuva 9). Miken sängyssä nukkuu vielä alaston nainen, jonka nimeä Mike ja Joanna eivät pysty muistamaan. Dallasin tavoin myös Mike esitellään fyysisesti huippukunnossa olevana miehenä, jota naiset eivät voi vastustaa. Hän on valmis käyttämään paljon aikaa ja rahaa omaan ulkoasuunsa ja elämäntyyliinsä. Mike on myös seksuaalisesti

vapautunut, kyvykäs ja ilmeisen kokenut. Hän ei missään vaiheessa elokuvaa kehuskele kenellekään harrastaneensa seksiä kahden naisen kanssa yhtä aikaa, joten oletettavasti tämä ei ole poikkeuksellinen tilanne hänelle tai hänen ystävilleen.



*KUVA 9. Mike pitää huolta ulkonäöstään.*

Miken valmistautuessaan töitä varten, Joanna kehuu olohuoneen lasipöytää. Mike kertoo rakenteensa sen itse. Miken suunnitelmissa on aloittaa oma huonekalusuunnitteluyritys ”kunhan markkinat ovat sopivat ja pankki myöntää tarpeeksi kilpailukykyisen lainan”. Mike jättää molemmat naiset asunnolleen ja lähtee itse töihin rakennustyömaalle. Hän luottaa kanssaihmiisiin ja näiden kunnollisuuteen. Tässä vaiheessa katsoja ei vielä tiedä Miken olevan strippari, mutta tätä ei ole vaikea päätellä Dallasin esittelykohtauksen jälkeen. On tärkeää kuitenkin huomata, että Miken unelmat tuodaan esille ennen hänen stripparin työtään. Katsoja tietää jo ennen ammatin paljastumista, että Mikella on muitakin päämääriä.

Miken saapuessa rakennustyömaalle tavataan elokuvan toinen päähenkilö, Adam, ensimmäistä kertaa. Mike saapuu töihin valmiina kiiltävällä avolava-autollaan. Hänellä on mukanaan sopivat varusteet työkaluvyössään. Adam sen sijaan nukkuu työmaan ulkopuolella vanhassa ja nuhjaantuneessa autossa. Adam raahustaa työmaalle parta ajamatta ja tavallisissa tenniskengissä. Hän sanoo ensimmäiseksi työnantajansa, Salin, nimen väärin. On selvää, että Mikella ja Adamilla on hyvin erilainen suhtautuminen työasioihin.

Hetken päästä käy ilmi, että Adam on valehdellut työnhakuilmoituksessaan, joten Mike joutuu opettamaan Adamia ja ottaa käytännössä vastuun hänestä. Työpäivän lopussa Sal tarkistaa Adamin repun ja löytää sieltä kaksi Adamin varastamaa virkistysjuomatölkkiä. Työsuhde on ohi yhden päivän jälkeen. Adam asuu siskonsa Brooken (Cody Horn) luona. Adam valehtelee Brookelle otta-neensa lopputilin, koska hänen pomonsa syytti häntä varastamisesta. Brooke on selvästi turhautunut Adamin vastuuttomaan käytökseen. Tästä huolimatta Adam onnistuu manipuloimaan siskoaan.

Molempien päähenkilöiden keskeiset luonteenpiirteet on esitelty jo tässä vaiheessa. Mike omaksuu alusta alkaen suojelevan asenteen nuorempaa miestä kohtaan. Hän neuvoo Adamia töissä ja vie tämän kotiin. Mike on luottavainen, huolehtivainen ja valmis auttamaan muita. Hän ei ole kuitenkaan naiivi. Tämä ilmenee siinä, että hän ei anna rakennustyömaan esimiehen käyttää häntä hyväkseen. Ammattitaidoton työpari asettaa hänetkin vaaraan, eikä Mike suostu ottamaan riskiä ilman suurempaa palkkiota. Hän neuvottelee ehdot uusiksi ennen kuin on valmis aloittamaan työt. Miken oman arvonsa tunteminen tuodaan esille toistamiseen myöhemmin, kun paljastuu, että hänellä on sopimus Dallasin kanssa kymmenen prosentin osuudesta uudesta Miamiin perustettavasta strippiklubista.

Vaikka osa katsojista saattaa pitää Mikea moraalittomana seksuaalisen käyttäytymisensä vuoksi, hänellä on kuitenkin selkeät moraaliset periaatteet, joista hän pitää tiukasti kiinni. Toisin kuin Mike, Adam on valmis valehtelemaan ja varastamaan saadakseen haluamansa. Häntä ei sido muiden laatimat säännöt eikä hän ajattele tekojensa seuraamuksia. Hän ei tee mitään, joka ei ole hänelle eduksi joko suoraan tai välillisesti. Adamissa korostuu itsekkyyys ja työmoraalin puute.

Adam ei kuitenkaan ole elokuvan antagonistti. Hän ei ole paha ollakseen paha eikä häijy saadakseen nautintoa. Toisin kuin Mike, hän on naiivi ja egoistinen 19-vuotias miehenalku. Juuri tästä syystä Mike luultavasti ottaa hänet siipensä alle. Todennäköisesti hän tunnistaa Adamissa ja tämän käytöksessä itsensä nuoremman version. Tähän viittaa muun muassa se, että myöhemmin Dallas kertoo poimineensa Miken kadulta esiintymään klubilleen, aivan kuten Mike tekee Adamille.

## **4.2 Syöksy miesstrippareiden maailmaan**

Adam näkee sattumalta Miken erään klubin ulkopuolella ja pyytää tätä auttamaan häntä sisälle pääsemisessä. Miken käy Adamia sääliksi, joten hän suostuu auttamaan, kunhan Adam ymmärtää

olevansa palveluksen velkaa. Mike antaa Adamille tehtäväksi mennä juttelemaan kahdelle nuorelle naiselle. Adam ei onnistu hankkimaan juomia naisille, joten keskustelu on hiipumassa. Mike pelastaa Adamin saapumalla paikalle juomien kanssa. Adam ihailee Miken luontevuutta, mutta hämmentyy, kun tämä ottaa esiin strippiklubi Xquisiten mainoslehtisen ja kutsuu molemmat naiset sekä näiden ystävät katsomaan illan esitystä. Naiset lupaavat tulla ainoastaan, jos Adamkin on paikalla. Hetkeäkään epäroimättä Mike vannoo, että hän on siellä.

Miehet saapuvat strippiklubille ja Miken merkitys sen menestykselle alkaa paljastua, kun ulkona jonossa odottavat naiset innostuvat viheltelemään ja tervehtivät häntä nimeltä. Mike on tanssi- ja esiintymistaidoiltaan ryhmän selvästi taitavin jäsen. Illan edetessä yksi esiintyjistä, Tarzan, ei ole enää esiintymiskunnossa. Epätoivoisessa tilanteessa Mike keksii työntää Adamin lavalle. Yleisö innostuu uudesta nuoresta esiintyjästä, vaikka tämän esiintymistaidot eivät vakuuta. *Like a Virgin* -kappaleen soidessa Adam kömpelästi riisuu itsensä alushousuisilleen, hyppää lavan reunalta yöklubilla tapaamansa naisen syliin ja alkaa suutelemaan tätä. Naisjoukko riehaantuu tästä entisestään ja Dallas näkee nuorukaisessa piilevän potentiaalin.

Illan päättyessä Adam ja Mike päätyvät harrastamaan seksiä yöklubilla tapaamiensa naisten kanssa. Yhden illan aikana Adam on vietelty peruuttamattomasti mukaan miesstrippareiden elämään. Hänelle on tarjottu alkoholia, huumeita, rahaa ja seksiä. Ottaen huomioon, miten edellinen työpäivä sujui hänen kohdallaan ja millaisessa pisteessä hän oli elämässään, Adam voi tuskin uskoa onneaan. Adam yrittää sitouttaa Miken itseensä sanomalla, että hänestä heidän tulisi olla parhaita kavereita. Mike naurahtaa ymmärtäen, että se on Adamin yritys viestiä, että hän haluaa kokea lisää samanlaisia iltoja.

Mike on uudentyyppisen maskuliinisuuden ruumiillistuma. Hän esiintyy lavalla ja sen ulkopuolella erittäin luontevasti huokuen miehistä itsevarmuutta. Hän koskettaa Adamin niskaa hellästi, mutta ilman flirttiä, kuten ymmärtäväinen isovelji saattaisi tehdä. Kun hän saapuu Adamin ja Brooken luokse pukeutuneena Marilyn Monroeksi, se ei tarvitse selitystä. Se on osa hänen luontevaa charmiaan.

Strippauksen maailmaan sijoittuvana elokuvana *Magic Mike* kuvaa fantasioita. Esittäessään tanssirutiineitaan Mike ja hänen työkaverinsa eivät ainoastaan riisu vaatteita. He myös hyödyntävät niitä toteuttaessaan yleisönsä fantasioita. Stripparina toimiminen antaa heidän omaksua useita eri-

laisia miehisiä ja idolisoituja alter egoja, kuten kreikkalaisia patsaita, rokkitähtiä, lääkäreitä, palomiehiä, sotilaita ja karjapaimenia. Dallas kuvaa heidän työtään seuraavalla tavalla opettaessaan Adamille oikeaa asennetta ja esiintymistyyliä:

Ymmärräthän, kultaseni, että sinä et vain strippaa. Sinä toteutat jokaisen naisen villeimmän fantasian. Olet aviomies, jota he eivät koskaan saaneet. Olet se unelmamies, jota he eivät koskaan tavanneet. Olet se yhden illan suhde, se yhden illan pano, jonka he saavat toteuttaa tänään sinun kanssasi ja silti mennä kotiin aviosiippansa luo ilman, että he joutuvat pulaan, koska sinä teit siitä luvallista. Sinä olet heidän vapautuksensa. Ole tilanteen herra! Kenellä on kulli? Sinulla, ei heillä.

Adam kokee pienimuotoista homopaniikkia, kun hänen siskonsa Brooke löytää hänen ostamansa työvarusteet, joihin lukeutuu muiden muassa stringejä, bootsit ja merimieslakki, ja tekee johtopäätelmiä hänen mieltymyksistään. ”Se ei ole sitä miltä se näyttää”, hän sanoo pitäen tauon säärrikarvojen saajasta siskoltaan lainaamalla varsiterällä. Kuten Simpson (2004) toteaa, naisvaltaisella alalla työskentelevä mies voi kokea ahdistusta ja pelätä muiden reaktioita ammattia kohtaan. Adamille pelko homoseksuaaliksi leimautumisesta on kuitenkin suurempi kuin strippariksi paljastuminen. Tilannetta yksinkertaistaa se, että kyseessä on Adamin sisko. Simpsonin mukaan leimatuksi tulemisen pelko voimistuu miesten katseen alla. Miesten täytyy todistaa miehuuttaan ensisijaisesti toisille miehille. Seuraavassa kohtauksessa Adam esittää Kenin kanssa kahden cowboyn välisen kaksintaistelun. Hän on jo sopeutunut uuteen maailmaan eikä olisi pystynyt siihen, ellei Dallas olisi opettanut häntä keikuttelemaan lanteitaan juuri oikealla tavalla.

Kuten Connell (1995) toteaa, maskuliinisuuden käsite on jatkuvassa muutostilassa. Viimeisen muutaman vuosikymmenen aikana miesihanteessa on tapahtunut valtava muutos. Perinteiset miehissä arvostetut piirteet – karkeus, suoruus, voima ja sen osoittaminen – eivät ole arvostettuja nyky-yhteiskunnassa. Nykyisin ihannemiehen tulee olla herkkä, avoin ja lempeä. Perinteinen miesihanne elää kuitenkin fantasioissa, joita Dallas ja hänen työntekijänsä pyrkivät täyttämään. *Magic Mike* kritisoi perinteisiä sukupuoliroolien esitystapoja samalla kuitenkin ymmärtäen niiden tarjoamien fantasioiden viettelevyyden ja myyntikelpoisuuden. Pohjautuihan elokuvan markkinointikin samaan seikkaan. Sitä tarjottiin leikkimielisenä tarinana hyväntahtoisesta stripparista etsimässä romanssia. Kaikki katsojille tarjottavat syvemmät merkitykset, haasteet ja monisyisyydet piilotettiin näkyvistä. Fantasia myy paremmin. Dallasin mainitsemia ”jokaisen naisen villeimpiä fantasioita” *Magic Mike* kuvaa kuitenkin lopulta vain hieman. Sen sijaan elokuva keskittyy tutkimaan postmodernia maskuliinisuutta ja nykyaikaisia sukupuolirooleja.

### 4.3 Katse *Magic Mikessa*

Mulvey (1975) ja Nealen (1993) mukaan miestä ja miehen vartaloa ei voi esittää elokuvissa eroottisen katseen kohteena. Se on mahdollista ainoastaan naisten vartaloiden esittämisessä. *Magic Mike* todistaa, että ajat ovat muuttuneet. Miesten kehon esittely ja niihin kohdistuvat katseet ovat hyvin tärkeitä *Magic Miken* esittämille mieskuville. Elokuva hyödyntää sukupuoleen (sex) ja käyttökseen (gender) kohdistuvia odotuksia kertoessaan tarinaansa. Xquisiten esiintyjät pukeutuvat tangoihin, käyttävät ruskettavia voiteita ja penispumppuja. He suhtautuvat lähes pakkomielteisesti ulkonäkönsä. Tätä on perinteisesti pidetty feminiinisenä luonteenpiirteenä.

Strippaus, kuten tanssi, tuo vartalon ja sen kyvyn esiintyä ja suoriutua etualalle riippumatta siitä, kuka sitä katselee. Miesvartalo katseen kohteena voi olla ongelmallinen. Elokuvissa normatiivisena tarpeena pidetään miehen (dominoivaa) katsetta, mutta strippaava vartalo on väistämättä eroottisen katseen kohde strippaavan henkilön tai katseen haltijan sukupuolesta riippumatta. Tätä korostetaan kuvakulmilla ja valaistuksella. Näin Dallas, Mike, Adam ja muut esiintyjät esitetään kiistatta eroottisina katseiden kohteina heidän esitellessä vartaloitaan. Tuo katse ei kuulu ainoastaan katsojalle, vaan se vahvistetaan myös diegeettisesti elokuvan sisäisessä maailmassa. Yleisönä on aina kymmeniä naisia, jotka saavat nautintoa esityksien seuraamisesta ja myös ilmaisevat sen apolodeilla, kiljaisulla ja dollarin seteleillä. Esitykset kuvataan usein alakulmasta yleisössä olevien naisten näkökulmasta. Näin ollen elokuvan katsoja ja tämän katse rinnastuu klubin yleisön eroottiseen katseeseen.

Kamera näyttää usein esiintyvän miehen lisäksi myös esitystä seuraavat naiset. Nämä naisen kiljuvat ja hyppivät innosta. Tanssijoiden luodessa fantasiaa lavalla myös nämä naiset osallistuvat roolileikkiin. He omaksuvat esineellistäjän roolin, kun miehet esittävät heidän fantasioitaan. Tämä voi olla hauska ja voimaannuttava kokemus naiselle. *Magic Mike* osoittaa, että Mulveyn teoria siitä, kuinka elokuvassa katseen haltija on miespuolinen ja katseen kohde väistämättä passiivinen nainen, ei enää pidä paikkaansa edes valtavirtaelokuvissa. Muutos sukupuolten kuvauksissa ei ole kuitenkaan täydellinen. Siitä huolimatta, että miehet esineellistään, *Magic Mike* esittää heidän olevan vallassa kaikkina aikoina.

Elokuvissa naispuoliset stripparit esitetään tyyppillisesti tankojen ympärillä pyörivinä passiivisina objekteina ja yleisössä olevien miesten katseen alaisina. Lavalla ollessaan *Magic Miken* miehet kuitenkin vahvistavat asemansa maskuliinisina ja dominoivassa asemassa olevina yksilöinä. Vaikka

he ovat lähes alastomina, he nostavat yleisön jäseniä tuoleistaan esiintymislavalla ja liikuttavat näiden käsiä vartaloitaan pitkin. He koskettelevat ketä he haluavat ja milloin he haluavat. Vaikka yleisön naiset kohdistavat katseensa, nämä esiintyjät toimivat aktiivisina osapuolina jokaisessa esityksessä tehden tyhjiksi yritykset asettaa heidät passiivisten objektien asemiin.

Toisin kuin esimerkiksi toimintaelokuviissa, *Magic Mikessa* miesvartalon paljastamiseen ei vaadita Nealen edellyttämää kipua tai kärsimystä. Miehet päinvastoin kokevat itsekin nautintoa toimiessaan speaktaakkelina. He käyttävät esityksissään perinteisiä maskuliinisuuden symboleita, kuten karjapaimenten, sotilaiden, poliisien ja palomiesten asuja ja varusteita. Hypermaskuliinisten stereotyyppien hyödyntäminen ehkäisee esiintyjien feminisaatiota, mutta toisaalta samalla romuttaa maskuliinisuuden arkkityyppejä yhdistämällä niihin eksoottista tanssia ja homopiireissä suosittua musiikkia (kuten cover-versiot kappaleista *It's Raining Men* ja *Like a Virgin*). Kirkuville naisille esiintyminen ja naisten halujen kohteena oleminen toimii samanaikaisesti miesten narsistisena fantasiaa. Mieskatsojalle voi siis tapahtua Mulveyn mainitsema narsistinen identifikaatio. Toisaalta, kuten Neale muistuttaa, lihaksikkaan, itsevarman ja naisten himoitsemman maskuliinisen ihannekuvan näkeminen saattaa aiheuttaa myös tunteita riittämättömyydestä.

Miesstrippausesitys voi olla osoitettu naisyleisön lisäksi myös miehen katseelle. *Magic Mikessa* miehet strippaavat naisyleisön edessä, mutta samalla heitä katsovat myös muut miehet joko arvioiden, oppiakseen tai tukeakseen heitä. Dallasin nähdään katsovan työntekijöidensä esityksiä lavan sivusta. Hänen kriittinen katseensa sisältää kyvyn valita tai hylätä esiintyjät klubilleen ja näin sisältää valtaa (katso kuva 10). Tämä käy ilmi, kun hän keskustelee Adamin ensimmäisestä esityksestä Miken kanssa. Hän päättää, annetaanko Adamille mahdollisuus liittyä ryhmään vai ei.



KUVA 10. Dallasin katse evaluoi Adamin arvon. Lopulta hän nyökkää hyväksyvästi ja Adam saa töitä.

Elokuvassa on myös toinen kohtaus, jossa katse ja sen sisältämä valta ovat Dallasilla. Mike päättää näyttää Dallasille, että hänen merkityksensä klubin menestykselle ei ole pienentynyt. Esitys on samalla kilpailua nuorta Adamia vastaan. Kuten luvussa 2 käy ilmi, maskuliinisuuden korostamisessa esiin nousee myös suorittamisen tärkeys, sillä miehen pitää lakkaamatta todistaa itselleen, muille miehille ja yhteiskunnalle olevansa riittävän kyvykäs. Koska Miken esitys on vakuuttava ja fyysisesti vaativa, tämä kohtaus vaikuttaa aluksi korostavan miesvartalon voimakkuutta. Toisaalta se tuo esiin miehisen vartalon riittämättömyyden, kyvyttömyyden säilyttää valta sekä sitä seuraavan (mies- tai naispuolisen) katseen voiman. Keho vanhenee väistämättä. Se ei voi säilyä vahvana ikuisesti. Heti kun näin käy, se menettää arvonsa tässä alakulttuurissa.

*Magic Mike* ei sovi yhteen Mulveyn katseen teorian kanssa. Mulveyn mukaan katseen haltija on aina mies ja nainen sen kohde. *Magic Mikessa* katse kuuluu sekä miehille että naisille. Katseen kohde on lähes aina mies. Usein katse seuraa strippausesitystä, joten kyseessä on eroottinen katse. Tämä kumoaa Nealen väitteen, jonka mukaan mies ei voi olla eroottisen katseen kohde valtavirtaelokuvassa. *Magic Mike* todistaa väitteen, että katseen haltijoilla on valtaa. Tältä osin Mulveyn ja Nealen teoriat pitävät vielä paikkaansa. On tärkeää huomata, että valtaa on myös katseen kohteilla. Objektifikaatio ei tee Mikesta ja hänen tovereistaan passiivisia. He määräävät, mikä on sallittua ja mikä kiellettyä.



#### 4.4 Miesvartalon fallinen valta

Richard Dyerin (1992, 274) mukaan lihaksikkaan miesvartalon visualisointi voi toimia merkinä miehisen vallan ja dominanssin ”luonnollisuudesta”. Tasker kuitenkin huomauttaa, että lihaksikkaan miesvartalon esittäminen kiinnittää huomiota miesvartalon kehittämiseen ja sen vaatimaan työhön. Idealisoitu mies rakentuu vartalonsa kovuuden myötä täysin maskuliinisena. Siitä puuttuu pehmeys, joka yhdistetään feminiinisyyteen. (Tasker 1993, 119.) *Magic Mikessa* tätä ilmentää kohta, jossa Xquisiten stripparit ovat salilla harjoittelemassa esityksiään ja Dallas opettaa Adamille strippauksen alkeita (katso kuva 11).



KUVA 11. Dallas opettaa Adamille tarvittavat liikkeet.

Lihaksikkaus ilmentää myös työtä ja aktiivisuutta. Aktiivisuus yhdistetään maskuliinisuuteen. Ammattinsa ei-maskuliinisuudesta huolimatta, Miken, Adamin ja Dallasin vartaloiden esittämisen voidaan nähdä noudattavan konventionaalista elokuvallista miesvartalon esittämistä spekaakkelina. Miesten vartaloiden lihaksikkaus symboloi aktiivisuutta ja näin ollen maskuliinisuutta. Esiintyminen ainoastaan naisyleisöjen edessä vahvistaa miesten heteroseksuaalisuutta ja samalla kieltää homoseksuaalisen halun mahdollisuuden. Stripausesitys tuo yhteen esitykset sekä miehisestä voimasta että voimattomuudesta. Esiintymislava on naisilta suljettu areena, jossa mies suorittaa rituaalisen ja ideaalisen fantasian maskuliinisesta potenssista.

Matalan kuvakulman yhdistäminen esiintymislavan valoihin korostavat Miken vartalon lihaksikkuutta. Hänen valtaansa korostetaan lisää fallisen rekvisiitan, kuten moukarin, avulla (katso kuva 12). Katsojaa rohkaistaan tarkkailemaan hyperlihaksikasta vartaloa samalla kun kamera pilkkoo Miken vartalon pieniin osasiin tarjoten sitä katseen alaiseksi kuvauksena idealistisesta mieskauneudesta.

Kyse ei ole voyeurismista. Katse on fetisistinen, sillä Mike tietää olevansa katseen kohteena. Hänen esityksensä tarkoitus on saada aikaan reaktioita. Vaikka Miken lähes alaston vartalo on katseen kohteena, hän ei ole passiivinen vaan korostetun aktiivinen osapuoli. Hypermaskuliinista ideaalia ei esitetä luonnollisena, vaan sen paljastetaan olevan tietoisesti rakennettu, hetyttömän fyysisen harjoittelun ja kovan työn tulos. Miesvartalon kaupallistaminen tarkoittaa, että myös miesten vartalot voidaan nähdä halun kohteena ja naiset ja homoseksuaalit niiden kuluttajina.



KUVA 12. Mike ja fallinen moukari.

Yksi miesvartalolle leimallinen piirre – penis – on säilynyt tabuna Hollywood-elokuvissa. Peter Lehmanin (2007, 236) mukaan peniksen tulee pysyä piilossa, jotta miehet voivat säilyttää kulttuurisen valta-asemansa. Peniksen näyttäminen mahdollistaa naisten tekemän vertailun ja arvioinnin. Sen piilottaminen estää myös potentiaalisen homoseksuaalisen halun homofobisessa miesyleisössä. *Magic Mikessa* penis säilyy myös piilossa yhtä kohtausta lukuun ottamatta, jossa Big Dick Richie valmistautuu esitykseensä penispumpun avulla. Vaikka peniksen näyttäminen rikkoo Hollywood elokuvien konventioita, on niitä esitetty silloin tällöin lepotilassa (katso Lehman 2004). *Magic*

*Mikessa* penis on poikkeuksellisesti erektiossa. Sitä ei kuitenkaan esitetä selkeästi. Se on kuvattu joko osittain ja epätarkkana tai varjokuvana (katso kuva 13). Syyt tähän voivat olla taiteellisia (katsojan mielikuva on vahvempi kuin mikään todellinen näky), mutta todennäköisesti kyse on amerikkalaisesta elokuvasensuurista. Miehen sukupuolielinten näyttäminen yleensä johtaa NC-17 ikärajoitukseen, joka tarkoittaa, että suurimmat teatteriketjut eivät suostu esittämään elokuvaa ja tämä tekee kaupallisen menestyksen mahdottomaksi.



KUVA 13. *Big Dick Richien* penis ei mahdu valkokankaalle.

Niissä harvoissa tapauksissa, kun penis päätetään paljastaa, se on yleensä suurikokoinen. Tämä tukee Lehmanin teoriaa, sillä suuri penis potensoi miehekkyyttä, kun taas pieni penis on uhka maskuliinisuudella. Sensuurin välttämiseksi näytetty penis on usein proteesi, kuten *Boogie Nights*issa sekä *Magic Mikessa*. Vaikka Richien peniksen koko korostaa maskuliinisuutta, se tuo esiin samalla tuon maskuliinisuuden keinotekoisuuden. Herää myös kysymys miehuuden riittävydestä. Onko Big Dick Richie riittävän iso ja kova ilman pumpun suomaa apua?

#### 4.5 *Magic Mike* ja homosiaalisuus

Xquisite muodostaa homosiaalisen yhteisön, sillä klubin työntekijät muodostuvat miehistä, jotka myös viettävät vapaa-aikaansa yhdessä. Kyseessä on siis ystävyys- ja työsuhteet. Miken lisäksi esiintyjiin kuuluvat nimensä mittainen Big Dick Richie (Joe Manganiello), enemmän nätti kuin komea Ken (Matt Bomer), latino Tito (Adam Rodriguez) sekä viisikymppinen Tarzan (Kevin Nash). Klubin omistaja Dallasilla on mentorisuhteiden työntekijöihinsä. Näiden miesten väliset suhteet perustuvat tyypillisesti jaettuihin aktiviteetteihin ja tavoitteisiin: he tekevät töitä yhdessä ja pyrkivät menestymään Tampassa, jotta voivat siirtyä suuremmille markkinoille Miamiin.

Vaikka elokuvan miehet kuuluvatkin homososiaaliseen yhteisöön, johon sisältyy miesten välistä kilpailua ja heteroseksismiä, nämä miehet eivät edustavat hegemonista maskuliinisuutta. Miesstrippareiden esityksiä voidaan pitää ei-maskuliinisina eritoten perinteisestä työväenluokan näkökulmasta, joten *Magic Mike* havainnollistaa homososiaalista tilan ja auktoriteetin takaisinvaltausta. Elokuva alkaa tuloksettomalla yrityksellä käyttää hyväkseen perinteistä miesten aluetta eli rakennustyömaata. Myöhemmin nähdään naismaisten käyttäytymisnormien ja tilan "varastamisen" (kuten Adamin lainatessa siskonsa varsiterää) johtavan taloudelliseen menestykseen ja itsearvostuksen nousuun. Adamin vajoaminen syvemmälle uuteen maailmaan paljastaa, kuinka voimaannuttavaa miesten tekemä alueiden valtaus voi olla. Kyse on marginalisoidusta maskuliinisuudesta, sillä nämä miehet on työnnetty syrjään maskuliinisuuden hegemoniasta. Suurin osa miehistä pitää heidän työtään feminiinisenä ketkutteluna. Syytökset homoseksuaalisuudesta eivät ole myöskään harvinaisia. Miesten naisilta saama suosio ja ihailu takaavat heille hegemonisen aseman omassa alakulttuurissa, mutta samalla rajaa heidät yhteiskunnan reunamalle.

Dallas, Mike ja Adam ovat saattaneet luoda voimannuttavan esityksen, mutta voidaan myös perustella, että tämä on tehnyt heidät samalla naiselliseksi. Tällaisella esiintymisellä on siis kaksinainen ja paradoksaalinen merkitys. Toisaalta se on yritys hankkia takaisin miehistä viriliteettiä ja valtaa sekä vihjaa onnistuneesta tavasta nähdä miesvartalon voima vaikuttaa uudella tavalla. Samalla viriiliyden esittäminen naisten arvostelevien katseiden edessä heikentää ajatusta miehisestä viriiliydestä antamalla naisille vallan torjua se silmänräpäyksessä.

Adam, joka saa välittömästi lempinimen "the Kid", värvätään aluksi mukaan yhden illan ajaksi auttamaan esiintyjä lavan takana. Muu ryhmä ei välittömästi hyväksy uutta tulokasta joukkoonsa. Kuten luvussa 2.2 kävi ilmi, tämä on tyypillistä käytöstä homososiaalisessa yhteisössä. Homososiaalisten ryhmittymien uusien jäsenten värväykseen kuuluu usein riittejä, jotka heidän on suoritettava hyväksytyllä tavalla päästäkseen osaksi ryhmää. Riitit kuvaavat uhrautumista ja alistumista, jota ryhmän jäsenet odottavat ryhmään pyrkijöiltä. Ne varmistavat myös, että mukaan pääsee ainoastaan samanhenkisiä jäseniä, jotka ovat valmiita jakamaan ryhmän normit ja asenteet.

Tarzan simputtaa Adamia vaatimalla häntä hieromaan ruskettavaa voidetta hänen jalkoihinsa (katso kuva 14). Adam on saanut urheilustipendin yliopistoon pelaamalla amerikkalaista jalkapalloa, joten oletettavasti hän on tietoinen simputusperinteistä. Ympäristö poikkeaa kuitenkin niin totutusta, että Adam ei voi olla varma Tarzanin aikeista. Epävarmuus myös ilmaisee, kuinka miesst-

riippaukseen yhdistetään homoseksuaalisuutta, ja myös homoseksuaalisuuden pelkoa heteroseksuaalisessa miehessä. Adamin suorittua vastentahtoisesti tämän tehtävän miehet paljastavat sen olleen pilailua ja kutsuvat Adamia hyväksi tyypiksi. Helpottunut Adam hyväksytään osaksi joukkoa hänen selviytyttyään tästä initiaatoriitistä.



KUVA 14. Adamin on läpäistävä initiaatoriitti tullakseen hyväksytyksi joukkoon.

Andersonin, McCormackin ja Leen (2012) jäsenten omistautuneisuuden ja keskinäisen riippuvuuden voimakkuus on sidoksissa simputuksen voimakkuuteen. Rajumpi simputus johtaa siis tiiviimpään yhteisöön. Adamilta vaadittu initiaatoriitti on suhteellisen kevyttä. Se kestää vain muutaman minuutin ja testaa lähinnä hänen asennettaan ja huumorintajuaan. Tästä voi päätellä, että Xquisiten jäsenten väliset suhteet ja heidän omistautuneisuutensa yhteisten tavoitteiden saavuttamiseksi eivät ole kovinkaan vahvoja. Tämä näyttää pitävän yhä enemmän paikkansa tarinan edetessä.

Jokisen mukaan homososiaaliset ryhmät pohjautuvat eriarvoisuuteen ja jäsenten väliseen kilpailuun. Tämä hankaloittaa läheisten ja kestävien ihmissuhteiden kehittymistä. Näiden miesten väliset sidokset voivat näyttää ystävyydeltä, ja ne toimivat ystävyys tavoitin niin kauan, kun ryhmää yhdistää yhteinen tavoite tai uhkaa jokin ulkopuolinen taho. Jokisen mukaan nämä sidokset estävät todellisen läheisen ystävyysuhteen muodostumisen ja ryhmässä voi syntyä jännitteitä, jotka purkaantuvat väkivaltana tai petoksena jäsenten selvittäessä ryhmän sisäistä arvojärjestystä. (Jokinen 2000, 222–225.) Tämä kuvaa miesten välisiä suhteita *Magic Mikessa* varsin hyvin.

Miken ja Adamin suhde lähentelee ajoittain ystävyyttä, mutta ei koskaan saavuta sitä. Alusta alkaen Adam käyttää Miken hyväntahtoisuutta hyväkseen päästäkseen jonon ohi klubille tai tienatakseen rahaa. He viettävät aikaa yhdessä, mutta suhteen tuomat edut jäävät yksipuolisiksi. Adam onnistuu aiheuttamaan hankaluuksia heti, kun Mike ei ole varuillaan. Näin käy, kun Adam myy huumeita salaa Mikelta heidän strippauskeikallaan.

Dallasin suhde työntekijöihinsä, eritoten Adamiin, vaikuttaa aluksi hyväntahtoiselta mentorisuhteelta. Hän esimerkiksi antaa Adamin pitää hänen ensimmäisenä iltanaan tienäänsä rahat ja opettaa hänelle lavaesiintymistä. Nämä kuitenkin palvelevat Dallasin omaa etuaan. Dallas saavuttaa työntekijöidensä lojaaliuden lupauksilla tulevasta sekä muutamalla kymmenellä dollarilla, jotka eivät edes tule hänen taskustaan. Lisäksi hänen klubinsa tarvitsee uutta verta, jotta asiakkaat eivät pääse kyllästymään. Mike on tietoinen Dallasin laskelmallisuudesta, mutta ajattelee hänen pitävän sovituista asioista kiinni, kunhan Mike tekee oman osansa.

Dallasin kaksinaamaisuus paljastuu Mikelle, kun klubin muutto Miamiin varmistuu. Mikelle luvattu kymmenen prosentin osuus onkin pudonnut seitsemään ja puoleen. Kun Miken usko Dallasiin horjuu johtaen lopulta hänen edustamansa maailman torjuntaan, Dallasin reaktio kuvaa hänen suhtautumistaan muihin ihmisiin hyödykkeinä. Hän paljastaa piittaamattomuutensa heittäessään Miken syrjään ja korvatessaan tämän Adamilla esityksen tähtenä ilman hetkenkään epärointiä. Adam ei myöskään osoita minkäänlaista kaipuuta Mikea kohtaan, sillä hän on saavuttanut haluaansa: Miken elämän, hänen paikkansa lavalla ja hänen osuutensa uudesta klubista Miamiassa. Tällaisia jatkuvaa varuillaanoloa vaativia suhteita ei voida kuvata aitona ystävytenä.

#### **4.6 *Magic Miken* naishahmot**

*Magic Mikessa* on kaksi merkittävää naishahmoa, ja Mike on kiinnostunut molemmista. Joanna on kaunis, tuhma, lopulta petollinen biseksuaali, joka ei esitä vaatimuksia Mikea kohtaan. Brooke on enemmän söpö kuin kaunis, neitseellinen, rehellinen, kireä, korkean moraalin omaava, tuomitseva ja erittäin vaativa.

Psykologiaa opiskeleva intellektuelli Joanna ei ole kiinnostunut Mikesta muuna kuin satunnaisena seksikumppania. Mike tajuaa kivuliaasti, että ei edusta naiselle muuta kuin fantasiaa ja fantasiat,

kuten Mikelle toistuvasti käy ilmi, eivät kestä. Joannan todellinen unelma on hänen rikkaalta vaikuttava sulhasensa ja avioliitto tämän kanssa. Ainoa nainen, johon Miken viehätysvoima ei tehoa, on Adamin sisko Brooke. Brooke saapuu yhteen esitykseen tukeakseen veljeään, mutta hänen käytöksensä eroaa täysin kaikista muista yleisön naisista. Hän osoittaa kiinnostusta Mikea kohtaan vasta heidän pilkattuaan Dallasia yhdessä, Miken kerrottua tulevaisuuden suunnitelmistaan ja hänen osoitettua olevansa muutakin kuin lavahahmonsa Magic Mike.

Esiintyessään Mikella on valtaa naisiin. Miken yksityiselämässä naisilla on lopulta kaikki valta kässissään. Havaittuaan olevansa arvostettu ainoastaan seksuaalisen halun kohteena myös lavan ulkopuolella, Miken huolella ylläpitämä julkisivu alkaa nopeasti rapistua. Mike on lopulta varsin surullinen hahmo. Hän on hurmaava veijari ja traditionaalista näkökulmasta katsottuna hänen käytöksensä on moraalitonta, mutta Mike on tietoinen feministisistä periaatteista ja itsetietoinen omasta maskuliinisuudestaan. Hän on herkkä, kosketuksissa omiin tunteisiinsa ja introspektiivinen.

Elokuvan naiskuva on loppujen lopuksi hyvin traditionaalinen. Enemmistö naishahmoista pelkistetään nimettömiksi sivustakatsojiksi. Joannan ja Brooken roolit pelkistyvät lopulta huora–neitsyt-akselin ääripäihin. Elokuvan aikana Mike jahtaa molempia naisia ja menettää molemmat. Vasta tämän jälkeen Mike tajuaa, että strippaaminen on pahasta hänelle, vaikka sillä ei ole näytetty olleen merkittävästi negatiivisia vaikutuksia hänen elämäänsä. Brooken hahmo ilmentää hyvin perinteistä käsitystä kotona viihtyvistä naiseudesta, joka toimii vastapainona väkivaltaiselle ja petolliselle (miehiselle) ulkomaailmalle. Miken on lopetettava ”paha” strippaus, jotta ”hyvä” Brooke pitäisi hänestä. Naisen neitseellinen siveys voittaa kaiken, kuten elokuvissa usein käy. Hänen puhtautensa taltuttaa villin miehen ja muuttaa hänet kelvoksi naiselle sekä yhteiskunnalle.

Elokuva viestii, että miehet eivät ole riittäviä sellaisenaan. He ovat pahoja ja hyvien naisten tehtävä on kesyttää heidät. Ainoa keino saavuttaa rakkautta on lopettaa paheksuttava käytös ja sulautua yhteiskunnan hyväksymään käsitykseen maskuliinisuudesta. Nealen mukaan tämä on tuttu trooppi Hollywood-elokuvista vuosikymmenien takaa eritoten westerneissä, jossa avioliitto edustaa sosiaalista integraatiota: pyssysankari joutuu laittamaan aseensa naulaan voidakseen aloittaa rauhallisen perhe-elämän rakastamansa naisen rinnalla. Avioliitosta kieltäytyminen taas merkitsee nostalgista ylistystä falliselle, kaikkivoivalle ja narsistiselle maskuliinisuudelle. (Neale 1993, 14–15, kts. myös Mulvey 1981.) On valitettavaa, että *Magic Mike* kuvaa miehiä, heidän välisiä suhteitaan ja maskuliinisuutta uudella (vaikkakaan ei käänteentekevällä) tavalla, mutta ei lopulta onnistu pakenemaan valtavirtaelokuvan konventioita kuvatessaan naisia ja sukupuolten välisiä suhteita. Tämän

seurauksena elokuva on lopulta haluton poikkeamaan liian radikaalisti niistä maskuliinisuuden ideologioista, joita se alun perin näyttää kyseenalaistavan.

#### **4.7 Miehen työ *Magic Mikessa* ja taloustaantumien emaskuloiva vaikutus**

Miesstrippareiden työhön kuuluva lavalla esiintyminen ja vaatteiden riisuminen nähdään yleisesti ottaen feminiinisenä uravalintana. Silti se vaatii näiltä miehiltä piirteitä, joiden nähdään olennaisesti kuuluvan perinteiseen miehisyyteen, kuten itseluottamusta, atleettisuutta, itsekeskeisyyttä ja yli-mielisyyttä. Se vaatii rohkeutta, *munaa* niin sanotusti. Näin miespuoliset stripparit muodostavat kulttuurisen oksymoronin eli itseristiriidan. Eroottisen miestanssijan toimiminen katseen haluttuna kohteena muodostuu ongelmaksi perinteiselle maskuliinisuudelle ja sen sisältämälle heteroseksuaalisuuden käsitteelle. Esiintyjät lisäävät maskuliinisuuttaan pukeutumalla perinteistä maskuliinisuutta edustavien työmiesten (tai niitä muistuttaviin) asuihin. Esiintymistilanteessa on vahvaa risti-riitaisuutta ja monitulkinnallisuutta. Kuten Ramsay Burt (1995, 12) kirjoittaa, miestanssijan kuvaaminen nynnynä tai naismaisena (engl. *sissy*) ei ainoastaan sisällä oletusta, että tanssiminen on emaskuloivaa, mutta se esittää myös, että ”naismaisuus” on koodisana homoseksuaalisuudelle.

Tämä ennakkoluulo tanssivia miehiä kohtaan ilmeni vasta miesten päästessä pinnalle ja saavuttaessa menestystä tanssijoina 1900-luvun alussa. Tämä haitallinen näkemys ei syntynyt siitä, että miestanssijoita aidosti pidettiin homoseksuaaleina, vaan kulttuurisesta tarpeesta valvoa ja hallita kaikkia heteroseksuaalisesta normeista poikkeavaa, johon lukeutuu myös miestanssijan visuaalinen esineellistäminen. (Burt 1995, 28.) Haitallinen stereotyyppi, joka kuvaa miestanssijat poikkeuksesta naismaisina ja homoseksuaalisina, suojelee heteronormatiivisuutta yhdistämällä sukupuolen ja seksuaalisuuden. Näin syntyy kehäpäätelmä, jonka mukaan miestanssijoiden oletetaan olevan homoseksuaaleja, koska heidät nähdään naismaisina, ja heitä pidetään naismaisina, koska he ovat oletuksen mukaan homoseksuaaleja. Näin miesstrippaukseen liittyy monimerkityksellisyttä. Miken ja muiden esiintyjien lavalla ilmentävä (hyper)maskuliinisuus on miehistä, mutta ei kuitenkaan miehekästä. Se on heteroseksuaalista, mutta ei täysin heteroseksualisoitunutta. Se on kiihottavaa, mutta myös humoristista.

Vaikka *Magic Mike* pitääkin usein yllä perinteistä sukupuolijakoa, jossa miehet nähdään aktiivisina ja naiset passiivisina osapuolina, elokuva ei ole kuitenkaan silkkää miehisyyden ylistystä. Masku-



liinisuuden kuvauksen sijoittaminen strippareiden maailmaan tuo välittömästi mukaan yhteyden talouselämään. Tätä kautta elokuva paljastaa patsasmaisen täydellisen vartalon rakentaneiden miesten myyttisessä maskuliinisuudessa piilevät säröt.

Mike ja Adam edustavat modernien maskuliinisuuksien ääripäitä (kts. Powrie et al.2004, 12). He ilmentävät aikaa, jolloin maskuliinisuus on kriisitilanteessa ja mies-identiteetissä tapahtuvat radikaalit muutokset aiheuttavat sosiaalista levottomuutta. Kumpikaan päähenkilöistä ei ole onnistunut menestymään valitsemallaan uralla. Adam on ammattitaidoton ja epäonnistunut yliopistotason jalkapalloilija. Adam on vaurioitunut mies, joka etsii omaa paikkaansa yhteiskunnassa. Ahkeralla Mikella on vuorostaan useita työpaikkoja. Hän on kapitalistisen järjestelmän ihannekansalainen. Molemmilla strippaus on ainoa toteuttamiskelpoinen ja taloudellisesti kannattava uravaihtoehto valitsemassa taloudellisessa ilmapiiressä.

Sekä Mike että Adam feminisoidaan työssään näytteille asettelun myötä. He edustavat myös feminisoidun miehen kuvaukseen sisältyviä kahta erilaista tyyppiä. Adam on jatkuvaa nautintoa etsivä varakas hedonisti. Mikessa on samoja piirteitä, mutta hän on myös kuunteleva ja huomaavainen. Molemmat feminisoidun maskuliinisuuden muodot edustavat vastarintaa perinteistä maskuliinisuutta vastaan.

Xquisiten avausnumerossa stripparit ovat paljonpuhuvasti pukeutuneet tummiin pukuihin näyttellen fantasiaa Wall Streetin pörssimeklareista sekä yleisön naisille että itselleen. Näiden miesten halu riisua vaatteensa rahasta kuvaa sitä, mitä amerikkalaiselle unelmalle on käynyt 2000-luvulla. Toisin kuin useimmilla elokuvien naispuolisilla strippareilla, syy uravalinnan takana ei ole oidipaallinen tai moraalinen turmeltuneisuus. Se on yksiselitteisesti taloudellinen.

*Magic Miken* maailmassa ihmiset määrittelevät itsensä ja toiset sen mukaan, miten he tienaa rahansa. Elokuva kuvaa hahmoja, jotka joutuvat kamppailemaan toteuttaakseen materiaaliset ja ammatilliset haaveensa laman aikana. Adam tienaa kymmenen dollaria tunnissa pimeänä, koska työnantaja ei suostu tai kykene maksamaan liiton määräämiä palkkoja. Dallas kertoo, että jos hän saa lapsia, hän istuttaa heidät katsomaan *Mad Money* -finanssiohjelmaa opettaakseen heille sijoittamista, koska koulutus on hyödytöntä. Mike ruokkii unelmaansa huonekalu yrityksensä strippauksella ja erilaisilla hanttihommilla. Hän ei salli itsensä nauttia uudesta autostaan. Mike jättää jopa suojamuovit paikoilleen, jotta auto ei menettäisi jälleenmyyntiarvoaan.

Mike ei saa strippauksen ohella tekemistään töistä mitään palkintoa rahallisen korvauksen lisäksi. Ne ovat hänelle keino päästä käsiksi hänen omaan fantasiaansa amerikkalaisesta unelmasta. Kuukaan ei arvosta häntä ahkeruuden tai hänen tekemänsä työn vuoksi. Tämä ilmenee kohtauksessa, jossa Mike yrittää saada pankista pientä yrityslainaa huonekalufirmaansa varten. Hän pukeutuu pukuun ja silmälaseihin vaikuttaakseen uskottavammalta. Hän yrittää hurmata pankkivirkailijan tyyppilliseen tapansa, mutta tässä maailmassa Miken tuntemat konstit eivät tehoa. Pankki ei suostu myöntämään hänelle lainaa, vaikka hän on säästänyt 13 000 dollaria alkupääomaa.

Tämä kohtaus havainnollistaa, että Mike edustaa marginalisoitua maskuliinisuutta. Vaikka hän pintapuolisesti edustaa hegemonista miesideaalia, Mikelta puuttuu todellinen yhteiskunnallinen valta. Yhteiskunta pyrkii myös estämään mahdollisuudet saavuttaa valtaa. Ei ole sattumaa, että tässä kohtauksessa Mikea kuvataan poikkeuksellisesti yläviivostosta, joka kuvastaa hänen asemansa heikkoutta kyseisessä tilanteessa (katso kuva 15).



*KUVA 15. Mike on aluksi kuvattu lievästä alakulmasta. Kohtauksen edetessä Miken mahdollisuuksien heikentyminen ilmenee kuvakulman valinnassa.*

Miken asema strippiklubin vetonaulana, joka pohjautuu hänen fyysiseen voimaansa sekä seksuaaliseen kyvykkyyteensä, paljastuu lopulta ainoastaan heikoksi korvikkeeksi hänen sosiaalisen ja taloudellisen vallan puutteelle. *Magic Mike* tuo ilmi, kuinka perinteiset miehiset ammatit ja työyhteisöt eivät tarjoa Mikelle ja Adamille mahdollisuuksia menestymiseen. Adamista tulee tunnuskuva taloudelliselle elpymiselle hänen siirtyessä luovaan teollisuuteen, joka suo hänelle uusia mahdollisuuksia ilmaista itseään ja menestyä taloudellisesti. *Magic Miken* tarina voidaan nähdä ohuena allegoriana miesten siirtymisestä tuotantotalouden palveluksesta palvelutalouteen.

Mike saa arvostusta ainoastaan asettamalla vartalonsa kulutuksen kohteeksi. Mikea vähätellään, kun hän on työmiehenä rakennustyömaalla, mutta samana iltana, kun Mike pukeutuu huomioliiveihin, suojakypärään ja heiluttelee fallista lekaansa lavalla, hänet palkitaan ja häntä ihailaan hänen

tarjoamansa työmiehen fantasiaversio vuoksi. Miesten esitys tosiasiallisesti vahvistaa heidän maskuliinisuuttaan. Esityksen aikana huolet ja paineet katoavat ja heitä palvotaan kuninkaina ("the cock-rocking kings of Tampa").

Brooke kuitenkin suhtautuu epäilevästi tätä ammattia kohtaan. "Olet kolmekymppinen täynnä paskaa oleva miesstrippari", Brooke arvostelee Mikea. "En ole työni", Mike vastaa. Tämä tunne herättää vastakaikua monissa, jotka joutuvat tekemään inhoamaansa työtä, johon he ovat ylikoulutettuja, tai työskentelemään useissa osa-aikaisissa työpaikoissa tienatakseen elantonsa. Koska länsimaisessa kulttuurissa työ vie merkittävän osan ajasta, ihmisten itsearvotukseen vaikuttaa merkittävästi heidän työtittelinsä. Siihen kytkeytyvät myös muiden ihmisten näkemykset. Yhteiskunta itse asiassa määrittelee jäsenensä työn perusteella.

Vaikka Dallasia ei varsinaisesti esitetä sympaattisessa valossa, häntäkään ei kuitenkaan voi pitää elokuvan kelminä. Omasta näkökulmastaan Dallas toimii ainoalla tavalla, jolla menestystä janoava mies voi toimia. Samalla Dallasin maailmankuva aiheuttaa sen, että hänen ei ole mahdollista solmia pysyviä luottamukselle pohjautuvia ihmissuhteita.

Soderberghin elokuvassa hahmot ovat taloudellisten ja sosiaalisten olosuhteiden ilmenemisiä. Näin ollen *Magic Mike* esittää, että nykyisessä yhteiskunnallisessa asetelmassa työmiesten ja traditioonalaisten miehisten työtehtävien arvo on vähentynyt. Samalla maskuliinisuus on nostanut arvoaan kaupallisena hyödykkeenä toisessa muodossa. Funktionaalisuuden sijaan miehinen vartalo on noussut kannattavaksi vaihdon välineeksi sen toimiessa esteettisenä katseen kohteena. Toisin sanoen sen kauneusarvo on korvannut muut arvot. Moderni maskuliinisuus esitetään sarjana tarkasti koreografioituja strippausrutiineja, joissa luolamiehiksi ja sotilaksi pukeutuvat esiintyjät jäljittelevät menneitä maskuliinisuuden rippeitä.

#### **4.8 Miken kasvutarina**

Kesän kuluessa Adamin suosio Xquisitessa kasvaa ja hän eksyy entistä syvemmälle kaninkoloon. Adam sitoutuu yhä enemmän klubin toimintaan sekä Dallasin ryhmän viettämään elämäntyyliin. Toisin kuin Mike, hän ei kuitenkaan pysty pitämään asioita tasapainossa. Hän käyttää liikaa huumeita ja pian hän huomaa olevansa velkaa huumekauppiaille. Tyypillisesti hän ei kuitenkaan ole tästä suuresti huolissaan ja vähättelee seuraamuksia.

Mikelle strippaus on ollut elinkeino, joka mahdollistaa mukavan elämäntyylin ja toimii samalla keinona saavuttaa todellinen unelma – se, mitä hänet on tarkoitettu tekemään. Miken elämältä putoaa pohja, kun hän menettää Joannan ja pankki kieltäytyy antamasta hänelle lainaa. Hän reagoi viemällä Adamin ulos juhlimaan koko yöksi. Veljeään etsivä huolestunut Brooke löytää Adamin Miken asunnosta makaamassa omassa oksennuksessaan. Raivostunut Brooke huutaa Mikelle näkevänsä tämän tyhjänpuhumisen läpi. Petettyään lupauksensa Brookelle pitää Adam turvassa Mike alkaa todella kyseenalaistamaan omaan elämäntyyliään ja valintojaan.

Dallas taas on peruuntumattomasti nivoutunut osaksi miesstrippauksen alakulttuurista. Hän on omaksunut sen symboliikan läpikotaisin. Kun Dallas puhuu siitä, kuinka hän ja muut hänen kaltaisensa edustavat ylintä miehisyyttä ja ovat naisten suurimpien fantasioiden toteutumia, hän todella uskoo siihen. Tämä ilmenee muun muassa siitä, että Dallasin asunto on koristeltu maalauksilla ja patsailla, jotka kaikki kuvaavat Dallasia. Hän torjuu kaikki sen kanssa ristiriidassa olevat ajatukset, näkemykset ja teot. Se on välttämätöntä hänen itsekuvansa säilymisen kannalta. Hai, joka lakkaa uimasta, kuolee.

Miken on tehtävä päätös siitä, jatkaako hän samalla polulla Xquisiten ryhmän kanssa Miamissa vai lopettaako hän strippauksen ja ryhtyy tavoittelemaan todellista unelmaansa. Mikelle on käynyt selväksi, mitä ikääntyville strippareille tapahtuu. Hän näkee varoittavat esimerkit katsoessaan Dallasia ja Tarzania. Vaihtoehtoina on päätyä joko parhaat päivänsä nähneeksi ryhmän vanhimmaksi strippariksi tai, kenties vielä pahempaa, Dallasin kaltaiseksi manipuloivaksi hyväksikäyttäjäksi. Miken kasvutarina huipentuu hänen tajutessa, että hän on valehdellut myös itselleen uskoessaan Dallasin väitteitä.

Mike pyrkii voittamaan Brooken takaisin pyytämällä häneltä anteeksi sitä, ettei pystynyt suojelemaan Adamia, ja kertomalla muuttuvansa. Mike sanoo, että hän ei ole elämäntyyliinsä. Ilme Miken kasvoilla kuitenkin kertoo, että hän ei ole varma uskooko itsekään omia sanojaan. *Magic Mike* esittää kysymyksen siitä, kuinka kauan ihminen voi tehdä jotain, joka hyödyttää häntä, ennen kuin se muodostuu osaksi häntä. Eikä elokuva tarjoa siihen helppoja vastauksia.

Mike luopuu lähes kaikista säästöistään suojellakseen Adamia velkojilta. Adam ei onnistu ymmärtämään tekojensa seurauksia tai ei välitä niistä. Hän kokee stripparina toimimisen olevan hänen unelmansa ja saavuttaneensa näin lopullisen päämääränsä. Adam lupaa maksaa rahat takaisin ja kertoo olevansa kaikesta velkaa Mikelle, mutta nämä vaikuttavat vain tyhjiltä sanoilta. Adam

kuvailee kaiken muuttuneen kolmessa kuukaudessa. Hänellä on rahaa. Hän voi harrastaa seksiä kenen kanssa haluaa. Hänellä on vapautta. Ennen kaikkea hänellä on hauskaa. Tämä ei enää riitä Mikelle. Kokematon Adam on valmis uskomaan Dallasin lupauksiin ja sitoutumaan hänen edustamaansa hypermaskuliiniseen fantasiaan. Mike jättää ryhmän keskellä viimeistä Tampan esitystä ja lähtee Brooken luokse (katso kuva 16). Kutsumalla Adamin mukaan tähän fantasiamaailmaan, Mike mahdollistaa oman eronsa siitä.



*KUVA 16. ...ja he elivät onnellisina elämänsä loppuun saakka tyypilliseen Hollywood-tapaan.*

## 5 LOPUKSI

Tutkielmani yksi tavoite oli selvittää, mitä maskuliinisuus on. Jälkikäteen arvioituna minun olisi ollut parempi kysyä, mitä maskuliinisuudet ovat. Ei ole olemassa yhtä muuttumatonta maskuliinisuutta. Maskuliinisuus saa monia muotoja riippuen ajasta ja paikasta. Se on sosiaalinen käsite, joka on alituisessa muutostilassa. Tilapäisesti vallalla olevaa maskuliinisuuden muotoa kutsutaan hegemoniseksi maskuliinisuudeksi. On olemassa myös muita maskuliinisuuksia, jotka voivat sisältää hegemonisen maskuliinisuuden arvot tai taistella sitä vastaan. Näihin kuuluu esimerkiksi alisteiset maskuliinisuudet sekä marginaaliset maskuliinisuudet.

Toinen tavoitteeni oli tutkia, miten maskuliinisuutta esitetään elokuvissa. Elokuvan historia on hyvin pitkälle miesten kuvauksen historiaa. Onhan suurin osa ohjaajista, käsikirjoittajista sekä roolihahmoista miehiä. Täten elokuvat kuvaavat usein mieskulttuuria ja rakentavat mieskuvaa. Elokuvat sekä heijastavat kulttuurillisia arvoja että muokkaavat niitä. Suurin merkitys on amerikkalaisilla valtavirtaelokuvilla, sillä ne ovat suosituimpia ja ohjaavat näin ollen länsimaalaisten ajattelua eniten.

Olen käyttänyt analyysini keskeisinä lähteinä Laura Mulveyn miehisen katseen teoriaa ja sitä vastaan esitettyä kritiikkiä. Feministisen elokuvateorian pioneeri Mulvey pyrki kuvaamaan naishahmojen alisteista asemaa länsimaisessa valtavirtaelokuvassa. Mulveyn teoria ja sen kritiikki tarjoavat mielenkiintoisen tavan tulkita elokuvia. Katseiden merkitys elokuvissa tulee esiin niiden tavassa luoda merkityksiä ja kuvastaa valtasuhteita.

Mulveyn laati teoriansa 1970-luvulla, joten ei ole kovin yllättävää, että teoria ei enää pidä kaikilta osin paikkaansa. Toisaalta se tarjoaa mahdollisuuden tutkia, miten elokuvien esittämät nais- ja mieskuvat ovat muuttuneet. Perinteinen mieskuva ei enää tunnu sopivan aukottomasti postmodernin yhteiskunnan palapeliin. Elokuvien sisältämä mieskuva kertoo miesten olevan haavoittuvaisempia ja vaurioituneempia kuin ennen. Muutos kuvauksessa näkyy esimerkiksi päähahmojen vartaloissa, jotka yleensä peilaavat kulttuurissa tuona hetkenä vallitsevaa ideaalia. Muutos voi olla nopea, sillä 1980-luvulla miehistä ihannevartaloa edustivat Arnold Schwarzeneggerin ja Sylvester Stallonen hyperlihaksikkaat vartalot. 2000-luvulla nämä on korvattu solakoilla ja lähes androgyyneillä vartaloilla. Yksi työni keskeisimmistä havainnoista on se, että katseen kohteena oleva mies ei vielääkään joudu täysin katseelle alisteiseksi. Valtasuhteiden hierarkiassa on tapahtunut

muutos, mutta se ei ole vallankumouksellinen. Täyskäännöksen sijaan muutos antaa mahdollisuuden vuorovaikutukselle.

Miesten välisten suhteiden kuvaus on muuttunut myös. Aikaisempina vuosikymmeninä mieshahmojen läheisen ystävyuden tuomat viittaukset homoseksuaalisuudesta kumottiin korostetusti. Nykyisin mieshahmojen välistä suhdetta voidaan kuvata bromanssiksi, joka muistuttaa naisten välisiä emotionaalisista suhteita. Tällaisten suhteiden kuvaus heijastaa muutoksia siinä, miten maskuliinisuus ymmärretään ja kuinka sitä rakennetaan.

Päaesimerkkinäni maskuliinisuudesta elokuvissa on Steven Soderberghin vuonna 2012 ohjaama *Magic Mike*. Valitsin tämän elokuvan sen mieshahmojen ja heidän työnsä perusteella. Valintaan vaikutti myös elokuvan kuvaama alakulttuuri ja sen sitominen ajankohtaiseen taloustilanteeseen.

*Magic Mike* kuvastaa muutosta maskuliinisuuksien ymmärtämisessä. Perinteinen miesihanne on katoamassa. Soderberghin elokuvassa se on olemassa enää fantasian tasolla. Perinteiset maskuliinisuuden symbolit toimivat enää lavasteina ja rekvisiittana. Myös miehisen ihannevartalon muutos näkyy Xquisiten esiintyjissä. Mitä nuorempi esiintyjä on kyseessä, sitä hoikempi hän on. Ryhmän vanhin Tarzan on korostetun lihaksikas ja hän muistuttaa hyvin paljon kehonrakentajaa. Elokuva osoittaa, että mieskin voi olla katseen kohde, eikä tämä tarkoita sitä, että hänen maskuliinisuutensa katoaa. Eroottisen katseen kohteena toimiminen voi itse asiassa lisätä miehekkyyden tunnetta. Lavalla esiintyvät Mike ja Adam nauttivat ollessaan naisyleisön fetisistisen katseen kohteena. Täyttäessään näiden naisten fantasioita he toteuttavat samalla omia narsistisia fantasioitaan. Fantasiat eivät luonteensa mukaisesti voi kuitenkaan olla pysyviä ratkaisuja.

Työllä on suuri merkitys länsimaiselle miesidentiteetille. Yhteiskunta ja sen jäsenet määrittelevät itsensä ja toiset työn perusteella. Lama tuo muutoksia kaikkialle yhteiskuntaan, ja ne kohdistuvat voimakkaasti myös maskuliinisuuteen. Taloustaantumassa miehen identiteetti on kriisissä. Tämä korostuu niiden miesten kohdalla, jotka työskentelevät naisvaltaisissa ammateissa. *Magic Mike* esittää, että nykyisessä yhteiskunnallisessa asetelmassa perinteisesti miehisinä pidettyjen ruumiillisten töiden arvo on pienentynyt. Työn muokkaamien lihasten arvo on säilynyt ennallaan ainoastaan esteettisellä tasolla. Tavoitellessaan omia unelmiaan *Magic Miken* miehet asettavat itsensä ja vartalonsa muiden arvioitavaksi. Se tarjoaa sosiaalisia, seksuaalisia ja taloudellisia mahdollisuuksia. Toisaalta siinä piilee myös vaara tulla torjutuksi kaikilla tasoilla. Lopussa Mike joutuu pohtimaan, onko unelmien saavuttaminen sen arvoista.

Lähdin tutkimaan opinnäytetyössäni maskuliinisuutta ja sitä, kuinka se nähdään akateemisessa tutkimuksessa ja miten sitä esitetään ja tulkitaan elokuvissa. Selvittämällä feministisen gender-, sekä elokuvatutkimuksen historiaa selvisi, että maskuliinisuuden tutkinta, sen ymmärtäminen sekä elokuvien esittämät mieskuvat ovat kokeneet monenlaisia muutoksia reilun 40 viime vuoden aikana. Maskuliinisuus sisältää useita eri tulkintoja miehuudesta, joista osa on ristiriidassa keskenään. Kulttuurilliset ja sosiaaliset konventiot edellyttävät miehen olevan maskuliininen, mutta maskuliinisuuden määrä sekä termin tarkka sisältö riippuvat sekä ajankohdasta että kulttuurista. Miehuuden käsitykset muuttuvat siis maailman mukana. Maskuliinisuuden ideaalia ei voi saavuttaa edes teoriassa kuin hetkellisesti. Kun näkemykset maskuliinisuudesta muuttuvat, niin muuttuvat myös elokuvat ja samalla niiden sisältämät katseet. Nykyisin miehet ovat useammin katseen kohteena. Samalla lisääntyvät myös eritoten naisten (ja homoseksuaalien miesten) mahdollisuudet katsoa.

*Magic Mike* on samalla sekä kuvaus miesstripparin uran eri vaiheista että kuvaus postmodernista miehisyyden käsitteestä. Se esittää, millaiset vaihtoehdot kyseisellä alalla toimiminen tarjoaa nuorille miehille. Adam on elokuvan lopussa samassa vaiheessa kuin Mike ja Dallas ovat aikoinaan olleet. Nämä miehet edustavat Adamin tulevien valintojen seurauksia. Elokuva ei kuitenkaan vastaa kysymykseen, miten ala vaikuttaa sen taakseen jättäneisiin myöhemmin heidän elämässään.

Toivon, että työni auttaa lukijaa ymmärtämään maskuliinista kulttuuria ja sen moninaisuutta paremmin. Tutkimuskysymykseen vastaamisen kannalta onnistuin mielestäni sekä lähteiden että analysoimieni elokuvien valinnassa mainiosti. Kriittisyys median esittämiä sukupuolikäsityksiä kohtaan ja kyky analysoida niitä ovat hyödyllisiä ominaisuuksia journalistille. On tärkeää huomata, kuinka valtavirtaelokuva heijastaa ja myös ylläpitää maskuliinista ja heteronormatiivista kulttuuriamme. Tutkimuksessani korostuu katseen ja sen tiedostamisen, miehen vartalon ja sen kuvauksen, miesten välisten suhteiden sekä työn merkitykset maskuliinisuudelle ja sen ilmenemismuodoille elokuvissa. Rajasin maskuliinisuuden käsittelemisen näihin aiheisiin, koska opinnäytetyöni jälkimmäinen osa on *Magic Mike* -elokuvan sisältämien mieskuvien analysointia. Miesstrippareiden elämästä kertovassa elokuvassa nousevat esiin juuri nämä teemat.

Aiheen valintaan vaikutti oma intohimo elokuvia ja niiden tutkimista kohtaan. Tämä sekä edisti että hankaloitti opinnäytetyön tekemistä. Työn ääreen oli aina mukava palata ja välillä sormet eivät tahtoneet pysyä ajatusten perässä. Toisaalta tulin hankkineeksi lähdemateriaalia niin paljon, että sen läpikäynti kesti ehkä turhankin kauan. Haittapuolena voi pitää myös sitä, että rakkaankin aiheen



tutkiminen alkaa deadline lähestyessä tuntua työltä. Minulta menee luultavasti jonkin aikaa, ennen kuin voin rentoutua esimerkiksi Bond-elokuvien äärellä samalla tavoin kuin ennen.

Maskuliinisuus on kiehtova tutkimuksen aihe. Se on jokaiselle tuttu käsite, mutta siitä huolimatta – ja kenties juuri siitä syystä – sitä on tutkittu suhteellisen vähän ja vasta lyhyen aikaa. Koen, että tutkielmani on tiivis esitys sen monimuotoisuudesta sekä hyvä ja kattava kuvaus sen tietyistä osaluista. Kaikkia maskuliinisuudelle olennaisia piirteitä ei ollut mielekästä ryhtyä selvittämään tässä yhteydessä. Maskuliinisuuteen liittyvistä näkemyksistä jää moni käsittelemättä, kuten esimerkiksi isyyden tuomat merkitykset ja hegemonisen maskuliinisuuden erot eri kulttuureissa. Ne täytyy tehdä toisessa yhteydessä.

## LÄHTEET

Anderson, E., McCormack, M. & Lee, H. 2012. Male team sport hazing initiations in a culture of decreasing homophobia. Viitattu 5.10.2014, <http://dro.dur.ac.uk/10983/1/10983.pdf>.

Burt, R. 1995. *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*. London: Routledge.

Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge

Connell, R.W. 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

Connell, R.W. 2000. *The Men and the Boys*. Cambridge: Polity Press.

Connelly, T. 2004. He Is as He Is – and Always Will Be: Clark Gable and the Reassertion of Hegemonic Masculinity. Teoksessa P. Powrie, A. Davies & B. Babington (toim.). *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London & New York: Wallflower Press.

Davies, A. 2004. The Male Body and the Female Gaze in Carmen Films. Teoksessa P. Powrie, A. Davies & B. Babington (toim.). *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London & New York: Wallflower Press.

Jokinen, A. 2000. *Panssaroitu maskuliinisuus: Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Jokinen, A. (toim.) 2003. *Yhdestä puusta: Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere: Tampere University Press.

Kulshrestha, S. 2011. I Get By With A Little Help From My Bros: An Analysis of the Male Homosocial Relationship on 'How I Met Your Mother'. Viitattu 5.10.2014, <http://www.studentpulse.com/articles/356/2/i-get-by-with-a-little-help-from-my-bros-an-analysis-of-the-male-homosocial-relationship-on-how-i-met-your-mother>.

Lehman, P. 2004. 'They Look So Uncomplicated Once They're Dissected': The Act of Seeing the Dead Penis with One's Own Eyes. Teoksessa P. Powrie, A. Davies & B. Babington (toim.). *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London & New York: Wallflower Press.

Lehman, P. 2007. *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Philadelphia: Temple University Press.

Leppihalmi, I. 1998. Mies on mies on mies: hahmotelmia maskuliinisuudesta. Teoksessa V. Heikkinen, H. Mantila & M. Varis (toim.). *Tuppisuinen mies – kirjoitelmia sukupuolesta, kielestä ja kulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Mulvey, L. 1975. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen* 16, 6–18.

Mulvey, L. 1981. Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). Viitattu 6.11.2014, <http://afc-theliterature.blogspot.fi/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html>.

Neale, S. 1993. *Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema*. Teoksessa S. Cohan & I. R. Hark (toim.). *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge.

Powrie, P., Davies, A. & Babington, B. 2004. *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London & New York: Wallflower Press.

Sargent, D. 2013. *American Masculinity and Homosocial Behavior in the Bromance Era*. Georgia State University. Opinnäytetyö.

Simpson, R. 2004. *Masculinity at Work: The Experiences of Men in Female Dominated Occupations*. Viitattu 28.9.2014, <http://dspace.brunel.ac.uk/bitstream/2438/3799/1/Work%20Employment%20and%20Society.pdf>.

Tasker, Y. 1993. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London & New York: Routledge.

Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2004. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Helsinki: Tammi.

Wood, R. 1986. Hollywood from Vietnam to Reagan. New York: Columbia University Press.

### **Aineisto**

300 2006. Elokuva. Käsikirjoitus: Zack Snyder, Kurt Johnstad & Michael Gordon. Ohjaus: Zack Snyder. Tuotanto: Warner Bros. DVD. Kesto 117 minuuttia.

Die Another Day 2002. Elokuva. Käsikirjoitus: Neal Purvis & Robert Wade. Ohjaus: Lee Tamahori. Tuotanto: Eon Productions. DVD. Kesto 133 minuuttia.

Dr. No 1962. Elokuva. Richard Maibaum, Johanna Harwood & Berkely Mather. Ohjaus: Terence Young. Tuotanto: Eon Productions. Blu-ray. Kesto 110 minuuttia.

Casino Royale 2006. Elokuva. Käsikirjoitus: Neal Purvis, Robert Wade & Paul Haggis. Ohjaus: Martin Campbell. Tuotanto: Columbia Pictures, Eon Productions. Blu-ray. Kesto 144 minuuttia.

Lethal Weapon 1987. Elokuva. Käsikirjoitus: Shane Black. Ohjaus: Richard Donner. Tuotanto: Warner Bros. DVD. Kesto 117 minuuttia.

Magic Mike 2012. Elokuva. Käsikirjoitus: Reid Carolin. Ohjaus: Steven Soderbergh. Tuotanto: Warner Bros. Pictures. Blu-Ray. Kesto 110 minuuttia.