

TOIMIJUUDEN KUTSUMUS
Naiseuden representaatio elokuvassa Lee

Pro gradu -tutkielma
Eveliina Lintula
Audiovisuaalinen mediakulttuuri
Ohjaaja Mari Mäkiranta
Taiteiden tiedekunta
Lapin yliopisto
Kevät 2025

Lapin yliopisto, Taiteiden tiedekunta

Työn nimi: TOIMIJUUDEN KUTSUMUS, Naiseuden representaatio elokuvassa *Lee*

Tekijä: Eveliina Lintula

Koulutusohjelma/oppiaine: Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Työn laji: Pro gradu -tutkielma/Maisteritutkielma

Sivumäärä: 43 sivua

Vuosi: 2025

Tiivistelmä

Tutkimus käsittelee, millainen naiseuden representaatio rakentuu elokuvassa *Lee* (2023). Tutkielmassa eritellään naiseuteen liitettyjä ideologioita, arvoja, kokemuksia ja ominaisuuksia. Työn aineistona on *Lee*-elokuvan päähenkilö, joka on nainen nimeltä Elizabeth ”Lee” Miller. Aineistoa lähestytään laadullisella tutkimusotteella. Analyysimenetelmänä tutkielmassa on käytetty lähilukua, mikä tekee mahdolliseksi aineiston yksityiskohtaisen tarkastelun ja tutkijan omien huomioiden uudelleen arvioinnin. Teoreettisina viitekehyksinä on visuaalinen kulttuuri ja feministinen mediatutkimus.

Tutkielmassa naiseuden representaatiot on jaettu kahteen ylälukuun: työkeskeinen naiseuden representaatio ja toimijuuden esitys. Työkeskeisessä representaatiossa naiseuteen liitetään aineistossa ihannoivaa kuvaa työlleen omistautuneesta ahkerasta naisesta. Aineistossa naiseus on osana patriarkaalista työympäristöä, jossa naiseus tuo ilmi ja haastaa ympäristön epäreiluja sääntöjä. Aineistossa representoitavaan työkeskeiseen naiseuteen liitetään haastava äitiys, jota selittää työn aiheuttamat traumat. Työkeskeisen äidin korostaminen yksilönä on feministiselle mediakuvastolle ominaista.

Naishahmo esitetään velvollisuudentuntoisena ja moraalisesti johdonmukaisena toimijana, joka on kontrastina sodan ja miesten edustamalle epäoikeudenmukaisuudelle. Naisisen katseen avulla rakennettu seksuaalisen naiseuden representaatio ilmentää naisen ja miehen tasa-arvoa asettaen naisen aktiiviseksi subjektiksi.

Avainsanat: feministinen mediatutkimus, representaatio, katse, sukupuoli, visuaalinen kulttuuri

Sisällys

1 JOHDANTO	5
1.1 Aineistona Lee-elokuvan päähenkilö	6
1.2 Menetelmänä lähiluku	9
1.3 Viitekehystenä visuaalinen kulttuuri ja feministinen mediatutkimus	12
1.4 Aikaisempi tutkimus	13
1.5 Naisuus ja sukupuolen performatiivisuus	16
1.6 Naishahmo representaationa	17
1.7 Nainen katsottavana ja katseen luoja	18
2 TYÖKESKEISEN NAISEUDEN REPRESENTAATIO	20
2.1 Naisuus patriarkaalisen työmaailmanhaastajana	22
2.2 Työteliään naiseuden arvostus	26
2.3 Menestyvä huono äiti	27
3 TOIMIJUUDEN ESITYS	32
3.1 Naistoimijuus ja moraalinen velvoite	32
3.2 Esteiden ylittämisen prosessi naistoimijuudessa	34
3.3 Naishahmo seksuaalisena subjektina	36
4 JOHTOPÄÄTÖKSET	39
LÄHTEET	42

Taulukot

Taulukko 1. Lähiluvussa käytetyt analyysikysymykset 10

Taulukko 2. Esimerkkiote muistiinpanoista, aikakoodi kohtaukselle 00:06:00 - 00:09:40. 11

1 JOHDANTO

Nuorena elokuvat, kirjat ja tv-sarjat tarjosivat minulle mahdollisuuden kuvitella erilaisia elämänpolkuja sekä oppia ihmisten moninaisuutta – tai samanlaisuutta. Kesäisin elokuvafestivaalien aikaan elokuvat toivat kotikylääni erilaisia ihmisiä, jotka elävöittivät muuten niin homogeenistä Sodankylän katukuvaa. Elokuvien ansiosta monipuolisempi ihmiskuva välittyi tuolloin paitsi valkokankaalta, myös fyysisesti omassa ympäristössäni. Jos representaatiolla ei tunnu olevan merkitystä, on todennäköisesti itse jo hyvin representoitu. Representaatio ei ole pelkkää näkyvyyttä, vaan se määrittää, että mitä pidetään mahdollisena. Siksi audiovisuaalisella medially, kuten elokuvalla, on erityinen vaikutusvoima: millaiset ihmiset saavat näkyä ja millaiset jäävät näkymättömiin?

Tutkimusaiheeni on naiseuden representaatio elokuvassa *Lee* (2023). Elokuva on tositapahtumiin perustuva ja se kertoo amerikkalaisesta valokuvaajasta, Lee Milleristä, joka lähti kuvaamaan toista maailmansotaa vuonna 1944. Elokuvassa on piirteitä draama-, sota- ja historiagenrestä. Lee Milleriä näyttelee Oscar-voittaja Kate Winslet, joka on myös yksi elokuvan tuottajista. Kiinnostavaa elokuvassa on se, että siinä mennään toisen maailmansodan keskelle naisen näkökulmasta. Yleisesti ottaen sotaelokuvat ovat hyvinkin miehisiä ja machomaisia, mutta ei sinällään ole poikkeavaa kuvata naisten roolia sota-aikoina, oli tarina täysin fiktiivinen tai tositarina perustuva. Esimerkiksi fiktiivinen animaatioelokuva *Mulan* (1998) kertoo kiinalaisesta naisesta, joka naamioituu mieheksi lähteäkseen armeijaan ottamaan isänsä paikkaa, kun tämä on saanut kutsun sotaan. Sukupuoliroolit ja yhteiskunnalliset odotukset ovat elokuvan teemoja. Lee-elokuvan aihe, eli sota naispuolisen sotavalokuvaajan näkökulmasta, toistuu vuonna 2024 ilmestyneessä dystooppisessa elokuvassa nimeltä *Civil War*, jossa mennään kuvitteelliseen Yhdysvaltojen sisällissotaan naiskuvaajien kautta. Päähenkilön nimi on siinäkin elokuvassa Lee ja Lee Milleriin viitataan merkittävänä uranuurtajana alalla. Mielestäni nämä samasta aiheesta kertovat ja peräkkäisinä vuosina valmistuneet elokuvat kertovat yleisestä mielenkiinnosta naisten näkökulmiin. Omana mielenkiintonani on se, miten nämä näkökulmat on rakennettu ja se, mitä ne välittävät naiseudesta.

Tutkimuskysymykseni on: millainen on naiseuden representaatio vuoden 2023 elokuvassa *Lee*? Minua kiinnostaa tutkia, että millaiseen kontekstiin nainen pääsee sotaelokuvissa. Mikä on naisen rooli sotaelokuvissa? Miten ja millaisena naiseutta kuvataan ja tuotetaan? Tutkimuksen tekeminen

syventää ymmärrystäni representaatioiden rakentumisesta, mikä on mielestäni olennaista kaikille, jotka työskentelevät aloilla, joissa tuotetaan erilaisten asioiden, kuten sukupuolen, representaatioita.

Olen kiinnostunut feministisestä tutkimuksesta. Monissa käyttämässäni lähteissä keskeisiä teemoja ovat sukupuolen esittäminen ja feminismi. Minua kiinnostaa naishistorian näkyväksi tekeminen, minkä voi tulkita olevan tutkimani elokuvan yksi tarkoitus. Tällä tutkimuksella haluan saada huomiota tutkimalleni elokuvalle ja Lee Millerin merkitykselle.

Tutkijapositioni on se, että olen suomalainen nuori nainen. Katson elokuvia viihteeksi, inspiraation lähteenä sekä oppiakseni niin elokuvan sisällöstä kuin elokuvaamisesta. Pidän eniten elokuvista, joissa on naispuolisia hahmoja joko päähenkilöinä tai vähintään merkittävänä sivuhenkilöinä. Monet ominaisuuteni vaikuttavat havaintoihini ja tulkintoihini, mutta tarkastelen niitä teorian ja kirjallisuuden kautta tulosten laadun mahdollistamiseksi. Metodini eli lähiluvun aikana teen havaintoja kuulo- ja näköaistini avulla. Seppänen kirjoittaa, että näköaisti valitsee kohteensa biologisella, psykologisella ja kulttuurisella tasolla (2001, 96). Oma havainnointini on siis monella tapaa rajoitettu. Pyrin vähentämään ihmisen aistien rajallisuutta käymällä aineistoa läpi useaan otteeseen, kunnes en enää tee uusia havaintoja.

1.1 Aineistona Lee-elokuvan naispäähenkilö

Lee on vuonna 2024 teatterilevityksessä ollut isobritannialainen elokuva. Elokuvan on ohjannut yhdysvaltalainen Ellen Kuras. Tuotantoyhtiönä toimi Sky Original yhdessä Brouhaha Entertainmentin ja Juggle Filmsin kanssa. Elokuva sai ensi-iltansa Iso-Britanniassa 13. syyskuuta 2024 ja Suomessa viikko sen jälkeen eli 20. syyskuuta 2024. Suomen elokuvateattereissa elokuva keräsi 27 749 katsojaa (Suomen elokuväsäätiö, 2025). Elokuva sai Vuoden merkittävä brittiläinen elokuva (suomennos) -ehdokkuuden brittiläiseltä Bafta-järjestöltä (BBC, 2025). Lisäksi Kate Winslet sai pääroolistaan Golden Globe -ehdokkuuden (Golden Globes, 2025). Olen kiinnostunut tästä elokuvasta ja sen tuottamasta naiseuden representaatiosta, koska kyseessä on muotokuvaelokuva naisesta, joka on rikkonut rajoja ja tehnyt jotain sellaista, mikä olisi ollut mahdotonta, ellei hän olisi itse tehnyt siitä mahdollista. Lee Miller on ollut osana tekemässä tärkeää työtä, joten mielestäni on tärkeää, että hän ja hänen työnsä saa huomiota.

Elokuva pohjautuu Elizabeth ”Lee” Millerin elämään ja hänen poikansa Antony Penrosen kirjoittamaan kirjaan *The Lives of Lee Miller* (1985) (Zuckerman, 2024). Seuraavaksi kerron lisää aineistokseni valitsemani elokuvan juonesta ja esittelen elokuvan päähenkilön.

Elokuva alkaa välähdyksellä, jossa sotavalokuvaaja on keskellä sodan räiskintää. Ensimmäisessä varsinaisessa kohtauksessa ollaan arviolta 1970-luvun lopulla, keskellä haastattelutilannetta, jossa haastattelija on nuorehko mies ja haastateltavana on vanha nainen, joka esittelee itsensä Lee Milleriksi. Elokuvan kerrontaa vie eteenpäin vanhan Leen kertoma tarina omista kokemuksistaan haastattelijalle. Elokuva muodostuu tarinan ja haastattelun vuoroittain esittämisestä.

Tarina alkaa Ranskasta, jossa Lee oleilee taitelijaystäviensä kanssa. Hän tapaa Rolandin, jonka kanssa hän alkaa seurustella. Hän muuttaa Rolandin mukana Lontooseen. Lontoossa Lee tuntee itsensä toimeentuloon ollessaan kaukana ystävistään ja sodasta, joka tullaan myöhemmin tuntemaan toisena maailmansotana. Lee yrittää päästä töihin Vogueen, jossa kerrotaan, ettei juuri nyt ole töitä tarjolla. Lee kuulee ystäviensä elämästä sodan keskellä, ja tuntee avuttomuutta ollessaan kaukana heistä. Hän tuntee velvollisuudentuntoa ja pyrkii uudestaan Vogueen sota-ajan valokuvaamisella. Lee tapaa toisen amerikkalaisen valokuvaajan, miehen nimeltä David Scherman, josta tulee hänen hyvä ystävänsä ja kollegansa.

Lee aloittaa kuvaamisen kotijoukoista Englannissa. Koska hän on nainen, hänen ei anneta mennä kuvaamaan lentäjien tukikohtaa. Toisaalta hän pääsee paikkoihin, joihin miehet eivät pääse, kuten naislentäjien yksityistiloihin. Kollega David saa kutsun lähteä kuvaamaan sotatannerta, mikä kismittää Leetä – brittiläiset eivät halua lähettää naista sodan keskelle. Lee onkin amerikkalainen, ja sen seurauksena hän onnistuu saamaan luvan lähteä Ranskaan. Sotaleirille saapuessaan Lee kohtaa edelleen naiseutensa esteenä, sillä häntä ei päästetä aktiivisille sota-alueille. Sen sijaan hän dokumentoi leirin kovia oloja, kuten sairastupaa ja Lopulta päällikkö antaa luvan Leelle mennä sota-alueelle, jossa ei pitäisi olla aktiivista sodankäyntiä. Alue ei kuitenkaan ole rauhallinen, vaan Lee on mukana vaaratilanteissa valokuvaamassa. David ja Lee tapaavat jälleen ja yhdessä he lähtevät kuvaamaan sodan eri paikkoja ja tilanteita. Leen mies saapuu vierailulle ja anoo Leetä tulemaan kotiin, mutta Lee ei koe voivansa jättää työtään sota-

alueella. David ja Lee käyvät kuvaamassa keskitysleiriä. Lee otattaa itsestään kuvan myös Hitlerin kylpyammeessa.

Palattuaan kotiin Lee odottaa näkevänsä todistamansa hirveydet Englannin Vogueissa. Vogue päätyy julkaisemaan osan Leen ottamista valokuvista, mutta Leen mielestä ei tarpeeksi monta. Lee ryntää Vogueen toimistoon ja alkaa tuhoamaan kuviansa itkuisena. Päätoimittaja Audrey estää häntä, ja Lee loukkaa häntä sanomalla, ettei Audrey ole tehnyt tarpeeksi. Lee ryntää ulos toimistosta, ja Audrey seuraa häntä portaikkoon. Lee kertoo Audreyille lapsuudestaan, jolloin hän on tullut raiskatuksi, ja jolloin tekijä ei ollut saanut minkäänlaista seurausta. Lee kysyy, miten keskitysleirillä ollut tyttölapsi voi ikinä päästä traumaistaan.

Elokuvan viimeisessä kohtauksessa paljastuu, että haastattelija on itse asiassa Leen poika. Antony, Leen poika, puhuu siitä, kuinka hän olisi toivonut tietäneensä äitinsä kokemuksista jo aiemmin tämän eläessä. Vanhaa Leetä ei enää nähdä, mikä paljastaa katsojalle, että kyseessä on kuviteltu haastattelu. Se kuvastaa, kuinka Leen poika sai tietää äitinsä menneisyydestä tämän kuoleman jälkeen, tutkiessaan Leen kuvia ja tavaroita.

Tutkimuskohteena on *Lee*-elokuvan päähenkilö. Olen päättänyt aineistossani keskittyä erityisesti elokuvan nimikkohenkilöön: naiseen nimeltä Elizabeth ”Lee” Miller. Hän oli vuosina 1907–1977 elänyt nainen, joka toimi valokuvamallina, valokuvaajana sekä toisen maailman sodan aikaan sotakirjeenvaihtajana. Leen kokemukset sota-ajalla kuljettavat elokuvan juonta. Tutkimukseni tarkoituksena ei ole tehdä arviota siitä, kuinka totuudenmukainen kuva historiallisesta henkilöstä, Elizabeth Milleristä, saadaan elokuvan kautta, vaan analysoin tositarinan inspiroiman hahmon avulla tuotettua representaatiota. Käytän hahmosta tässä tutkimuksessa etunimeä Lee.

Aineistossa on muutama naispuolinen sivuhenkilö, joita analyysissäni otan tarpeen mukaan esille, kun se auttaa havainnollistamaan tulkintojani. Tärkeimmät naissivuosat ovat brittiläisen Vogueen päätoimittaja Audrey Withers (Andrea Riseborough) sekä Leen ranskalaiset kaverit Solange d’Ayen (Marion Cotillard) ja Nusch Éluard (Noémie Merlant). Elokuvassa on sivuhenkilöinä muutamassa isommassa osassa mies, joiden nostaminen tulkintaan auttaa havainnollistamaan päähenkilöomme piirteitä. Tärkeimmät heistä ovat haastattelija eli Leen poika Antony Penrose (Josh O’Connor), Leen puoliso Roland Penrose (Alexander Skarsgård) sekä kollega ja ystävä David Scherman (Andy

Samberg), jota Lee kutsuu nimellä Davy. Käytän tekstissä hahmoista joko heidän koko nimeään tai vain etunimeä, koska käytän päähenkilöstäkin kutsumanimeä.

1.3 Menetelmänä lähiluku

Analyysimenetelmänäni on lähiluku. Lähiluvun juuret ovat kirjallisuudentutkimuksessa, erityisesti 1920-luvun Iso-Britanniassa ja 1940–1950-lukujen Yhdysvalloissa käydyissä kirjallisuuskritiikeissä. Kriitikot halusivat tutkia tekstiä ja sen sanottavaa, kun aiemmin kiinnostus oli enemmän tekijässä ja erityisesti tekijän aikeissa, eli mitä kirjoittaja haluaa tekstillään sanoa (Pöysä 2015, 26–27). Alun perin lähiluku oli siis kaunokirjallisuuden teoksen järjestelmälliseen ja yksityiskohtaiseen erittelyyn muodostettu metodi, mutta lähiluvun käyttö ei ole ainoastaan kirjallisuudentutkimuksessa kehittynyt, vaan lisäksi sitä on kehitetty ja käytetty humanistisissa tutkimuksissa. Lähiluku tarkoittaa aineiston tarkkaa yksityiskohtaista erittelyä. Aineisto käydään läpi useaan kertaan. Jokainen uusi lukukerta voi olla tulkintaa muuttava, syventävä tai jopa kiistävä (Pöysä 2015, 31). Tarkoituksena on lähteä yksityiskohtaisista havainnoista kohti kokonaisuutta ja merkitystä. Lähiluku ei ole pelkästään lukemista, vaan kirjoittamista. Kirjoittamisprosessi alkaa muistiinpanoista ja muuttuu prosessin edetessä sanallisesti tulkitsevaksi. Lähiluvun useat lukukerrat mahdollistavat tutkijan omien tulkintojen tarkastelun.

Tutkimusprosessini alkoi päätöksestäni tutkia naiseuden representaatiota elokuvassa. Tämän jälkeen vertailin eri elokuvia vaihtoehtoinani aineistoksi. Nähtyäni elokuvan *Lee* ensimmäisen kerran elokuvateatterissa syksyllä 2024, tiesin löytäneeni tutkimuskohteeni. Tunnen paloa tutkia juuri tätä elokuvaa kohtaan, koska tarinaa kuljettaa naispuolinen historiallinen henkilöahmo, joka on sekä katsottavana että katseen kuljettajana. Lisäksi elokuvan ohjaaja on nainen, ja haluan omalla tutkielmallani antaa huomiota erityisesti naistekijöille. Tutkimukseni aineisto koskee pääasiassa elokuvan päähenkilöä. Muodostin analyysikysymykset voidakseni vastata tutkimuskysymykseeni, millainen on naiseuden representaatio elokuvassa *Lee*. Taulukossa näkyy lopulliset analyysikysymykseni.

1. Millainen on hahmon meikki/iho? Millaiset hiukset hahmolla on?	8. Mitä hahmosta puhutaan? Kuka hahmosta puhuu?
2. Miten hahmo on pukeutunut?	9. Mistä hahmo puhuu? Kenelle?
3. Mitä tavaroita hahmo käyttää?	10. Minkälainen valaistus kohtauksessa on?
4. Mitä eleitä tai ilmeitä hahmo tekee?	11. Minkälainen äänimaailma kohtauksessa on?
5. Missä asennoissa hahmo on?	12. Minkälainen värimaailma kohtauksessa on?
6. Mitä hahmo tekee?	13. Mitä kuvakulmia käytetään?
7. Kenen kanssa hahmo toimii?	

Taulukko 1. Lähiluvussa käytetyt analyysikysymykset.

Katsoin aluksi elokuvan läpi ja valitsin kohtaukset, joiden avulla voisin parhaiten vastata tutkimuskysymykseeni. Kohtaukset on täten valittu tarkoituksenmukaisuusperiaatteen mukaisesti. Pyrin valitsemaan elokuvasta kohtauksia, jotka edustaisivat mahdollisimman monipuolisesti elokuvan representoimaa naiseutta eli sellaisia kohtauksia, jotka olisivat toisistaan enemmän erilaisia kuin samaa kuvaa toistavia. Lähiluvun kohteeksi sopivat paremmin yksittäiset kohtaukset kuin koko elokuva, koska teoksen laajuuden rajaaminen suhteellisen lyhyihin osiin mahdollistaa yksityiskohtaisemman tarkastelun (Pöysä 2015, 29). Valitsin yhteensä viisi kohtausta ja kaikki haastattelukohtat, jotka toimivat elokuvan nykypäivänä. Koska olen katsonut koko elokuvan, tulkintani hyödyntää koko elokuvan kontekstia. Lähiluvun mukaisesti lähdin vastaamaan analyysikysymyksiini yksityiskohtaisesti. Esimerkkiote taulukoinnistani näyttää, miten vastasin analyysikysymyksiini. Nämä ovat yksinkertaisia muistiinpanoja, joista lähdin liikkeelle. Tämän tutkielman tulokset taas ovat muistiinpanoistani lähteneen lähiluvun prosessin päätepiste.

Millainen on hahmon meikki/iho? Millaiset hiukset hahmolla on?	Puhdas iho, ryppyjä ei ole peitetty ”Huomaamaton” meikki, tummat kulmakarvat Olkapäille ylettyvät vaaleat hiukset, kihartuvat, auki
Miten hahmo pukeutuu?	Vaalean beige hame Lyhythihainen edestä napitettava t-paita, auki, myös pois päältä

Mitä tavaroita hahmolla on?	Kulhot, joissa on ruokaa, tupakka, sytkäri, juomalasi, viinipullo
Mitä hahmo tekee?	Tuo lounasta porukalle Istuu alas ja riisuu paidan pois Sytyttää tupakan Rolandin saapuessa pistää paidan rintojensa peitoksi Juttelee, kättelee Rolandia
Mistä hahmo puhuu? - Kenelle: Ystävilleen: 5 miestä, 3 naista Rolandille, jonka hän tapaa ensimmäistä kertaa	Lounaasta, ja mitä tehdä päivän aikana Kysyy Rolandista ystäviltaan Rolandin edessä, niin kuin Roland ei olisi paikalla Omista teoksistaan Rolandin habituksesta Itsestään
Mitä eleitä ja/tai ilmeitä hahmo tekee?	Hymyilevä perusilme Pään kallistelu kuunnellessa Tiivis katse
Missä asennoissa hahmo on?	Rauhallinen kävely kulhoja kantaen Istuminen risti-istuntaan Käsi sivulla tupakkaa pitämässä
Mitä hahmosta puhutaan? (Kuka puhuu?)	Kaikki entiset mallit matkustelevat esittäen mielenkiintoista (kiusoittelevasti) (mies) Lee näkee meidän lävitsemme (kehu) (nainen) Rolandin arvio Leestä Tyypillistä Leetä (ystävä sanoo, kun Lee vitsailee, ettei ole koskaan väärässä)
Mitä kuvakulmia käytetään?	Yleiskuva tilanteesta

	Lähikuvia Leen ja Rolandin katseista ➤ Aluksi molempia näytetään vuorotellen kauempaa, tutustumisen edetessä lähikuva
Minkäläinen valaistus kohtauksessa on?	Aurinkoinen eli erittäin valoisa
Minkäläinen äänimaailma kohtauksessa on?	Luonnon äänet kuten lintujen laulu Puhe ja nauru Rolandin puhuessa Leestä tunnelmallinen hempeä musiikki
Minkäläinen värimaailma kohtauksessa on?	Vaaleat, värikkäät värit Vihreä luonto, vaalea vaatetus

Taulukko 2. Esimerkkiote muistiinpanoista, aikakoodi kohtaukselle 00:06:00 - 00:09:40.

Muodostan aineistosta ilmenevien kokonaisuuksien myötä teorioita. Lähiluvun prosessi jatkuu, kunnes tulkintaa ei enää tarvitse muuttaa ja se kattaa koko aineiston eli siinä vaiheessa, kun saavutan kokonaisvaltaisen ymmärryksen tutkimuksen kohteena olevasta ilmiöstä. Lukutapani pyrkimyksenä on tutkittavani ilmiön ymmärtäminen ja kriittinen tarkastelu.

1.3 Viitekehyksenä visuaalinen kulttuuri ja feministinen mediatutkimus

Tutkielmani sijoittuu sekä visuaalisen kulttuurin että feministisen mediatutkimuksen viitekehyksiin. Janne Seppänen (2005, 17) kirjoittaa: ”Visuaalinen kulttuuri on näköaistiin nojautuvaa merkitysvälitteistä toimintaa ja tämän toiminnan tuotteita, kuten julkisuuden kuvastoja.” Visuaalisen kulttuurin tutkimuksien historia linkittyy visuaalisten esitysten määrän kasvuun sekä tutkimuksien antamien tietojen ja tuloksien huomionarvoisina pitämiseen. Käsitteellä visuaalinen kulttuuri tarkoitetaan yhteiskuntatieteellistä tutkimusotetta, ja sen teoreettinen perusta pohjautuu 1950-luvun brittiläiseen ja osittain 1960-luvun ranskalaiseen kulttuurintutkimukseen (Seppänen 2005, 35). Visuaalisissa teoksissa nähtävät asiat saavat merkityksensä suhteessa katsojaan, ympäristöön, yhteiskuntaan ja muihin visuaalisiin esityksiin. Tutkimusotteena visuaalinen kulttuuri voi keskittyä esimerkiksi kuvallisuuteen, identiteettien rakentumiseen, ruumiillisuuteen, katseiden toimintaan, muotoiluun tai arkkitehtuuriin (Seppänen 2005, 16). Visuaalisuuden kulttuurin tutkimuskohteena voi olla esimerkiksi habitus, elokuvat ja audiovisuaaliset esitykset. Mediatutkimuksessa visuaalisen

kulttuurin muotoja on jo pitkään luonnehdittu teksteinä, joita luetaan ja tulkitaan (Rossi 2003, 14.) Tutkimukseni keskittyy yhden visuaalisen kulttuurin muodon, elokuvan, tarkasteluun. Aineistokseni valitsemani elokuvan kohtaukset ovat tekstejä, joita tulkitsen.

Feminismi kattokäsitteenä sisältää useita erilaisia poliittisia positioita, minkä takia feministisessä tutkimuksessa on ollut haasteena määrittää ristiriidatonta säännöstöä sille, mitä on feministinen mediatutkimus. Laajasti hyväksytyjä pyrkimyksiä ovat muun muassa pyrkimys kritisoida olemassa olevia yleistettyjä normeja sekä tutkia tiedon ja vallan suhdetta. Feministisen tutkimuksen tarkoituksena on tuottaa tietoa ja ymmärrystä intersektionaalisesti sukupuolen, rodun, kansalaisuuden, luokan, seksuaalisuuden, alueen, kykenevyyden ja iän risteyksissä. (Liljeström 2002, 21.) Feministen tutkimuksen tehtävänä on lisätä ymmärrystä ihmisen toiminnan logiikasta, jotta asioiden sukupuolistuneet ehdot tulevat näkyviksi (Korvajärvi & Markkola 2009, 38).

Feministinen mediatutkimus pyrkii kehittämään strategioita, joiden tavoitteena on purkaa perinteisiä representaatioita ja niiden epätasa-arvoisia rakenteita, jotka ilmenevät esimerkiksi katseiden valtasuhteiden kautta. Tavoitteena on löytää keinoja, joiden avulla voidaan neuvotella perinteisten mallien kanssa, jotta valta hajoaisi laajemmalle. Tutkimuksessani tarkastelen aineistossani ilmeneviä strategioita, joiden avulla tuotetaan naiseuden representaatiota, ja pohdin, miten nämä strategiat asettuvat osaksi feministisen mediatutkimuksen kenttää. Tällä tarkastelulla pyrin lisäämään ymmärrystä median vaikutuksesta sukupuoliroolien ja -odotusten muuttamiseen sekä siihen, miten naiseuden representaatiota voidaan käsitellä ja purkaa sukupuolittuneita rakenteita haastavalla tavalla.

1.4 Aikaisempi tutkimus

Elokuvan rakentaman naiseuden representaation lisäksi naiseuden representaatiota on tutkittu muun muassa mainoksien, oppikirjojen, videopelien, mainoksien, televisiosarjojen, sosiaalisen median ja sanomalehtien konteksteissa. Elokuviin liittyvien tutkimusten lisäksi esittelen tutkimuskenttää muihinkin audiovisuaalisiin medioihin keskittyvien tutkimusten kautta.

Vuodelta 1975 on feministisen elokuvateorian artikkeli ”*Visual pleasure and narrative cinema*” (suomeksi *Visuaalinen nautinto ja kerronnallinen elokuva*), jonka on kirjoittanut Laura Mulvey.

Mulvey erittelee katsomisen nautinnon rakentumisen juurisyitä, joista 1930–1950-lukujen Hollywood-elokuvien naisrepresentaatiot ovat saaneet lähtökohtansa. Analyysin kohteeksi Mulvey on ottanut Alfred Hitchcockin ja Josef von Sternbergin elokuvia. Mulvey pyrkii paljastamaan patriarkaalisen yhteiskunnan tiedostamattomia järjestelmiä kyseenalaistaakseen kerronnallisen elokuvan muotoa. Tiedostamattomilla järjestelmillä tarkoitetaan psykoanalyysissä henkilön haluja ja viettejä, joista ei olla tietoisia, mutta jotka ohjaavat tekoja ja käytöstä. Erityisesti sukupuolisen eroavaisuuden ymmärtäminen korostuu tiedostamattomien järjestelmien, kuten pelon ja häpeän, muodostumisessa. Vapautus näistä tiedostamattomista järjestelmistä syntyy tuomalla ne tietoisiksi. Feministisenä motivaationa on tuoda seksistiset vaikuttimet näkyviksi, jotta niiden voimaan voidaan puuttua. (Mulvey 1975 (2009), 7–8.)

Psykoanalyttisella teorialla päästään naisten sorron juurisyihin käsiksi. Psykoanalyttisesti naisen keho representoi epämukavaa uhkaa miehelle. Naisen peniksettömyys luo miehelle uhkan kastratiosta, joka psykoanalyttisesti tarkoittaa miehen pelkoa epämiehisyydestä ja biologisen vallan menetyksestä. Tämä (tiedostamaton) pelko johtuu hetkestä lapsuudessa, kun poika ymmärtää naisen sukupuolisen eroavaisuuden miehestä. (Mulvey 1975 (2009), 9.) Miehellä on kaksi tapaa purkaa tämä ahdistus kastration uhkasta ja nämä tavat Mulvey esittää kahtena katsomisen mallina, nautinnollisen katsomisen rakenteina.

Ensimmäiseksi kastration uhkaa puretaan objektivoimalla katseen kohde eli nainen. Täten fetissioimalla näytetystä naisfiguurista tulee vaarallisen sijaan tyynnyttävä. Objektin kauneutta korostetaan ja se muuttuu nautinnolliseksi, tyydyttäväksi. Tällainen katse arvottaa naista vain objektina, ei ihmisenä. Naisella on elokuvissa vahvasti visuaalinen ja eroottinen vaikutus. Nainen konnotoituu katsottavaksi. Kerronnallisesti tämä tarkoittaa, että naiset esitetään mieshenkilön katsellessa häntä, jolloin katsojaa kannustetaan katsomaan naista samaan tapaan, objektivoimalla. Katsominen on usein irrallaan tarinasta tai ainakin pysäyttää kerronnan katsomisen ajaksi. Tällöin naisella ei ole muuta roolia kuin olla katsottavana - sekä päähenkilön että katsojan nautittavana objektina. (Mulvey 1975 (2009), 11.)

Toiseksi kastration uhkaa puretaan rakentamalla elokuva toimijahahmon, yleensä miehen, ympärille, johon katsoja voi samastua. Mieshahmot kontrolloivat elokuvan fantasiaa ja ovat samalla representaatio voimasta ja vallasta. Elokuvan kerronnallisuus koostuu miehen katseen kuljettamisesta, elokuva kerrotaan lähes yksinomaan sen mukaan, mitä päähenkilö näkee. (Mulvey 1975 (2009), 11.)

Mulveyn tuloksien mukaan kastration uhka on rajoittaja naisen representaatiolle elokuvissa, joissa naista kuvataan miehisten katsomismallien alla. Tällöin naiseuden representaatio koostuu katsojan katseen alaisena objektina ja lisäksi katsojan identifikaatioprosessissa päähenkilömieheen, jonka kontrolloitavana ja omistettuna nainen on elokuvassa. Elokuvan ymmärtäminen kehittyneenä representaatiokoneistona rakentaa näkemisen tapoja ja katsomisen nautintoja (Mulvey 1975 (2009), 15). Ilman patriarkaalista maailmaa pönkittävän tavan kyseenalaistamista kulta-ajan elokuvamuodosta tuli suosittu. Katsomisen nautinnolle tulee löytää uusia tapoja, joihin ei ole kytkettynä naisen objektivoimista ja seksismiä. Kun elokuvien tekijät ovat tietoisia katsemalleista, elokuvilla on mahdollisuus olla radikaalisti erilaisia poliittisesti ja esteettisesti.

Saara Tuusa on tutkinut naisisen katseen mielekkyyttä feministisen elokuvatutkimuksen kontekstissa. Artikkelissaan ”*Feministisiä fantasioita ja vastentahtoista todistamista – naisinen katse elokuvan kentällä*” (2022) Tuusa havainnollistaa elokuva-analyysien kautta esteettisen strategian ilmenemistapoja, joilla naisinen katse ilmenee. Käsitteellä naisinen katse Tuusa tarkoittaa naisiin liittyvää esteettistä strategiaa, joka on sosio-materiaalis-historiallisesti muotoutunut ja omaksuttu (2022, 18).

Tuusan analyysin mukaan naisinen katse elokuvassa tarkoittaa muun muassa elokuvan rakenteen korostamista konstruoituna sekä tarinan monimerkityksellisyyttä. Kuten Mulveykin, Tuusa kertoo, että miehin katse on osa tapaa kuvata kohteita kontrolloivasti ja universaalisti, päämääränä on elokuvan katsomisen nautinnollisuus. Miehisen katseen rakenteet nähdään feministisessä elokuvateoriassa patriarkaalisina. Feministinen elokuvateoria taas pyrkii kyseenalaistamaan ja purkamaan elokuvien rakenteeseen, kerrontaan ja muotoon sisäistettyä naisiin kohdistuvaa vihamielisyyttä, sortamista ja syrjintää. Tuusa erittelee analysoimiensa elokuvien tapoja problematisoida miehisen katseen sukupuolittumista ja toimintaa. Kyseessä on elokuvakokemuksen feministinen uudelleenneuvottelu subjektiudesta (2022, 19). Tämä näkyy esimerkiksi siinä, että otot mukailevat henkilöiden liikettä ja katseita katsojaa huomioivien laajakuvien sijaan. Katsoja on sivusta seuraaja, ei samaistumisprosessissa miespäähenkilöön. Naistekijäisyys ilmenee Tuusan mukaan siten, että elokuva kritisoi länsimaisen elokuvakulttuurin tapaa kuvata väkivaltaisia ja alistavia tapahtumia elokuvallisen nautinnon tuottamiseksi. Kamera vaatii katsojaa katsomistilanteihin, joissa ei voi paeta päähenkilön samaistuttavuuteen, vaan katsoja etäännytetään.

Johtopäätöksenä Tuusa kertoo, että naisinen katse pyrkii käyttämään sellaisia rakenteita ja muotoja, joilla ei toisteta sukupuolittunutta väkivaltaa. Miehisen katseen teoria on vaikuttanut paljon naistekijöiden elokuvaan ja naisisen katseen muodostamiseen. Tuusan tarkastelemat elokuvat neuvottelevat miehisen katseen perustalle rakennetun klassisen narratiivisuuden kanssa.

1.5 Naiseus ja sukupuolen performatiivisuus

Käytän tässä tutkielmassa naiseuden ja naisisuuden määritelmää Saara Tuusan mukaan, joka on pohjannut määritelmänsä feministiteoreetikko Teresa de Lauretisin näkemyksiin. ”Nainen on biologisen naissukupuolen ja/tai naisisen ruumiillisuuden puitteissa toimiva, historiallisesti määritelty mutta sosiaalisesti omaksuttu subjekti (de Lauretis 2007 [1990], 196; 2007 [2001], 77, Tuusan mukaan 2022, 13). Naisinen-sana on johdettu tästä määritelmästä ja se viittaa naisiin liitettyihin sukupuolitettuihin ominaisuuksiin ja tapoihin, jotka ovat kulttuurista riippuvaisia (Tuusa 2022, 13).

Tässä tutkielmassa ymmärrän sukupuolen ja täten myös naiseuden käsitteen performatiivisena. Sukupuolen ymmärtäminen performatiivisena on lähtenyt feministifilosofi Judith Butlerin esittämistä teorioista 1990-luvulla julkaistuissa artikkeleissa ja kirjoissa. Sukupuolen todellisuus muodostetaan jatkuvasti ylläpidetyillä sosiaalisilla esityksillä (Butler 2006, 236). Nämä tuotetut tekemiset ja esitykset eli performatiivit, ovat ruumiillisia, kielellisiä tai visuaalisia (Rossi 2003, 12). Ihmisen sukupuolella on biologiset ominaisuudet, mutta jokainen esittää sukupuoltaan yhteiskunnassa vallitsevien sukupuolinormien mukaan, niistä poikkeavasti tai jotain siltä väliltä. Audiovisuaalisissa teoksissa sukupuolta tuotetaan. Täten sukupuoleen liittyy yksittäisiä esityksiä sukupuolesta, ja kun valtaosa esittää tiettyä sukupuolta samankaltaisesti, syntyy sukupuolinormi. Naiseuteen liittyviä sukupuoliesityksiä vakiinnutetaan yhteiskunnassa audiovisuaalisilla esityksillä kuten mainoksissa.

Sukupuoli on ajassa ja paikassa muuttuva käsite, mikä tarkoittaa, että mieheyteen ja naiseuteen liitetyt piirteet, tavat ja uskomukset vaihtelevat kulttuurisesti ja historiallisesti. Sukupuoleen liittyvät odotukset eivät ole universaaleja totuuksia. Tutkijana teen havaintoja oman kulttuurini jäsenenä, mutta pyrin erittelemään niitä nojaten teoreettisiin viitekehyksiin. Teoreettisena lähestymistapana sukupuolen performatiivisuus tarjoaa mahdollisuuden tutkia sukupuolen esitystä tuotettuna ilmiönä. Tutkimuksessani sukupuolen esittämistä havainnoidaan tarkasti lähiluvun kysymysten avulla, ja havainnoista nousevat ilmiöt ovat tuloksiani, väitteitäni naiseuden representaatiosta.

1.6 Elokuvahahmo naiseuden representaationa

Tarkastelen valitsemaani aineistoa representaatiotutkimuksen avulla. Käyttämällä representaatiotutkimusta analysoin tieteellisesti mediaesitystä, tässä tapauksessa elokuvaa, ja pohdin teoreettisesti esityksessä esiintyvän henkilön naiseutta.

Näen aineistoni naishahmon representaationa, edustamisen politiikkana. Teoreettisena työkaluna käytän representaation käsitettä, jotta voin tutkia, millä tavoin naiseutta esitetään audiovisuaalisessa esityksessä. Representaatiotutkimusta tehdessä on pohdittava, mitä ajattelee representaation tarkoittavan, ja miten sitä voi hyödyntää mielekkäiden tulosten analysoimisessa. Representaatiokäsite tarjoaa mahdollisuuden pohtia representaation ja todellisuuden suhdetta – heijastaako representaatio todellisuutta vai rakennetaanko representaatioilla todellisuutta (Seppänen 2005, 78). Jälkimmäinen lähestymistapa on tässä tutkimuksessa mielekkäämpi, mutta esittelen muutkin lähestymistavat, joilla ei olisi voitu vastata omaan tutkimuskysymykseeni yhtä hyvin.

Tutkin representaatiota ymmärtäen sen konstruktivistisesti, koska elokuvan kuva on aina rakennettua ja merkityksellistettyä. Konstruktivistinen representaatiotutkimus kysyy, millaista todellisuutta mediaesitys tuottaa ja millaisilla keinoilla sitä tuotetaan (Seppänen 2005, 95). Tutkin audiovisuaalisen esityksen rakentamaa todellisuutta ja todellisuuden rakentumisen keinoja. Tässä tutkimuksessa se tarkoittaa, että tutkin tuotettua ja rakennettua sukupuolen representaatiota, naiseutta. Millainen naiseuden representaatio elokuvassa on ja miten tätä representaatiota rakennetaan elokuvassa?

Konstruktioivan representaation lisäksi on esitetty muitakin käsitystapoja: heijastusteoreettinen ja intentionaalinen. Heijastusteoreettinen näkökulma tarkoittaa, että analysoidaan representaation todenperäisyyttä (Mäkiranta 2010, 107). Tällöin analysoitavan representaation ajatellaan heijastavan ja ilmentävän todellisuutta sellaisenaan (Mäkiranta 2010, 107). Tässä tutkimuksessa se tarkoittaisi, että analysoisin elokuvan antaman kuvan oikeellisuutta. Vertausta voisi tehdä esimerkiksi siihen, miten elokuvan representoima naiseus heijastaa toisen maailmansodan aikaista naiseutta. Heijastusteoreettinen näkökulma voisi olla myös se, että vertaisi todellisen Lee Millerin elämää elokuvan dramatisoituun versioon. Siinä kyse olisi mielestäni enemmänkin Lee Millerin representaatiosta, ei naiseuden representaatio, niin kuin minulla tässä tutkielmassa on tarkoituksena.

Representaation tekijän tai tekijöiden tarkoituksiin ja motivaatioihin perustuva analyysi tarkoittaa intentionaalista lähestymistapaa (Hall 1997 Mäkirannan mukaan 2010, 110). Omassa tutkimuksessani tämä olisi erittäin vaikea toteuttaa, koska en voi tietää elokuvan tekijöiden omia tarkoituksia, voin vain tulkita elokuvan sisällön kautta, minkälaisia mahdollisia motiiveja ja tarkoituksia siitä on tulkittavissa. Elokuvan tekijäryhmä on suuri ja representaation muodostumiseen on vaikuttanut monet eri henkilöt ja työryhmät, joilla kaikilla on omat taustansa ja halunsa. En koe mielekkäänä tutkia tekijöiden tarkoituksiperiä, koska olen kiinnostunut naiseuden representaatiosta, joka teoksesta itsestään on havainnoitavissa. Tiedostan kuitenkin tekijöiden merkityksen elokuvaan rakentuneen representaation tuottajina. Minä tutkin, millainen tämä tuotettu representaatio on ja miten sitä rakennetaan.

1.7 Katsominen ja katseen kohteena oleminen

Katsomalla muodostetaan käsitys ympäristöstä samalla, kun mietitään omaa soveltuvuutta siihen (Seppänen 2001, 93). Katseen kohteena oleminen ja katsominen tapahtuvat täten samanaikaisesti.

Katseen käsitteen avulla on mahdollista tarkastella tapoja, joilla naiseus on katsottavana tai katsovana. Aineistossa kolme katsetta ovat hahmon luoma katse, kameran katse ja elokuvakatsojan katse. Mielenkiintoista tässä elokuvassa on myös se, että hahmolla on oman katsomisensa lisäksi mukanaan kamera, jonka läpi hän katsoo. Katseen käsitteellä on mahdollista tarkastella katsottavan ja katsojan suhdetta ja vuorovaikutusta. Elokuvassa tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että kenen katsottavana hahmo on. Elokuvan päähenkilö on muiden hahmojen katseen alaisena, mutta myös videokameran ja katsojan katseltavana. Katseen alaisen hahmon visuaalisuus korostuu. Seppänen kirjoittaa nonverbaalisesta viestinnästä, ruumiinkielestä, joka on tehty katseelle. Näihin liittyy kasvojen alueen signaalit, joita on sekä muuttumattomia että nopeasti muuttuvia (vrt. ihon väri ja kulmien kohotus), ja kehon kunto, asennot ja eleet (Seppänen 2001, 108–110).

Aineistoa tarkastelen omalla katseellani. Seppänen kirjoittaa, että näköaisti valitsee kohteensa biologisella, psykologisella ja kulttuurisella tasolla (2001, 96). Tästä seuraa, että oman katseeni havainnointitapa on monella tapaa rajoitettu, mitä pyrin vähentämään sillä, että käyn aineistoa läpi moneen kertaan, kunnes en enää tee uusia havaintoja. Aiempia havaintoja tarkastellessani käänän katseeni itseäni ja arvioin omaa katsettani. Katsominen ei myöskään ole ohimenevä hetki, vaan se on

jatkuva ja muokkautuva prosessi, johon sekoittuvat aiemmat mielikuvat, kulttuurinen kokemus sekä vuorovaikutus (Seppänen 2001, 97). Tämä näkyi lähiluvun prosessissani siten, että pystyin oivaltamaan aineistostani uusia ja yllättäviä näkökulmia, vaikka en sillä hetkellä ollutkaan aktiivisesti tekemässä havaintoja tai tulkintoja tietoisesti. Lähiluvun syvälinen tarkastelu ei ollut vain analysointia elokuvan katsomisen aikana. Kun annoin itselleni aikaa ja tilaa reflektoida havainnoimaani, katseeni liikkui aineistossa vapaammin löytäen yhteyksiä, joita en olisi huomannut välittömästi elokuvaa katsoessa. Katseeni löysi siis aineistosta uutta, mikä kertoo katseen prosessimaisesta luonteesta.

Katse eli gaze käsitteenä voi perustua myös psykoanalyysiin ja erityisesti psykoanalytikko Jacques Lacanin kirjoituksiin katseesta ja katsomisesta (Silverman 1996, 125). Elokuvatutkijat ovat hyödyntäneet Lacanin ajatuksia peilivaiheesta, jossa lapsi samastuu katseensa alaiseen hahmoon väärintunnistaen itsensä hänessä (Seppänen 2001, 117). Katseeseen liittyvistä käsitteistä, *female gaze* ja *male gaze*, on käytetty erilaisia suomennoksia. Tulen tässä tutkielmassa käyttämään suomennoksia naisinen katse ja miehinen katse, kuten Saara Tuusa on käyttänyt artikkelissaan ”*Feministisiä fantasioita ja vastentahtoista todistamista – naisinen katse elokuvan kentällä*” (2022). Ammannan teoriaa naisisen ja miehisen katseen malleista Laura Mulveyn. Miehinen katse määritellään etäiseksi, voyeurismin ja fetisismin kaltaiseksi asemaksi kuvaan, jossa nainen on tiukasti liitetty katseen kohteeksi, kuvaksi, minkä takia katsemallisissa ei päästä etäälle. Tuusa päätyy ehdottamaan naisisen katseen määrittelyksi seuraavaa: ”naisinen katse on mielekäs käsittää naisisesta asemasta puhumiseksi, katsomiseksi ja olemiseksi, joka neuvottelee elokuvakulttuurin konventioiden kanssa feminististen esteettisten strategioiden avulla (Tuusa 2022, 26)”. Tulee huomioida, että miehinen katse ei automaattisesti tarkoita seksististä katsetta, eikä naisinen katse ole sama asia kuin feministinen katse. Naisinen katse kuitenkin pyrkii käyttämään sellaisia rakenteita ja muotoja, joilla ei toisteta sukupuolittunutta väkivaltaa.

Kahden katsomismallin kritiikki keskittyy sen valkoisuuteen ja heteronormatiivisuuteen. Kriittinen katsojan paikka vaatii valkoiselta heteroseksuaalilta katsojalta enemmän tietoista työtä kuin tästä poikkeavalta, joka niin sanotusti katsoo varuillaan. Tulokinnassani olen huomionut katsojan suhdetta elokuvan tarjoamaan katseen paikkaan. Tämän havainnointi voi avata mahdollisuuksia tarkastella, miten päähenkilön esittäminen suhteessa katsojaan vaikuttaa naiseuden representaation rakentumiseen.

Hollywoodin kulta-ajan elokuvat olivat taitavasti rakennettuja, ja niiden pääpaino oli katsomisen nautinnossa. Kuitenkin on tärkeää etsiä uusia tapoja luoda katsomisen nautintoa ilman, että se perustuu naisten objektifointiin tai seksismiin. Analyysissäni tarkastelen, kuinka päähenkilöä esitetään elokuvassa, kenen katseen kautta kohtauksia kuljetetaan, sekä miten tämä katseen kuljetus vaikuttaa siihen, millä tavalla naiseus näyttäytyy.

2 TYÖKESKEINEN NAISEUDEN REPRESENTAATIO

”I don’t know who I am in Paris anymore.”

”Question is... Who do you want to be now, Lee Miller?”

Ystävätär Solange kysyy Leeltä, mitä hän aikoo tehdä seuraavaksi. Lee on entinen malli, joka on siirtynyt kameran edessä työskentelyn jälkeen kameran taakse. Hetkeä myöhemmin Lee keskustelee romanttisen kiinnostuskohteensa Rolandin kanssa hämärässä käytävässä. Roland kehuu Leen valokuvia, kertoen Leelle olevansa vaikuttunut hänestä. Lee tuntee, että Roland on kiinnostunut hänestä aidosti, hän ei ole Rolandin silmissä pelkkä malli, objekti. Leelle kuvien ottaminen on nykyään tärkeämpää kuin pelkkänä kuvana oleminen. Selvästi mielissään oleva Lee kiittää Rolandia ja pari viettää yön yhdessä.

”I’d rather take a picture than... be one.”

Työkeskeisyys ilmenee arjessa ihmisten puheissa esimerkiksi silloin, kun kuulumisten kysymiseen kuuluu erityisesti työt, työllisyys tai työttömyys. Työttömältä kysytään, onko hän hakenut töitä, työlliseltä kysytään, mitä hän tekee työkseen ja miten töissä menee. Työkeskeinen yhteiskunta arvostaa ahkeruutta ja yksilön vastuun kantoa. Ahkeruuden arvostus nousee erityisesti sodan aikana, jolloin toimetttömyys voi vaikuttaa luovuttamiselta, heikkoudelta tai jopa pelkuruudelta. Aineistossa Lee ja hänen ystävänsä esitetään erittäin toimeliaina, vaikka alussa heidät esitellään rentoutumassa piknikillä. Leen mies Roland suunnittelee armeijalle suojavärejä ja -maalauksia, ystävät osallistuvat sodan vastustamiseen muun muassa taiteen keinoin, Voguen toimitus on valmis jatkamaan töitä, vaikka toimistoon sattuu osumaan pommi. Ennen sotavalokuvauksen löytämistä Lee tuntee huonommuutta kotonaan Englannissa, kun ystävät ovat sodan keskeisemmillä paikoilla ja hän on itse toimeettomana. Kodista huolehtiminen ja miehensä työn tukeminen ei ole tarpeeksi Leelle. Elokuvan alkusykäyksenä toimii Leen turhautuminen omaan toimeettomuuteensa, ja hän päättää lähteä etsimään, mitä hän voisi tehdä kotona istumisen sijasta.

Aineistossani yhdeksi käsitellyimmäksi aiheeksi nousee naisen työskentely miesten keskellä. Käsittelen luvun ensimmäisessä alaluvussa sitä, miten elokuvassa esitetään naiseutta osana miesvaltaista työympäristöä haastaen historiallisesti patriarkaalisen työympäristön normeja. Naisen työpanosta esitetään erilaisena, jopa erityisenä verrattuna miesten työhön. Toisessa alaluvussa

esittelen tapoja, joilla naiseuden representaatioon liitetään ahkeruus toimeettomuuden vastakohtana. Ahkeruuden ihanteen ilmentämisellä naiseuden representaatioon liittyy sankaruus. Kolmannessa alaluvussa käsittelen työkeskeiseen naiseuteen liitettyä äitiyden representaatiota. Erittelen tapoja, joilla elokuvassa ilmennetään työlleen omistautuneen naisen äitiyden haastavuutta. Äitiys ei ole suuressa osassa elokuvan pääjuonta, mutta siihen liittyy lopun yllätyksellinen käänne, joka jää katsojan viimeiseksi mielikuvaksi eli siitä tehdään katsojalle tärkeä elementti. Äitiys ei ole ollut Leelle helppoa. Tällainen representaatio ei ole poikkeus sotakokemusten vaikutuksesta vanhemmuuteen.

2.1 Naiseus patriarkaatin haastajana

Tässä alaluvussa käsittelen, miten aineiston päähenkilö asettuu osaksi patriarkaalista työmaailmaa ja miten työmaailman hierarkiaa haastetaan juuri tämän elokuvan naisrepresentaation avulla. Patriarkaalista työmaailmaa kuvataan epärealistisena ja naiseutta työmaailmassa rajoittavana tekijänä. Elokuvan kautta tuodaan esiin, kuinka naiset joutuvat usein kohtaamaan ylimääräisiä esteitä ja odotuksia menestyäkseen.

Päivi Korvajärvi ja Pirjo Markkola ovat kirjoittaneet Christine Delphyn, Heidi Hartmannin ja Sylvia Walbyn patriarkaattiteorioista artikkelissaan ”*Palkkatyö, patriarkaatti ja sukupuolistuneet rakenteet*” (1988). Patriarkaatin käsitteellä kuvataan usein valtasuhdetta, jossa naisia alistetaan miesten toimesta ja/tai vanhemmat miehet sortavat sekä naisia että heitä itseään nuorempia miehiä (Korvajärvi & Markkola 1988, 43). Christine Delphy esittää, että sukupuolten välinen eriarvoisuus on peräisin kotitalouden asetelmasta, jossa vaimon työ on aviomiehen riistettävänä (emt. 1988, 44). Delphy teki huomion töiden tehtäväsältöjen ja tuotantosuhteiden luonteista talonpoikaisesta pientuotannosta Ranskassa; tuotannoksi nimitettiin vain viljan kasvattamisvaihetta – ei leivän leipomista kotona (emt. 1988, 44). Heidi Hartmann määrittelee patriarkaatin miesten välisten sosiaalisten suhteiden muodostamaksi verkostoksi. Vaikka kyseinen miesten verkosto on hierarkkinen, se luo miesten yhtenäisen riippuvuuden ja solidaarisuuden, mikä mahdollistaa heidät kykeneviksi alistamaan naisia (emt. 1988, 44). Tutkija Sylvia Walby yhdistelee Delphyn ja Hartmannin patriarkaattiteorioita esittäen, että patriarkaatin käsite on eriteltävänä mahdollinen, kun se ymmärretään toisiinsa yhteydessä olevien rakenteiden järjestelmänä, jonka kautta miehet riistävät naisia (emt. 1998, 45). Patriarkaalisuuden mukainen kontrolli pyrkii estämään naisten pääsyä työmarkkinoille ja pitämään

naiset kotitalouteen kiinnitettyinä. Naisia otetaan vain tiettyihin ammatteihin ja karkotetaan toisista ammateista pois (emt. 1988, 44).

Korvajärvi ja Markkola ovat kirjoittaneet patriarkaatti-käsitteen hyödyllisyydestä artikkelissaan ”*Patriarkaatti – opettavainen käsite?*” (2009). Heidän mukaansa Judith M. Bennett pitää patriarkaatin käsitettä hedelmällisenä välineenä naishistorian ymmärtämiseen, esimerkiksi hahmottaakseen naisten erityisen hitaasti muuttuvaa asemaa työmarkkinoilla ja löytääkseen feministisiä keinoja muutokseen (Korvajärvi & Markkola 2009, 36). Bennett esittää, että naiset myös käyvät patriarkaalista vaihtokauppaa, jossa he neuvottelevat itsellensä uusia toimintamahdollisuuksia patriarkaatin sisällä ja samalla ylläpitävät patriarkaattia (emt. 2009, 36). Ilman patriarkaatin käsitteen synnyttämää teoriaa ei välttämättä olisi päästy käsiksi maailman sukupuolittuneisiin rakenteisiin ja käytäntöihin (emt. 2009, 38). Yksinkertaistettuna voidaan todeta, että miesten valta ja naisten sorto eivät ole itsestään selviä ilmiöitä, vaan ne ovat muuttuvia, kulttuurisesti asettuvia ja monimuotoisten toimijoiden välittämiä ilmiöitä (emt. 2009, 39). Patriarkaalisuuteen liittyy heteronormatiivinen ajattelutapa, jossa naiset ja miehet nähdään erilaisina ja eri rooleihin kykenevinä. Patriarkaattilla on taipumus arvottaa sukupuolia, sukupuolten välisiä suhteita ja sukupuolten erilaisia mahdollisuuksia. Patriarkaalisessa yhteiskunnassa muodostuu normeja, jotka määrittelevät, mikä on naiselle ja mikä on miehelle sopivaa.

Aineistossa päähenkilö Lee asetetaan vahvasti patriarkaalisuutta vastaan taistelevaksi voimaksi. Hänen roolinsa patriarkaalisen työmaailman, jopa laajemmin patriarkaalisen yhteiskunnan, haastajana on toimia naiseuden ja tasa-arvon edustajana. Lee ilmentää oikeudenmukaista naiseutta, joka joutuu toistuvasti kohtaamaan epäreilut ja miehiseen valta-asemaan perustuvat rakenteet. Aineistossa asettuvat vastakkain naiseus ja mieheys, tasa-arvo ja epäoikeudenmukaisuus, vanhat, patriarkaaliset järjestelmät ja modernit, tasa-arvoa tavoittelevat näkemykset. Vaikka Lee toimii patriarkaalisen työmaailman sääntöjen mukaan, hän ei hyväksy niitä passiivisesti. Lee tekee patriarkaalista vaihtokauppaa eli hän neuvottelee itselleen uusia mahdollisuuksia ja tiloja, joissa voi toimia ja tehdä työtään. Lee representoi naiseutta, joka ei suostu patriarkaatin määritelmiin naisen paikasta työmaailmassa.

Löydettyään keinon päästä Ranskaan amerikkalaisten tukikohtaan Lee kohtaa vastustusta. Lehdistötilaisuus on suunnattu vain miehille. Lee ei voi uskoa, että päästyään paikan päälle hän vieläkin joutuu näkemään ylimääräistä vaivaa saadakseen tehdä työnsä. Lee vaihtaa asuaan maskuliinisemmaksi eli hameesta housuihin, hän pyyhkii huulipunansa pois ja piilottaa olkapäille

ylettyvät vaaleat hiuksensa lakin alle. Naamioitumisella sulaudutaan osaksi visuaalista järjestystä, jotta voidaan välttää vaikeuksia (Seppänen 2001, 121). Ympäristön kaltaiseksi muuttuminen on myös eräänlaista valokuvausta ympäristön piirtyessä subjektin pintaan niin kuin kuvattavat kohteet kameran filmille (Seppänen 2001, 121). Lee pujahtaa lehdistötilaisuuteen, jossa on vain miehiä. Tilaisuuden päätyttyä hän kuitenkin paljastuu naiseksi. Sama mieshahmo, joka aiemmin eväsi Leen pääsyn lehdistötilaisuuteen, toruu Leetä kuulimattomuudesta, mutta näyttää sitten, mitä Lee saa alkaa tekemään. Sota-alueilla työskennellessään Lee on pukeutunut maskuliinisemmasti. Hän ei käytä meikkiä tai naisille suunniteltuja pukuja, joihin kuuluu hameet. Patriarkaatin haastajana Lee myös hyödyntää patriarkaatin sääntöjä. Hän pyrkii näyttämään samankaltaisemmalta kuin miehet toisaalta suojellakseen itseään miesten huomiolta, toisaalta laajentaakseen toimintamahdollisuuksiaan naisena miesten kesellä.

Ennen Ranskaan pääsyä Lee kuvasi kotijoukkoja Iso-Britanniassa. Patriarkaalisen maailman epäoikeudenmukaisuutta ilmennetään tuomalla eriarvoisuutta näkyväksi, kun ilmatorjunnan tukikohdassa Leen miespuolinen kollega David pääsee kuvaamaan paikkoja, joihin naiset eivät pääse kuvaamaan. Portinvartijana toimiva mies kertoo, ettei naisilla ole lupaa mennä pidemmälle. ”Ei voi olla totta”, Lee pukahtaa. David näyttää pettyneeltä Leen puolesta, mutta ei sano mitään. Säännöt ovat sääntöjä, vaikka ne ovat epäreiluja. Patriarkaaliset säännöt ovat portinvartijan ylläpidettävät, vaikka hän niitä tuskin oli laatinut. Leen turhautuneisuudella tuodaan ilmi, kuinka epäreiluja säännöt ovat. Leetä ei kyseenalaisteta tästä mielipiteestä. Leen sanomisia aineistossa pääasiassa kuunnellaan ja uskotaan. Katsoja on asemassa, jossa hän pitää Leetä totuuden puhujana. Tämän ansiosta hänen roolinsa patriarkaatin haastajana on vahva.

Toisaalta Lee hyödyntää työssään omaa naiseuttaan ja Leen valokuvausta pidetään aineistossa erityisenä miesten valokuvaukseen verrattuna. Kun Leeltä evätään pääsy ilmatorjunnan tukikohdan isoon halliin, hän puolestaan menee paikkaan, johon miehet eivät pääse. NO MEN ALLOWED -tekstillä varustettu kyltti naisten yksityisalueen ovesa viestittää alueesta, johon miehillä ei ole asiaa. Kyseessä on naisten asuintilat. Kuvia kommentoiva Vogueen toimittaja Audrey sanoo ihailleen, että vain nainen olisi voinut ottaa nämä kuvat. Aineistossa naisen työn erityisyyttä rakennetaan naisisen katseen avulla. Lee kuvaa yksityistilassa muun muassa naisten alusvaatteita. Miehistä katseeseen liittyvän tirkistelyn sijaan kohtaaminen kehystetään Leen katseen kautta.

Aineistossa muut naishahmot tukevat tulkintaa naiseuden representaatiosta patriarkaalisuutta haastavana voimana. Lee tapaa naisten yksityistilassa naisen, joka esittelee itsensä lentäjäksi. ”Te

lennätte”, Lee sanoo ihailleen. Naislentäjä ilmaisee pettymystään, kun hän huokaisee kertoessaan, että hän kyllä lentää koneita, mutta vain siirtääkseen niitä tukikohdasta toiseen. Tämä rinnastaa Leen tarinaa siitä, kuinka hän toisaalta on samassa työssä miesten kanssa, mutta hänen ei anneta tehdä työtään samalla tavalla kuin miehet. Aineistossa patriarkaatin aiheuttamat haasteet esitetään erottamattomana osana naiseutta. Haasteet eivät yllätä aineiston naishahmoja, mutta ne ovat ärtymystä herättäviä asioita. Tämä vihjaa siihen, kuinka syvälle patriarkaaliset rakenteet ovat juurtuneet, ja kuinka niihin on totuttu. Haasteiden näkyväksi tekeminen liittyy naiseuden representaatioon halun kyseenalaistaa ja muuttaa vallitsevia olosuhteita. Haasteiden tiedostamisen lisäksi vaikenemisen ja sopeutumisen sijaan naishahmot pyrkivät olemaan aktiivinen vastarinta työmaailman epäreiluudelle.

Roland saapuu Leen yllätykseksi vierailulle. Iloisen jälleennäkemisen hetken mentyä ohi Roland sanoo, että hänen mielestään Leen pitäisi tulla jo kotiin. Roland sanoo, että sota on pian ohi, Leen on aika antaa Rolandin huolehtia hänestä. Lee tulistuu, ja kysyy, että onko Roland tullut vain hakeakseen hänet pois. Lee loukkaa Rolandia sanomalla, että Roland haluaa vain tuntea itsensä paremmaksi omassa työssään, joka ei vaaranna häntä samalla lailla kuin Leen tekemä työ. Lee sanoo, että ei voi enää tulla kotiin istuskelemaan, koska kaikki on toisin kuin ennen sotaa. Roland vielä anelee Leetä tulemaan kotiin. He sopivat riidan, mutta Lee ei vaihda mielipidettään, vaan jatkaa töitään. Tämä kohtaaminen ilmentää patriarkaatin ulottumista kotitalouteen ja miesten ja naisten välisiin suhteisiin. Vaikka patriarkaatti on läsnä myös arkielämässä, Lee toimii sen haastajana ja representoi naiseutta, joka ei alistu miesten määrälliseksi. Leen puoliso Roland toimii samalla sekä Leen tukijana että rajoittajana. Vaikka Rolandilla on hyvät aiheet ja hän kannustaa Leetä toteuttamaan itseään työelämässä, hän toisaalta kaipaa Leetä kotiin ja toivoo Leen priorisoivan heidän yhteistä elämäänsä. Tämä ristiriita Leen ja Rolandin välillä kuvastaa laajempaa yhteiskunnallista säännöstöä, jossa nainen joutuu navigoimaan yhteiskunnan odotusten ja omien halujensa välillä. Leen hahmo representoi naiseutta, joka ei alistu perinteisiin rakenteisiin, vaan haluaa itse määrittää paikkansa sekä kotona että työelämässä.

Työmaailma ei patriarkaalisuudesta huolimatta ole mustavalkoisesti esitetty. Sivuosissa olevat mieshahmot eivät suoraan alista Leetä, mutta he eivät myöskään taistele aktiivisesti hänen puolestaan. Aineiston keskeinen sivuhenkilö, Leen kollega David, seisoo Leen puolella, vaikkei vastusta patriarkaalisia rakenteita suoraan. Davidin rooli on edustaa niitä miehiä, jotka eivät ole aktiivisesti Leen kaltaisten naisten esteenä. Rolandin vierailun jälkeen David odottaa kuulevansa, että Lee on lähdessä kotiin. David ilmaisee, ettei hän ole kiinnostunut Rolandin mielipiteistä. Lee kertoo

lähtevänsä kohti rintamaa. David on yllättynyt, mutta samalla hän on mielissään. Davidin rooli tukee Leen naiseuden representaatiota patriarkaatin haastajana sillä, että hän tukee Leen itsenäisyyttä ja valintoja.

Naiseuden representaationa Leestä luodaan kuva oikeudenmukaisena naisena, joka toisaalta noudattelee patriarkaalisen työmaailman sääntöjä, mutta myös neuvottelee niiden kanssa sisukkaasti. Saadakseen arvostusta Lee joutuu usein olemaan ahkerampi kuin mieskollegansa.

2.2 Ahkeruutta ihannoiva naiseuden representaatio

Tässä alaluvussa käsitellään Leestä luotua naiskuvaa työteliään naiseuden representaationa. Lee esitetään elokuvassa pitkälti työn kautta. Hänestä puhutaan entisenä mallina, ja nyt hän pohtii, mitä hän lähtisi seuraavaksi tekemään. Hän ei tahdo jäädä kotiin istuskelemaan, vaan lähtee sotavalokuvaajaksi. Ahkeruus näyttäytyy päämäärätietoisuutena ja itseohjautuvuutena. Ahkeruuden arvostusta korostetaan vertaamalla sitä toimettomuuteen, joka sodan kontekstissa voi rinnastua pelkuruuteen.

Aineistossa Leestä rakennetaan ahkeraa kuvaa muun muassa siten, että häntä ei näytetä lepäämässä. Kohtauksissa, joissa hän on kotona tai ystävien kanssa, Lee hoitaa kotitaloutta kuten ruoanlaittoa, hän tulee kotiin ostoksilta, hän tarjoilee ruokaa ystävilleen ja puhuu työnteosta ystävien kesken. Koti ei ole lepopaikka, vaan työt voivat seurata kotiin. Leen ja Rolandin koti on välissä töiden takia sotkuinen paikka, ja Roland on jopa levittänyt työnsä olohuoneeseen. Leen ympäristön lisäksi Leen oma kehokin on antautunut työlle. Entisenä mallina keho on ollut hänen työkalunsa, ja Rolandin tarvitessa koekaniinia, Roland kokeilee armeijalle kehittämiään suojamaaleja Leen kehoon.

Leen ulkomuoto on aineistossa sen kaltainen, mitä työ aina vaatii. Hän on laittautunut, kun hän hakee töitä, mutta töissä sotarintamalla hän ei välitä ulkonäöstään. Suurimman osan ajasta Lee näyttää aineistossa likaisena, hän ei käytä meikkiä tai laita hiuksiaan hienosti. Vaatetus on käytännöllinen, ei kaunis. Ensikohtaamisellaan Rolandin kanssa Lee kiusoittelee Rolandia siitä, ettei tämä näytä sellaiselta, joka tekee töitä yöt ja päivät. Tällä lausahduksella osoitetaan Leen ihannoivaa asennetta ahkeruuteen ja tiedostusta habituksesta, joka kertoo ahkerasta luonteesta.

Rankka työ vaatii rankat hovit. Lee on erittäin useassa kohtauksessa tupakka kädessä. Alkoholia kuluu sekä työn ulkopuolella että työn aikana. Päihtyneenä Lee nähdään muutamassa kohtauksessa. Lee ottaa yhdessä kohtauksessa myös pillereitä, joista ei kerrota, mitä ne ovat, mutta katsoja voi päätellä niiden olevan jonkinlaista piristävää huumetta, joka auttaa Leetä jaksamaan. Päihteiden käyttö aineistossa liittyy oleellisesti siihen, että Lee jaksaa tehdä töitä ja pysyä ahkerana. Sodan todistaminen etulinjassa on Leelle tärkeämpää kuin terveys.

Lee joutuu olemaan ahkerampi kuin mieskollegansa, koska hänen täytyy keksiä keinot, joilla hän pääsee valokuvaamaan sotaa. Lee kohtaa työssään naisia, jotka arvostavat hänen työtään. Naislentäjä kertoo Leelle, että Leen työn ansiosta hän tietää, mitä on meneillään. Sivuhenkilöinä olevat naiset kannustavat Leetä jatkamaan työtä. Ranskan tukikohdassa naislääkintähenkilö sanoo, että meidän pitää jatkaa. Nämä kohtaamiset lisäävät Leen motivaatiota pysyä työn äärellä.

Aineiston juonta kehystää haastattelu, jossa vanha Lee istuskelee kotonaan juttelemassa saavutuksistaan. Nuorempi, keski-ikäinen Lee esitetään aktiivisena ja ahkerana, kun taas vanha Lee ei enää ole työelämässä mukana. Ahkeruudella ansaittu arvostus on kuitenkin läsnä. Ahkeruuden ja nuoremmuuden ihannoimisella naiseuden representaatioon liitetään sanoma siitä, että naiseus näyttäytyy parhaimmillaan silloin, kun nainen on aktiivisesti mukana työelämässä ja yhteiskunnallisessa toiminnassa.

Aineistossa rakennettua kuvaa Leestä lannistumattomana ahkerana sankarina on syytä pohtia myös elokuvaa kehystävän haastattelun luoman katseen kautta. Haastattelijana toimiva Leen poika Antony Penrose on se, jonka kautta pääsemme käsiksi Leen elämään. Antony toimii näkökulmana, joka haluaa nostaa esiin äitinsä tekemän työn. Tällöin ahkeruuden ihannointi ei ole vain ulkoisen, yhteiskunnallisesti arvostetun työn korostamista, vaan siihen linkittyy myös perhesuhteet.

2.3 Menestyvä huono äiti

Elokuvan viimeisessä kohtauksessa Lee esittelee haastattelijalle muistoesineitä poikansa lapsuudesta. Lee ojentaa Antonylle hiuskiehkuran ensimmäisestä hiustenleikkuusta, ensimmäisen Antonylle luetun satukirjan, ensimmäisen Antonyn piirtämän piirroksen ja ensimmäisen yhteiskuvan, jonka Lee on ottanut pojastaan ja miehestään Rolandista.

”Tiedän tehneeni virheitä. Tiedän, että en varmaan ollut hyvä äiti, Tony. Mutta minä yritin silti todella”, Lee sanoo.

”Mikset kertoneet mitään tästä?” Antony vastaa ja katsoo ulos ikkunasta. ”Kunpa olisin tiennyt”, hän jatkaa ja kääntyy katsomaan äitiään, joka ei ole enää nähtävissä. Haastattelutilanne paljastuu kuvitelmaksikin hetkestä Leen kuoleman jälkeen, jolloin Antony on löytänyt ullakolta äitinsä Leen tavaroita, valokuvia ja kirjoituksia.

Näin Lee paljastuu aineistossa äidiksi vasta elokuvan viimeisessä kohtauksessa. Kohtaus on kehystetty erittäin tunteelliseksi, mikä antaa kohtaukselle enemmän arvoa. Lähikuvat Leestä ja Antonysta ilmentävät hetken herkkyyttä, jota korostaa sentimentaalinen taustamusiikki. Haastattelutilanteen fiktiivisyyden paljastuminen on käänne, jolla katsojalle selvennetään, että elokuvan tositarina on muodostettu Leen pojan löytämien tavaroiden avulla. Vaikka äitiys ei ole aineistossa tärkeässä osassa tarinan pääjuonta, juuri äitiyden ansiosta Leen tarina on kerrottu, koska Leen poika Antony Penrose on tarinan löytänyt. Aineistossa Leetä katsotaan hänen poikansa mielikuvituksen läpi. Juonta kuljettaa haastateltavan vanhan Leen vastaukset, jotka paljastuvat lopussa Antonyn kuvittelemiksi. Aineiston voi täten tulkita äidistä kertovaksi saduksi.

Kristiina Berg kirjoittaa väitöskirjassaan ”Äitiys kulttuurisina odotuksina” (2008) äitiyteen liitettyistä odotuksista lastensuojelun perhetyön sekä median näkökulmista. Bergin aineistossa äitejä representoidaan muun muassa sankarillisina selviytyjinä sekä vahva-arvoisina naisina. Berg liittyy tähän teoriaa Kathryn Woodwardilta naistenlehtien tuottamasta äidin kuvasta fantasiafiguurina. Fantasiafiguuriäiti on kaunis, menestyvä uranainen, jolla on lapsia. Lehtiteksteissä äidistä kerrotaan työkeskeistä satua, jossa loppuhuipentumana on joko työpaikan löytyminen tai taloudellisesti itsenäistyminen – ei prinssin kanssa naimisiin meneminen. (2008, 144–145.) Työssäkäyvistä äidistä tuli muodikas ja sankarillinen ihanne 1980-luvulla (Coward 1997, 116-117, Bergin 2008, 142 mukaan). Moderniin hyvän äidin kuvaan on liitetty uran, lasten ja itsenäisyyden saumaton yhdistäminen. Modernisti huonoa äitiyttä on olla kotiäiti, joka on ”vain” äiti. Nykyään työstänsä luopuva äiti voi näyttäytyä tasa-arvoideologian kyseenalaistajana, vaikkei sitä tarkoittaisikaan. Yksilöyttä korostavaa äitiyttä pidetään eron tekemisenä perinteisestä äitiydestä (Berg 2008, 142).

”Children?”

”Oh god, no.”

Elokuvan alkupuolella Lee keskustelelee pomonsa ja ystävänsä Audreyyn kanssa. Audrey on Leen kaltaisesti esitetty aineistossa työkeskeiseksi naiseksi. Lee kysyy Audreyilta, onko hänellä lapsia.

Audrey vastaa *ei* sen sävyisesti, että tulee ilmi, ettei hän olisi koskaan edes halunnut saada lapsia. Audrey kysyy samaa Leeltä, joka vastaa samalla lailla. Kasvojen ilmeet ja äänen paino kertovat katsojalle, että Lee pitää ajatusta lasten saamisesta epämiellyttävänä. Kohtauksen jälkeen haastattelija toteaa vanhalle Leelle, että hän ei siis koskaan halunnut lapsia. Lee huokaisee ja sanoo, että ei uskonut, että voisi edes saada lapsia. Tällä ilmennetään, että Leellä ei sinällään ollut mitään lasten saamista vastaan. Hän sanoo, että ei edes tiennyt voivansa saada lapsia. Seuraavaksi Lee sanoo, että hänestä ei koskaan ollut äidiksi. Hän utelee haastattelijalta, miksi hän kysyy vanhalta naiselta niin paljon kysymyksiä. Haastattelija kertoo yrittävänsä ymmärtää Leetä. Aineistosta tulee vahvasti esille, että lapsen saaminen ei ole Leelle ainoa tai keskeisin asia, jota tavoitella. Äitiys rinnastetaan olennaiseksi osaksi naiseuden representaatiota, koska äitiydelle annetaan aineistossa erityistä huomiota juonen rakentumisessa. Lisäksi Leen ja Audrey'n keskustelu ja haastattelijan kysymykset Leelle korostavat sitä, että naiseuteen liittyy äitiys – naisella on oltava mielipide äitiydestä.

Elokuvan naissivuhenkilöillä ei näytetä olevan lapsia. Elokuvan maailma on lähes lapseton, keskitysleirin kokenutta tyttölästä mukaan laskematta. Suurimmaksi osaksi Leetä kuvataan kodin ulkopuolella, paikoissa, jotka historiallisesti kuuluivat miehille, kuten sotarintamalla ja armeijan tukikohdissa. Tällä ilmennetään Leen työkeskeisyyttä. Häntä ei esitetä ensisijaisesti perhekeskeisenä äitinä tai vaimona, vaan työkeskeisenä naisena, jolla on omat halut ja tavoitteet. Perinteisesti ymmärrettyyn äitiyteen ei ole liittynyt subjektisuus, äiti ei ole ollut yksilö, jolla olisi omat tarpeensa ja halunsa (Berg 2008, 143).

Vaikka äitiyttä ei aineistossa kuvata konkreettisesti esimerkiksi yhteisillä hetkillä tai visuaalisilla muistoilla, haastattelutilanteen vuoropuhelulla annetaan ymmärtää, että Lee ei ollut kovin hyvä äiti Antonylle. Tutkiessaan äitinsä tavaroita Antony haluaa ymmärtää äitiänsä enemmän. Antony saa selville äitinsä historiaa. Lee kävi sodassa läpi paljon rajuja hetkiä, joiden kokeminen vaikutti hänen äitiyteensä. Tätä ilmennetään Antonyn vuorosanoilla ”*Miksi et kertonut minulle?*” ja ”*Kunpa olisin tiennyt*”. Lee ei ollut pystynyt kertomaan pojalleen traumaattisista kokemuksistaan. Trauma ja vaikeneminen yhdistyvät esitykseen ”huonoudesta” äitinä, mutta samalla esitys kutsuu katsojaa kyseenalaistamaan yksiselitteiset arviot jonkun äitiydestä. Antony toivoo, että Lee olisi kertonut. Toiveen voi tulkita tarkoittavan Antonyn tahtoa ymmärtää Leetä ihmisenä, ei vain äitinä, vaan myös sodan kokeneena ja siitä traumatisoituneena naisena.

Aineistossa ei esitetä konkreettisesti Leen sodan jälkeistä äitiyttä suhteessa poikaansa Antonyyn, mutta hänet esitetään useissa kohtauksissa hoivaavana ja huolehtivana naisena ystäviään,

kuvattaviaan, miestänsä ja kollegaansa kohtaan, mikä on tulkittavissa äidillisyydeksi. Lee näytetään elämän mahdollistajana sen kautta, että hän tarjoilee ruokaa ystävilleen ja valmistaa aterioita miehelleen. Hän myös lohduttaa kollegaansa Davidia herkässä tilanteessa, mikä vahvistaa kuvausta välittävästä naiskuvasta. Naiseuteen liitetään aineistossa äidillisyyttä korostamalla Leen roolia kodin sisällä ja asemoimalla hänen toimintansa vastakkaisena mieshahmoille, joiden ei nähdä olevan vastuussa ruoanteosta tai kotitöistä. Leen vuorosana ”Minusta ei koskaan ollut äidiksi” on ristiriidassa tämän välittävän naisen representaatiosta, jota aineistossa on ennestään tuotettu. Tulkitsen Leen hahmon olevan jopa epävarma äitiydestään, hän oli tietoinen kokemustensa taakan tuomista seuraamuksia. Lee tiedostaa, ettei ole kyennyt täyttämään perinteistä äitiroolia yhteiskunnan odotusten mukaan.

Katsoja näkee elokuvan uudesta näkökulmasta viimeisen kohtauksen jälkeen, kun katsojalle selviää haastattelijan olevan Leen aikuinen poika. Antony edustaa lasta, joka ymmärtää äidin olevan (tässä tapauksessa *olleen*) ihminen, joka on tehnyt asioita ja jolle on tapahtunut asioita ennen äidiksi tuleamista. Lapsen mielikuva päähenkilöstä on aineistossa tärkeässä osassa, Leetä ja hänen tarinaansa katsotaan hänen poikansa kautta. Tämän takia Leestä muodostuu kuva äitinä, vaikka häntä ei juuri näytetä äidin roolissa aineistossa.

Aineistossa esitetty kuva Leestä äitinä tukee naiseuden representaation työkeskeisyyttä ja korostaa yksilöllistä toimijuutta perinteisten sukupuoliroolien sijaan. Työkeskeisen naiseuden representaatioon rakennettuun äitiyden esitykseen on aineistossa liitetty feministisiä piirteitä. Feministinen näkökulma korostaa sitä, että naisten tulisi saada huomiota omana itsenään, ei ainoastaan äiteinä ja/tai vaimoina (Berg 2008, 58). Leen tarina keskittyy Leehen yksilönä, ei sukulaisuussiteiden määrittämänä. Leen ja Audrey'n tuhatdukset äitiydelle korostavat lapsettomuuden esittämistä vaihtoehtoisena, jopa haluttavana valintana, tai ainakin omien lasten saaminen ei ole heidän ajatuksissaan ensisijaisena. Työkeskeisyys esitetään ihanteena äitiyden tilalla. Valinta on yhtä arvokas kuin perinteisemmät elämän vaihtoehdot.

Toisaalta työkeskeisyys näyttäytyy äitiyttä vahingoittavana tekijänä. Työ vie Leen todistamaan toinen toistaan kauheampia asioita, koska hän on valinnut ammatin, joka edellyttää menoa vaaralliselle sota-alueelle. Tämä valinta jättää psyykkisiä jälkiä, jotka vaikuttavat hänen myöhempään elämäänsä. Lee ei ole läsnä poikansa elämässä toivotulla tavalla. Työkeskeinen naiseuden representaatio äitiyteen yhdistettynä kuvaa naisen ristiriitaa työmenestyksen ja yksityiselämän odotusten kanssa. Aineiston

representoima naiskuva muistuttaa siitä, kuinka naisen valintoja arvioidaan yhä usein äitiyden kontekstissa.

3 TOIMIJUUDEN ESITYS

Tässä luvussa tarkastelen, millaisia ominaisuuksia naishahmoon liitetään. Erittelen naiseuteen liitetyjä tunteita ja käyttäytymistä. Aineistossa representoitavaan naiseuteen liittyy oleellisesti hänen aktiivinen toimijuutensa. Leelle ei vain tapahdu asioita, vaan hän tekee itse aktiivisesti valintoja ja etenee määrätietoisesti kohti omia tavoitteitaan. Aineistossa päähenkilölle ominaisia piirteitä ovat muun muassa sinnikkyys, velvollisuudentunto, itsevarmuus, lannistumattomuus, rohkeus ja seksuaalisuus. Ensimmäisessä alaluvussa analysoin velvollisuudentunnon roolia naiseuden toimijuuden rakentumisessa. Toisessa alaluvussa käsittelen naiseuden representaatiota, jossa toimijuuden mahdollistuminen edellyttää traumojen synnyttämien tunteiden hallintaa ja uhkien kestämistä. Traumot ja uhkat esitetään erityisesti naiseuteen liitettyinä ylimääräisinä esteinä, jotka nainen joutuu ylittämään saavuttaakseen toimijuuden. Tämä eroaa miehisyyden representaatiosta, jossa toimijuus rakentuu usein itsestään selvästi ja ilman vastaavien esteiden olemassaoloa. Kolmannessa alaluvussa käsittelen naiseuden representaatioon liitettyä itsevarmaa seksuaalisuutta, jota esitetään naishahmon tasavertaisena valintana mieshahmon rinnalla. Käsittelen sitä, kuinka aineiston kohtauksissa luodaan eroja miesten ja naisten välille. Kohtauksissa, joissa Lee puhuu naiselle, naisista muodostuu yhtenäinen kuva. Näillä asetelmilla naiseuden representaatio ilmenee lähes poikkeuksetta vastakohtana miehisyydelle.

3.1 Naistoimijuus ja moraalinen velvoite

Aineistossani velvollisuudentunto on keskeinen teema, joka kytkeytyy naiseuden vahvaan moraalisiin. Velvollisuudentunto esitetään enemmän naiseuden ominaisuutena kuin mieheyteen liitettävänä piirteenä. Sota-ajan konteksti korostaa naisen velvollisuutta. Miesten osallistuminen sotaan on aineistossa esitetty itsestäänselvyys: Roland tukee armeijaa suojavärien kehittämisellä ja kaikki sotilaat ovat miespuolisia. Lee ei voi jäädä katselemaan sotaa sivusta, vaan kokee velvollisuudekseen löytää oman tehtävänsä sodan aikana, minkä hän toteuttaa.

Naisen velvollisuudentunto ilmenee aineistossa kontrastina mieheen kohtauksessa, jossa Lee ja Roland riitelevät Leen roolista sodassa. Roland ei tahdo ymmärtää, miksi Lee haluaa yhä jäädä sodan keskelle, koska Rolandin näkökulmasta sota on jo loppuvaiheessa. Roland toivoo Leen tulevan kotiin ja odottaa kaiken palautuvan ennalleen, aikaan ja elämään ennen sotaa. Lee ei näe tätä edes

vaihtoehtona, Lee sanoo kaiken muuttuneen. Leen täytyy jäädä jatkamaan sodan todistamista, valokuvaamista ja siitä kertomista. Tämä velvollisuus on Leelle enemmän kuin henkilökohtainen valinta. Se on moraalinen velvoite, joka ohjaa hänen toimintaansa.

Kohtauksessa Roland kehystetään hyvää tahtovaksi ja rakastavaksi mieheksi, joka ei täysin ymmärrä Leen sisäistä kutsumusta. Hänen halunsa pitää Lee luonaan on itsekkäästi motivoitunut, eikä hän kykene näkemään, kuinka Leelle sodan todistaminen on yhtä tärkeää – ellei juuri siinä hetkessä jopa tärkeämpää – kuin heidän yhteinen elämänsä. Lee sen sijaan ei anna henkilökohtaisten halujensa ohjata itseään, vaan hänen valintojaan määrittävät syvä sisäinen velvollisuudentunto ja vakaat arvot, jotka tässä tapauksessa vievät häntä kohti sodan kauheuksia ja vaaroja. Moraalinen velvollisuus on hänelle tärkeämpää kuin henkilökohtainen onni tai turvallisuus. Naiseuden representaationa naishahmo ilmentää valmiutta kohdata vaikeuksia, mikäli se palvelee jotakin itseä suurempaa tarkoitusta.

Leen ja Rolandin välinen jännite rakentuu vastakkainasettelusta, jossa Roland edustaa henkilökohtaisten halujen ohjaamaa toimintaa, kun taas Lee edustaa syvemmän moraalisen velvollisuudentunnon kautta toimimista. Tämä korostaa Leen itsenäisyyttä suhteessa mieheen sekä hänen omaehtoista toimijuuttaan. Miehen ja naisen vastakkainasettelulla voidaan korostaa haluttuja eroja.

Naishahmojen samankaltaisuus vahvistaa naiseuden representaation uskottavuutta ja johdonmukaisuutta. Leen ystävätär Solange toimii lisäesimerkkinä naisesta, jonka toimijuus rakentuu velvollisuudentunnon varaan. Vaikka hänen kotinsa on tuhoutunut ja hän kertoo Leelle menettäneensä kaikki läheisensä, Solange ei lamaannu suruunsa. Hän on ryhtynyt siivoamaan raunioitunutta kotiaan, koska hän kokee sen velvollisuudekseen, ei siksi, että se olisi järkevää tai edes turvallista. Erityisen arvostettavaa on, että vaikka Solange elää epävarmuudessa miehensä eloonjäämisestä, hän silti kokee velvollisuudekseen huolehtia kodistaan. Solangen toiminta vahvistaa sitä, kuinka naiseuteen liitetty velvollisuudentunto ilmenee lannistumattomuutena ja sinnikkyytenä. Aineiston kautta naiseuden representaatioon liitetään toimijuus, joka ei pakene kriisiä, vaan nainen kohtaa sen rohkeasti ja tekee sen, minkä kokee oikeaksi. Naiseuden toimijuutta rakennetaan ilmentämällä naishahmon sisäistä motivaatiota.

3.2 Esteiden ylittämisen prosessi naistoimijuudessa

”Bad things do happen, you know. Bad things do happen to some of us girls.”

Humalassa oleva Lee paljastaa hetkellisesti oman sisäisen kipunsa ja yhteydensä laajempaan, sukupuolittuneeseen kärsimyksen kokemukseen. Hänen toteamuksensa Davidille, että *”pahoja asioita tapahtuu osalle meistä tytöistä”* ei ole pelkkä yleinen huomio, vaan sillä Lee tunnustaa henkilökohtaista traumaansa, johon kietoutuu kollektiivinen trauma. Ennen juomista Lee on ensin estänyt raiskauksen, mikä yhdistää hänet suoraan sukupuolittuneen vallan ytimeen. Raiskauksen estäminen ja naisen auttaminen ilmentää taisteluita, joita naiset joutuvat käymään ilman, että heillä on mahdollisuutta valita. Sen jälkeen Lee on tavannut ystävätärtään Solangea, joka on aivan tolaltaan koettuaan pahoja asioita sodan aikana. Näin rakennetaan rinnastusta ”pahoista asioista”, joita juuri naiset kokevat. David yrittää saada Leetä kertomaan, mitä hän tarkoittaa toteamuksellaan. Hetken ajan vaikuttaa siltä, että Lee olisi valmis jakamaan jotain olennaista kokemuksestaan, mutta hetki menee ohi. Tämä ilmentää, kuinka vaikeaa on puhua traumasta, jonka juuret ovat sukupuolen ja vallan rakenteissa.

Aineistossa tuodaan esiin naisten kokemuksia miesten harjoittamasta väkivallasta sekä siihen liittyvästä vaikenemisen kulttuurista. Lee viittaa lapsuudessa kokemansa raiskauksen traumaattisuuteen, vaikka ei nimeä tapahtumaa sillä sanalla. Lee painottaa kuvauksessa erityisesti äitinsä reaktiota: kuultuaan tapahtuneesta äiti kielsi häntä kertomasta kokemuksesta kenellekään. Tämä vaientaminen on vaikuttanut Leen kykyyn käsitellä traumojaan ja ilmentää sitä kulttuuria, jossa yhteisö, jopa lähimmät ihmiset, voivat osallistua sukupuolittuneen väkivallan kokemusten kieltämiseen ja piilottamiseen. Leen peittämät traumat alkavat lopulta nousta pintaan, kun hän kokee, ettei maailma vielä ole oikeudenmukainen eikä halukas näkemään tai tunnustamaan pahoja asioita. Leen kokemus ilmentää yksilöllisen trauman laajempia rakenteellisia ongelmia. Väkivalta ja pahat asiat, jotka tapahtuvat, eivät ole vain yksittäisiä tekoja, vaan järjestelmällistä epäoikeudenmukaisuutta, jossa uhrin ääni ei pääse kuuluviin.

Sivuhenkilöistä erityisesti keskitysleirin tyttö toimii sekä symbolisena peilinä että avaimena Leen lukitun traumaattisen menneisyyden purkamiselle. Kun Lee kysyy, miten keskitysleirin pieni tyttö voi koskaan päästä yli tapahtumista ja jatkaa elämässä eteenpäin, kysymys toimii samalla heijastuksena Leen omasta lapsuuden traumasta. Aiemmin aineistossa Lee on pitänyt kaiken sisällään sekä suojatakseen itseään että yhteiskunnallisen vaikenemisen kulttuurin takia. Turhautumisen ja

pettymyksen kautta pato murtuu ja Lee kertoo ystävälleen eli pomolleen Audreylle lapsuuden kokemuksistaan. Mielenkiintoista tässä on paikka, jossa tunteenpurkaus tapahtuu. Uskoutuakseen omista asioistaan tai näyttääkseen tunteitaan mennään usein yksityiseen, intiimiin tilaan. Lee on kohtauksessa työpaikallaan eli julkisessa tilassa, jota ei ole tarkoitettu henkilökohtaisten asioiden käsittelyyn. Tämä asetelma haastaa yksityisen ja julkisen tilan perinteisen jaottelun. Julkisessa tilassa naisen odotetaan pysyvän hillittynä, itseään kontrolloivana ja järkevänä. Leen purkaus kytkeytyy laajempaan turhautumiseen maailmaan, joka ei suostu kuulemaan naisten kokemuksia. Toimijuuden näkökulmasta purkaus merkitsee käännekohtaa Leelle, joka ottaa riskin ylittäessään kynnyksen puhumalla kokemuksistaan ääneen. Julkinen tila tapahtumapaikkana symboloi Leen roolia yhteiskunnallisten normien haastajana, mikä on keskeistä toimijuuden haltuunotolle.

Leen purkauksen voi tulkita osaksi female rage -ilmiötä, joka tarkoittaa vihaa rakenteellista sukupuolittunutta epäoikeudenmukaisuutta kohtaan. Audre Lorde kertoo teoksessaan *The Uses of Anger: Women Responding to Racism* (1981) vihan käyttämisestä vastarinnan ja muutoksen välineenä. Hänen mukaansa jokaisella naisella on käytössään oikeutettua ja latautunutta voimakasta vihaa ja raivoa, joka kumpuaa kokemuksista rasismista, sorron tai väkivallan alla. Viha on Lorden mukaan potentiaalinen voimavara, jota voisi hyödyntää sekä henkilökohtaista että yhteiskunnallista sortoa vastaan. Käyttämätön viha on kuin käynnistämätön ase. Sen sijaan ilmaistu viha, joka suunnataan kohti yhteiskunnallista epäoikeudenmukaisuutta ja joka kytketään visioon tulevaisuudesta, toimii voimaannuttavana ja vapauttavana muutoksena. Lorden käsitys muutoksesta on radikaali; kyse ei ole pelkästä yksilöllisestä eheytymisestä, vaan se tarkoittaa koko yhteiskunnallisten valtarakenteiden muokkaamista. (Lorde, 1981.) Passiivisen naiseuden representaation sijaan aineisto representoi naiskuvaa, joka hyödyntää tunteitaan yhteiskunnallista muutosta vaativan toimijuuden välineeksi. Tämä kehitys kuvastaa prosessia, jossa naistoimijuus rakentuu vaikenemisen kulttuurin, trauman ja tunteiden tukahduttamisen kaltaisten esteiden ylittämisen kautta.

Aineiston ilmentämässä naiseuden representaatioissa naistoimijuuden rakentuminen edellyttää henkilökohtaisten, sukupuolittuneiden traumojen kohtaamista ja ylittämistä. Leen kertoessa traumaistaan Audreylle naistoimijuus näyttäytyy myös sisäänpäin kääntyneenä toimintana, kun omien vaikenemisen taustojen ja seurausten tiedostaminen ja kyseenalaistaminen alkaa. Tämä prosessi osoittaa, että toimijuuden mahdollistuminen edellyttää näiden sisäisten ja kulttuurisesti tuotettujen esteiden ylittämistä, jotta nainen voi toimia aktiivisena subjektina sekä omassa elämässään että laajemmassa yhteiskunnallisessa kontekstissa.

3.3 Naishahmo seksuaalisena subjektina

Mies saapuu vieraana kauniiseen ranskalaiseen puutarhaan, jossa vallitsee rento ja vapautunut tunnelma. Puutarhassa on pieni porukka miehiä ja naisia, jotka nauttivat piknikistä. Osa naisista, Lee mukaan lukien, on riisunut yläosansa. Piknikillä juodaan viiniä, poltetaan tupakkaa, syödään, keskustellaan ja nauretaan. Lee huomaa tulijan ja vilkaisee häntä pariin otteeseen vaivihkaa ja peittää rintansa paidalla, jonka hän hetkeä aikaisemmin on riisunut. Hän sytyttää tupakan ja kysyy ystävättärlitään miehestä, vaikka mies on istunut hänen viereensä ja kuulee keskustelun. Leen sanoissa on leikillisyyttä, mutta hän myös huokuu itsevarmuutta. Tilanne on Leen käsissä, hän ei ole vain keskustelun osapuoli, vaan sen ohjaaja.

Elokuviissa seksuaalisesti latautuneen halun tärkeä elementti on katseen paikka. Visuaalisilla tekniikoilla, kuten kuvakulmilla ja sommittelulla, on mahdollista luoda erilaisia katseen kuljetuksia. Laura Mulveyn artikkelissa *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) käsitellään miehisen katseen nautinnon rakentumista. Mulveyn mukaan miehinen katse rakentuu kuljettamalla miehen katsetta, jolloin nainen esitetään pelkästään katsottavana objektina. Feministisessä elokuvateoriassa pyritään etsimään katseen paikka, jossa nainen ei joutuisi yksinkertaisesti objektifioiduksi, vaan jossa hänellä on aktiivinen rooli katseessa ja katseen luomisessa. Aineistossa Lee ja Roland esitetään tasavertaisina katseen luoja ja katsottavina. He kohtaavat piknikillä ensin katseiden välityksellä, mikä korostaa katseen roolia vuorovaikutuksellisenä elementtinä. Heidän välisensä katset ja halut ovat keskinäisiä ja vastavuoroisia.

Vastavuoroisella katseella tarkoitetaan kahta subjektia, jotka molemmat ovat sekä katsottavana että katseen luoja, jolloin heidän välilleen muodostuu sidos (Seppänen 2001, 125). Rolandin saavuttua piknikille Lee tulee tietoiseksi hänen katseestaan. Roland katsoo Leetä tutkivasti. Tuijottaminen on tietoista halua asettaa katsottava objektiksi (emt. 2001, 115). Tietoisena Rolandin katseesta Lee nostaa paitansa rintojensa peitoksi. Alastomana oleva on puolustuskyvytön ja pukemalla vaatteet päälle Lee samalla peittää tilaansa objektina. Pukeutumalla mahdollistetaan vapaus nähdä ilman nähdyksi tuleamista (emt. 2001, 112).

Aineistossa päähenkilön seksuaalisuus on olennaisessa roolissa. Jo elokuvan alussa Lee kertoo haastattelijalle ajastaan mallin töiden jälkeen, kuinka hän nautti elämästään mahdollisimman paljon juomalla alkoholia, harrastamalla seksiä ja ottamalla valokuvia. Näitä kaikkia kolmea esitetään aineistossa tasaisesti. Seksuaalisuus ilmenee Leen ja Rolandin suhteessa flirttailevana ja

tasavertaisena. Seksuaalisuus on kuitenkin vahvasti sidoksissa Leen tarinaan, ei Rolandin. Rosalind Gill kirjoittaa artikkelissaan *Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility* (2007) feministisen tutkimuksen vaikutuksista mainoskuvastoon. Mainokset ovat hyödyntäneet feministisen kritiikin herättämiä huomioita naisen seksuaalisuuden muuttamisesta suuntaan, joka miellyttää heteronaisia. Mainoskuvastossa tämä tarkoittaa naishahmoa, joka on yleensä nuori heteroseksuaalinen nainen, joka osaa hyödyntää seksuaalista vetovoimaansa ja joka on ”aina valmiina siihen” (2007, 151). Uudenlaisen kuvaston rakentamista mainoksissa on motivoinut sen kaupallistamisen tarve. Tärkeää on kuitenkin siirtyminen pelkän seksuaalisoidun objektin roolista seksuaaliseksi subjektiksi. Seksuaalisuuden representaatio ei ole pelkkä asia, joka tapahtuu naiselle miehen aktiivisen roolin takia, vaan naiseutta voidaan representoida myös vapautena valita, olla aktiivinen, itsevarma naispuolinen subjekti (2007, 153).

Vastavuoroinen katse toistuu kohtauksessa, jossa Lee saapuu kotiin ruokaostoksilta, mutta kohtauksessa on myös miehisen katseen piirteitä. Roland anelee Leetä koekaniiniksi suojavaalaukselle. Lee kysyy, mihin Roland haluaa hänet, ja Roland ohjaa hänet vihreän kankaan eteen maalattavaksi. Lee riisuu paitansa ja rintaliivinsä ja seisoo miehensä edessä kädet sivuille levitettyinä. Roland alkaa maalata häntä käsillään, jotka ovat maalin peitossa. Vaikka kohtauksessa kuvataan puolialastonta naista, kohtaaminen ei ole objektifioiva. Sen sijaan kohtaaminen on kehystetty arkiseksi hetkeksi pariskunnan jokapäiväisessä elämässä. Taustalla kuuluu uutiset radiosta, Lee ja Roland puhuvat päivästä, ja Lee pyytää Rolandia kiirehtimään, koska hänellä on nälkä. Työhön uppoutunut Roland tuskin huomaa kehon alastomuutta, koska hänet on esitetty niin keskittyneenä siihen, että suojavaari olisi hyvä. Leen kertomus päivästä kuitenkin keskeytyy Rolandin kosketuksen myötä, ja Roland huomaa Leen kikatuksen ja pyytää kiusoittelevasti häntä keskittymään. He katsovat toisiaan hymyillen. Tasavertaisuutta korostetaan sillä, että hahmot on sommiteltu siten, että heillä on saman verran tilaa ja vaikka Roland on pitempi, heidän silmänsä, katseensa ovat lähes samalla tasolla. Lee sanoo, että on vaikea keskittyä, ja vetää Rolandin lähemmäksi suudellakseen häntä. Molemmat on asetettu keskelle, mutta Leehen suoraan osoitetuksi, mikä toisaalta viittaisi Rolandin puoleiseen katseeseen, joka luodaan Leehen. Vaikka Lee ei ole pelkkä objekti, miehinen katse on läsnä Rolandin kautta, vaikka Rolandin katse ei olisikaan objektifioiva.

Heteronormatiivisuudella tarkoitetaan vallitsevaa sosiaalista järjestystä, joka ylläpitää heteroseksuaalisuutta ”normaalina” tai yleisenä seksuaalisena suuntautumisena. Normatiivinen heteroseksuaalisuus puolestaan tarkoittaa heteroseksuaalisuuteen liittyvää sisäistä säännöstöä, joka määrittää hyväksyttäviä heterokäytäntöjä. Normatiivisen heteroseksuaalisuuden sääntöjen

rikkominen määritellään epänormatiiviseksi heteroseksuaalisuudeksi, johon sisältyvät esimerkiksi nuoren miehen ja vanhan naisen välinen seksi. Lisääntymättömyys voidaan nähdä epänormatiivisen heteroseksuaalisuuden ilmiönä, sillä lisääntymistä pidetään heteroseksuaalisuuden luonnollisena ja toivottuna seuraamuksena. (Rossi 2001, 120.) Aineistossa heteronormatiivisuus pysyy hallitsevana, koska elokuvassa ei ilmennetä muita seksuaalisuuksia tai sukupuolten välisiä suhteita kuin perinteinen heteroseksuaalinen suhde. Rolandin ja Leen suhde on tulkittavissa epänormatiiviseksi elokuvan alkupuolella, kun Leestä rakennetaan kuvaa naisena, jolla ei ole lapsia, eikä hänellä ole toiveita äitiydestä. Elokuvan loppu palauttaa heteroseksuaalisuuden normatiiviseksi, kun saadaan selville, että Roland ja Lee ovat saaneet lapsen keskenään.

Naishahmon esittäminen seksuaalisena subjektina kyseenalaistaa perinteisiä naiseuden ja seksuaalisuuden representaatioita, joissa nainen on pelkästään miehen katseen alaisena objektina. Aineistossa Lee ei ole vain katsottava, vaan myös aktiivinen subjekti, joka tekee omia valintojaan suhteissaan. Tällainen representaatio edistää naistoimijuuden kehittymistä, jolloin naiset voiv omistaa ja ilmaista seksuaalisuuttaan omilla ehdoillaan. Naiseuden liittäminen toimijuuteen mahdollistaa naisen halu ja naisisen katseen ilmaisemisen, mikä avaa mahdollisuuksia kyseenalaistaa perinteisiä sukupuolirooleja ja normatiivisia sukupuolikäsityksiä.

4 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tässä tutkimuksessa olen tarkastellut elokuvassa *Lee* (2023) rakentuvaa naiseuden representaatiota, erityisesti elokuvan päähenkilön Elizabeth ”Lee” Millerin ilmentämänä. Erittelen tuloslukuissa aineistossa esiin nousevaa naiseutta suhteessa työelämään, äitiyteen, toimijuuteen ja seksuaalisuuteen. Lee kuvataan elokuvassa määrätietoisena ja työlleen omistautuneena naisena, joka ei ole vain passiivinen katseen kohde, vaan hän aktiivisesti toteuttaa omia halujaan ja tavoitteitaan.

Työkeskeisen naiseuden representaatio rakentuu vahvaksi osaksi päähenkilön identiteettiä. Naiseuden esittäminen ympäristössä, jota hallitsevat patriarkaaliset käytännöt, edellyttää, että Lee joutuu ahkeroimaan miehiä enemmän osoittaakseen pätevyytensä. Työhön sitoutunut nainen saa elokuvassa arvostusta, mutta työkeskeisyys yhdistettynä äitiyteen on aineistossa esitetty ongelmallisena. Lee esitetään ”huonona äitinä”, jota selittää hänen traumatisoitumisensa työssään sotavalokuvaajana. Tämän narratiivin voidaan tulkita kuvaavan yhteiskunnan odotusta naiselta siitä, kuinka hänen tulisi valita äitiyden ja työn väliltä. Se on valinta, joka heijastaa yhteiskunnassa vallitsevia syvälle juurtuneita sukupuolinormeja ja valinta, jota miehet harvoin joutuvat tekemään.

Feministisen mediatutkimuksen näkökulmasta tällainen representaatio osoittaa, kuinka työelämässä menestyminen vaatii naisilta usein uhrauksia, joita ei tunnusteta tai arvosteta. Työkeskeisen naiseuden näkyväksi nostaminen mahdollistaa sen arvottamisen yksilöllisenä valintana. Kliseinen sanonta ”jokaisen tärkeän miehen takana on nainen” alkaa menettää merkitystään, kun naiset asetetaan median kuvastossa etualalle. On olennaista, että naisia esitetään mediassa itsenäisinä, merkityksellistä työtä tekevinä toimijoina, ei pelkästään tärkeiden miesten kodin- tai lastenhoitajina. Tällainen muutos tekee näkyväksi naisen työtä arvostettuna.

Naiseuden representaatio rakentuu toimijuuden esitykseksi. Lee on velvollisuudentuntoinen ja moraalisesti vahva toimija. Lee ei kanna vastuuta vain itsestään, vaan kokee velvollisuudekseen toimia sodan aikana sodan todistajana valokuvaamisen kautta. Seksuaalisuuden osalta Lee ei jää objektiksi miehen katseelle, vaan hänet esitetään seksuaalisena subjektina. Naisen halua esitetään naisisen katseen kautta. Seksuaalinen naiseus näyttäytyy tasa-arvoisena ja voimaantuneena. Tällainen esitystapa tunnustaa seksuaalisuuden yhtenä toimijuuden ilmenemismuotona.

Elokuva *Lee* toimii esimerkkinä siitä, miten audiovisuaalisessa mediassa voidaan haastaa ja jopa purkaa yhteiskunnan olettamuksia naisista. Naiseuden representaatio elokuvassa ei muodostu yksinkertaistetuista, stereotyyppisistä kuvista äitinä, uhrina tai rakastajana, vaan naiseuden representaatio on monitasoinen toimijuus. Moniulotteinen esitys tukee naistoimijuuden vahvistumista. Representoitu naiseus ei ainoastaan reagoi ympäristöönsä, vaan aktiivisesti pyrkii muokkaamaan sitä. *Lee* tuo näkyväksi sen, miten audiovisuaalinen media voi toimia naiseuden esittämisen keinojen muuttajana ja monipuolistajana.

Tämä tutkimus osoittaa, että naiseuden representaatioiden tarkastelu elokuvan kautta tarjoaa mahdollisuuden syvempään ymmärrykseen siitä, millaisia odotuksia ja arvoja naiseuteen liitetään. Tulevaisuuden tutkimuksessa laajentaisin naiseuden esittämisen ymmärrystä intersektionaalisuuden mukaisesti, jolloin naiseuden esittämiseen liittyy esimerkiksi ikä, rotu, seksuaalisuus tai kyvykkyys. Sellaisella tarkastelulla on akateemisen merkityksellisyyden lisäksi kulttuurisia hyötyjä, kun löydetään keinoja tuottaa tasa-arvoisempia, monipuolisempia ja rehellisempiä kuvauksia naiseudesta. Intersektionaalinen lähestymistapa antaa mahdollisuuden rakentaa syvempiä ja todellisuudenmukaisia naishahmoja, jotka kertovat muutakin kuin yhden identiteetin tarinaa.

Tutkimuksellani osoitan myös, että tutkimuksen avulla voidaan lisätä ymmärrystä elokuvien ja elokuva-alan sukupuolittuneista ongelmista ja tuoda niitä näkyviksi. Naisista kertovien tarinoiden ja myös erityisesti naistekijöiden arvostuksen kasvua voidaan osin selittää sosiaalisen median kautta tietoisuuteen nousseista 2000-luvun liikkeistä, kuten #metoo-liikkeestä, jotka toivat esille naisten epätasa-arvoista asemaa ja epäasiallista kohtelua muun muassa elokuvan kentällä (Tuusa 2022, 11). Viime vuosina olen nähnyt yhä enemmän elokuvia, joissa keskiössä on naisten asema muun muassa työelämässä. Epäoikeudenmukaiset ja eriarvoiset työolot eivät ole niin kaukana kuin monet saattavat kuvitella, ja sukupuoleen perustuvaa epäoikeudenmukaisuutta esiintyy yhä yhteiskunnan eri osaluilla. Naisista kertovat elokuvat, kuten esimerkiksi *Hidden Figures* (2016) tai *Bombshell* (2019), pyrkivät usein esittämään naisten kokemia haasteita menneisyydestä nykypäivään, sekä haastamaan vanhoja ajatusmalleja, jotka rajoittivat tai rajoittavat naisia. *Lee* ei ole poikkeus tästä ilmiöstä.

Tässä tutkimuksessa olen käsitellyt ja tutkinut naiseuden työkeskeistä representaatiota, sillä haluan syventää ymmärrystä niistä käsityksistä, jotka ovat muokanneet ja edelleen vaikuttavat yhteiskunnassa vallitseviin normiin ja rakenteisiin. Nämä käsitykset voivat olla haitallisia ja vaativat tarkastelua, jotta voidaan sekä tuottaa parempia elokuvia että muuttaa maailmaa oikeudenmukaisemmaksi. Kyse ei ole ”vain” naisten rooleista elokuvissa, vaan siitä, miten

representaatiot voivat edistää muutosta ja muokata ihmisten asenteita. Audiovisuaalinen media on vaikutusvaltainen kulttuurin muoto, joka ei pelkästään heijasta yhteiskunnan rakenteita, vaan rakentaa niitä.

Lähteet

Elokuvat

Lee (2023) Ellen Kuras. Sky Original. Iso-Britannia. Apple TV.

Civil War (2024) Alex Garland. DNA Films. Iso-Britannia & Yhdysvallat. A24.

Mulan (1998) Tony Bancroft & Barry Cook. Walt Disney Pictures. Yhdysvallat. DVD.

Kirjallisuus ja muut

Berg, Kristiina. (2008). *Äitiys kulttuurisina odotuksina*. Väestöliitto.

BBC. (15.1.2025). *Baftas 2025: The nominations list in full*. Haettu 23.3.2025 osoitteesta <https://www.bbc.com/news/articles/cy7gkgdjn8ko>

Butler, Judith. (2006). *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. (Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi). Gaudeamus. Alkuperäisjulkaisu 1990.

Gill, Rosalind. (2007-05). *Postfeminist media culture: Elements of a sensibility*. European journal of cultural studies, 10(2), 147-166. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>

Golden Globes. (julkaisuaika tuntematon). *The 2025 Nominations*. Haettu 23.3.2025 osoitteesta <https://goldenglobes.com/nominations/2025>

Koivunen, Anu. (2004). *Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio*. Teoksessa M. Liljeström (toim.), *Feministinen tietäminen: Keskustelua metodologiasta* (s. 228–251). Vastapaino.

Korvajärvi, Päivi, & Markkola, Pirjo (1988). *Palkkatyö, patriarkaatti ja sukupuolistuneet rakenteet*. Sukupuolentutkimus-Genusforskning, 1(1), 43-49.

Korvajärvi, Päivi, & Markkola, Pirjo. (2009). *Patriarkaatti - opettavainen käsite?* Sukupuolentutkimus-Genusforskning, 22(1), 2.

- Lorde, Audre. (1981). *The uses of anger: Women responding to racism*. BlackPast.
https://www.blackpast.org/african-american-history/1981-audre-lorde-uses-anger-women-responding-racism/?utm_source=chatgpt.com
- Mäkiranta, Mari. (2010). *Kuvien lukeminen*. Teoksessa Johanna Hurtig, Merja Laitinen & Katriina Uljas-Rautio (toim.), *Ajattele itse! Tutkimuksellisen lukutaidon perusteet*. PS-kustannus, 97–120.
- Pöysä, Juuso. (2015). *Lähiluvun tieto*. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ; Tiedekirja [jakaja].
- Pöysä, Juuso., Järviluoma, H., & Vakimo, S. (2010). *Vaeltavat metodit*. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ; Tiedekirja [jakaja].
- Rossi, Leena-Maija. (2003). *Heterotehdas: Televisiomainonta Sukupuolituotantona*. Gaudeamus.
- Seppänen, Janne. (2001). *Katseen voima: Kohti visuaalista lukutaitoa*. Vastapaino.
- Seppänen, Janne. (2005). *Visuaalinen kulttuuri: Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Vastapaino.
- Silverman, Kaja. (1996). *The Threshold of the Visible World*. New York & London: Routledge.
- Suomen elokuvasäätiö. (18.3.2025). *Vuoden 2024 katsojaluvut*. Haettu 23.3.2025 osoitteesta
<https://www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/vuoden-2024-katsojaluvut/>
- Tuusa, Saara. (2022). Feministisiä fantasioita ja vastentahtoista todistamista – naisinen katse elokuvan kentällä. *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu*, 35(3), 11-28.
- Zuckerman, Esther. (27.9.2024). *The True Story Behind the War Photographer Biopic Lee*. TIME.
<https://time.com/7022783/lee-miller-movie-true-story/>