Väkivaltaisen naisen ongelma: Naiseuden rakentuminen toimintaelokuvassa

Jenny Säilävaara

YTK

Jyväskylän yliopisto

Viittaaminen: Säilävaara, Jenny. 2009. ”Väkivaltaisen naisen ongelma: Naiseuden rakentuminen toimintaelokuvassa”. *WiderScreen* 12 (2). http://widerscreen.fi/widerscreen-12-2-2009-sukupuoli-ja-audiovisuaalinen-viihde/

Toimintaelokuva on lähtökohtaisesti hyvin miehinen kenttä. Vaikka viimevuosina on erityisesti television puolella alettu nähdä toimintatähtinä naisia (esim. *Alias, Buffy*), on edelleen osittain ongelmallista esittää naista väkivaltaisena toimijana. Tämä kirjoitus perustuu naistutkimuksen pro gradu työhöni Jyväskylän yliopistossa. Työssäni olen tutkinut toimintaelokuvien naiseuden ja äitiyden liittämistä väkivaltaisuuteen *Terminator 2* (1991), *The Long Kiss Goodnight* (1996) ja *Kill Bill* (2003 ja 2004) -elokuvien kautta.

Nainen tai naiseus ei ole itsestäänselvyys. Se on ennemminkin sosiaalisesti, kulttuurisesti ja materiaalisesti tuotettu kimppu määreitä. (Gordon, 2001, 93.) Taustalla häilyy ajatus luonnollisesta naiseudesta, jota esimerkiksi feministisen teorian kärkinimiin kuuluva Judith Butler (1990) on haastanut. Suvi Ronkainen (2001, 76–77) taas nimeää sukupuolen joksikin, joksi merkityksellistytään, se ei ole biologiaa, opittua tai rooli, mutta ei myöskään performanssi tai identiteetti. Merkityksellistymisellä Ronkainen viittaa siihen, miten omaamme mieheksi tai naiseksi merkityn ruumiin, johon muut reagoivat merkin mukaisesti. Tämän kirjoituksen puitteissa totean, että ’nainen’ kategoriana ei ole yksiselitteinen tai

yksinkertainen. Käsittelemieni elokuvien naiset myös haastavat naiseuden kategoriaan kuuluvia määreitä ja toistavat niitä toisin, kuten tulen myöhemmin osoittamaan. Näin olleen esitän, että ei ole olemassa yhtä naista, vaan enemminkin monia naiseuksia.

Eila Rantonen kirjoittaa teoksessa *Nainen/Naiseus/Naisellisuus* (Nikunen ym. (toim.), 58, 2001), kuinka feminismissä nähdään tärkeäksi laajentaa naisena olemisen tapoja. Tähän ajatukseen tukeutuen voisin nimetä toimintaelokuvien naishahmot feministisiksi, koska on melko rajoja rikkovaa lähteä romuttamalla laajentamaan ajatusta auttavaisesta ja hellästä naisesta näillä verenhimoisilla esityksillä. Asia ei kuitenkaan ole niin yksiselitteinen. En myöskään esitä, että feministiset pyrkimykset laajentaa naisena olemisen tapoja olisivat miehisten ominaisuuksien liittämistä naiseuteen, mutta toimintaelokuvissa näin usein tapahtuu. Tämä selittyy toimintaelokuvan genren miehisyydellä ja sillä, että esikuvat sille, miten toimintaelokuvan tähti käyttäytyy, ovat miesten luomia ja melko stereotyyppisiä kuvauksia miehisyydestä.

Toimintaelokuvien naisiin yhdistyy toki piirteitä, joita naisena olemiseen usein liitetään. Osittain he myös kuitenkin rikkovat näitä totuttuja ja sovittuja naiseuden määritelmiä. Länsimaisessa kulttuurissa maskuliinisuus ja aktiivisuus liitetään yhä edelleen mieheyteen ja miehisyyteen (esim. Tasker 2004). Eeva Jokinen on käyttänyt naiseuteen liittyvässä arjen tutkimuksissaan termejä nais- ja miestapaisuus. Tällä sukupuolitapaisuudella hän tarkoittaa sitä, miten naisten ja miesten on ollut tapana tehdä eri asioita. Pelkistetysti sanoen naiset hoivaavat ja miehet käyttävät väkivaltaa. (Jokinen 2005, 50.) Jokiseen nojaten voin siis väittää, että toimintaelokuvan naiset käyttäytyvät miestapaisesti ollessaan aggressiivisia toimijoita, mutta että he myös toimivat mahdollisesti naistapaisesti.

Urheilujournalismia tutkinut Riitta Pirinen (2001, 155) pitää esimerkiksi nyrkkeilyhanskat käsissään olevaa naista harvinaisuutena meitä ympäröivässä mediakuvastossa. Hän selittää ilmiötä sillä, että naiseuden tekemiseen liitetyt mieheyden tekemisen eleet koetaan outoina ja mahdollisesti myös pelottavina. Tätä samaa ajatusta voi soveltaa toimintaelokuviin; nainen konetuliaseen kanssa on voinut aluksi ihmetyttää, mutta nyttemmin se on jo ehkä osittain toimintaelokuvien normistoa. Silti vieläkin voi käydä niin, että väkivaltainen aseita

käyttävä nainen voi myös huvittaa katsojia. Ehkä tämä on reagoimista johonkin, mitä ei ihan ymmärrä tai mikä herättää katsojassa hämmennystä ja Pirisen mainitsemaa pelkoa.

Elokuvan väkivaltainen nainen 1980-luvulta nykypäivään

Väkivaltaisen naisen roolit yleistyivät 1980-luvulta lähtien ja tätä seurasi myös vilkastuva julkinen keskustelu (ks. esim. Neroni, 2005). Yhtenä selityksenä roolien lisääntymiselle ja yleisön mielenkiinnon heräämiselle saattaa olla se, että vaarallisten naisten rooleihin palkattiin supertähtiä ja ohjaajiksi nimekkäitä ohjaajia. Muutos näkyi 1980–luvulla syntyneessä modernissa toimintaelokuvassa, mutta myös draamaelokuvissa ja science fiction -elokuvissa, eli tieteiselokuvissa. Elokuvaa ei tehty enää pienelle yleisölle, vaan ne olivat suurella budjetilla tuotettuja massaelokuvia. Yhteiskunta ja elokuvakriitikot eivät enää voineet sivuttaa tätä ilmiötä, vaan siihen oli reagoitava.

E.Ann Kapplan kirjoitti vuonna 1983, miten naisen ja miehen roolit elokuvissa ovat hyvin tarkasti sukupuolittuneet. Jos mies siirtyy pois roolistaan toiminnan tekijänä, täytyy naisen ottaa maskuliininen rooli ja psykoanalyyttisen termistön mukaan omata myös katse (gaze). Ottaessaan maskuliinisen paikan nainen kuitenkin usein menettää naiselliset ominaisuutensa, ei välttämättä viehättävyyttään, mutta kiltteyden, inhimillisyyden ja äidillisyyden. Naisesta tulee kylmä, voimakastahtoinen, kunnianhimoinen ja manipuloiva, eli nainen miehisyyteen liitetyillä ominaisuuksilla. (Kaplan, 1983, myös 2000, 129.)

Elokuva Vaarallinen suhde (Fatal Attraction) esitteli vuonna 1987 valkokankaalla naisen, joka oli valmis tappamaan. Toimintaelokuvaa psykoanalyyttisella otteella tutkinut Hilary Neroni tulkitsee, että Vaarallinen suhde -elokuvan nainen on psykoottinen ja vaarallinen, koska tämä on valinnut perheen sijasta uran (2005, 33). Naisten mahdollisuus valita vain työ perheen sijaan esittäytyi uhkana, jota vastaan saatettiin hyökätä tällaisin kuvin. Elokuvan ohjannut Adrian Lyne on todennut seuraavaa:

> *”Ehkä uranainen näyttäytyy melko haluttavalta lyhyeen suhteeseen, mutta et halua viettää elämääsi sellaisen naisen kanssa. Se on tavallaan epäviehättävää, riippumatta siitä miten vapaata tai emansipoitunututta se on. Se tavallaan tappelee*

koko vaimoroolia vastaan, lapsen saamista vastaan. Totta, että saat uran ja menestyksen, mutta et ole naisena täysi”. **(1)**

Väkivaltaisia naisia esittävää nykyajan elokuvaa analysoidessa katse kohdistuu usein Ridley Scottin elokuvaan *Thelma ja Louise* vuodelta 1991. Artikkelissaan *Many faces of Thelma & Louise* (1992, 27–28) elokuvatutkimuksen professori Linda Williams kirjoittaa, kuinka elokuvan uhrinaiset ottavat sankarin paikan ja kääntävät paikkansa uhrista toimijaksi. Jos naiset olivat aiemmin elokuvissa vain uhreja, niin eivät enää. Tästä johtuen Ridley Scottin ohjaamaa elokuvaa pidettiin aikanaan hyvinkin miesvihamielisenä. Williams kirjoittaa artikkelissaan, kuinka filmiä kutsuttiin jopa ”*myrkyllisen feministiseksi*”.

Neroni (2005, 77) on selittänyt elokuvan saamaa kritiikkiä miesvihamielisyydestä sillä, että pääosan Louise tappaa Thelman raiskausta yrittäneen miehen, vaikka tämä ei enää ole uhka naiselle. Ampuminen on enemmänkin raivosta kuin tarpeesta kumpuava. Elokuva sisältää muitakin kohtauksia, joissa naiset käyttävät väkivaltaa miehiseen tapaan saavuttaakseen jotakin, ei pelkästään itsepuolustuksena. Neroni on mielestäni oikeassa, kun hän esittää itsesuojelun olevan naiselle mahdollinen väkivallan toteuttamisen muoto, mutta muut väkivallan muodot ovatkin jo varsin epänaisellista toimintaa ja vaativat selitetyksi tulemista. Ikään kuin naisen väkivalta pitäisi perustella tarkemmin kuin miehen, naisen väkivalta pitää perustua johonkin syyhyn, sen taustalla on oltava motiivi.

Sosiologi Petteri Värtö on tulkinnut, että *Thelma ja Louise* kritisoi avioliittoa ja ydinperhettä. Värtö kirjoittaa, miten Thelma asettautuu vastustamaan patriarkaalisuuden hegemoniaa, koska ei jää avioliittoonsa vaan lähtee Louisen matkaan ja löytää vielä matkanvarrelta

yhdenyön suhteen. Näin Thelma kyseenalaistaa avioliiton statuksen ”naisen onnelana”. Värtö tulkitsee Thelman hahmon ilmentävän muutosta niin avioliiton kuin naisen sosiaalisen aseman tilassa. (Värtö, 1997, 102.)

Yksi tapa selittää naisen väkivaltaa on vedota humoristisesti biologiaan. Neronin esimerkissä (2005, 103) elokuvassa *Tappava ase 3* (*Lethal weapon 3*, 1992) naispääosan esittäjä, naispoliisi Cole (Rene Russo), lausahtaa käyttäydyttyään väkivaltaisesti, kuinka PMS **(2)** on tappavaa, ikään kuin selittääkseen väkivaltaista käytöstään. Naisen väkivallalla on oltava oikeutus, joko itsepuolustus tai hormonitoiminta. Naisen väkivalta vaatii selkeämmän motiivin, jotta se voidaan legitimoida ja jotta katsoja ei ahdistu yhteiskunnan tasapainoa uhkaavasta väkivallasta.

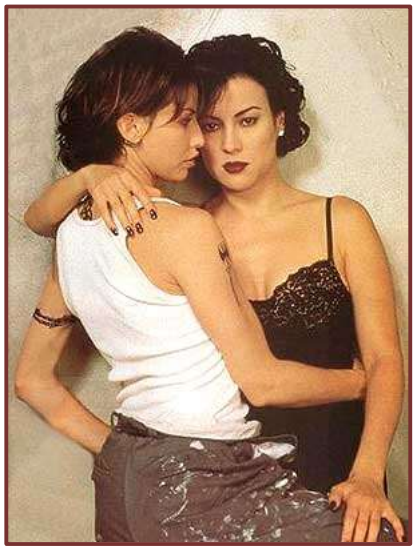
Väkivaltainen nainen on usein elokuvan lopussa yksin. Hänen uurastustaan ei palkita romanttisella kohtaamisella (väkivallattoman) miehen kanssa (Neroni 2005, 113). On kuitenkin helppoa listata elokuvia, joissa mies toimii väkivaltaisesti ja lopussa seuraa romanttinen yhteen paluu ex-vaimon tai menetetyn rakkauden kanssa. Ainakin elokuvissa *Die Hard* (1988) ja *Independence Day* (1996) on esitetty tällainen loppu. Yhtenä poikkeuksena on kuitenkin mainittava *Mr. and Mrs. Smith* vuodelta 2005, jossa molemmat pääosan esittäjät ovat äärimmäisen väkivaltaisia ja päätyvät romanttisesti yhteen elokuvan lopussa. Tämä on mielestäni osa 2000-luvun mukanaan tuomaa muutosta, johon tartun syvemmin tulkintaosiossa.

Mr. & Mrs. Smith kuitenkin tukee sitä ajatusta, että naisen on suvaitumpaa olla väkivaltainen miehen rinnalla, kuin olla itse pääosassa. Wendy Arons (2001, 43) on esittänyt, että nainen toimintaelokuvassa on aina toinen mieheen verrattuna. Mies on pätevämpi tappelija ja ratkaisee usein tiukimmat tilanteen, kun taas nainen auttaa miestä parhaansa mukaan, mutta usein epäonnistuu ja tarvitsee miessankarin pelastamaan itsensä. Myös Tasker kirjoitti vuonna 1998, miten toimintaelokuvan nainen on useimmiten totuttu näkemään sivuosassa miehen rinnalla, miestä tukevana hahmona tai romanssin kohteena (Tasker 1998, 67).

Toimintaelokuvien naisten stereotyyppiset roolit

Tasker jakaa (toiminta)elokuvan naisen mahdolliset roolit neljään stereotypiaan; nainen oli joko miehinen eli butch-tyyppinen, poikatyttö, kipakka sankaritar tai konventionaalisen loistokas ja/tai seksuaalinen toimintanainen. (Tasker 1998, 68.)

Miehinen eli butch-tyyppinen nainen esiintyy monessa toiminnallisessa elokuvassa. Vaatetukseen ja ulkoiseen perustuvalla kategorisoinnilla esimerkiksi voidaan ottaa armeijaympäristöön sijoittuvat elokuvat, kuten *G.I. Jane* vuodelta 1997. Ajeltu pää riittää usein määrittämään naisen epänaiselliseksi, joten myös *Alien*-elokuvasarjan voidaan tulkita esittävän miehistä naista. Nämä miehiset hahmot on usein sidottu heteroseksuaalisuuteen, kuten *G.I Jane* -elokuvassa, jossa pääosan esittäjä Jordan on parisuhteessa mieheen, mutta myös poikkeuksia löytyy, kuten elokuvassa *Bound* (1996), jossa pääosan butch-tyyppinen nainen on myös lesbo.



Poikatyttö on jokseenkin looginen valinta toimintaelokuvan naisen esittämiseen. Poikatyttö on nainen, mutta sosiaaliselta sukupuoleltaan mies, eli toimii kuin mies. Poikatytöltä onnistuu toimintaan osallistuminen ja koska hänen heteroseksuaalisuudestaan kuitenkin muistutaan, niin rooli on myös mahdollista kirjoittaa osaksi valtavirtaelokuvaa. (mt., 68) *The Long Kiss Goodnight* -elokuvan Charly on poikatyttömäinen hahmo. Tasker kirjoittaa myös, miten elokuvan poikatytöllä (mt., 81–82) esitetään usein olevan jonkinlainen ongelma isänsä suhteen. Poikatyttö voi pyrkiä isän paikalle tai saamaan isänsä hyväksynnän, *The Long Kiss Goodnight* -elokuvassa Yhdysvaltain tiedustelupalvelu CIA on Taskerin mukaan ”adoptoinut”

Charlyn tämän isän kuoltua, joten isäelementti on näin saatu elokuvaan mukaan (mt., 82). Äitiä ei mainita.

Kipakka sankaritar on Taskerin mukaan (mt., 82) elokuvan epätyypillinen nainen. Hänen fyysinen ja psyykkinen voimakkuutensa tekevät hänestä erilaisen elokuvan muihin naisiin verrattuna. Poikatytön ambivalenttiin olemukseen rinnastettuna kipakka sankaritar on selkeästi aikuinen ja selkeästi heteroseksuaalinen hahmo. Esimerkkinä Tasker käyttää *Tähtien sota* (*Star Wars*, 1977, 1980, 1983) elokuvien prinsessa Leian hahmoa, joka on hyvin pärjäävä, mutta ei lainkaan miehinen hahmo.

Mielestäni on osuvaa kuvata Angelina Jolien tähdittämiä 2000-luvun elokuvien naishahmoja konventionaalisen loistokkaiksi ja/tai seksuaalisiksi toimintanaisiksi. (ks. esim. *Mr. & Mrs. Smith* 2005 tai *Wanted* 2008). Jolien hahmot ovat korostetun feminiinisiä, heteroseksuaalisia ja niitä löytyy myös glamouria.

Johanna Ylipulli (2006) kirjoittaa miten 2000-luvun länsimaalainen nainen on valmis samaistumaan johtaviin ja voimakkaisiin naissankareihin ilman, että elokuvan menestys tästä kärsisi, toisin kuin vielä *The Long Kiss Goodnight* -elokuvan kohdalla. Renny Harlin oli ohjaajana liikaa aikaansa edellä tuodessaan *The Long Kiss Goodnight* -elokuvassaan väkivaltaisen naisen ja äidin valkokankaalle vuonna 1996. Nyt 2000-luvulla on ainakin osittain mahdollista yhdistää väkivalta ja naiseus ja äitiys. Elokuvateollisuus on mielestäni ottanut askeleen kohti yhä väkivaltaisempia ja raaempia elokuvia, joten myös naishahmot ovat siksi muuttuneet (vrt. esim. *Saw*-elokuvat, 2004, 2005, 2006, 2007 ja 2008).

Terminator-elokuvasarja on mielestäni hyvä esimerkki osoittamaan naisroolien muutosta toimintaelokuvien sisällä. Ensimmäisessä *Terminator*-elokuvassa (1984) Linda Hamiltonin esittämä Sarah Connor oli tarjoilija, lähes kokonaan miehen apuun nojaava avuton tyttö. Muutos naistenrooleissa näkyy kun tullaan vuoteen 1991 ja elokuvasarjan toiseen osaan. Tällöin Sarah Connor on lihaksikas ja kykenevä, nopeaälyinen ja raakakin. Tultaessa 2000-luvulle vuonna 2003 ilmestynyt jatko-osa, *Terminator 3: Koneiden kapina* (*Terminator 3: Rise of the Machines*) esittää pahana terminaattorina naisen. Eli 1980-luvulla nainen oli muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta vielä melko avuton hahmo toimintaelokuvissa, kun taas 1990-luku mahdollisti jo toimeliaamman osan. Nykyinen 2000-luku on tuonut toimintaelokuvien naisille mahdollisuuden olla elokuvan se kaikkein pahin vastustaja, jota vastaan sankari(tar) taistelee.

Naiseuden ideaali elokuvissa *Terminator 2*, *The Long Kiss Goodnight* ja *Kill Bill*

Terminator-elokuvassa naiseuden ideaali tulee esiin hoivan kautta. Äiti-Sarah on huolissaan siitä, että ei pysty suojelemaan lastaan, kuten hänen pitäisi. Unessaan hän kertoo lapsensa biologiselle isälle, että ei pysty tehtävään. Tämä epävarmuus rikkoo sekä naiseuden että äitiyden omnipotenttiuden ideaalia. *Terminator*-elokuvan Sarahin tekemä väkivalta eroaa myös kahden muun tutkimani elokuvan väkivallasta. Sarah nimittäin ei tapa ihmisiä. Hän uhkaa väkivallalla esimerkiksi sairaalan hoitohenkilökuntaa, mutta suuntaa suurimman väkivaltaisuutensa konetta, tuhoaja-terminaattoria kohtaan. Tämä tekee mielestäni Sarahin väkivallasta hyväksytympää, pehmeämpää väkivaltaa, vaikka hän esiintyykin hyvin voimakastahtoisena ja kykenevänä läpi elokuvan.

The Long Kiss Goodnight -elokuva kommentoi naiseuden ideaalia Samanthan ja yksityisetsivä Mitchin lähdettyä ajomatkalle selvittämään Samanthan menneisyyttä. Heitä vastaan hölkkää lenkkeilevä nainen. Huomattuaan naisen Mitch ajaa auton melkein ulos tieltä ja kommentoi naisen ruumista hyvinkin monisanaisesti, johon Samantha vastaa haastamalla Mitchin käytöksen. Mitchin mielestä naisen muodokas vartalo ansaitsee huomionosoitukset, kun taas Samantha epäilee naisen kokevan ikkunasta huutelun lähinnä ärsyttävänä.

Naiseuden ideaalin hakemisen lisäksi tätä lyhyttä keskustelua voi avata Bonnie J. Down vuonna 1996 esittelemään käsitteeseen ”*prime-time feminism*” eli parhaan katseluajan feminismi. Myös Judith Mayne on käyttänyt ”*prime-time feminism*”-käsitettä televisiosarjoja käsittelevässä tutkimuksessaan. Mayne muistuttaa, että feminismin lisääminen massakulttuurin tuotteisiin yleistyy jatkuvasti. (Mayne 2000, 79.) Samaan tapaan, kuin televisiosarjoihin, niin elokuviinkin täytyy lisätä se pieni annos feminismiä. Se, kuinka hyvin tämä lisääminen onnistuu ja mitä katsoja siitä lopulta saa, on hyvin rajattua, koska näitä feministisiä esityksiä rajoittavat pakkoheteroseksuaalisuus ja kauneusnormit (ks. esim. Projansky & Berg 2000). Samanthan kiivastuminen ja Mitchin nolostuminen kuitenkin kertovat, että tilanteessa Mitch käyttäytyi tulkintani mukaan sovinistisesti ja typerästi. Tämä saattaa herättää sekä iloitsevia että myötätuntoisia reaktioita katsojissa. Mielestäni Samantha ottaa tässä kohtauksessa toimijan roolin ja ikään kuin ahdistaa Mitchin nurkkaan haastamalla tämän käytöksen.

Sharon Smith kritisoi jo vuonna 1972 elokuvien naiskuvaa ja kirjoitti, miten naisen rooli elokuvassa on lähes aina olla kaunis ja pelata ”pariutumispelejä” elokuvan mies(pää)roolin kanssa (Smith 1972/1999, 14). Smithin huomion mukaan myös silloin, kun elokuvan pääosaa esittää nainen, on hänen roolihahmonsa usein eksyksissä, passiivinen tai vain pelkästään seksuaalinen olento. Jos taas elokuvassa on voimakas naispääosa, ovat sen muut naisroolit usein Smithin listan mukaisia stereotyyppisiä esityksiä. Nämä ajatukset pätevät mielestäni yllättävän hyvin vielä nykyajankin elokuvien naiskuvia tutkittaessa, mutta mielestäni kehitystä on myös tapahtunut.

Terminator-elokuvan kliseinen nainen on tiedemies Dysonin vaimo, joka vain itkee ja tarvitsee miehensä komentamaan, jotta pystyy toimimaan kriisitilanteessa. *The Long Kiss Goodnight* -elokuvan kliseiseksi naiseksi voisi väljästi nimetä Samanthan hahmon. Samantha on hyvin perinteinen nainen, vaikkakin sisukas, joten häntä ei ehkä niin selkeästi voi kutsua avuttomaksi. Samanthan ja Mitchin ohi hölkkäävä nainen on kyllä nimettävissä pelkäksi seksisymboliksi suurine rintoineen. Mitchin avustaja Trin (roolissa Melina Kanakaredes) esiintyy elokuvan alussa, mutta hänen roolinsa jää melko pieneksi. Hän osallistuu Mitchin kanssa huijaukseen esiintymällä huorana, mutta on myös se, joka onnistuu löytämään vihjeen Samanthan menneisyydestä. *Kill Bill* -elokuvassa sivuosissa olevat naiset ovat ammattitappajia, mutta myös siinä esiintyy muutama huora. Japanilaisen ravintolan emäntä on kiljumisineen ehkä tulkittavissa tällaiseksi Smithin tarkoittamaksi avuttomaksi naiseksi.

Kauneusnormeihin otetaan uudelleen kantaa *The Long Kiss Goodnight* -elokuvassa, kun Charly manaa Samanthan velttoilleen hänen ruumiissaan. Charly muun muassa syyttää Samanthaa siitä, että hänen takamuksensa on levinnyt. Charly erottaa itsensä Samanthan toiminnasta raportoidessaan CIA:lle, että on saanut tapettua Daedaluksen. Charly kertoo: ”*Olisin tehnyt sen aikaisemmin, ehkä 1992, mutta leivoin silloin*.” Charly ironisoi Samanthan leipomista ja ruumiillista velttoilua, joka ei kuitenkaan visuaalisesti välity katsojalle naisen ruumiin pyöreytenä. Samanthan väljät vaatteet toki luovat illuusion pyöreydestä, mutta Charlyn vaihdettua vaatteensa vartaloa myötäileviin, ei sama illuusio enää toimi.

Naisen ruumiin muodot ovat näiden esimerkkien perusteella siis selkeä naisellisuutta vahvista merkki. Mitchin kautta kerrotaan, että naisella on hyvä olla suuret rinnat, mutta että Samantha on kasvoiltaan lenkkeilevää naista kauniimpi. Charly taas ei perusta pyöreistä naisellisista muodoista, vaan tekee eroa feminiinisyyteen ilmoittamalla, että ei hyväksy naisellisen pyöreitä muotojaan ja kokee muutoksen negatiivisena. Naiseus muodostuu elokuvan mukaan siis pyöreistä muodoista ja kauniista kasvoista.

The Long Kiss Goodnight -elokuva rikkoo räikeästi pehmeän ja herkän naiseuden ideaalia elokuvan loppupuolella olevassa kohtauksessa, jossa Samantha/Charly ajaa säiliöautolla ja toteaa: ”*Imekää munaa, jokainen teistä paskiaisista*!” Suomentaja on tässä kohtaa päättänyt käyttää ilmausta, joka ei viittaa kenenkään erityisen munaan, jota pitää imeä,

vaikka Samantha/Charly kehottaakin imemään munaansa (Suck my dick!). Fyysisesti on varmaan niin, että Samantha/Charlylla ei ole munaa, mitä imeä, mutta hän ottaa tällä komennollaan itselleen vallan, varsinkin, kun kaikki takaa-ajajat ovat miehiä. Tämä kohtaus on myös viittaus muihin elokuviin, joissa nainen ”kasvattaa” itselleen falloksen (vrt. esim. *I Spit on Your Grave* tai *G.I. Jane*).

Kill Bill -elokuvassa päähenkilön naiseus kyseenalaistuu, kun Beatrix menee hankkimaan taistelukoulutusta Pai Mei -nimisen kiinalaisen miehen luo, joka ”vihaa valkoisia, inhoaa amerikkalaisia ja halveksii naisia.” **(3)** Silti elokuvassa selviää, että juuri Pai Mei on opettanut Beatrixille viisipisteisen sydämenräjäytystekniikan. Tätä tekniikkaa Pai Mei ei ole opettanut edes Billille, joka on käynyt läpi saman koulutuksen ja on tapporyhmän johtaja. Tulkitsen tätä kohtaa niin, että Beatrix on koulutuksessaan noussut rotunsa, kansalaisuutensa ja sukupuolensa yläpuolelle ja tullut joksikin, jota Pai Mei on kunnioittanut lähtötilanteesta riippumatta.

Kill Bill -elokuva esittää kuitenkin myös Beatrixin pyrkimyksen kohti ”normaaliutta”. Hän siis karkaa lapsen biologisen isän luota ja yrittää mennä ”kunnon naisen tapaan” naimisiin ”tavallisen” miehen kanssa. Tätä yritystä sopeutua normiin puidaan myös elokuvan lopussa, jossa Bill haastaa Beatrixin myöntämään, että tällainen käytös ja toiminta ei olisi lopulta kuitenkaan toiminut. Epäonnistuminen ”normaalin” elämän tavoittelussa ei Billin mukaan olisi onnistunut, koska Beatrix on pohjimmiltaan tappaja, eli tulkintani mukaan ”epänormaali” nainen.

Yksi naisten ulkoisen olemuksen seikka on vielä otettava käsittelyyn. Naiset ovat nimittäin kaikki vaaleahiuksisia. *Terminator*-elokuvan Sarahin hiukset ovat tuhkan vaaleat, mutta

samalla hyvin pitkät. *The Long Kiss Goodnight* -elokuvassa Samanthan ruskea kiharapilvi saa väistyä Charlyn lyhentyneen vetyperoksidisen vaaleuden tieltä. *Kill Bill* -elokuvan Beatrix on läpi elokuvan vaaleatukkainen. Naisten blondiuteen liittyy edelleen monia määreitä. Ehkä tunnetuin vaaleaverikkö Marilyn Monroe on blondiuden arkkityyppi ja ikoni (ks. esim. Dyer 2002).

Paula Tuovinen osoittaa blondiuden seksuaalisten merkitysten juurtuvan jo Antiikin Kreikkaan ja Afroditeen. Tästä juontuvat myös Afrodite-nimeen liitetyt hiusten vaalennusaineet. Myös roomalaisten Venukseen liitettiin vaaleuden ihanne. (Tuovinen 2006, 252–253.) Lähemmäksi meidän aikaamme tultaessa Tuovinen nimeää Monroen vahvistaneen ihmisten käsitystä blondien seksikkyydestä, mutta myös tyhmyydestä (emt., 255). Monroen ajoista on tietysti kulunut jo vuosikymmeniä, joten onko *The Long Kiss Goodnight* -elokuvan hiusten valkaisussa kyse jostakin muusta, kuin tyhmyyden ja seksikkyyden tavoittelusta? Itse tulkitsen hiusten värjäyksen osoittavan myös roolihahmon kovuutta; pehmeät ruskeat kiharat vaihtuvat piikkisuoraan, lähes valkoiseen tukkaan, jonka voisi nykykulttuurissa yhdistää ehkä ennemminkin naisen haluun itse määrätä ulkonäöstään ja olla ”luontoa vastaan”, pehmeän vastakohta.

The Long Kiss Goodnight -elokuvassa hiusten pituus ja muoto ovat siis ehkä väriä merkityksellisempiä. Pitkät, pehmeät kiharat sopivat äidilliselle hahmolle, kun taas valkaistu suora ja lyhyt kampaus sopii ammattitappajan imagoon paremmin. Mielestäni elokuvassa on haettu juuri ääripäitä, pehmeästä mahdollisimman kovaan ja kylmään. Elokuvan lopussa Samantha/Charlyn hiukset ovat kyllä taas keskipitkät ja vaaleahkot, mutta väri on enemmänkin pehmeän hunajainen, kuin täysin valkoinen. Tällä muutoksella symbolisoidaan hänen paluutaan äitiyteen, kohti pehmeämpää ja luonnollisempaa, mutta tehdään kuitenkin eroa elokuvan alun Samanthaan.

Viitteet

1. “Maybe that thrusting career woman looks rather attractive for a brief fling, but you don't want to spend your life with a woman like that. It's kind of unattractive, no matter how liberated and emancipated it is. It sort of fights the whole wife role, the whole childbearing

role. Sure you get your career and your success, but you are not fulfilled as a woman." (suomennos omani) Hollywood under Reagan, 2001, Gale Group, http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3468302947.html

2. Kuukautisia edeltävä oireyhtymä (premenstruaalisyndrooma eli PMS)

3. He hates Caucasians, despises Americans and has nothing but contempt for women. (teksti elokuvan englanninkielisen tekstityksen mukainen)

Lähteet

Arons, Wendy (2001), If her stunning beauty doesn't bring you to your knees, her deadly drop kick will. Teoksessa McCaughey, Martha & King, Neal (2001, toim.), *Reel Knockouts. Violent women in the movies.* Austin: The University of Texas Press, 27–51.

Butler, Judith (1990), *Gender trouble: feminism and the subversion of identity.* New York: Routledge.

Gordon, Tuula (2001), Hiljaiset tytöt ja suulaat "muijat": naisen ääntä oppimassa. Teoksessa Nikunen, Minna, Gordon, Tuula, Kivimäki, Sanna ja Pirinen, Riitta (2001), *Nainen/Naiseus/Naisellisuus*. Tampere: Tampere University Press, 93–116.

Jokinen, Eeva (2005): *Aikuisten arki*. Helsinki: Gaudeamus.

Kaplan, E. Ann (2000): Is the Gaze Male? Teoksessa Kaplan, E. Ann (toim.), *Feminism & Film.* Oxford: Oxford University Press, 119–138. Julkaistu alunperin: Kaplan, E. Ann (1983), *Women and Film: Both Sides of the Camera.* Routledge.

Neroni, Hilary (2005): *The Violent woman. Femininity, narrative, and violence in contemporary American cinema.* Albany: State University of New York Press.

Pirinen, Riitta: Naiseus nyrkkeilyhanskassa (2001), Teoksessa Nikunen, Minna, Gordon, Tuula, Kivimäki, Sanna & Pirinen, Riitta, *Nainen/Naiseus/Naisellisuus.* Tampere: Tampere University Press, 142–156.

Rantonen, Eila: Naiseus strategiana: esityksiä ja politiikkaa (2001), Teoksessa Nikunen, Minna, Gordon, Tuula, Kivimäki, Sanna & Pirinen, Riitta, *Nainen/Naiseus/Naisellisuus.* Tampere: Tampere University Press, 43–62.

Ronkainen, Suvi: Naiseuden inho (2001), Teoksessa Nikunen, Minna, Gordon, Tuula, Kivimäki, Sanna & Pirinen, Riitta, *Nainen/Naiseus/Naisellisuus.* Tampere: Tampere University Press, 63–90.

Tasker, Yvonne (1995): *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema.* London, New York: Routledge.

Tasker, Yvonne (1998): *Working girls. Gender and sexuality in popular cinema.* London: Routledge.

Tasker, Yvonne (2004): Women and Military Masculinities in Courage under Fire. Teoksessa Rikke Schubart & Anne Gjelsvik (2004, toim.), *Femme Fatalities: Representations of Strong Women in the Media.* Göteborg: Nordicom, 91–110.

Värtö, Petteri (1997), Feministinen liittymä maskuliinisen minän tiellä. Lähikuva, 2-3/1997, 97–111.

Williams, Linda (1991), The Many Faces of Thelma & Louise, *Film Quarterly*, Vol. 45, No. 2, 27-28.
Saatavilla www-muodossa [http://www.jstor.org/pss/1213075] [linkki tarkastettu 12.10.2009]

Ylipulli, Johanna (2006), Noutaja tulee napapaidassa. Tiede 8/2006.
Saatavilla www-muodossa [http://www.tiede.fi/arkisto/artikkeli.php?id=712&vl=2006] [linkki tarkastettu 12.10.2009]