

TAMPEREEN YLIOPISTO

Kuka on kingi?

Eläimen sukupuoli amerikkalaisessa elokuvassa

Viestintätieteiden yksikkö

Pro gradu -tutkielma

ELLA KARTTUNEN

2017

Tampereen yliopisto

Viestintätieteiden yksikkö

ELLA KARTTUNEN: Kuka on kingi?

Eläimen sukupuoli amerikkalaisessa elokuvassa

Pro gradu -tutkielma, 60 sivua

Toukokuu 2017

Tässä laadullisessa tutkimuksessa nivoutan yhteen kaksi pitkät perinteet omaavaa aihealuetta: eläinten ja ihmisten keskenään rinnastamisen ja Hollywoodin ahkeran osanoton miesten ja naisten ihanteiden rakentamiseen ja ylläpitämiseen. Tutkimukseni on alkujaan lähtöisin ajatuksesta, että jos esimerkiksi naisen ja kissan odotetaan kulttuurisesti jakavan joitain ominaisuuksia, millaista vaikutusta tällä voi olla kissaan. Kohtaako sukupuolittunut eläin odotukset ja kohtelun, joita kulttuurisesti tälle sukupuolelle tarjotaan, ja miten elokuva tätä asetelmaa mahdollisesti toisintaa? Tässä laadullisessa tutkimuksessa pohdin, miten eläimen sukupuoli rakentuu amerikkalaisessa elokuvassa: mitä maskuliinisina tai feminiinisinä pidettyjä piirteitä eläimeen liitetään ja mikä on hänen roolinsa yhteiskunnan patriarkaalisuuden ideologian ylläpitämisessä.

Olen valikoinut aineistoelokuvakseni vuoden 1933 King Kongin, mestariteoksen, joka houkuttelevalla tavalla sitoo ajankuvan sukupuoleen. Elokuva maalaillee aikalaisia uhkakuviaan, jotka sijoitetaan kahteen maailmaan ja joiden välisen rajan ylittämällä on tuhoisat seuraukset sekä valkoisen ihmisen edustamalle Kulttuurille, että Kongin edustamalle Luonnolle. Tämä vastakkainasettelu, jota teoriavaiheessa olen opiskellut muun muassa Stuart Hallin (1999) ja Richard Dyerin (2002) opastuksella, on tutkimuksessani usein esillä. Hallin ja Dyerin rotua ja representaatiota käsittelevät tekstit ovat herätelleet kysymyksiä muun muassa Kongin yhteydestä mustaan miesorjaan, mutta olen myös haastanut mustan miehen raiskausuhan, joka Peter von Baghin (1989) mukaan Kongiin on yksiviivaisesti yhdistetty.

En ole löytänyt aiempaa tutkimusta eläimen sukupuolittuneisuudesta elokuvassa, joten olen koostanut teoreettisen alustan sitomalla yhteen tutkimusaiheittani ympäröiviä teemoja ja puheenaiheita. Tarkastelen muun muassa eläimen ja naisen rinnastamisen pitkää historiaa, johon kiintoisaa täydennystä tuo Josephine Donovanin (2013) teksti varhaisen feministisen liikkeen ja varhaisen eläinoikeusliikkeen kytköksestä. Margo DeMello (2012) pohtii vakiintuneiden puhetapojen mahdollisia vaikutuksia eläimiin, ja Randy Malamud (2010) avaa eläimen asemaa katseen kohteena esimerkiksi eläinpornon kautta. Maskuliinisina ja feminiinisinä pidettyihin miehen ja naisen piirteisiin tutustun Arto Jokisen (2000, 2010) ja Leena-Maija Rossin (2003, 2010) opastuksella, ja näiden sukupuoli-ihanteiden kuten myös roturepresentaatioiden esiintymistä elokuvissa avaavat Harry M. Benshoff ja Sean Griffin (2010). He tarjoavat myös kattavan kuvan seksuaalisuuden sallivuuden rajoista elokuvan historian kunakin aikakautena.

Avainsanat: elokuva, eläin, sukupuoli, seksuaalisuus, feminiininen, maskuliininen, rotu, Luonto, Kulttuuri

1. SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto – Eläimille jälkipyykkiä.....	1
2. Teoria.....	4
2.1 Ne vähemmän arvokkaat.....	4
2.2 Nartut ja uroot.....	7
2.3 Valkoinen, älä poikkea.....	9
2.4 Himokas katse.....	16
2.5 Tapetaan ne.....	21
2.6 Estottomat nulikat.....	25
3. Menetelmä.....	30
4. Analyysi – King Kong.....	32
4.1 Ajan henki – nyreä mutta herkullinen.....	32
4.2 Viidakossa suhisee.....	38
4.3 Maailmojen sota.....	45
5. Tulokset – Kuningas ja tuomittu.....	50
5.1 Luontopuolen kundi.....	50
5.2 Paluu järjestykseen.....	52
5.3 Kong on kingi.....	56
Lähteet.....	58

1. JOHDANTO – ELÄIMELLE JÄLKIPYYKKIÄ

Elokuva *Ruusujen sota* (The War of The Roses, Danny de Vito 1989) on komedia varakkaasta pariskunnasta, jonka eroprosessi kulminoituu likaiseksi taisteluksi. Ruumiilta ei vältytä, kun aviomies Oliver (Michael Douglas) ajaa vahingossa vaimo Barbaran (Kathleen Turner) lemmikkikissan yli. Barbara kostaa Oliverille tekemällä tämän lemmikkikoirasta Bennystä pateeta. Mitä raivostuneelle Oliverille ei paljastu on se, että Benny on elossa sidottuna takapihalle. “Mikä on tarinan opetus”, kysyy kertoja, pariskunnan ystävä Gavin D'Amato (Danny de Vito) – “sen lisäksi, että koiraihmissen tulisi naida koiraihmissiä ja kissaihmissen kissaihmissiä?”

Kissoista pitävä ihminen ja koirista pitävä ihminen – pariskunnan välistä konfliktia ja ristiriitoja on kärjistetty näillä kallistumilla. Eläinten kohtelun kautta esitetään parin halveksunta toisiaan kohtaan: Barbara kiusaa koiraa lihanpalasilla ja Oliver kippaa kissan karskisti tuolilta alas ja vielä salaa ajaneensa sen päälle. Eläimet ovat heille myös lähimpiä kumppaneita surkastuneessa avioliitossa: omaa lemmikkiä hellitään ja sille jutellaan ja lässytetään samalla, kun toisen lemmikkiin kohdistetaan samaa halveksuntaa ja ajattelemattomuutta kuin puolisoon.

Mielestäni ei ole sattumanvaraista – ei vain se, että elokuvan hahmoista nainen on kissaihminen ja mies koiraihminen – että hahmot tuntuu rinnastettavan eläinkumppaneihinsa. Barbaran pudotessa portaikkoon erään pariskunnan välisen kahakan yhteydessä, tämä säilyy suuremmitta vammoitta atleetisuutensa ansiosta (kissa putoaa aina jaloilleen). Ymmärrettyään, että avioeroaikeinen Barbara havittelee itselleen pariskunnan yhteistä taloa, Oliver ryhtyy voimakkaasti puolustamaan reviiriään. Kun viileä Barbara pyrkii itsenäisyyteen, työläs mutta leikkisä Oliver, huolimatta raivostaan ja päättäväisyydestään, uskoo loppuun asti parin väliseen toveruuteen kuin ihmisen paras ystävä.

Vaikka mahdolliset tulkinnat koiran ja kissan maskuliinisuudesta ja feminiinisuudesta ovat jossain määrin kulttuurisesti vaihtelevia, historiallisesti termit osoittavat niillä olevan ainakin vallitsevassa amerikkalaisessa kulttuurissa suhteellisen sitkeitä sukupuoliin liitettyjä merkityksiä. Sosiaalisen sukupuolen skeemateorian (Gender schema theory) mukaan erottelu saattaa perustua niihin ominaisuuksiin, joita koirien ja miesten sekä naisten ja kissojen on odotettu kulttuurisesti jakavan (Mitchell & Ellis 2013, 2-3).

Mitchell ja Ellis (2013) sivuavat Mrs. Dew-Smithiä (1898, 43), jonka mukaan paitsi se, että koiria pidetään maskuliinisina ja kissoja feminiinisinä, koirien asenne kissoja kohtaan vihjailee miesten asenteesta naisia kohtaan. He jatkavat todeten J. A. Nelsonin (1995) mukaisesti, että vaikka jotkin käsitykset feminiinisyydestä ja maskuliinisuudesta ovat ajan saatossa muuttuneet, englanninkieliset yhä pitävät koiria maskuliinisina ja kissoja feminiinisinä. Naaraskoiralle (narttu/bitch) ja uroskissalle (kolli/tomcat) määritellyt nimet mahdollistavat sen, että merkitsemättömät kategoriat (koira ja kissa) säilyttävät mielikuvan vastakkaisen sukupuolen ominaisuuksista (Mitchell & Ellis 2013, 2, viitaten Rogers, 2006, 114).

Aineistolähtöisessä tutkimuksessa pyrin visuaalisen kulttuurin viitekehyksessä luomaan kuvan eläimen roolista amerikkalaisessa elokuvassa. Etsin eläimen kulttuurista asemaa ja yhteiskunnallista olemusta kysymällä

Miten eläimen sukupuoli rakentuu Hollywood-elokuvassa?

Miellän Hollywood-elokuvat tutkimukseen oivallisiksi kulttuurin tuotteiksi, sillä ne on rakennettu palvelemaan aikalaista ideologista maailmaa ja sisältävät mehukkaita stereotyyppioita muun muassa rodusta ja sukupuolirooleista. Aineistoelokuvani *King Kong* (1933) sisältää pre code -aikaisen rohkeamman, vaikka silti pelastusta tarvitsevan, kauniin vaalean naisen ja vähintään päätä pidemmän turhat tunteensa nielevän miehen, jonka kontrastina ovat mustat puolialastomat viidakon villiurokset. Aineistoa tutkiessa otan huomioon erityisesti aikakauteen liittyvät maskuliinisuuden ja feminiinisyyden ihanteet ja uhat: mitä naiskuva kertoo sukupuolten välisistä jännitteistä, mikä uhkaa maskuliinisuuden hegemoniaa ja mikä on eläimen rooli näissä konflikteissa?

Kyseessä on konstruktivistinen representaatioanalyysi. Tutkin, miten elokuvat toisintavat sukupuolittunutta maailmaa eläinten kautta, toimivatko eläinhahmot jonkinlaisina tiedonvälittäjinä tai kenties sijaiskärsijöinä ja miten sukupuolittunut eläin kohtaa ne odotukset ja kohtelun, joita kulttuurisesti tälle sukupuolelle tarjotaan. Tutkimuksen kannalta on tiedostettava, miten ihmiset on kulttuusesti kasvatettu kokemaan eläimet. Tarkastelunäkökulmani rajautuu länsimaisten mallien mukaan: me rakastamme lemmikkejämme ja pidämme niitä perheenjäseninä, kun taas tuotantoeläimet nähdään monessa mielessä vain hyötysuhteen antavana osapuolena. Sama henkilö voi helliä fiffiään ja

pukeutua sen serkkuihin, saattaapa vielä mennä kauppaan ostamaan turkislaukun, jossa kantaa tyylytellystä trimmauksesta palelevaa lemmikkiään.

Uskon visuaalisten esitysten ja populaarikulttuurin tarjoamien mielikuvien vaikuttavan suhtautumiseemme eläimiin. Jos eläimeen yhdistetään merkkejä, jotka toisintavat esimerkiksi tiettyä demonisoitua eläinkuvaa, joka saa meidät katsojana halveksimaan ja vihaamaan sitä, mitä tämä voi merkitä eläimelle todellisessa elämässä? Elokuvien, myös dokumenttielokuvien, kohdalla tulee muistaa, ettei eläin ole itse voinut ottaa kantaa siihen, miten se on esitetty. Lopputulos on ensisijaisesti kiinni tekijöistä ja heidän motiiveistaan, jokuhan luontofilminkin ohjaa ja leikkaa, päättää mitä näytetään ja mitä leikataan pois.

Kysymys eläimen representaatiosta on mielestäni olennainen, sillä väitän, että elokuvat luovat ja ylläpitävät odotuksia ja mielikuvia, jotka voivat olla eläimille paikoin haitallisia. Tietenkään näin ei ole aina; esimerkiksi ympäristö- ja eläinsuojeluteemoja sivuavat elokuvat voivat olla hyvinkin herätteleviä ja vaikuttaa positiivisesti laajempaankin yleisöön, niin kuin uusi tieto ja tunteisiin vetoaminen parhaassa tapauksessa toimivat. Itse voin nimetä kaksi elokuvaa, joiden uskon osaltaan vaikuttaneen siihen, miten minusta tuli minä: animaatioelokuva *Simson ja Salli* (Samson og Sally, Jannik Hastrup 1984), jossa kohtaamme valaiden turmeltuneen elinympäristön lastenelokuville epätyypillisen karusti ja rehellisesti, sekä *Karhu* (The Bear/L'ours, Jean-Jacques Annaud 1988), jossa ilon, toveruuden ja toivon ohella kohdatut pelko, kärsimys ja kuolema tekevät erityisen kipeää siksi, että ne ovat ihmisen aiheuttamia.

2. TEORIA

2.1 Ne vähemmän arvokkaat

Tutkimuksen idea on lähtöisin yllä mainitusta Ruusujen sota -elokuvasta. Ensimmäisenä mietin, miksi elokuvassa kuolee kissa (jopa hivenen humoristisesti), mutta koira jää eloon – koira, jolla toisin kuin kissalla on nimi ja joka on elokuvassa kissaa toiminnallisempi hahmo. Koiran tappamatta jättäminen Hollywood-elokuvassa juontuneesi siitä, miten siihen kulttuurisesti suhtaudutaan. Mutta jos koiran kuolema ei sovi komedian lajityyppiin, miksi sopii tappaa kissa, joka on niin ikään suosittu ja rakastettu lemmikkieläin?

Kissat on aikojen alusta assosioitu naisiksi: kissajumala Bastet oli äitiyden ja naisen seksuaalisen vetovoiman jumalatar, ja huolimatta joistakin poikkeuksista, kuten Puss tai Karvinen, me yhä ajattelemme kissoja naisina ja koiria miehinä (Rogers 2006, 174). Jo 1800-luvun lopulla lingvistit ja eläintutkijat huomasivat, että englanninkieliset pitivät kissoja naispuolisina tai feminiinisinä ja koiria miespuolisina ja maskuliinisina huolimatta eläimen sukupuolesta. Vaikutti siltä, että eläimen ominaisuuksia sovitettiin joihinkin naisen ja miehen kulttuurisesti määriteltyihin puoliin (Mitchell & Ellis 2013, 1). Jos eläimiin liitetään kulttuurisia sukupuoliin liittyviä oletuksia ja mielikuvia, kohdellaanko niitä myös sen mukaisesti, miten on odotuksenmukaista tätä tiettyä sukupuolta kohdella? Tarkastellessa elokuvaa sukupuolittuneiden eläinten näkökulmasta tekee mieli kysyä, onko kissan kuolema vertauskuva naisen kuolemalle tai halulle tappaa vikuroiva nainen.

Mitä tulee naisiin ja kissoihin ja eläimiin ylipäätään, sivuaa Donovan (2013, 185) historiantutkija Keith Thomasia, jonka mukaan vuosisatoja kestänyt väittely naisten sielun olemassaolosta muistuttaa keskusteluja eläinten moraalista asemasta. 1800-luvulla Naisasialiikkeen synnyinaikana naiset olivat myös eläinkokeiden vastaisen liikkeen ensisijaisia aktivisteja ja innostajia. Donovan käsittelee liikettä yhtenä vastahegemonian muotona, jossa naiset ryhtyivät vastustamaan uusien tieteenalojen levittäytymistä. Filosofin René Descartes oli vienyt pisimmälle ajatuksen koneiden tapaan toimivista ei-mentaalista elämänmuodoista, ja konemetaphoran näkökulma, josta eläimet nähtiin tuntokyvöttöminä ja tiedostamattomina robotteina, oikeutti hirvittäviin tieteellisiin eläinkokeisiin – ja oikeuttaa yhä.

Aikakauden naiset ehkä tunsivat yhteenkuuluvuutta eläinten kanssa, sillä he olivat itse seksologien analysoitavina ja “entomologisoitavina” (entomologia l. hyönteistiede) erilaisiin poikkeavuuksien lajeihin ja alalajeihin. 1800-luvun Englannin eläinkokeiden vastaista liikettä käsittelevässä teoksessa *The Old Brown Dog: Women, Workers, and Vivisection in Edwardian England* (1985) Coral Lansbury kirjoittaa aikalaisten naisaktivistien samastuneen leikeltävään koiraan tai kissaan, ja Elizabeth Blacwell, Yhdysvalloissa ensimmäinen lääketieteellisen tutkinnon suorittanut nainen, piti munasarjojen poistoa ja muita gynekologisia leikkauksia “vivisektion laajentumina”. (Donovan 2013, 197).

Luonnonoikeuksien teorian tunnetuimman edustajan Tom Reganin väite, jonka mukaan eläimet, eritoten aikuiset nisäkkäät, ovat moraalisesti arvokkaita olioita, joilla ihmisten tapaan on tiettyjä luovuttamattomia oikeuksia, perustuu John Locken 1700-luvulla muotoilemaan luonnollisten oikeuksien oppiin. Aikoinaan eivät kuitenkaan Locke tai Yhdysvaltain itsenäisyysjulistuksen ja perustuslain laatijat pitäneet edes kaikkia ihmisiä niin rationaalisina, että heidät kaikki huomioitaisiin oikeuksia omaaviksi “henkilöiksi”. Tarpeeksi kyvykkäiden henkilöiden luokkaan nähtiin kuuluvan vain valkoiset miehet. Naisten ja eläinten asetettaminen samaan kastiin on jotain, mitä on historian saatossa tehty muuallakin länsimaisen poliittisen teorian piireissä. Esimerkiksi teoksessa *Nikomakhoksen etiikka* Aristoteles yhdistää naiset ja eläimet epäämällä kummaltakin ryhmältä osallistumisen moraaliseen elämään. (Donovan 2013, 185).

Keskiajan kristillisessä ajattelussa naisen eläimellistäminen juonsi feminiinisiksi mielletyistä pakanallisista jumaluuksista, ja 1100-luvulla eläinten metaforinen yhdistäminen naiseen lisääntyi kirjallisuudessa. Kun naisen eläimiin yhdistävät mielikuvitushahmot ja tarinat lisääntyivät, nainen muuttui eläimeksi myös kielellisellä tasolla: naista metsästettiin ja hänet tuli kesyttää. Koska varhaiskeskiajalla nainen määriteltiin miestä vahvemmin maalliseksi ja voimakkaammin tuntevaksi ja koska järki määritti eron ihmisen ja eläimen välillä, nähtiin naiset voimakkaammin tunteellisina vähemmän ihmisiksi kuin miehet. Tämän järjellä määrittelyn vuoksi eläimet, joita lukuisat kirkkoisät ja ajattelijat pitivät himokkaampina ja seksuaalisina, määriteltiin tuomittaviksi järjettömiksi. Seksuaalisessa kanssakäymisessä, synnillisessä teossa, ihminen menetti järjellisyytensä ja muuttui eläimeksi. (Pietikäinen 2014, 159-160, 167).

Varhaisessa vaiheessa eläimiin sekaantumisen nähtiin kulkevan käsi kädessä homoseksuaalisuuden kanssa, ja keskiajan edetessä homoseksuaalisuus ja eläimiin sekaantuminen eivät olleet enää vain syntiä vaan rangaistava teko. Koska eläimiin sekaantuminen rikkoi pahiten Jumalan säätämää järjestystä, alettiin eläimiin sekaantumista pitää myös raiskausta pahempana rikoksena. Eläintä rangaistiin osasyllisenä, mutta 1700-luvulle tultaessa todettiin, että eläin oli hävitettävä ihmisen *eläimellisen* teon muistona. (Pietikäinen 2014, 168-170).

Keskiajan eläinoikeudenkäynnit, joissa eläimiä tuomittiin muun muassa noituudesta, olivat vahvasti symbolinen operaatio järjestyksen palauttamiseksi ja ihmisten pelottelemiseksi. Kun pitkälle 1600-luvulle asti epätavalliseksi koettuja tapahtumia käsiteltiin paholaisen toimintana, koettiin myös eläinten olevan liitossa paholaisen kanssa. Tähän pohjaavat Euroopan noitavainoihin liittyvät koira- ja kissavainot, sillä paholaisen nähtiin ilmestyvän usein kissan tai koiran hahmossa. Erityisesti mustat eläimet olivat paholaisen suosiossa. Eläinoikeudenkäynnit, joissa eläimiä tuomittiin kuolemaan usein mitä julmimmin keinoin, kuten elävältä polttamalla, tosiasiaa kohdistuivat eläintä enemmän ihmiseen, kuten eläimen omistajaan, joka saatettiin tuomita kärsimään häpeää eläimen teloittamisen yhteydessä. (Pietikäinen 2014, 158-159, 167).

Kuten mainittu, lingvistisesti ihmisen eläimellistämällä tai eläimen sukupuolittamisella on pitkät perinteet. Yksinomaan naiseen viittaavat nimitykset kuten narttu (bitch), lehmä ja emakko sisältävät monia negatiivisia mielikuvia älykkyydestä ja ulkomuodosta. Nimittelyllä ei viitata vain sen kohteeseen, vaan sillä kerrotaan voitavan tuomita naiset yleisesti varsinkin, jos he eivät täytä kulttuurisia naiseuden ihanteita. Jos naiset ansaitsevat tulla kutsutuksi eläimiksi näiden negatiivisten piirteiden kautta, se demonstroi halveksuntaa sekä eläimiä että naisia kohtaan. Jos kieli muokkaa tapojamme nähdä maailmaa ja opettaa meille kulttuurisia arvoja ja normeja, mitä se kertoo tavastamme tarkastella maailmaa, jos käytämme sanoja kuten koira, lehmä tai kettu kuvatessamme ihmisiä, tai kun kutsumme jotakuta nartuksi tai kanaksi? Kun nämä nimet on tarkoitettu haukkumasanoiksi, mitä seurauksia sillä on eläimille? (DeMello 2012, 284-285).

Negatiivisia nimityksiä luomalla ihminen luo etäisyyttä itsensä ja hyväksikäyttämiensä eläinten välille (DeMello 2012, 285, viitaten Leach 1964). Koska lehmä, sika ja narttu on ajateltu negatiivisina käsitteinä, se merkitsee, että nuo eläimet on ajateltu negatiivisina.

DeMello (2012, 285) sivuaa Karen Davisia (2001), joka analyysissään kalkkunan historiasta ja mytologiasta väittää, että kun olemme päättäneet tehdä väkivaltaa eläimelle, meidän täytyy ensin kääntää uhri halveksittavaksi “asiaksi”, joka ansaitsee kohtelunsa.

2.2 Nartut ja uroot

Miehillä/naisilla viitataan miehen/naisen sosiaaliseen ja kulttuuriseen kategoriaan identifioituviin henkilöihin, joista useimmat – eivät kuitenkaan kaikki – omaavat tietyistä kehollisista ja anatomisista ominaisuuksista rakentuvan hahmon, niin sanotun miehen/naisen ruumiin. Muotoutuuko ihmisen sukupuoli synnynnäisesti, rakentuuko se hänen ulkopuoleltaan sosiaalisesti vai kulttuurisesti vai onko se jotain tältä väliltä, tästä on feministisissä sukupuolen teorioissa erilaisia näkemyksiä. (Jokinen 2010, 128). 1960- ja 70-luvulla feministisessä keskustelussa alettiin painottaa sosiaalisen ja kulttuurisen osuutta sukupuolen muotoutumisessa, ja termeillä *sex* ja *gender* alettiin tehdä eroa biologisten, lähinnä suvunjakamiseen liittyvien seikkojen ja niin kutsutun sosiaalisen sukupuolen välille. (Rossi 2010, 21-22).

Sosiaalisesti ja psykologisesti saatamme hahmottaa ja määritellä esimerkiksi sukupuolta, rotua ja seksuaalisuutta vastakkainasettelun kautta. Länsimaisessa kulttuurissa naista ja miestä on pidetty perusvastakohtina, samoin kuin esimerkiksi jako hetero- tai homoseksuaalisuuteen on hyvin yleinen tapa hahmotella seksuaalisuutta. Itse sukupuoli on kytketty moniin vastakkainasetteluihin, kuten järki-tunne, mieli-ruumis ja kulttuuri-luonto. Näitä vastakohtapareja on ketjuunnettu pääasiassa liittämällä nainen luontoon, tunteenomaisuuteen, ruumiillisuuden armoilla olemiseen ja yksityisyyteen, kun taas miehet on yhdistetty kulttuuriin, järkeen, ruumiin hallintaan ja julkisen alueen toimintaan sekä “mestariiteoksiin”. Käytämme binaarisia oppositioita määrittelemään myös traditionaalisia rooleja: maskuliininen on ei-feminiininen, valkoinen on ei-musta tai ei-aasialainen ja niin edelleen. (Rossi 2003, 32-33; Rossi 2010, 23-24; Benschhoff & Griffin 2010, 216).

Termejä feminiininen ja maskuliininen käytetään luonnehdittaessa sukupuoli kulttuurisesti. Vaikka monet tutkijat tänään uskovat, että sukupuolten erojen välillä on biologinen perusta, he myös tiedostavat, että monet eleyistä jokapäiväisistä eroista miesten ja naisten välillä ovat kulttuurisesti rakennettuja sukupuolirooleja. Toisin sanoen ihmisen sukupuoli (*sex*) on *muotoiltu geneettisesti*, sosiaalinen sukupuoli (*gender*) on *opittua*. Tänään teoreettinen

lähtökohta sukupuolia kohtaan on, ettei ole olemassa maksuliinisuutta tai feminiinisyyttä, vaan että kaikki sukupuoliroolit ovat tasapuolisesti rakennettuja kulttuurin eivätkä genetiikan mukaan. Feminiinisyys ja maskuliinisuus eivät ole universaaleja luonnon lakeja, vaan ihmisten tuottamia ideologioita ja muokattavissa olevia merkitysrakenteita. (Benshoff & Griffin 2010, 214-215, 300; Jokinen 2010, 129).

Mutta mitä on pidetty ja pidetään maskuliinisina tai feminiinisinä ominaisuuksina? Tunteiden kontrolli, toiminnallisuus, hallitsevuus, suorittaminen, rationaalisuus ja fyysinen voima ovat Arto Jokisen (2010) luettelemia maskuliinisuuteen länsimaisessa kulttuurissa liitettyjä ominaisuuksia, joihin ei kuulu yhdistää feminiiniseksi määriteltyjä piirteitä kuten emotionaalisuutta ja empaattisuutta. Jatkumon, jonka ääripäinä ovat puhdas maskuliinisuus ja feminiinisyys, ajatellaan yhdistyvän heteroseksuaalisen halun kautta. *Hegemonisella maskuliinisuudella* viitataan kulttuurisesti idealisoituun maskuliinisuuteen, joka edustaa hallitsevassa asemassa olevia arvoja ja maailmankatsomuksia tietyssä historiallisessa ajassa tai paikassa. Hegemonista maskuliinisuutta ilmentää ja symboloi sen ideaalikuva, esimerkiksi Hollywood-elokuvassa esitettävä ajanmukainen ihannemies. Koska hegemonia vaikuttaa asioiden luonnolliselta tilalta, myös se suuri osa miehistä, joka ei onnistu täyttämään maskuliinisuuden vaatimuksia kuin osittain, osallistuu sen tukemiseen. Maskuliininen hegemonia takaa monille miehille sukupuoleen perustuvia oikeuksia, kuten naisia paremman palkkatason. (Jokinen 2010, 128-129, 131-132).

Kulttuurista maskuliinisuutta, josta voidaan myös käyttää sanaa *miehuus*, ei kumminkaan jaeta automaattisesti pojalle tämän varttuessa, vaan se on ansaittava suorittamalla miehuuskokeita ja läpäisemällä miehisiä siirtymäriittejä. Eikä vain kerran, vaan miehuuden ylläpitäminen vaatii jatkuvaa näyttöä ja todistelua, aina uusia miehisiä urotekoja, joissa keskeistä on suoriutuminen fyysistä ja henkistä hyvinvointia uhkaavista vaaroista. Tärkeää on olla herättämättä epäilyksiä miehuudestaan. Koska naisten mielletään edustavan tunnepuolta ja miesten järkipuolta, sukupuolittuneessa kulttuurissamme esimerkiksi yksilön tunteet ja kyky tunnistaa niitä ovat sitkeästi liitetty feminiinisuuteen, minkä seurauksena miehen tunteet mielletään hänen naiselliseksi puolekseen. (Jokinen 2000, 68, 206-2017, 210-211, 213).

Miesten keskinäisen hierarkian järjestelemisen yhtenä keinona toimii väkivalta. Jokinen (2000) suosii termiä *miesten väkivalta* puhuttaessa miesten tekemästä, miehiin instituutioihin, mieskulttuuriin ja kulttuuriseen maskuliinisuuteen liittyvästä väkivallasta. Miesten väkivalta on maskuliinisuuteen kytkeytyvää väkivaltaa, minkä vuoksi kyse on sukupuolittuneesta väkivallasta. Sen kohteena ovat miehet, naiset ja lapset sekä ympäristö tai tekijät itse. Nainen voi harjoittaa miesten väkivallan muotoja, mikäli naisen väkivalta esimerkiksi väkivaltaviihteen esityksissä liittyy perinteisesti maskuliinisiksi miellettyihin toimintapoihin. Jokinen haluaa erottaa miesten väkivallan englanninkielisestä termistä 'male violence', sillä termi *male* (mies, uros, koiras) viittaa käsitykseen miesten väkivaltaisuuksien biologisesta perustasta tai ajatukseen siitä, että on olemassa erityinen biologis-fysiologis-evolutionaaristaustainen miehisen väkivallan muoto, että miesten taipumus väkivaltaan johtuu ratkaisevasti esimerkiksi evoluutiosta, muskeleista tai testosteronista. (Jokinen 2000, 27-28, 30).

Miesten toisiin miehiin kohdistama väkivalta on näkyvin ja hyväksytyin väkivallan muoto kaikissa yhteiskunnissa ja kulttuurituotteissa. Poikakulttuuriin ja miesten keskinäisiin niin sanottuihin kaveri- ja homososiaalisiin käytäntöihin vihkiytynyt miesten välinen väkivalta osa mieheksi kasvamisesta ja miehenä olemisesta. Se on osaltaan kiellettyä ja osaltaan suvaittua, sitä tuetaan muun muassa urheilukulttuurissa tai puolustusvoimissa, jossa pojat kasvatetaan maailmaan, jossa heidän on asennoiduttava toisiin miehiin mahdollisina antagonisteina. Osaltaan sitä pidetään kunniakkaana ja se on myyttien ja tarinoiden keskeistä ainesta. (Jokinen 2000, 29-30).

2.3 Valkoinen, älä poikkeaa

Jo varhaisempien elokuvien tähtikultti toimi samoin kuin tänään: myyttiset (tehtailut) ikonit esittivät yleisölle sukupuolen, kauneuden, seksuaalisuuden ja luokan esimerkillisiä aspekteja. Se, mikä on sopivaa ja odotettua feminiinistä tai maskuliinista käytöstä, mitä *merkitsee* olla nainen tai mies, on vaihdellut aikakaudesta toiseen. Hollywood-elokuvien sukupuoliroolien varioituminen varhaisesta elokuvasta lähtien havainnollistaa sen, miten hegemonisista käsityksistä on eri aikakausina neuvoteltu ja miten niitä on vahvistettu. Mutkattomasti sujuva patriarkaatti saattaa tehdä näkymättömämmäksi sen, miten kulttuurista sukupuolta harjoitetaan ja voimistetaan, mutta kun ideologiset standardit ovat

muutostilassa, sukupuolen rakentaminen tulee näkyvämmäksi ja kuvat naisista ja miehistä törmäilevät taistellessaan sosiaalisesta legitimitetistä ja hyväksynnästä. (Benshoff & Griffin 2010, 259-260, 262).

Pitkine perinteineen Hollywood tuo esiin yhteiskunnan patriarkaalisuuden ideologian. Osittain tämä on seurausta itsepintaisesta klassisen Hollywoodin narratiivisesta muodosta, joka on lähes aina etuoikeuttanut miehiä aktiivisina ja voimakkaina elokuvien sankareina samalla sijoittaen naiset rakkauden kohteiksi odottamaan pelastusta. Asetelmaa ovat tukeneet kaikki elokuvataiteen osa-alueet kuvauksesta äänisuunnitteluun ja puvustukseen: ne rakentavat kuvia siitä, miten miehen ja naisen *odotetaan olevan*. Vaikka monia sukupuolirooleja Amerikassa on ajan saatossa haastettu, monet visuaalisessakin kulttuurissa näyttäytyvät seikat ja odotukset ovat pysyneet melko samoina. Monet Hollywood-elokuvat yhä keskittävät miehen sankariksi ja objektivoidut naisen seksuaaliseksi spektaakkeliksi. (Benshoff & Griffin 2010, 213-214, 278).

Liikkuvan kuvan alkuaikoina kehittyi uusi kokemisen muoto, jolla oli tietty vaikutus ihmisvartaloon. Eadweard Muybridgen kokeellisen etnografian kuvat alastomista miehistä, naisista ja lapsista 1880-luvulla tarjoavat näkymiä, miten visuaalinen kulttuuri vaikutti osaltaan siihen, että vartalosta tuli uudella tavalla katsottava kulttuurinen merkki. Näissä teoksissa miesten toiminnot ovat yksinkertaisia, atleettisia ja fyysisiä, kun taas naiset tekevät talouspuuhia, juovat, polttavat, pukeutuvat ja riisuutuvat. Russell (1999) sivuaa Linda Williamsia, jonka mukaan aikana, jolloin elokuva oli enemmän todellisuuden dokumentti kuin narratiivinen taidemuoto, olivat naiset kuitenkin jo valmiiksi fiktivisoituja hahmoja esittämässä oletettuja rooleja. Muybridgen kuvissa naisen toiminta on koodattu kulttuuriin perhe-elämän, seksuaalisuuden ja yhteiskunnan narratiiveihin, ja ikonisoidut naiset ovat esittämässä ihmisvartaloon edustamassa naista, kun miesten vartalot edustavat ihmisvartaloa liikkeessä. (Russell 1999, 51, 55, 69).

Muybridgen miesmallien, kuten ammattiatleettien ja "fyysisen kulttuurin" yliopistoprofessorien, ohella naiset ovat ammattitaiteilijoiden malleja, ja viktoriaanisen ajan kontekstissa vain tällaiset naiset saivat esiintyä alasti. Ajan moraalista näkökulmasta katsottuna he näyttäytyvät uudenlaisina ja siten uuden mekaniikan ja visuaalisuuden kanssa yhteensopivina: tieteellisen mittaamisen sijaan nainen siirtyy uudelle aikakaudelle exhibitioinistina, uutena, erotisoituneena katseen kohteena. (Russell 1999, 67, 69-71).

Varhaisen (narratiivisen) elokuvan miehen ja naisen kuvat otettiin pitkälti viktoriaanisen aikakauden sukupuolirooleista ja representaatioista. Hyveen esikuva oli sosiaalisesti hyväksytty viktoriaaninen keskiluokkainen nainen, johon liitettiin viattomuus, puhtaus ja suojelun tarve ja jonka seksuaalisuus, pääsääntöisestä tehtävästä eli synnyttämisestä ja kasvattamisesta huolimatta, oli tabu. Tämä lapsekkaaseen käytökseen ja pieniin söpöihin eläimiin assosioitu olento oli aina vaarassa ja vieraiden miesten seksuaalisten yritelmiä kohteena odottamassa suojelevaa ja pelastavaa isää tai aviomiestä. Elokuvan visuaalinen tiimi huolehti pienuuden ja haurauden korostamisesta muun muassa rakentamalla liian isoja tuoleja. (Benshoff & Griffin 2010, 218).

“Hyvän” naisen ihanteen lisäksi viktoriaaninen kulttuuri ja varhainen elokuva huolehtivat myös “pahan” naisen kuvasta; naisen kunnollisesta paikasta neuvoteltaessa käytettiin vampin (vamp) stereotyyppiä. Vamppi oli rodullisesti moduloitu kuva: tumma ja eksoottinen nainen, joka seksuaalisuudellaan johdatteli valkoisen miehen turmion tielle. *Kansakunnan synnyssä* (1915) mulattihahmo Lydiaa ei ole kuvattu pahaksi vain “sekarotuisuutensa” vuoksi, vaan koska hän älyllään, juonittelullaan ja seksuaalisella voimallaan hallitsee miehiä (kyseisellä elokuvalla on oma osansa tiettyjen mustien stereotyyppien aktivoimisessa amerikkalaisessa elokuvassa, luku 2.6). Elokuvat yhdessä aikalaisten lehtien kanssa tarjosivat ideologisia, siveyttä kannattavia viestejä ajan nuorille naisille jalostaessaan kuvaa näistä epäsiiveellisistä, moraalittomista, toista rotua tai kansalaisuutta edustavista traagisista naisista. Yksinkertaistava jako kahteen naiseen, joka yhä elää tiettyssä määrin tämän päivän (elokuva)kulttuurissa, on perua jo viktoriaanisesta kulttuurista: enkeli-huora-asetelma (virgin-whore) järjestää naiset “hyviksi” ja “pahoiksi”. (Benshoff & Griffin 2010, 218-221).

Varhaisen elokuvan aikoina amerikkalainen maskuliinisuuden uudistus oli sidottu erityisesti ekonomisiin huolenaiheisiin, mikä linkitti vahvasti patriarkaatin kysymykset kapitalistisen kontrollin kysymyksiin. Maalta, jossa itse rakennettiin ja kasvatettiin, siirryttiin urbaaniin ympäristöön ostovoimaksi ja työläisiksi, mikä merkitsi miehille myös tehdaspomojen ja muiden miesten alaisuuteen siirtymistä. Kun kapitalismi ajoi aikalaisen traditionaalisen maskuliinisuuden mukautumaan uudenlaiseen asemaan, vallitseva kulttuuri alkoi vaalia uutta miehekkyyden versiota. Presidentti Theodore Roosevelt sparrasi kulttia atleettisesta ulkoilmamiehestä, joka samalla assosioitiin voimaan ja raskaaseen tehdastyöhön. Tämä uudelleensyntynyt maskuliinisuus tavoitti monta työväenluokan miestä osaksi maskuliinisuuden ideaalia, mutta piti toisaalta heidät etäällä mahdollisesta kapitalismin

ideologian haastamisesta. Voimakkaan miehen kultti löysi tiensä varhaiseen elokuvaan. Yksi tuottoisimmista amerikkalaisista genreistä oli westernit, joiden vahvat ja aggressiiviset sankarit autoivat urbaaneja tehdastyöläisiä samaistumaan roosevelttiläiseen ihanteeseen. (Benshoff & Griffin 2010, 260-261).

Teollisuusvallankumous mahdollisti omavaraisuutta myös monille naisille. Tuloillaan nainen saattoi viettää aikaa ravintoloissa, elokuvissa ja huvipuistoissa, ja koska hän harrasti tätä myös ilman miestä, nähtiin tämän järkyttävän riippuvuussuhteen luonnollisena pidettyä balanssia. Amerikkalainen yhteisö demonisoi varhaisen feminismin; vapautta, mielihyvää ja uusia seikkailuja haluavia naisia syytettiin niin sanotun sivilisaation perustan tuhoamisesta. Aikalainen elokuva oli aktiivisesti mukana varoittamassa naisia vaaroista, kuten parittajista ja kidnappajista. (Benshoff & Griffin 2010, 219-220).

1920-luvulla nuori, urbaani ja uraorientoitunut nainen hylkäsi viktoriaanisit sukupuolikäsitykset. Lyhyessä väljässä mekossaan (vastakohta viktoriaaniselle säätet peittävälle ylävartalon muodot paljastavalle mekolle) *flapper* poltti ja tanssi julkisesti ja harrasti seksiä avioliiton ulkopuolella. Vaikka nainen oli uudella tapaa vapautunut ja flapperista tuli Hollywoodin hitti, siltikin saattoi elokuva palauttaa naisen oletetulle paikalleen, mikä käy ilmi esimerkiksi Martin ja Osa Johnsonin ”faktuaalisessa” seikkailuelokuvassa *Simba, The King of Beasts, A Saga of the African Veldt* (1928). Hollywoodin patriarkaatin kontrastina Osa Johnson elää vauhdikasta elämää ja näyttäytyy tasa-arvoisena miehensä rinnalla, jopa tämän pelastajana. Kuitenkin viimeisissä oloissa Osa siirretään leipomaan piirakkaa Lumbwa-heimon naisten kanssa sen jälkeen, kun hän on ampunut viimeisen villieläimensä. Kuva on tökerö mutta voimakas ratkaisu, eikä ilmennä vain ”sivistyksen” levittäytymistä, vaan uudelleenkesyttää Osan takaisin amerikkalaiseksi kotirouvaksi. (Benshoff & Griffin 2010, 221-222; Russell 1999, 144).

Vaikka tuore vapautuneisuus viesti monille turmiosta, oli Hollywoodkin tullut uudella tapaa seksuaalisesti avoimeksi ja osasi pistää muuttuneet arvot rahoiksi. Näinä aikoina yleisö sai nauttia uskaliaista seksikomedioista. Nämäkin elokuvat usein ratkesivat perinteisten arvojen uudelleenjulistukseen, harhailevat siipat ymmärsivät erheensä, vietteilijät saivat rangaistuksensa ja vanha kunnon patriarkaalinen heteroseksuaalinen yksiavioisuus otti voiton, mutta ennen loppuratkaisua elokuva oli jo ehtinyt kiihotella yleisöään erilaisilla seksuaalisilla rikkeillä. (Benshoff & Griffin 2010, 314).

Nuoreen yleisöön vetosi myös elokuvamaailman fanilehtien esittämä kuva hedonistisesta Hollywoodista syrjähyppyineen ja orgioineen. Kuitenkin monet skandaalit vavisuttivat Hollywoodia 1920-luvulla, joista kuuluisin lienee murhasta ja raiskauksesta syytetyn koomikko Fatty Arbucklen (1887-1933) tapaus. Vaikka Arbuckle vapautettiin syytteistä, oli hänen uransa tuhoutunut osaltaan tapauksen saaman pitkäkestoisen mediamyllytyksen vuoksi. Tämä ja monet muut skandaalit aiheuttivat elokuvateollisuuden sisällä huolta liittovaltiotason sääntelystä ja sensuurista, joten studiot löivät viisaat päänsä yhteen ja vuonna 1930 pistettiin pystyyn itsesensuurijärjestelmä *Motion Picture Production Code* (suom. Haysin ohjeisto). Seksuaalisella vapaudella ja Hollywoodin menestyksellä oli ollut vaikutuksensa sekä hetero- että homoseksuaaleille, mutta koodi määräsi kiellettäväksi näkyvän heteroseksuaalisen kanssakäymisen lisäksi viitteet ”seksuaaliperversioihin” eli toisin sanoen homoseksuaalisuuteen. (Benshoff & Griffin 2010, 314).

Ennen Production Coden lopullista käyttöönottoa elokuvat kuitenkin muuttuivat väkivaltaisemmiksi ja entistä seksuaalisemmiksi, ja syrjähyppyjen ja avioliiton ulkopuolisen seksin lisäksi Hollywoodin elokuvista löytyi homoseksuaalista kuvastoa. Aikaan liittyi Suuren laman (Great Depression) mukanaan tuomat ekonomiset kysymykset; laman piinaavat elokuvayhtiöt näyttivät paljasta pintaa houkutellakseen kansaa takaisin elokuvateattereihin. Viimein vuodesta 1934 eteenpäin ryhdyttiin kiinnittämään huomiota jokaiseen kohtaukseen, hahmoon ja repliikkiin, joka saattoi viitata mihinkään muuhun kuin heteroseksuaaliseen yksiavioiseen soveliaisuuteen. (Benshoff & Griffin 2010, 227, 314). Mutta kun elokuvan avioparit pistettiin nukkumaan eri sänkyihin, ryhtyivät elokuvantekijät pistämään mielikuvituksensa valloilleen. Yleisö rakasti musikaaleja, joissa seksi esitettiin tanssin muodossa, ja elokuvassa *Vertigo* (1958) kekseliäs herra Hitchcock kiersi määräyksiä suuteloiden kestosta pistämällä parin suutelemaan monta kertaa peräkkäin samassa kuvassa.

Suuren laman nähtiin osaltaan olevan tulosta 20-luvun villiydestä, johon liittyi myös itsenäinen ja ”skandaalimainen” nainen. Vielä 30-luvun alkupuolella monet naisnäyttelijät saivat nauttia vahvoista rooleista, mutta kun Production Coden siveyden esirippu oli verhonnut monet ihaillut sankarittaret, kuten Greta Garbo ja Mae Westin, alettiin tuottaa saippuaopperoiksi ja nyyhkyleffoiksi kutsuttuja melodraamoja, joiden keskiössä olivat naisen romanttiset ja/tai kodinsisäiset edesottamukset. Nämä tavanomaista patriarkaalista ideologiaa naisena olemisesta esittävät elokuvat tehtiin siinä uskossa, että ne saattaisivat kiinnostaa naisyleisöä. Oppitunnit oikeanlaisesta toiminnasta patriarkaalisuuden alaisena

voidaan nähdä rangaistuksena itsenäisyydestä. Monet aiemmin voimakkaat naisnäyttelijät esittivät näitä rooleja vuosikymmenen loppupuolella. (Benshoff & Griffin 2010, 227-230).

Suuri lama saattoi uuteen kriisiin myös maskuliinisuuden. Työttömyys murskasi roolin perheen elättäjänä, ja amerikkalainen elokuva reagoi voimakkaaseen figuratiiviseen kuohitsemiseen esittämällä yhä vahvemman maskuliinisuuden kuvan. Lisääntynyt esitys miesten harjoittamasta väkivallasta naisia kohtaan näyttää kielineen miehisen dominoinnin epävarmuudesta, ja kun äänielokuvan tultua ”Suuri rakastaja” John Gilbert savustettiin riitojen vuoksi ulos elokuvabisneksistä, viralliseksi syyksi ilmoitettiin, ettei hänen äänensä ollut tarpeeksi maskuliininen. (Benshoff & Griffin 2010, 264).

Toisen maailmansodan aikaan amerikkalaismiesten ideologinen ehdollistaminen voimalle, rohkeudelle ja kyvykkyydelle pyrki vakuuttamaan, että he todella olivat ”tarpeeksi kovia” voittamaan sodan. Armeijakoulutuksen ohella myös elokuvat promosivat ryhmähengen tärkeyttä. Mies ei enää ollut westernien yksinäinen ratsastaja, vaan hänen odotettiin tulevan tehokkaaksi yksikön jäseneksi. Sotapropagandan maalatessa kuvaa vahvasta amerikkalaisesta miehuudesta, itse taistelulla oli voimakkaat vaikutukset taistelijoihin ja maskuliinisuuteen. Kun amerikkalaiset miehet oli ehdollistettu vaikenemiselle, moni eli maskuliinisuutta hiljaa traumojensa kanssa. (Benshoff & Griffin 2010, 267-269).

Sota-aikaan myös amerikkalainen feminiinisyiden konsepti kirjoitettiin uudelleen. Hollywood promosi tätä ”miesten työt” tekevän naisen uutta ideaalia, ja palattuaan rintamalta miehet kohtasivat uutena haasteenaan tämän voimakkaan itsenäisen naisen. Palauttaakseen patriarkaalisen järjestyksen amerikkalainen kulttuuri pyrki kieltämään tai mustamaalaamaan sota-ajan luoneen vahvemman naisen muun muassa suosimalla miehiä opiskelu- ja työmarkkinoilla ja tarjoamalla naisille kuvia lähiöihanteista ja hymyilevistä vaimoista. Naisen palauttaminen kotiin ei kuitenkaan käynyt niin helposti, ja kiiltävien pesukoneiden ja jätemyllyjen takana piileksi sukupuolten välisiä jännitteitä. 1940-luvun film noir -nainen ei enää ollut pelastusta ja rakkautta odottava hauras luontokappale, vaan päivitetty versio viktoriaanisen ajan vampista. Seksuaalisesti uhkaava femme fatale myös peilasi sitä Amerikkaa, joka oli tulossa avoimemmaksi seksuaalisuuden suhteen – sodanaikainen kuolemanpelko oli oletettavasti höllentänyt seksuaalisia moraalikoodistoja. (Benshoff & Griffin 2010, 231-232, 269).

Film noirin mies kokee maskuliinisuuden kriisin. Sen sijaan että miehet esittäisivät vahvoja ja itsevarmoja sankareita, noir-protagonisti on usein sosiaalisen tai ekonomisen tilanteensa vankina. Aggressio juoneen tai mysteeriiin liittyvää naista kohtaan oli keskeistä noir-leffoissa. Rikoksiin ja murhiin viettelevä, seksiä ja pakoa lupaileva femme fatale tiivistä sen uhan, joka representoitiin miehille sodanjälkeisessä yhteiskunnassa. Usein miesprotagonistin hyväksi päättyvät film noir -elokuvat vaikuttavat kuitenkin ilmaisevan sitä, kuinka uhattuna ja epävarmana hegemoninen patriarkaatti tuolloin itseään piti. (Benshoff & Griffin 2010, 270-273).

Sodan vaikutukset ja 50-luvun yhtiömuotoinen ekonomia muuttivat yhä maskuliinisuuden sosiaalista käsittelyä. Monet sodan aikaan ryhmässä työskentelemään kehotetut miehet kokivat tullessa kuohituiksi aikakauden kilpailuluonteisen yrityskulttuurin myötä. Uusi, pehmeämpi maskuliinisuus, joka esitti miehenä olemisen paineita ja itsevarmuuden halkeamia, etsi helpotusta traditionaalisen maskuliinisuuden odotusten aiheuttamaan stressiin. Elokuvien miessankarit jopa itkivät. Osittain uuden mieskuvan takana oli Method School of Acting, joka kannusti sekä miehiä että naisia tulemaan esittämikseen hahmoiksi. (Benshoff & Griffin 2010, 274-275).

Production code heikentyi, kun amerikkalainen yleisö oli 50-luvulla valmis "aikuisempaan" lähestymistapaan, mitä tuli seksiin ja seksuaalisuuteen. Tähän vaikutti muun muassa ulkomaisten elokuvien lisääntynyt esittäminen. Femme fatalen tilalle esiteltiin korkeasti seksualisoitu, niin ikään seksuaalisuudellaan, joskin tiedostamattaan, miehiä hallitseva tyhmä blondi (blonde bombshell), jota edustivat muun muassa Marilyn Monroe ja Jayne Mansfield. Lisäksi esiteltiin söpö, epäitsenäinen lähiövaimo, mikä oli lähinnä epätoivoinen yritys pitää yllä perinteisiä sukupuolirooleja. (Benshoff & Griffin 2010, 232-234).

Amerikkalainen yhteiskunta teki paljon töitä esittääkseen, että vanhat sukupuoliroolit olivat voimissaan. Jännitteet kuitenkin yltyivät, kaikkia naisia ei ollut saatu takaisin kotiin ja miehet tunsivat stressiä pyrkiessään elämään sukupuoliroolien odotusten mukaisesti. 60-luvulla ei enää pystytty pitämään kiiltokuvaa kasassa ja uusi keskustelu feministisine liikkeineen näki päivänvalon. (Benshoff & Griffin 2010, 238, 280). Näihin aikoihin feministisen teorian piirissä ilmestyi myös feminismin ja eläinten oikeudet yhdistäviä kirjoituksia, kuten Carol Adamsin artikkelit kasvissyönnistä 1970-luvulla (Donovan 2013, 190-191). Hollywood teki hyvin vähäisiä eleitä 60-luvun uuden aallon feminismiä kohtaan,

ja filmitteollisuus raotti vain hivenen oviaan naispuolisille elokuvantekijöille. Muiden poliittisten ongelmien kuten Vietnamin sodan lomassa Hollywoodissa ei ollut kiinnostusta ottaa kantaa sukupuolirooleja käsitteleviin kiistoihin, ja vaikka feminismi astui myös akateemiselle tasolle elokuvatuotoksissa (kts. esim. Mulvey), feministisiä elokuvia ei juurikaan tuotettu. (Benshoff & Griffin 2010, 235, 276-277).

Kuten Hollywood oli aikoinaan tehnyt flapperien kohdalla, se kuvasi 60-luvun naisen vapautumisen seksuaalisena vapautumisena (vuosikymmenen alussa saataville tullut e-pilleri mahdollisti monille naisille uudenlaisen päätävänsä omaan seksuaalisuuteensa). Production code hengitti yhä, mutta seksuaalisesta vapautumisesta nousi alastomuutta ja myöhemmin simuloitua seksiä esittelevä seksiploitaation lajityyppi (sexploitation cinema), jonka suosio omalta osaltaan avitti heikentämään paikallisia ja osavaltion sensuurilakeja. 1986 lakimuutokset ja Production coden lopullinen korvaaminen nykyisellä katsojien ikään perustuvalla luokittelujärjestelmällä (MPAA Rating System) mahdollistivat yhä rohkeammat elokuvat, kuten myös kovan pornon tuottamisen ja levittämisen. Ikään perustuva luokittelujärjestelmä mahdollisti myös lisääntyneen väkivallan näytön, ja monet aikalaiselokuvat näyttivät muun muassa voimakkaasti visualisoitua seksuaalista väkivaltaa. (Benshoff & Griffin 2010, 280-281).

2.4 Himokas katse

Katseen teoria (gaze theory) on esitys, jonka elokuvateoria on tarjonnut visuaalisen kulttuurin ymmärtämiseksi ideologisesti rakentuneena käsitystapana. Ensimmäisistä Laura Mulveyn toimesta elokuva teoretisoitiin katseen ympärille rakennetuksi lukutavaksi, joka oli määritelty keskiluokkaiseksi ja mieheksi. Katse pysyy tärkeänä elokuvakokemuksen strukturaalisena osatekijänä ja välineenä ymmärtää elokuvan, kokijan ja kuvattujen ihmisten välistä suhdetta. (Russell 1999, 120-121).

Mulveyn (2006) mukaan elokuvan katsoja on maskuliinisessa asemassa, jossa hän identifioituu protagonistiin eli sankariin ja/tai päähenkilöön. Protagonisti on useimmiten mies, ja *miehen katse* on objektivisoitu naiseen (eli haluun). Seksuaalisen epätasapainon hallitsemassa maailmassa katseen mielihyvät on jaettu aktiiviseen/mieheen ja passiiviseen/naiseen, ja perinteisesti naisnäyttelijälle tarjoutuu paikka passiivisena katseen kohteena, kun taas miesnäyttelijällä on aktiivisen toimijan osa. Toiminnallisen miehen

päättäväinen katse langettaa fantasiansa naiseen, joka traditionaalisessa ekshibitionaalisessa roolissaan toimii kahdella tasolla, sekä eroottisena objektina elokuvan hahmoille että eroottisena objektina elokuvan katsojalle. (Mulvey 2006, 344-347; Rossi 2010, 35).

Miehen kohdalla on ajan saatossa täytynyt neuvotella, miten rohkaista sidettä miestähdän ja mieskatsojan välillä luomatta seksuaalisen kiinnostuksen tunnetta: miten luoda katsottavia mieshahmoja kääntämättä heidät feminisoiduiksi objekteiksi eroottiselle katseelle? Voimamies Sandowin elämää sykkivät poseeraukset ja venyttelyt Thomas Edisonin kameralle asettivat miehen näytteille myös seksuaalisesti, mikä nähtiin ongelmallisena patriarkaalisisessa kulttuurissa. Kysymyksiä herätti myös se, onko Edisonin kuvaamat kaksi miestä tanssimassa homososiaalista vai homoseksuaalista toimintaa. Siirtyminen narratiiviseen elokuvantekoon ratkaisi tällaiset dilemmat: vain esittämisen sijaan maskuliininen hahmo asetettiin *tarinaan*, jolloin katsoja saattoi identifioitua hahmoon objektivisoinnin sijaan. (Benshoff & Griffin 2010, 261-262).

Naista objektivisoiva katseen teoria ei ole aukoton. Sen nähdään vihjaavan, että valtavirtaelokuvasta nauttiva naispuolinen katsoja hyväksyy oman sortonsa. Todennäköisesti katsojuus ja samaistuminen on monipuolisempi ja vapaamuotoisempi prosessi kuin Mulvey ensin on esittänyt. Teoriaa voi haastaa esimerkiksi ajatuksella sukupuolittain ristiin kulkevista samaistumisista: katsoja saattaa identifioitua kehen tahansa hahmoon, tai vaikkapa ohjaajaan tai käsikirjoittajaan. Myöskään ei tule sivuuttaa historiallisia muutoksia, jotka ovat näyttäneet Hollywood-elokuvissa klassisista ajoista lähtien. Yksi esimerkki sukupuoliasetelmia varioivasta elokuvasta on *Thelma ja Louise* (1991), jossa Geena Davis katsoo eroottisesti Brad Pittin alastonta vartaloa, joka esitetään katsojalle naispuolisen Davisin katseen kohteena. Aukoista huolimatta Mulveyn teoriolla on pysyvä vaikutus siihen, miten sukupuolesta keskustellaan elokuvatutkimuksessa. (Benshoff & Griffin 2010, 254-255; Rossi 2010, 35).

Randy Malamudin (2012) mukaan visuaalisen kulttuurin eläimiin kohdistuvaa *ihmisen katsetta* voi tarkastella samansuuntaisesti Mulveyn miehen katseen rinnalla, kun objektivisoidun naisen tilalle on asetettu eläin. Malamudin mukaan moni ekofeministi, kuten Carol Adams, on osoittanut, että naisten sorron ja eläinten sorron välillä on yhtäläisyyksiä. Hän ehdottaa, että jos naisen rooli on toimia passiivisena materiaalina aktiiviselle miehen katseelle, voi ekofeministisestä näkökulmasta ajatella myös eläimen roolin passiivisena

materiaalina ihmisen katseelle. Visuaalisten esitysten eläimille on annettu arvo myös niiden söpöyden mukaan; ne on tietyllä tavalla naisellistettu, alennettu tyhmiksi blondeiksi. Jos naiset ovat jaettuja hyvään ja pahaan naiseen eli enkeliin ja huoraan, voivatko tämän jaon kohdata myös eläimet? Elokuvinna hyvät enkelieläimet ovat Lassien ja Flipperin kaltaisia ihmisten miellyttäviä lemmikkejä ja apureita, kun huoraeläimet ovat hirviömäisiä Toisia, jotka ansaitsevat halveksunnan ja vihan. (Malamud 2012, 74-75).

Avatar (James Cameron, USA 2009) sai ilmestyttyään kiitosta eläin- ja luontokuvansa vuoksi. Tammikuussa 2010 Eläinoikeusjärjestö PETA palkitsi elokuvan, sillä se näki elokuvan viestivän lajien yhdenvertaisuudesta. Malamud (2012) sivuaa eläinoikeussivustolle kirjoittavaa Stephanie Ernstiä, joka ei näe elokuvan tasapuolista asetelmaa lajien välillä niin yksioikoisena. Ernstin mukaanokuva viestii, että ihmisillä on yhä oikeus ja velvollisuus dominoida, kesyttää ja hyödyntää eläimiä – eläimet pysyvät objektivisoituina lähteinä ja välineinä myös elokuvassa, joka haluaa herättää kysymyksiä luonnosta ja ympäristöstä. (Malamud 2012, 82-83)

Erityisen ärsyyntynyt Ernst on kohtauksesta, jossa protagonisti Jake kamppailee lentoliskomaisen henkiolennon kanssa. Tullakseen todelliseksi sotilaaksi Na'vi-kulttuurissa, johon pääprotagonisti Jake pyrkii, hänen täytyy valita itselleen ratsuksi ikran. Na'vi-protagonisti Neytiri pohjustaa tulevaa “yhdistymistä”: Jake tunnistaa hänelle kuuluvan ikranin heti, ja jos ikran valitsee hänet, se tulee taistelemaan vastaan. Kun eläin taistelee Jakea vastaan, hänen velvollisuutensa on luoda eläimeen side, kiivetä sen selkään ja taltuttaa se. Kun eläin on dominoitu, se kuuluu Jakelle. Ernstin mielestä tässä riittimäisessä kamppailussa ja sen pohjustuksessa on yhtäläisyyksiä tosielämän raiskaajan ajatusmalliin: “tiedän että haluat oikeasti”. Sen sijaan, että kohtaus kertoisi kumppanin löytämisestä kohti yhteisiä päämääriä se kielii, että voimakkaampi osapuoli alistaa “vähempiosaisen”. (Malamud 2012, 82-83, viitaten Ernst).

Kohtauksen erittely osoittaa, että vaikka filmi voi vaikuttaa ekologisesti valistuneelta, se saattaa silti toistaa samaa ihmiskeskeisyyttä, jonka mukaan ihmisen on oikeus ja velvollisuus ottaa eläin käyttöönsä. Me ihmiset käytämme ja himoitsemme eläimiä monin tavoin – niiden höyhenet, liha, voima ja kumppanuus ovat halumme kohteita. Pornoteoreetikko Rae Langtonia sivuten Malamud ehdottaa, että eläinporno on jälleen yksi keino vahvistaa himoamme eläimiä kohtaan ja se tukee uskomusta, jonka mukaan eläimet

ovat käytettäviä elementtejä ja lähteitä. Eläinpornossa on samoja elementtejä kuin esimerkiksi sirkuksessa: siinä on tarkoitus viihdyttää yleisöä saattamalla eläimet tekemään jotain sellaista, mitä ne eivät normaalisti tekisi. Tällainen objektivisointi on usein pornoteollisuudessa luonnehdittu ihmisarvon pois ottamiseksi, mikä tarjoaa mielenkiintoisen kielikuvan pohtiessa eläinpornoa – eläimethän ovat jo valmiiksi epäinhimillistettyjä. (Malamud 2012,83, 99-101).

Malamudin (2012) tutkimusmatka eläinpornon maailmaan koostuu pääasiassa 1970-luvulla tuotetusta hollantilaisesta ja skandinaavisesta materiaalista. Pieni osa materiaalista esittelee samaa lajia eläimiä parittelemassa ilman ihmisen läsnäoloa, ja osa videoista vaikuttaa olevan pätkiä luontodokumenteista, lisäksi esimerkiksi paviaanit parittelevat selvästi eläintarhassa. Muutamia seksivideoita löytyy kahdesta ei-inhimillisen eläinlajin edustajasta, mutta materiaalia kissan ja pupun tai koiran ja kissan välisestä seksistä lienee vähän siksi, että kohdeyleisölleen ydin on ihmisen läsnäolossa. Myös “murskausvideoilla” (crush videos), joissa nainen rusentaa eläimiä korkokengillään, vaikuttaisi olevan erillinen kohdeyleisönsä. Pääasiassa videot esittävät naista koirien ja hevosten kanssa: on vagina- ja anaalivyöhykettä, suuseksiä ja masturbointia, hinkkaamista itseään norsun kärsää vasten. Pornoa, joka kuvaa miestä eläimen kanssa, kutsutaan homo-eläinpornoksi. On mielenkiintoista, että vaikka kohtauksessa eläimen sukupuoli ei olisi tiedossa, miehen ja eläimen välinen simuloitu seksi on luokiteltu homoeroottiseksi. (Malamud 95, 105-106).

Olemme tottuneet monenlaisiin lämpimän oloisiin näkyihin ihmisistä ja eläimistä keskenään: kissa puske massaa ihmisen jalkaa, koira lepäämässä ihmisen sylissä. Kokoelma eläinpornosta näyttää erilaiselta, “epäluonnolliselta”, mutta tämä lienee juuri se, mikä kohdeyleisöön vetoaa. Tämän kaltainen kuvasto ei tabuluonteisuudestaan huolimatta ole harvinaista, itse asiassa on erittäin tavallista kuvata ihmistä eläimen kanssa intiimissä ja aistillisessa kanssakäymisessä niin, että se vaikuttaa turvalliselta ja sovelialta. Tosielämässä esiintyy sosiaalisesti ja kulttuurisesti hyväksytyjä tapoja koskettaa eläintä intiimisti, esimerkiksi maatalouden eläintuotannossa on menettelyjä, joita perehtyneet työntekijät käyttävät kiihottaakseen eläintä siemennesteen keruuta varten. Kukaan ei myöskään kysy keinosiemennettävän eläimen mielipidettä haluaako tämä työnnettävän vaginaansa puikon ja kumihansikkaan. Eläinporno on äärimmilleen viety versio ihmisen ja eläimen välisestä intiimyydestä, mutta se ei ole täysin eriävää edellämainitun kaltaisesta toiminnasta. (Malamud 2012, 107).

Eläimen ja ihmisen välinen seksi esiintyy myös valtavirtakulttuurissa. Elokuva voi lähestyä rajat rikkovaa eroottista aihetta, vaikka siitä puuttuisi itse kuvallinen epäsiiveellisyys. Woody Allenin elokuvassa *Everything You Always Wanted to Know About Sex (But Were Afraid to Ask)* Gene Wilder esittää lääkäriä, jonka potilas, armenialainen paimen, on rakastunut lampaaseensa. Lääkäriä ällöttää, mutta tavattuun lampaan hän rakastuu tähän itse. Dracula kuten myös aineistoelokuvani King Kong ovat niin ikään tarinoita lajienvälisestä vetovoimasta, ja kreikkalaisen mytologian *Leda ja joutsen* on ikuistettu lukuisten taiteilijoiden eroottisiin maalauksiin ja veistoksiin. Jos eläimiin sekaantumisen kuvauksella on korkeakulttuurin sanelema "lisenssi", siitä voi muiden tabujen tapaan tulla ainakin tietyin ehdoin arvostettua. Eläinporno ei ole perversioonsa eristäytynyt genre, vaan se on loppupäässä jatkumoa, joka sisältää monia sosiaalisesti, kulttuurisesti ja esteettisesti hyväksytyjä lajienvälisen seksuaalisten esitysten kantoja. (Malamud 2012, 97-98).

Atropologinen eläintiede tutkii ihmisen tapaa katsoa muita eläimiä ja etsii syitä katsomistavan takana. Tieteenala kysyy, miten me ihmisinä samaistumme muihin eläimiin, minkälaisia kuvittelemme näiden olevan, miten yhteiselomme näiden kanssa toimii ja miten erinäiset katsomistavat näihin vaikuttavat. (Malamud 2012, 95). Artikkelissaan *Zoology, Pornography, Ethnography (1999)* Catherine Russel käsittelee etnografisen, eläintieteellisen ja pornografisen katseen yhteentörmäystä. Russellin mukaan etnografia, eläintiede ja pornografia jakavat yhteisen näkemisen teknologian, joka pyrkii hallitsemaan eksoottiseksi tulkittua *Toisen* kenttää (toiseudesta luvussa 2.6).

Pornon ja etnografian jakamat rakenteelliset ominaisuudet keskustelevat niiden scopophilisista (toisen katselemisesta nauttimista, alistamista uteliaalle ja hallitsevalle katseelle) tarkoituksiperistä samalla, kun pitävät Toisen turvallisella etäisyydellä. Tutkittavan ja tarkkailtavan eläimen eksoottisuus sijaitsee jossain seksuaalisen näytelmän jännityksen ja etnografisen tieteellisen tarkastelun välissä. Eläintiede saattaa olla biologian kenttä, mutta eläintieteellinen katse kuuluu myös populaarikulttuuriin, kuten luonto-ohjelmiin ja tai elokuvaan kuten Avatar, jotka representaation muotona ovat näkemisen teknologioita: eläintieteellinen katse on lukutapa, mutta myös kulttuurinen käytäntö, jossa Toisen (eläin) tuodaan lähelle mutta pidetään silti turvallisen etäisyyden päässä. (Russell 1999, 122-123, 126, 140).

Ihmisen lisäksi myös muut eläimet kokevat lajien välistä seksuaalista vetovoimaa, hylkeet parittelevat pinguiniin kanssa, aasit ja muulit hevosen kanssa, mutta ihmisen seksuaalinen kulttuuri yksinomaan synnyttää tästä aktista tuotannon, katsojuuden ja fetissin. Biologisten rajojen puitteissa eläimen ja ihmisen välinen yhtyminen on yksi rajattomuuden kuvauksista; eläinpornossa kuvatut lajien väliset pariutumiset matkivat lisääntymisprosessia, vaikka todellinen lisääntyminen ei ole mahdollista. Eläinpornon ohella on suunnaton määrä muita kuvauksia ihmistoiminnan “rajattomuudesta” – tosin voisi puhua rajattomuuden *fantasioista*, sillä ihmisen ylimielinen käsitys äärettömyydestä on lopulta kestämaton. Samoin kun ihminen teollisesti ja geneettisesti muokkaa hedelmistä ja vihanneksista nätimpiä ja mehevempiä, se kehittää tuotantoeläimistä aina vaan lihavampia ja yhdenmukaisempia, loputtomasti tuotettuja ja kulutettuja. (Malamud 2012, 94-95).

2.5 Tapetaan ne

Elokuvassa *Grizzly Man* (Werner Herzog 2005) esitetään karmiva valokuva päähenkilön ja tämän kumppanin tappaneesta harmaakarhusta. Karhu on ammuttu metsään ja ruumiinpaloja etsittäessä sen vatsa on avattu ja sisältö levitelty. Näystä tekee yhä mutiloidumman se, että karhulta on leikattu irti ainakin kaksi käpälää, ja lisäksi sen takapuoli näyttää epämääräisen silvotulta. Kuvasta ei aivan saa selvää, onko karhulta leikattu kokonaan irti toinen takajalka, onko sen sukuelimistä tehty jostain syystä silppua vai onko vatsa vain leikattu näin pitkälle auki. Yhtä kaikki ruumis näyttää häväistyltä. On myös tehty valinta sen näyttämisestä katsojalle.

Koska kuva riekaleisesta eläimestä esitetään ekologisia kysymyksiä herättelevässä elokuvassa, sen voi lukea ihmisen väkivallan esityksenä. Tassujen talteen ottamisella voi olla kuolemantapauksien tutkimisen kannalta olennaiset motiivit, mutta jokin näyssä haisee. Olemme aiemmin vierailleet Alutiiq-kansan perinteitä ja kulttuuria vaalivassa Kodiak's Alutiiq Museumissa, jossa esitellään täytetty harmaakarhu, jolta turistit ovat ryövänneet osan tassua. Tassu turistin matkamuistona pistää miettimään, olisiko metsästäjänkin kohdalla kyse jonkinlaisesta skalpeerauksesta, voitonmerkin lunastamisesta: karhu on tappanut ja ihminen kostaa?

Populaarielokuva on tyypillisesti paikantanut luonnosta peräisin olevan uhkaelementin tiettyihin eläimiin, kuten apinoihin (King Kong, USA 1933), haikaloihin (Tappajahai – Jaws,

USA 1975), jättiläiskäärmeisiin (Anakonda – Anaconda, USA 1997), hämähäkkeihin (Tarantula, USA 1955) ja rottalaumoihin (Ben, USA 1972) (Sihvonen 2014, 81). Tutkimusta alustaessani olen miettinyt *Moby Dickin* (Herman Melville, 1851) tarinaa kysyen mielessäni, mikä todella on valkoisen kaskelotin merkitys ja mikä saa lauman miehiä jahtaamaan sitä oman henkensä uhalla. Peter Biskindin (1975) mukaan elokuva *Tappajahai* (Jaws, Steven Spielberg 1975) on keskiluokkainen Moby Dick. Kun Moby Dick ui pakoon jättäen henkiin vain Ishmaelin, päähenkilön ennestään vailla luokka-asemaa ja ystäviä, Tappajahain kohtalona on tulla räjäytetyksi ilmaan keskiluokkaisen, perheellisen pienkaupunkipoliisin toimesta. (Biskind 1975).

Biskindin mukaan hai toimii elokuvassa seksuaalisuuden ja luokkavoiman metaforana. Jo joulusta, jossa fallistisena esitetty hain pää ui kohti alastonta naista, kutsuu meitä luomaan tulkintoja naisen ja hain kohtaamisesta. Kyse on myös miehisestä seikkailuelokuvasta, jossa päähenkilö Brody, keskiluokkainen aviomies, tuntee kuitenkin ulkopuolisuutta kahden seikkailukaverinsa Hooperin ja Quintin seurassa. Brody tuntee Hooperin uhkana, sillä tämä tuo Hooperin Ellen-vaimolle mieleen tämän naimisiin mentyään menettämänsä korkeamman luokka-aseman. Anarkistinen Quint puolestaan on uhmakas jääne työväenluokkaisesta ylpeydestä, ja huolimatta hänen ja Hooperin eroavuuksista heissä on silti enemmän yhteistä, kuten liioiteltu maskuliinisuus, joka Brodylla on uhattuna. (Biskind 1975).

Brody, Hooper ja Quint tarjoavat kolme miesmallia, joista elokuvan hai valitsee 70-luvun konservatiivisesti toiveikkaaseen malliin sopivimman. Oman tiensä kulkija Quint tulee syödyksi ja pintaliitäjä Hooper kastroiduksi; hänen suhtautumisensa haihin on ollut enemmän itsevarmaa kiinnostusta, mutta kohdattuaan hain silmästä silmään, hän säikähtää ja vetäytyy. Keskiluokkainen, perheellinen Brody on lopulta se, joka hain nitistää. (Biskind 1975).

Kellner (1995) analysoi, miten mediaesityksiä rakennetaan tarjoamaan sukupuolisuuteen ja seksuaalisuuteen liittyviä pelkoja. Esimerkiksi 80-luvulla suositut kauhuelokuvat ovat vahvasti sidoksissa aikakauden yhteiskunnallisiin ja poliittisiin uhkiin, ja niissä on kuvattu muun muassa miehisyyden ja “perheen pään” roolin menettämisen pelkoa, jonka aiheuttaa jokin ulkoa päin tuleva hallitsematon uhka. Talon sisällä sabotoiva mörkö (esim. Poltergeist, 1982) saattaa oikeasti kuvastaa vaikka taloudellista taantumaa, joka uhkaa viedä perheeltä

talon ja samalla perheen pään eli isän/aviomiehen kasvot, kun tämä ei pystynytkään huolehtimaan perheestään vaikeina aikoina. (Kellner 1995, 125-126, 137-138).

1970-luku oli Yhdysvalloissa eläinkauhun kulta-aikaa, jolloin ulkopuolinen uhka esitettiin eläimen hahmossa. Brodyn uhka, paha hai, tulee nujertaa, jotta miehen identiteetti palautuu. Pro gradussaan Pahaksi merkitty (Helsingin yliopisto 2012) Katariina Rönqvist tarkastelee pahoja eläinhahmoja yhdysvaltalaisessa elokuvassa vuosina 1970–1979, jolloin kauhuelokuvat olivat suosittuja ja heijastelivat ajan poliittisesti ja sosiaalisesti jännitteistä ilmapiiriä. Rönqvistin lähtökohtana on oletus, jonka mukaan pahat eläimet edustavat jotakin negatiivisena nähtyä yhteiskunnan ilmiötä. Lähtökohta on myös se, että eläin ei voi olla paha, koska eläimillä ei ole moraalikoodistoa.

Tappajahai on yksi hänen analyysielokuvistaan. Tutkimustulosten mukaan hai edustaa oikeistolaisessa ja konservatiivisessa kehyksessä esiaviollisen, vapaan seksin moraalinvartijaa, valkoista miessankaria sekä pelkoa feminismiä kohtaan. Elokuvassa eläimen rooli on maskuliinisuuden valitsija, perheyksikön puolustaja sekä aviottomasta seksistä rankaisija. Elokuva edustaa konservatiivista ajatusmaailmaa, joka haluaa palauttaa perhearvot ja maskuliinisen auktoriteetin, joille uhkana ovat liberalismi, feminismi, 60-luvun kapina ja seksuaalinen vapautuminen. Naiset ovat elokuvassa heikosti esillä ja heitä on suojeltava suurelta vaaralta. (Rönqvist 2012, 49, 95-96).

Eläimiä ja väkivaltaa pohdin myös kandidaatintutkielmassani *Babies and Pussies – Eläinsuhteiden rakentuminen Bond-elokuvissa* (2015, Lapin yliopisto), joka painottui elokuvan antagonistin tai muiden vastustajien ja eläimen välisiin suhteisiin. Havaitsin, että pahikset käyttävät eläimiä usein hyvin väkivaltaisina välineinä tai apureina kohti tavoitteitaan ja joskus Bond kykenee ”käännättämään” eläimen isäntäänsä vastaan ottamalla sen omaksi aseekseen. Poikkeuksena elokuva *Timantit ovat ikuisia* (1971), jossa Bond epäonnistuu yrityksessään käyttää arvoituksen ratkaisussa pääantagonisti Blofeldin kissaa. Asetelma omistajuuden vaihdosta korostaa käsitystäni eläimestä välineenä: niiden biologian sanelema väkivalta on kahlittu ja valjastettu ihmisen käyttöön. Eläimet on sidottu kätyrien rooleihinsa, niillä aiheutetaan tuhoa, ratkotaan arvoituksia ja tapetaan pahiksia, kuitenkaan ei koskaan pääantagonistia. (Karttunen 2015, 20).

Jäin pohtimaan, onko pahiksen käyttämää eläintä tarkoitus kuvata isäntänsä kaltaisena. Jos pahiksella on aseenaan eläin, joka väkivaltaisesti tappaa ihmisen (esimerkiksi

puolustaessaan itseään kuten sen kuuluukin), onko eläin tarkoitettu toisintamaan ihmisen väkivaltaa ja kenties pahuutta? Eläinten kuten ihmistenkin väkivaltaisista ja uhkaavista piirteistä korostetaan, jotta ne palvelisivat elokuvan draamallisia tarkoituksia. Todellisuudessa monet petoeläimet pelkäävät ihmistä, mutta Bond-elokuvissa joidenkin ilmennetään todella himoitsevan ihmislihaa. Vaikka ne eivät itse tee valintoja aterioidensa suhteen, mietin, onko mahdollisella isännän pörsimisellä yhteys jonkinlaiseen epäuskollisuusviittaukseen ja täten (ase)eläinten rinnastamiseen omiaan tappaviin antagonisteihin. Tässä tapauksessa kyse olisi fiktioelokuvan tarinallisista valinnoista, mutta kantaisiko se hedelmää kyseisten eläinten demonisoinnille todellisessa elämässä? (Karttunen 2015, 21).

Koska haluamme sankarimme Bondin voittavan kaikki esteet, pelastavan maailman ja saavan naista, hyväksymme hänen väkivaltansa. Tuntuu kuitenkin brutaalilta katsoa elävältä poltettavia eläimiä, liekkiin kuoleva käärme vieläpä lähikuvassa. Kuolevat lajit, käärmeet ja krokotiilit, ovat niitä stereotyyppisesti vaarallisia ja väkivaltaisista eläimistä, jotka merkitään Bondeissa varmaksi ja raa'aksi kuolemaksi. Hevosilla ja kissoilla, jotka ovat länsimaiselle ihmiselle tutumpia kuin demonisoitu skorpionin, on sen sijaan elokuvissa monimuotoisemmat roolit: Blofeldin kissa toimii paitsi ansaan johdattajana kuin vamppi konsanaan, myös isäntänsä silminä ja onnistuu jopa hämäämään sankariamme. Hevosia personoidaan nimillä ja kuvailemalla niiden voimakkuutta ja ylvyttä. (Karttunen 2015, 21-23).

Kuoleman katseessa (1985) petoeläimet ovat vaihtuneet tuttuihin kotieläimiin. Pääantagonisti Zorinin hevoset ovat statussymboleja ja vallankäytön välineitä suoranaisten tappovälineiden sijaan, ja Bond-tyttö Suttonin lempeä pussycat on kaukana Blofeldin minime:stä. Suttonin suhde eläimiinsä kuvataan tavanomaisena omistajan ja lemmikin välisenä toveruutena, kun aiempien elokuvien pahiksen suhteessa eläimiin on kieroutunut vivahde, joka ilmenee muun muassa hellittelevästä tavasta mairitella niiden tappamiskykyä. Päätelen muutoksen ainakin osittain olevan sidoksissa aikakauteen ja alati muuttuviin eläinsuhteisiin yhteiskunnassa: 70-luvulla suosittuna olleet pahat kauhueläimet oli jo käsitelty aihe, ja 80-luvulle tultaessa länsimainen eläimen käyttö tuotantoeläimenä ja lemmikkinä yhä lisääntyi. (Karttunen 2015, 24).

2.6 Estottomat nulikat

Tutkimukseni kannalta näen olennaiseksi käsitellä myös rotua ja etnisyyttä representaation ja toiseuden viitekehyksessä, sillä uskon aineistoelokuvani King Kongin herättelevän kysymyksiä aiheen ympäriltä – mehän matkaamme elokuvan mukana johonkin hyvin kauas kohti tuntematonta, jossa saatamme kohdata jos minkälaisia kiehtovia muukalaisia.

Patriarkaalisen kapitalismin alaisena rodun ja etnisyyden ideat on konstruoitu ja kierrätetty tavoilla, jotka edesauttavat valkoisen etuoikeuden ja voiman pitämistä valloillaan. Puritaanisilla ja protestanttisilla seksitabuilla kyllästetty valkoinen kulttuuri on toistuvasti konstroinut ja esittänyt ei-valkoisten stereotypioita yliseksuaalisina. Koko Yhdysvaltain historian ajan pelkoa ja hysteriaa hillittömästä ja eläimellisestä ei-valkoisesta seksuaalisuudesta – vastakohta valvotulle ja terveelliselle valkoiselle seksuaalisuudelle – on käytetty oikeuttamaan institutionaalinen ja yksilöllinen väkivalta ei-valkoisia ihmisiä kohtaan. Tällä tavalla, ja samanaikaisesti, valkoisuus esittää itsensä moraalisena ja hyvänä, kun taas ei-valkoiset on usein luonnehdittu moraalittomiksi ja ala-arvoisiksi – eläimellisiksi. (Benshoff & Griffin 2010, 51, 54).

Mitä tekemistä seksuaalisuudella ja sukupuoliella on mustia miehiä ja naisia esittävien kuvien kanssa, ja mitä väitettyjen mustiin kohdistuvien *seksuaalifantasioiden* suhde on rotuun ja etnisyyteen Toiseuden ja erilaisuuden representaatioissa? Erilaisuutta on tapana representoida vastakkaisten, binaaristen ääripäiden kautta hyviksi/pahoiksi, sivistyneiksi/alkukantaisiksi, erilaisuutensa vuoksi luotaantyöntäviksi/outoina ja eksoottisina ihailtaviksi ja niin edelleen. Merkitys riippuu vastakohtien välisistä eroista, mutta samalla binaariset vastakohtaparit vangitsevat maailman moninaisuuden joko-tai-ääripäihinsä ja siten ovat myös tyly ja yksinkertaistava merkitysten tuottamisen tapa. (Hall 1999, 144, 147-148, 153-154).

Hall (1999) pohtii populaarikulttuurissa käytettäviä tyypillisiä muotoja ja representaatioihin liittyviä käytäntöjä, joita sovelletaan erojen esittämiseen. Miten nämä kuvat ja stereotyyppit ovat syntyneet, ovatko erilaisuuteen ja toiseuteen liittyvät representaation lajitelmat muuttuneet vai ovatko menneisyyden jäljet säilyneet muuttumattomina? (Hall 1999, 139-140).

Brittiläinen imperiumi ja plantaasikulttuuri ovat jättäneet jälkeensä binaarisille vastakohtaisuuksille rakentuvan rodullistuneen puhettavan. Kun kulttuuriin liitettäviä

tekijöitä ovat hienostuneisuus, oppineisuus ja usko järkeen, luontoon merkityt mustat “rodot” liitetään kaikenlaiseen vaistonvaraisuuteen, kuten avoimeen tunteellisuuteen ja estottoman suorasukaiseen seksuaaliviettiin. Puhetapaan kuuluu myös rodullisen puhtauden ja sen saastumisen välinen polarisoitunut vastakkainasettelu. *Sekoittuneisuuden* pelon voi nähdä istuvan hyvin mulatin hahmoon, jonka muistamme myös klassisesta Hollywood-elokuvasta. *Traaginen mulatti* eli tuttavallisemmin vamppi usein kuoli tarinan lopussa, mikä johtui hänen synnistään eli olemisestaan mulatti. (Hall 1999, 167, 139-140; Benschhoff & Griffin 2010, 79).

Kokoperheenelokuvassa *Valkohammas* (White Fang, Randal Kleiser 1991) tutustumme eläinmaailman vamppiin, kun susinaaras viettelee kesyn vetokoiran tarkoituksena johdattaa tämä susilauman saaliiksi. Koira vaiheilee oman laumansa ja naaraan välillä, lopulta intohimo ottaa vallan ja isännän huudot kaikuvat kuuroille korville. Seksuaalivietti on laumaviettiä voimakkaampi; tosin minua hieman houkuttaisi kysyä mielipidettä kesykoirien ja erityisesti tiiviisti laumassa toimivien vetokoirien käyttäytymistä paremmin tuntevalta. Arvioidessa naarassuden naiskuvaa tässä kyseisessä kohtauksessa näemme paitsi vaarallisen viettelijän myös sekoituksen, sillä naaras ei ole puhdas susi vaan koiran ja suden risteytys. Ja hän muuten myös kuolee.

Mutta niin ne vaan vampit lumoavat – toiseudessa on salaperäinen kiehtovuutensa. Erojen merkitseminen johtaa kulttuurin pönkittämisen lisäksi kaiken vähemmän normaalina tai puhtaana pidetyn leimaamiseen ja sulkemiseen ulkopuolelle. Mutta kun kulttuuriselle järjestykselle uhkana nähty erilaisuus on kielletty, tabu, siitä tulee paradoksaalisesti vaikutusvaltaista ja houkuttelevaa. Orjuuden aikana valkoisella orjanomistajalla saattoi olla tapana harjoittaa mustaan miesorjaan kohdistuvaa valtaansa kohtelemalla tätä kuin lasta, mikä köyhdytti tämän vastuullisia ominaisuuksia, kuten perheenisälle kuuluvaa auktoriteettiasemaa. *Lapsellistamisen* voi ymmärtää mustan miehen symboliseksi kuohitsemiseksi, toisin sanoen häneltä riistettiin hänen maskuliinisuutensa. Toiminnan taustalla piili valkoihoisten tapa luoda fantasioita kyvykkäiden mustien miesten ja kyltymättömien mustien naisten hahmoista, joita valkoihoiset ovat sekä pelänneet että hiljaa kadehtineet. (Hall 1999, 139, 157, 197-198).

Pelkojen seuraukset olivat usein perin väkivaltaisia lykkauksineen ja hirttäjäisineen. Esimerkkiä voimme tarkkailla myös osoituksena representaation ja stereotyypittämisen

kaksijakoisesta luonteesta. Mustat miehet saattoivat näet reagoida lapsellistamiseen omaksumalla aggressiivisen, machotyylisen maskuliinisuuden. Tämä käännteiskarikatyyrinen hypermaskuliinisuus ja superseksuaalisuus kuitenkin vain vahvistivat valkoisten keskuudessa fantasiaa mustien miesten vallattomasta seksuaalisuudesta ja vaarallisista peniksistä. (Hall 1999, 198).

Black Buckiin kiteytyy logiikka, joka liittyy representaation toimintaan samanaikaisesti kahdella eri tasolla, sekä tietoisella ja tahallisella että tiedostamattomalla ja tukahdutetulla tavalla. Kun valkoisten keskuudessa vallitsee yleinen mielipide siitä, että “mustat eivät ole miehiä, vaan yksinkertaisia lapsia”, pohjalla saattaakin olla peiteltyä tai salailtua fantasiaa siitä, että “mustat ovat valkoisia paremmin varustettuja ja seksuaalisesti kyltymättömiä supermiehiä”. Mustat miehet näyttävät kyseenalaistavan lapsellistetun stereotyypin heittäytymällä supermaskuliinisiksi machoiksi, mutta samalla he vahvistavat stereotyypin takaa löytyvää fantasiaa tai syvärakennetta siitä, että mustat miehet ovat aggressiivisia seksihulluja. Näin mustat ovat jääneet sukkuloimaan kahteen äärimmäiseen vastakohtaan jaetun stereotyypin binaarisen rakenteen ansaan, jossa heidät toisinaan esitetään sekä lapsekkaina että yliseksuaalisina. (Hall 1999, 199).

Brutaalina, eläimellisenä ja hypermaskuliinisena kuvattu Black Buck esiintyy myös amerikkalaisessa elokuvassa uhkaamassa valkoisia perustuksia seksuaalisella voimallaan. Hänen kavereikseen mainittakoon muutamat muut amerikkalaisen elokuvan mustat stereotyypit. Heitä ovat typerä ja laiska *Coon*, isännälleen uskollinen kotiorja *Uncle Tom* sekä lihava lastenhoitaja *Mammy* (Benshoff & Griffin 2010, 79, 82). Elokuvasta Tuulen viemää (*Gone With the Wind*, Victor Fleming 1939) voimme löytää jokaisen näistä kolmesta hahmosta. Kerrottakoon vielä, että Mammya esittäneestä Hattie McDanielista (1895-1952) tuli roolinsa myötä ensimmäinen Oscar-palkittu afroamerikkalainen, tosin rotuerottelujen vuoksi hänet istutettiin gaalassa omaan nurkkapöytänsä erilleen elokuvan muusta tiimistä. Production coden myötä hahmojen käyttö väheni. Traagista mulattia nähtiin enää harvoin hänen sekoittuneisuutensa vuoksi – aihe, jonka koodi oli kieltänyt. Hyperseksuaalisesta Black Buckista tuli tabu, mutta tähän stereotypiaan voi löytää viitteitä esimerkiksi Tarzan-elokuvien “villeistä natiiveista” ja lukuisten kauhuleffojen zombeista ja rikollisista. (Benshoff & Griffin 2010, 82).

Lapsellistamisen Shohat ja Stam (2014, 9) yhdistävät eurosentriseen puhetapaan, joka usein toimii metaforien ja kielikuvien kautta. Juurtuneet sukupuolittuneet ja erotisoidut aiheumat “hunnutetuista” alueista, kuvitteellisista haaremeista ja fantasiat raiskauksista ja pelastamisesta ilmaisevat eurooppakeskeisiä asenteita eri maita, ympäristöjä ja kulttuureja kohtaan. Yksi merkittävistä kolonialistisista toiseuttamisen käytännöistä oli *animalisaatio*, eläimellistäminen, jonka juuret ovat syvällä uskonnollisessa ja filosofisessa traditiossa, joka vetää tiukan rajan eläimen ja ihmisen välille. Hillitön libidinaalisuus, asiallisten vaatteiden puute, pesän kaltaiset mutahatut – kolonialisoiva ja rasistinen puhetapa merkitsi kolonialisoidut ihmiset villieläimiksi. Myöhempien aikojen natsipropagandassa juutalaiset kuvailtiin ja visualisoitiin tuholaiseläimiksi. Kielikuvat ilmaisevat yhä alueellisista erityisyyksistä, esimerkiksi Latinalainen Amerikka ja erityisesti latinalaisamerikkalaiset naiset yhdistetään trooppiseen kuumuuteen, intohimoon ja mausteisiin. Tämä juontaa mallista suhteuttaa kolonialisoidut ihmiset mieltä enemmän ruumiiseen, siitä, miten kolonialisoitu maailma nähtiin enimmäkseen raaka-aineena. (Shohat & Stam 2014, 9, 137-138).

Aiemmin mainitsemani elokuva *Simba, The King of Beasts, A Saga of the African Veldt* (1928) on niitä aikakautensa suosittuja elokuvia, joissa sankarilliset elokuvantekijät siirtyvät erämaahan keräämään aineistoa eksoottisista ihmisistä, maisemista ja eläimistä. Elokuva julistaa yhdistävänsä dokumentaarisen materiaalin ja sankarillisen narratiivisen draaman seikkailuelokuvaksi, jossa kamera on soluttautumisen, etnografisen lähtökohdan, esteettisyyden ja kehittyvän teollisuuden ilmentämisen väline. Lisäksi se kuuluttaa modernismin saapumista Afrikan viidakkoon ja “barbaarisuuden” historian lopun alkua. Kolonialistisen tematiikan ohessa elokuva kattaa myös rodunjalostuksellisen teeman, jota ilmennetään asetelmilla, kuten näyttämällä afrikkalaiset ihmiset ja eläimet juomassa samasta vesipisteestä. (Russell 1999, 140-142).

Varsinkin siirtomaakauteen sijoittuvissa seikkailuelokuvissa ilmennetään vastakkainasettelua siten, että valkoinen edustaa järkeä ja järjestystä ja musta jälkeenjääneisyyttä ja kaaosta. Mustien ja valkoisten erojen vakiinnuttamisen lisäksi vastakkainasettelu voi alustaa kerrontaan liittyvää nautintoa, johon kuuluu kaksijakoisuuden tasapainon järkyttäminen. Sankarin on ratkaistava järkkymisestä aiheutuva konflikti, ja näin näyttäytyy fiktioissakin kuvattu kolonialismin haaste, jolloin järjestyksen saamiseen ja ylläpitämiseen on sovellettava järkeä ja auktoriteettia. (Dyer 2002, 185-193).

Kandidaatintutkielmani (2015) post-modernia aikaa kuvaavien aineistoelokuvieni jälkikolonialistinen vivahde tulee esiin valkoisen sankarimme agentti 007:n seikkaillessa vieraissa maissa ja kohdatessa vieraita vaaroja. Kotimaastaan hänet lähetetään hyvälle asialle palvelemaan länsimaista kunniakasta rauhantavoittelua, ja monesti kohtaamiset pahisten ja näiden vaarallisten eläinpureiden kanssa tapahtuvat milloin missäkin enemmän tai vähemmän eksoottisessa maankolkassa. Viisaudellaan ja voimallaan Bond kuitenkin ”valloittaa” kohdemaansa ja näin pitää yllä sankaruuttaan. Hänen neuvokkuudestaan kertoo myös se, miten hänellä on kyky ottaa vieraan maan vieras ase, eläin, omaan käyttöönsä (Luku 2.5). Bond myös todentaa tietynlaista stereotypiaa valkoisesta maskuliinisuudesta. Hän on älykäs ja voimakas, saa naisia ja kestää viinaa, eikä hänen voisi kuvitella ottavan isyyslomaa. (Karttunen 2015, 21).

Bondit Sean Connery ja Roger Moore eivät ujostele puolialastomina heilumista. 60-luvulla monelle tuli tutuksi Conneryn tumma ja pöyheä rintamus, ja 1970-luvulla päästiin nauttimaan Mooren ruskettuneen sileästä hipiästä. Huomionarvoisaa ehkä on, että bondit ovat pääasiassa brittiläistä tekoa, nimittäin Dyerin (2002) mukaan ennen 1980-lukua amerikkalaisissa populaarikertomuksissa näki harvoin puolialastonta tai alastonta valkoista miestä. Semmoisen saattoi nähdä vilahtavan lähinnä taidenäyttelyssä, urheilussa tai pornossa, siis yhteiskunnallisesti hyväksytysti eristetyssä tilassa. Amerikkalainen elokuva näytti paljaspintaista valkoista miestä vain erityistapauksissa, mutta ei-valkoisen miehen alaston keho oli jo pitkään ollut säännöllisesti näytteillä. (Dyer 2002, 211).

Valkoisen heteromiehen kehon asettaminen näytteille on koettu ongelmallisena, vaikka hän onkin ollut läntisen kulttuurin keskiössä vuosisatojen ajan. Alaston vartalo on haavoittuvainen: se saattaa paljastaa kehon puutteellisuuden yhteiskunnallisiin ihanteisiin rinnastettuna, eikä henkilöllä ole vaatteitaan ilmaisemassa hyvinvointiin, statukseen tai valtaan liittyvää arvovaltaa. Lisäksi alastomuus saattaa paljastaa eri sukupuolten ja rotujen kehojen suhteellisen samankaltaisuuden ja näin rapauttaa vastakkainasetteluihin kytkeytyviä vaatimuksia sekä näihin vaatimuksiin liittyviä valta-asemia. (Dyer 2002, 212).

3. MENETELMÄ

Metodini on laadullinen aineiston tulkinta, jossa jäsenän ja analysoin aineistoani tutkimuskysymykseni ja aikaisemman tutkimuksen valossa. Tarkoitukseni on rakentaa mahdollisimman kokonaisvaltainen ymmärrys ja teoreettisesti mielekäs tulkinta tutkimastani ilmiöstä.

Eskolan ja Suorannan (1999) mukaan laadullisessa tutkimuksessa tutkimussuunnitelma parhaimmillaan elää tutkimushankkeen mukana. Aineistonkeruuvaiheessa eteen saattaa tulla tilanteita, jotka vaativat tutkimussuunnitelman tai -ongelman uudelleen tarkastelua ja työn edetessä saattaa joutua palaamista alkuperäiseen aineistoon. (Eskola & Suoranta 1999, 15-16). Miellän laadullisen tutkimuksen soveltuvan tutkimukselleni ensisijaisesti sen mahdollistaman vapauden ja vähemmän kronologisen etenemistavan vuoksi. Aineisto käy vuoropuhelua aikaisemman tutkimuksen kanssa, ja eteen voi ilmaantua uutta tietoa vaativia aukkoja. Kirjoitustapani on laatia luvuille oma itsenäinen luonteensa, mikä mahdollistaa tutkimuksen lukemisen vapaammassa järjestyksessä niin, että siihen on silti mahdollista päästä sisälle (Eskola & Suoranta 1999, 243-244).

Pieni aineisto on usein laadulliselle tutkimukselle ominaista (Eskola & Suoranta 2001, 18). Miellän yhden elokuvan olevan riittävä gradun laajuudessa tutkimuksessa. Ideana on aineiston perusteellinen lähiluku ja saamieni tutkimustulosten sijoittaminen yhteiskunnallisiin ja sosiaalisiin yhteyksiinsä. Liian laajan aineiston vaarana voisi olla, että tutkimus jää sisällöltään ja hengeltään pinnalliseksi, jos vaikka laadullisuuden sijaan keskityn määrällisyyteen ja syvempien merkitysten sijaan yhtäläisyyksien etsimiseen. Sikäli jos minulla olisi analysoitavanani useampi elokuva, olisi myös yhtäläisyyksien etsiminen hedelmällistä.

Olen valinnut aineistoelokuvakseni vuoden 1933 Kong Kongin. En ole asettanut rajoitteita sille, kuinka paljon ja millä menetelmin tulen elokuvaa katsomaan. Voin käydä elokuvaa läpi kokonaisuudessaan, jolloin pysyn mukana draamallisissa nousuissa ja laskuissa, tai voin keskittyä yksittäisiin kuviin tai kohtauksiin. Keskeisten teemojen kuten ajankuvan ja sukupuoliesitysten lisäksi huomioin elokuvateon osa-alueet kuten kuvan, äänen ja lavastuksen.

Ominaista laadulliselle tutkimukselle on hypoteesittomuus. Otaksumien sijaan laadullisen analyysin tähtäimessä on pikemminkin yllättyminen ja uuden oppiminen, mikä kuitenkin

edellyttää tutkimuskohteista muodostettujen mahdollisten ennakko-oletusten tiedostamista. Ymmärrän, että havaintoni tulevat latautumaan aiemmilla kokemuksillani, onhan tähän tutkimukseen minua ajanut oma arvomaailmani eettisine kysymyksineen. (Eskola & Suoranta 1999, 19).

Eskola ja Suoranta (1999, 251) kuvailevat prosessin olevan luonteeltaan usein hyvin henkilökohtainen. Tutkijalta vaaditaan laadullisessa tutkimuksessa varsin paljon tutkimuksellista mielikuvitusta ja hänellä on toiminnassaan tietynlaista liikkumavaraa. Koska pääasiallisin luotettavuuden kriteeri on tutkija itse, koskee luotettavuuden arviointi koko tutkimusprosessia. (Eskola & Suoranta 20, 211-212).

4. ANALYYSI – KING KONG

Yhdysvallat 1933. Ohjaus: Merian C. Cooper ja Ernest B. Schoedsack. Käsikirjoitus: James Cheerman ja Ruth Rose, Merian C. Cooperin ja Edgar Wallacen alkuperäistarina. Carl Denham: Robert Armstrong, Ann Darrow: Fay Fray, Jack Driscoll: Bruce Cabot. Kesto 110 min.

New Yorkin satamassa *Venture* tekee lähtöä kohti tuntematonta, mutta dokumenttielokuvien tekijän Carl Denhamin täytyy vielä löytää uudelle elokuvalleen naistähti. Rahaton Ann Darrow löytyy vaeltamasta pula-ajan New Yorkin yöllisiltä kaduilta. Viikkojen matkanteon aikana perämies Jack Driscoll ja Ann rakastuvat. Saavutaan Pääkallosaarille, jossa on meneillään seremonia tarkoituksena uhrata nuori neito paikallisen jumalhahmo Kongin morsiameksi. Alkuasukkaat panevat merkille valkoihaisen Annin ja yöllä kidnappaavat tämän laivalta. Hänet sidotaan alttarille, josta kuningas Kong saapuu noutamaan morsiantaan. Kong katoaa Ann mukanaan viidakkoon ja saa kannoilleen Jackin, Denhamin ja osan laivan miehistöstä. Jack onnistuu pelastamaan Annin, ja perään lähtenyt Kong tainnutetaan kaasupommein ja pakataan mukaan kohti New Yorkia, jossa tämä Denhamin toimesta asetetaan yleisölle näytteille “maailman kahdeksantena ihmeenä”. Kong kuitenkin katkaisee kahleensa ja lähtee liikkeelle etsimään mielitettyään aiheuttaen tuhoa ja ruumiita matkallaan halki kaupungin. Löydettyään Annin Kong kapuaa Empire State Buildingin huipulle, ja paikalle komennettujen lentokoneiden tulitettua tätä rajusti laskee Kong Annin suojaan tasanteelle ja lempeästi haparoi tätä viimeisen kerran ennen putoamistaan. Kun Denhamille todetaan lentokoneiden tappaneen Kongin, tämä täsmentää: “Kaunotar tappoi hirviön.” (von Bagh 1986, 126).

4.1 Ajan henki – nyreä mutta herkullinen

Elokuva alkaa yleiskuvalla New Yorkin siluetista. Taustalla siintää kaksi vuotta aiemmin valmistunut Empire State Building, aikansa korkein rakennus. Näkymä on levollinen mutta kytevä; kaupunki on omanlaisensa vaarallinen viidakko, jonka asukkaat kärvistelevät pula-ajan kourissa. Vuoropuhelua syntymäaikansa kanssa käyvä elokuva on osaltaan myös tarina elokuvanteosta. Ohjaajilla Cooperilla ja Schoedsackilla itsellään on taustalla (puoli)dokumentaarisia elokuvia, ja Suuren laman aikaiset olosuhteet tekivät mahdottomaksi toteuttaa elokuva tekijäparin aikaisempaan tyyliin. (von Bagh 1989, 126, 129). Kuten lama-

aikana oli studioiden kosiskeltava katsojia teattereihin, on Carl Denhaminkin (Robert Armstrong) löydettävä elokuvalleen yleisöä miellyttävä “nätti naama”. Hänen löytämänsä Ann Darrow (Fay Wray) osoittautuu itsekin elokuvastudioiden ahdingon uhriksi, kun häntä ekstraksi palkannut studio on suljettu.

Yleisöä puhuttelevan tytön etsintään Denhamia ajaa romantiikkannälkäinen yleisö sekä kriitikot, joiden mielestä rakkaustarinoilla höystetyt elokuvat tuottaisivat hänelle tuplasti enemmän. Denhamin itsensä mielestä seikkailussa olisi jo tarpeeksi romantiikkaa ilman *flappereria*. Kuka nyt haluaisikaan jalkoihinsa pyörimään tuon skandaalimaisen naisen, joka vapaudellaan ja villeydellään on osaltaan saattanut kansakunnan tähän tilaan, jossa itsenäinen elokuvantekijäkin joutuu tekemään uhrauksia. Kun näyttelijöitä välittävä agentti Weston ei suostu tarjoamaan Denhamille tyttöä, hän lähtee itse New Yorkin yöllisille kaduille etsintöihin, vaikka ajatus naisesta kuulostaakin hänen suustaan vastenmieliseltä – tyttö on löydettävä, vaikka hän joutuisi naimaan tällaisen.

Kun elokuvan loppunäytelmässä palaamme New Yorkiin Broadwaylle Kong mukanamme, kohtaamme Denhamin hymyttömän kermaperseyleisön, jolle kaikki tuntuu olevan enemmän tai vähemmän pielessä, milloin on huono istumapaikka tai jono liian pitkä. Tyytymättömästä ja manailevasta puhetavasta voi aistia inauksen tuttua mentaliteettia, joka saa janoamaan sirkushuveja, mutta tekijän epäonnistuminen olisi vielä viihdyttävämpää. Mutta sinnikäs Denham elää yleisönsä kanssa ja aikoo tarjota huvit, vaikka se merkitsisi uhrauksia, eli tässä tapauksessa tyttöbakteereille altistumista. Emme kuitenkaan puhu vain jokapäiväisen leivän ansaitsemisesta, osoittivathan Denhamin puheet *miljoonista dollareista* hänen suuruudenhulluutensa.

Elokuva on valmistunut Production Coden kynnyksellä, ja pari vuotta myöhemmin olisi todennäköisesti nähty Fay Wraysta vähemmän paljasta pintaa – paljaat sääret olisi peitetty ja rinnat tuskin olisivat kuultaneet mekon alta. Kun Ann on Denhamin koeottoihin pukeutunut kaunotar ja hirviö -asuun, näemme, ettei hänellä ole rintaliivejä. Silmät eksyvät tapittamaan Annin liivittömyyttä myös kohtauksessa, jossa hän viettää aikaa laivan kannella ennen koekuvauksia. Ollessaan viidakossa Kongin hallussa Annin vaatteet repeilevät ja vähenevät pikku hiljaa, ja lopulta hänen polvipituisesta lyhythihaisesta mekostaan on jäljellä suunnilleen puolet. Viidakossa Jack (Bruce Cabot) puolestaan riisuuntuu kipparihatun verran, mutta repeilleen hihan paljastamasta käsivarresta saamme kuitenkin vähän vihiä

hänen jäntevästä miehisyydestään. Hänen paidannappinsa ovat auki sen verran, että erotamme osan hänen rintamuksestaan, joka sileydellään ja karvattomuudellaan eroaa huomattavasti kilpakosijansa tuuhean tummanpuhuvasta kuontalosta.

Vaikka elokuva pyörii klassisesti naisen pelastamisen ympärillä ja meille tarjotaan silmänruokaa kauniissa ja viattoman seksikkäässä Annissa, on hänen hahmonsa ajanmukaisesti monipuolisempi, rohkeampi ja voimakkaampi kuin viktoriaaniset isosiskonsa. Hänellä on voimavaranaan tietoisuus omasta seksuaalisuudestaan, kun taas Jackista romantiikka tuo esiin hänen sisäisen Jaska Jokusensa. Kun he ovat aikeissa ensisuudella laivan kannella, Ann hehkuu huulta purren samalla, kun Jack kakistelee ulos rakkaudentunnustustaan. Itsevarma nainen antaa miehen itse selvitä piinallisesta tilanteesta. Suutelot kuitenkin keskeytyvät Jackin saadessa kutsun takaisin töihin, ja Ann jätetään yksin hekumoimaan kannelle, jossa hän saa odottaa lisää suudelmia vasta, kun Jack on hoitanut tärkeät merimiehet velvollisuutensa.

Ann osoittaa itsenäisyyttä oleillessaan kielloista huolimatta laivan kannella ja on hyvinkin innostunut lähtemään saarelle, josta kantautuu uhmakas viidakkorummutus. Hän myös pistää vastaan Jackille, joka vähän väliä ilmaisee kantaansa naisen läsnäolosta. Lisäksi Wrayn roolisuoritus on paikoin hyvin fyysinen. Kun Kong saapuu viidakosta, hän pistää pylväisiin kahlehdittuna parastaan riuhtomalla itseään irti ja huutamalla kuin syötävä. Äänielokuva oli tullut vuosikymmenen vaihteessa, ja yleisöä uudella tapaa viihdyttänyt huuto toikin Wraylle elokuvan myötä lempinimen "The Queen of Scream".

Mutta kuten tiedämme, rohkeudessa on riskinsä. Kun pöljä tyttö ei kuuntele Jackin ja kapteeni Englehornin (Frank Reicher) mielipiteitä naisen saattamisesta vaaraan, hän saa klassisesti kokea nahoissaan itsenäisyyden ja uteliaisuuden seuraukset, kun saarella näyttäytyminen ja laivan kannella yksin oleilu johtavat kidnappaukseen. Kiehtovan Annin pelastusoperaatiosta tekee luja heterososiaalinen kollektiivisuus laivan miehistön kesken. Naista pelastavassa miesjoukkiossa on viktoriaanisuuksensa, mutta se aivan kuin enteilee sitä ryhmähenkeen vannovaa mieskuvaa, jota Hollywood tuli lähitulevaisuudessa sota-aikana tarjoamaan.

Vaaroista mainitaan heti alkuun. Jopa näyttelijöitä välittävä agentti Weston ilmaisee huolensa naisen puolesta sanoen, ettei omantuntonsa vuoksi voi lähettää *nuorta ja nättiä tyttöä* työhön laivalle täynnä kovanaamoja (mugs). Kenties mieslauman kesken on

odotettavissa sikailua naisen kustannuksella. Seksismiä esiintyy, mutta sitä harrastavat pääasiassa Denham ja Jack naisangstillaan ja tytöttelyllään. Koekuvauksissa laivan kannelle on kiipeillyt miehiä tähyilemään naista läpikuultavassa mekossaan, mutta sen sijaan että he heittelisivät rivouksia, he kuvailevat toimintaa hassunnäköiseksi. Intiimiyteen ja yksityisyyteen kajoaminen jätetään Kongin heiniksi, ja näin hänet erotetaan valkoisista herrasmiehistä.

Kenties naisesta on muutenkin enemmän vaaraa miehille kuin miehistä naiselle. Herpaantunut mies ei pysty hoitamaan miehisiä velvollisuuksiaan. Merimiehelle tilanne on hämmentävä, sillä lähtiessään reissuun hän jättää romanttisen elämänsä maihin, joten kun rakkaus ilmaantuu merille siihen tilaan, jossa sitä ei yleensä olettaisi kohtaavan, seurauksena voi olla pasmojen sekoittuminen ja epäjärjestys. Jackin mielestä naiset eivät kuulu laivaan, he ovat tiellä ja harmiksi. Kun hän kuitenkin antautuu Annin viehätysvoimalle, hän joutuu samalla tinkimään itsepintaisista vastenmielisyyden tunteistaan naissukupuolta kohtaan.

Kun Kong osoittaa välittömästi halua ja rakkautta, pitääkin mutruotsaista merimiestä ensin lämmitellä. Missä Kong osoittaa estottoman kiinnostuksensa, Jack pidättäytyy niin herrasmiesmäisesti, että on hankala pysyä housuissa odotellessa sitä elokuvan intohimoista ensisuudelmaa rakastavaisten välillä. Tämä koetaankin jo ensimmäisen puolituntisen tienoilla ennen Annin kidnappausta ja pelastusoperaatiota. Jos suudelmat olisi ajoitettu pelastamisen jälkeisiin tapahtumiin, katsoja olisi jäänyt odottamaan tätä rakkaustarinan käytäntöönpanoa pidemmäksi aikaa, mikä olisi tehnyt Annin ja Jackin suhteesta elokuvan kannalta toisella tapaa keskeisen. Suudelma vasta pelastusoperaation jälkeen olisi Jackille merkinnyt urotöistä palkitsemista, mikä osaltaan olisi pitänyt yllä sitä klassista elokuvien ritarioppia, jossa mies palkitaan hänen todistettuaan miehyytensä. Tässäkin tapauksessa suudelma olisi ollut palkinto naisen pelastaminen (toisen miehen kynsistä).

Von Baghin (1989, 130) mukaan King Kong on elokuvana synnyttänyt moniin teksteihin lukuisia mietteitä sen syvemmistä merkityksistä, joista eräs on valkoisen miehen pelko ja fantasia mustaa miestä ja tämän himokkuutta kohtaan. Vaikka itsekkin olen jo ennakkoolettamuksissani pyöritellyt ideaa Kongista mustana raiskaajana, on ajatus näin yksinkertaisesta rassistisesta visualisoinnista hyvin kapea. Vaikka Kong osoittaa eroottista kiinnostusta naista kohtaan eikä reagoi tämän vastusteluihin, näkyvämpää on hänen naista kohtaan tuntemansa voimakas suojeleuvaisto.

Jack ei tulekaan olemaan ainoa, joka saa nauttia pelastustoimista, sillä ennen kuin hän saa tuotua Annin viidakosta turvaan, Kong on pelastanut tämän jo kolme kertaa hirmuliskoilta. Toki Kong itse saattaa Annin vaaraan viedessään tämän syvemmälle viidakon syövereihin, mutta kerratessa elokuvan aikakauden synnyttämiä teemoja herää kysymys, haluaako Kong suojella Annia joltakin suuremmalta uhalta. Onko kolkko, näännyttävä betoniviidakko ihmisen paikka? Ehkä ihmisen olisi parempi palata luontoon. Ainakin merillä viihtyvä Jack tuntuu olevan enemmän kallellaan muualle kuin kaupungin vilkkauteen. Näytöksessä Broadwaylla hän hypistelee smokkinsa kaulusta, kuin tuntisi olonsa hyvinkin vieraaksi tilanteen vaatimissa tamineissa.

Niin onkin, että New Yorkin katukuvaa ei kuvata kovin mairittelevana. Vilkkkaus ja eläväisyys, vaarallisuus ja ankaraus – millaisena haluamme urbaanin ympäristön esitettävän, kerrotaan meille myös musiikilla. Mutta etsiessään tyttöä Denham liikkuu kaduilla, joita ei säestä minkäänlainen musiikki, ja näin ympäristö on riisuttu entistä harmaammaksi ja kolkommaksi. Miten tästä ympäristöstä löytää viehkon naisen, ei ainakaan ruokajonosta, jossa nahistelee ja saivartelelee nuhjuinen hameväki.

Vaikka yhtä lailla aluksi katujen ryysyläinen, Ann tullaan pian huomaamaan kaikkialla. Denham tietää naisen olevan elokuvalleen oikea vain nähtyään tämän kasvot, ja nähdessään Annin ensimmäistä kertaa Kong jähmettyy lumoutuneena katsomaan tätä. Kauneuden lisäksi keskeistä on vaaleus ja valkoisuus. Saarella morsiusseremonioiden aikana paikalliset ovat valmiita vaihtamaan “kultaisen naisen” kuuteen oman kylänsä naiseen. He siis itsekin näkevät valkoisuuden arvokkaampana verrattuna omaan tummaan ihonväriinsä. Ann on myös monenlaisen halun kohde: Denhamille hän on houkutuslintu ja paikallisille jumalainen uhrilahja, ja matkan jälkeen New Yorkissa Ann myydään lehdistölle ja yleisölle “maailman urheimpana tyttönä”, kaunottarena, jota hirviö ei voinut vastustaa. Kilpakosijoille Kongille ja Jackille Ann on pelastettava rakkauden kohde, jonka vuoksi molemmat asettavat itsensä hengenvaaraan, ja Ann tulee läpi elokuvan viettämään paljon aikaa jommankumman kanniskeltavana.

Elokuvan loppuun saakka Ann kokee velvollisuudekseen seisoa Denhamin rinnalla. Onhan Denham pelastanut hänet kadulta, ottanut hänet mukaan riemulomalle ja kääntänyt hänen elämänsä pääläelleen; Ann kokee seikkailun, saa mainetta ja kunniaa ja löytää rakkauden. Hän ei ole alistunut, mutta vaikutuksen alaisena, ja kun tähän yhdistyy hänen oma

uteliaisuutensa uusia tuulia kohtaan, riittää Jackilla huolehtimista. Kun Denham löytää Annin kadulta, näiden kahden välinen valta-asetelma esitetään jo kahvilassa, jossa selkä seinää vasten istuva Ann katsoo ylös Denhamiin syöden tämän tarjoamaa ateriaa.

Annilla on nyt kahta mallia isähahmoa. Jack on vastuullinen, rajat asettava osapuoli, ja Denham on hemmotteleva etävanhempi, joka antaa villin tytön mennä mielensä mukaan. Kumpaa mielivät lapset, jotka eivät luonnollisesti osaa vielä ajatella asioita oman parhaansa mukaan, tiukkisvanhempaa vai sitä, joka antaa hurvitella? Tiukkisvanhempi on aina alakynnessä – tottakai meidän Ann saa tulla mukaan saarelle, vaikka siellä olisi kuinka vaarallista.

Denham pyrkii pitämään Annin hallinnassaan ja Jackia isällisesti olalle lyöden hän ilmaisee, ettei pidä ajatuksesta, että työkuvioissa syntyisi rakkaustarina. Denhamia ei aja mustasukkaisuus vaan kenties huoli Jackin kasvavasta suojeluhalusta. Työnteko vaikeutuu, jos Jack kyseenalaistaa Denhamin toimet saattaa Ann vaaroihin. Denham vaikuttaa pitävän rakastumista pääasiassa ulkoisiin seikkoihin perustuvana tapahtumana, jossa nainen on kauneudellaan kykenevä hallitsemaan miestä, joka on heikko ja höynäytettävissä. Kauneus muuttua siirapiksi kovimmankin jätkän ja tämä saadaan nalkkiin, hän virkkaa kuin varoitellakseen Jackia ja samalla tulee vihjanneeksi suunnitelmista Annin varalle. Itsekkäät aikeensa hän paljastaa viimeistään, kun Ann on saatu pelastettua viidakosta: “meillä on jotain, mitä Kong haluaa”.

Annin ihanuus on Denhamille varattu, ei hänen omille haluilleen mutta hänen luomalleen tarinalle, jota hän hallitsee ohjaajan roolissaan. Rakkaus on ansa, jonka Denham langettaa toteuttaakseen oman fantasiansa. Myöhemmin Denhamin mielipide Jackin tunteista Annia kohtaan kääntyy pääläelleen, sillä Jack tulee saattaneeksi tarinan loppuun omalla tyyllillään, mikä tarjoaa Denhamille mahdollisuuden toteuttaa sittenkin pieleen menneet suunnitelmansa. Epäonnisen viidakkoreissun myötä Jack pääseekin niskan päälle. On hänen aikansa osoittaa kykynsä, ja niin hän jatkaa Kongin varjostamista yksin komentaen Denhamin palaamaan jäljellä olevan miehistön luo. Tavoitettuaan Kongin vuorella ja tämän keskittyessä taistelemaan vuorenkielekkeellä lentoliskoa vastaan, Annilla on tilaisuutensa juosta pakoon ja pelastaa itse itsensä. Hän jää kuitenkin maahan makaamaan, sillä Jackin on ehdittävä viimeistelemään miehisyyskoetuksensa. Eikä siinä vielä kaikki, nyt voit elokuvan lopussa nähdä Ann vielä kerran pelastetaan Empire State Buildingin huipulla.

4.2 Viidakossa suhisee

Denhamilla on suurelliset mielikuvansa siitä, mitä hän tulee yleisölleen esittämään. Saatesanojakin on jo harjoiteltu. Hän demonisoi olennon, jota ei ole vielä edes nähnyt, ja valmistele Annin kohtaamaan *sen* kauhistuttavana jättimäisenä hirviönä ohjaamalla tämän kuvittelemaan itsensä tilaan, jossa ei ole pakokeinoja ja kurkku on lamaantunut. Olento on niin järisyttävä, että Annin on peitettävä silmänsä voidakseen huutaa. Denham on oikeissa ohjata draamalla maustettua puolidokumentaaria, mutta kameraryhmän ja sittemmin amerikkalaisyleisön sijaan näytelmästä pääsevätkin nauttimaan paikalliset asukkaat, vieläpä täysin autenttisena ilman näyteltyä draamaa.

Yöllä esirippu nousee, ja soihdut valaisevat metsän varjoista saapuvan tumman hahmon. Olennon koko on heti havaittavissa. Esittelykuva Kongista on laaja puolikuva, joka näyttää olennon suhteen ympäristöönsä. Kong pysähtyy puiden taakse havainnoimaan uhrilahjaansa, ja suuren ylävartalon ääri viivat puunoksien takana vihjaavat lihaksista ja voimasta, miehydestä. Kongin rymyessä viidakosta Ann on viimein pistänyt kuuluisat äänihuulensa töihin, mutta kun Kong ilmaantuu viimein näköpiiriin, Ann jähmettyy aloilleen. Hän on nyt tilanteessa, jota harjoitteli Denhamin opastuksella, hän kohtaa olennon tämän ennennäkemättömässä ja todellisessa hirviömäisyydessä ja järkyttävyydessä.

Saapumisen jälkeinen kuva tiivistää Kongin lähikuvan erikoislähikuvaan tämän silmistä (kuva 1.). Katse on nauliintunut naiseen. Kuva kysyy, miten olentoon tulee suhtautua, mitä tulkintoja teemme eläimen tunteista tai ajatuksista hänen katseensa kautta. Näkyy häkeltyneisyyttä ja himoa, mutta myös nauliintuneen katseen tyhjyyttä, mikä tuntuu suorastaan vaaralliselta. Näky on pistänyt häneltä pasmat niin sekaisin, että hän tuntuu siirtyneen täysin vaistonvaraiseen tilaan. Positiivisesti yllättynyt katse ei ole vastavuoroista, ja Ann ryhtyy järkyttyneenä huutopuuhiinsa ja koska ei voi peittää katsettaan, hän yrittää kääntää päänsä pois.

Nopea kuvagoogletus osoittaa, että gorillan silmät ovat mantelimaiset ruskeilla, mustareunuksisilla iiriksillä. Valkuaista on havaittavissa yksilöstä riippuen hyvin vähän, jos ollenkaan, kun taas Kongin silmistä tekee erityiset niiden runsas valkuainen. Gorillan silmiä enemmän Kongin silmät muistuttavatkin ihmissilmiä. Koska ihmisinä osaamme lukea paremmin lajitovereittemme ilmeitä ja katseita, olemme myös Kongin ihmismäisten silmien vuoksi paremmin perillä hänen aatoksistaan. Herkemmin luettavat silmät saavat kokemaan

sympatiaa. Välillä silmät ovat enemmän lajille ominaisesti tummat, mutta pääasiassa Kongista on silmien avulla hahmotettavissa ainakin katseen suunta, ja voimme aistia tunnetiloja kuten kiihko, hämmennys ja kiinnostus.

Enää Kong irrottaa katsettaan vain hetkittäin. Hän nostelee kulmakarvojaan mumisten ja maiskuttaen. Flirttailuksi luettava ihmismäinen ele osoittaa, että Kong suhtautuu näkemäänsä hemaisevana ja seksikkäänä ilmestyksenä, ei esimerkiksi söpönä ja lelliteltävänä. Ensinäkemältä hän siis suhtautuu Anniin aikuisena naisena, eikä esimerkiksi pikkutyttönä, vaikka hän välillä tätä kohtelee kuin lohdutettavaa ja siliteltävää lasta tai lemmikkiä. Lapsille lirkuttelu tekisi hänestä limaisen vanhan ukon, mutta aikuisen naisen hakkailu seksistisellä eleellä tuo esiin hänen machon puolensa.



Kuva 1: Lävistävä katse. Screenshot 42:51

Annin panikoidessa alttarilla Kong paljastaa ruumiinsa, ja kuten ennakoida saattoi, hän on ylävartaloltaan ja käsivarsiltaan isokokoinen ja lihaksikas (kuva 2.). Hänen on täytynyt hieman pinnistellä kaataakseen tieltään viimeiset kaksi puuta, ja tämän tehtyään hän mylvii ilmoille raivokkaan huudon rinnan takomisen säestämänä. Tällainen huuto ja takominen toistuvat usein elokuvan aikana, useimmiten tilanteissa, joihin on liitettävissä jonkinlainen tilanteesta suoriutumisen tai vastustajan peittoaminen. Heidän yhteisen taipaleensa aikana Kong saattaa möykätä Annin seurassa, mutta ei Annille. Tälle jutustellessaan hänen

ääntelynsä on enimmäkseen pehmeää örähtelyä, ja näinkin hän osoittaa herrasmiesmäisen hellyytensä, kun taas vastoinkäymisissä hän muuttuu aggression sumentamaksi soturiksi, jolloin ulosantikin on sen mukaista.

Kongilla on taipumus kiihtyä nolasta sataan ja toisinpäin. Kun hän huomaa jonkin uhkaavan selustaansa ja mielitiettyään, hän heittäytyy aggressiiviseksi, kovaääniseksi ja peräänantamattoman taistelunhaluiseksi. Kuin kokenut soturi hän osoittaa kivunsietokykynsä ja moninaiset taitonsa peitota vastustajansa. Vastustajat saavat personoitua kohtelua, esimerkiksi tyrannosaurus saa kokea, kuinka hänen taisteluvälineensä saalistajanleuat murtuvat. Kongia kuristava liskomainen eläin läiskitään hänestä kiinnipitäen kuoliaaksi kalliota vasten, ja lentoliskolta murretaan niin ikään nokka, jolla se on yrittänyt pihistää Annin. Viidakkoon pelastusretkelle lähteneet merimiehet hän ravistelee puunrungosta rotkoon, “hävitti heidät kuin kärpäset”, kuten Denham kuvailee. Hän kippaa ihmisiä suuhunsa, ei syödäkseen vaan murskatakseen heidät kuoliaaksi.



Kuva 2: Monsteri saapuu. Screenshot 43:10

Raivo leimahtaa aina erillisestä uhasta, haastamassa ja häiriköimässä on aina dinosaurus tai ihminen. Tilanteen salliessa Kong myös leppyy yhtä nopeasti. Kun hän on saanut miehet tiputettua rotkoon, hän tyyntyy, vaikka epäileekin yhden vastustajan yhä piileskelevät rotkon seinämän kolossa. Hän ryhtyy tavoittelemaan Jackia, joka puolustaa itseään puukolla.

Vaikka Jack pistää Kongin kättä kivuliaasti, raivostumisen sijaan tämä tutkailee haavoja hämmentynyt ja kipuisa ilme kasvoillaan. Aggressiivisen taistelun tiimellyksessä Kong ei vaikuta tuntevan lainkaan kipua, mutta tällöin hänen kaverinaan onkin pelon ja kivut poistava adrenaliini.

Puukolla sohivan Jackin tavoittelu keskeytyy, sillä Kongin on riennettävä Annin avuksi tyrannosauruksen uhatessa tätä. Lihansyöjädinon selätettyään Kong katsoo Anniin ylpeänä hymyillen, mutta Ann ei vastaakaan kiitoksin hurraamalla vaan pelosta parkaisemalla. Kong menee hämilleen ja lopettaa tyytyväisen virnuilunsa. Örähdellen hän katselee ympärilleen kuin hieman häpeissään raivonpuuskastaan – nainen ei taidakaan automaattisesti olla haltioissaan hänen gladiaattorinäytöksestään. Pahoittelevan oloisena hän rauhallisesti vapauttaa Annin ansasta puunrungon alta ja ottaa taas hellään huomaansa, minkä jälkeen hän jatkaa virnuilua kuin yllättyisi taas olennon ihanuudesta ja kauneudesta. Irstaahkon ilmeen myötä palataan taas pelkoon siitä, mitä Kong on suunnitellut naisen varalle.

Matkaa jatketaan Kongin örähtelyn säestyksellä. Ann ei liiemmin yritä kommunikoida Kongin kanssa, vaikka jonkinlaista vuorovaikutusyritystä on hänenkin puoleltaan havaittavissa. Ensikohtaamisen jälkeen hän ei enää välttele tämän katsomista, vaan luo tähän herkeämättä katsekontaktia välillä aneleva ilme kasvoillaan. Kong sen sijaan ottaa Annin huudon viestintävälineeksi, huudosta tulee Annin ja tämän hädän tavaramerkki. Kong reagoi huutoon, kun Annia kohtaa dinosaurusvaara, ja hämmentyyhän hän kerran itsekin ymmärrettyään, että parkaiseva Ann on hänen väkivaltaisuudestaan kaikkea muuta kuin mielissään. New Yorkissa Kong lähtee kiipeämään kerrostalon seinämää kuultuaan vieraan naisen huutoa ylhäältä ikkunasta. Kun hän ei tavoita Annia kadulta ihmisvilinästä, on lähdettävä seuraamaan tuttua ääntä.

Matkalla vuorelle Kong pysähtelee katsomaan kaunista olentoa käsissään, välillä silitäen tätä. Hän myös tietää, että hänen kannattaa tarkkailla selustaansa vaanijoilta. Kongin koti vuorella on hämyinen ja vaarallinen, sisustuksena teräviä kiviä ja kiehuva lammikko – kuin pimeä, karu ja askeettinen poikamiesboksi, johon pääsee livahtamaan kutsumattomia vieraita. Kongin taistellessa tunkeilijaliskoa vastaan Ann lymyää kielekkeellä kuvan vasemmalla sivulla ja Jack piilossa kivien takana oikealla. Niin lähellä, mutta silti niin kaukana. Kongin voimakas rakkaus on vielä tässä vaiheessa heidän välissään, ja Jackin on vielä odotettava siirtoaan.

Vuorenkielekkeellä Ann menettää jälleen tajuntansa, jolloin Kong voi rauhassa tutkailla hänelle uudenlaista ilmestystä. Uteliaisuutta riittää, mutta Kong ei itse tunnu olevan aivan perillä siitä, mitä hän oleenolta haluaa tai mitä tälle tulisi tehdä. Vaikka hänellä on aiemmin ollut naisia hallussaan, nyt tilanne on hänelle uusi senkin puolesta, että aiemmat uhrivaimot ovat olleet (puoli)alastomia mustia, kun taas nyt hänellä on edessään salaperäisesti verhottu kultakutri.

Vaikka Kong suuren osan ajasta käyttäytyy aggressiivisesti ja machomaisesti, nyt hänen käytöksestään tulee mieleen ujo pojankloppi, joka tuntee vetoa vanhempaa naista kohtaan, kuin kansakoulupoika, joka esiteinihormonipäissään ihailee luokan perältä kypsää naispuoleista opettajaansa. Paljon puhuttu yksipuolinen raiskauksen pelko siirtyy uudelle tasolle, kun asetelmassa on vastakkain aikuinen nainen ja lapsenomainen hahmo, joka kaiken kukkuraksi ei ole ihminen vaan eläin. Oman lisänsä kuvioon tuo se, että pökertyneen Annin voi nähdä humalaan nukahtaneena naisena, joka on altis väärinkäytölle. Sammunutta naista hypistelee käytökseltään ihmislasta muistuttava eläin.

Askarruttamaan jää, mitä Kong on loppujen lopuksi aikeissa naiselle tehdä. Nainen on vangitseva, tuoksuu hyvältä ja häntä voi härnäillä ja tökkiä, mutta mihin ikinä oltaisikaan päädytty, se jää katsojan oman mielikuvituksen varaan. Kuinka seksi tapahtuisi, jos sen olisi ollut tarkoitus tapahtua? Olisiko Kong voinut olla niin ymmärtämätön, että olisi yhtynyt kämmenensä kokoiseen olentoon? Viitteitä Kongin seksuaaliseen kiinnostukseen kuitenkin on, pelkästään jo vaatekappaleiden ja sormien haistelu on eroottinen ele. Ja mitä enemmän Ann vastustelee ja voihkii, sitä enemmän Kong tätä sormellaan härnäilee. Selvää on ainakin se, että sukupuoliyhteys olisi merkinnyt Annin välitöntä ja väkivaltaista kuolemaa.

Me tunnemme Kongin estottomuuden. Hänellä ei ole itsehillintää, kun joku tai jokin uhmaa hänen aarrettaan ja heidän yhteistä taivaltaan. Vaikka meille annetaan vihiä halukkuudesta ja jonkinasteisesta kajoamisesta, mikään Kongin käytöksessä naista kohtaan ei kumminkaan viittaa siihen, että hän barbaarisesti päättäisi repiä tältä vaatteet päältä ja pakottaa seksiin. Seksihullun pedon sijaan Kong on pikemminkin lapsekkaan utelias, ja hän riisuu Annia empien ja maltilla niin, että saa katsojankin jännittämään, mitä repaleisten vaatekappaleiden alta paljastuu. Meillehän on jo annettu vihiä mekon alaisesta maailmasta, kun Ann on kuljeskellut laivan kannella läpikuultavissa mekoissaan. Tällainen kuvasto (kuva 3.) ei olisi Hollywoodissa ollut enää sallittua paria vuotta myöhemmin.

Kun Jack saa pelastettua Annin ja Kong ilmaantuu raivon vallassa viidakon ja kylän väliselle portille, paikalliset yhdessä Denhamin joukkojen kanssa yrittävät porttia pidellen estää tämän pääsyn ihmisten ilmoille. Portti ei pidä, ja nämä entiset uhrilahjoittajat ovat nyt yhtä lailla hänen tiellään, ja kas näin kylässä pistetään matalaksi asumukset ja muut rakennelmat. Rakennusten murskaaminen ja ihmisten tappaminen on sattumanvaraista, mutta tämä kaikki ei tapahdu vahingossa mellastamisen yhteydessä, vaan Kong varta vasten pysähtyy tuhoamaan taloja ja nappaamaan ihmisiä asuntojen ikkunoista. Oma kokoluokkaansa vastaan taistellessa kyse on elämästä ja kuolemasta, mutta ihmisten tappaminen pitää sisällään myös piirteitä, jossa Kong osoittaa jopa halveksuntaa. Hän talloo kaksi saaren asukasta ei mihin tahansa, vaan varta vasten asettelee heidät mutarapakkoon. Näin hän ainakin ymmärtää, että voi kokonsa vuoksi varioida tekniikoitaan. Heiveröiseen ihmiseen ei vaadita paljon voimaa, vaan hänet voi liiskata kuin hyönteisen tai musertaa hampaissa kuin rusinan.



Kuva 3: Ann vilauttelee. Screenshot 1:09:22

Paikallisten keihäät ovat Kongin lihassa vain neulasia, ja vasta sankareittemme modernit pommit tainnuttavat hänet. Mikäli Kong olisi tavoittanut Annin, hän todennäköisimmin olisi kääntynyt ja matkannut takaisin viidakkoon, ehkä matkalla vielä aiheuttanut summamutikassa vähän tuhoa, mutta koska tavoite olisi saavutettu, hän olisi ennen pitkää

taas rauhoittunut. Sen sijaan saavutetaan Denhamin tavoite, Kong on astunut rakkauden ansaan ja hänet kuljetetaan New Yorkiin toisenlaisen yleisön eteen.

Broadwaylla on siirrytty toisenlaiselle näyttämölle, järjestelmällinen yleisö istuu siististi riveissä ja orkesterin töräyttelemät ylevät sävelet poikkeavat uhmakkaasta viidakkorummutuksesta. Esirippu nousee ja Kong paljastetaan kokonaisuudessaan jättimäisenä ja lihaksikkaana. Asento muistuttaa ojennettuine käsivarsineen ristiinnaulittua, ja hämmentyneen totisena hän vaihtaa katseita ällistyneen yleisön kanssa. Hänet on kahlehdu satojen ihmisten pälisteltäväksi ympäristöön ja asentoon, jossa hänellä ei ole päätösvaltaa omaan ruumiiseensa, ei siis ennen kuin hän saa raivokohtauksen voimalla itsensä vapaaksi.

Kong yllätty nähtyään edustalleen ilmaantuvan Annin, mutta kohtaaminen ei vielä ole omiaan laukaisemaan raivoisaa suojeluväistöä. Jackin saapuminen saa tähän asti melko rauhallisen Kongin murisemaan ja kalisuttelemaan kahleitaan, ja mitä enemmän lavalle saapuu sakkia, sitä enemmän Kong hermostuu. Kongista voi aavistaa mustasukkaisuuden Jackin syleillessä Annia, mutta napsahtamisen aiheuttaa lopulta toimittajalauama ahnaine salamavaloinen. Kong provosoituu ja kokee tilanteen uhkaavaksi Annille, eikä kauan nokka tohise, kun Kong on repinyt itsensä irti ja suuntaa raivoisasti karjuen kaupungin yöhön pistämään ranttaliksi.

Kaupungissa saatuaan Annin haltuunsa Kong osoittaa rauhoittumisen merkkejä yrittämällä eristäytyä ihmismassoista. Hän pysyy kuitenkin provosoituneena, sillä ympäristö on hänelle uusi ja täynnä vilinää, eikä hän ole lopullisesti selittänyt vastustajaansa, joka on nyt kaikkialla hänen ympärillään. Hän syösee raiteiltaan metrojunan, mikä osoittaa hänen yhä olevan kiihkotilassa siitä huolimatta, että Ann on hänen hallussaan. Kohtaus on toisaalta syntynyt myös ohjaajan omaksi huvitukseksi. Merian C. Cooperin asuessa New Yorkissa hän koki metrojunan metelin sietämättömänä, joten hän päätti kostoksi pistää Kongin heittämään junan raiteiltaan (Von Bagh 1989, 129).

Empire State Buildingin huipulla Kong todistaa viimeisen kerran rakkautensa Annia kohtaan. Kong on jo saanut useita kuolettavia iskuja, ja hänen silmistään näkee uupumuksen, surun ja luovuttamisen. Ennen kuolemaansa hän ottaa hellästi Annin käsiinsä, katsoo tätä ja laskee sitten takaisin tasanteelle. Hän luovuttaa, mutta ei viimeisillä hetkilläänkään irrota katsettaan. Päädytään Empire State Buildingin juurelle, jossa ihmiset

pällistelevät suurta ruumista ilottoman tunnelman vallitessa. Huipulle jäävät rakastavaiset Ann ja Jack, kun taas Denham että Kong päätyvät katutasolle, toinen kuolleen ihmisen typeryyden vuoksi ja toinen edessään historian kirjoihin kirjoitettu elämä – hyvin toisenlainen kuin asianomaisella oli suunnitteilla.

4.3 Maailmojen sota

Valkoinen ihminen käy itselleen ennenäkemättömässä maailmassa. Paikka on ollut niin erillään muusta maailmasta, ettei sitä ole koskettanut edes evoluutio, dinotkin ovat säästyneet luonnonmullistuksilta. Kapteeni Englehorn tuumaa paikallisten ylläpitämän portin olevan jopa muinaisten egyptiläisten ajoilta, mutta kulttuuristen seikkojen sijaan malttamaton Denhamia kiinnostaa vain, mitä sijaitsee sen toisella puolella. Siellä täytyy olla jotain hirviömäisen kaikkivoipaa, jotain, joka pitää saarta pelon vallassa, hän on aiemmin runoillut kuin mielessään jonkinlainen bondmainen pelastajatarina.

Saarelle rantaudutaan ensimmäisen kerran päiväsaikaan, jolloin kylässä meneillään olevien uhrikarkeloiden tunnelma ei ole kovinkaan aurinkoinen. Gorillatanssi on aggressiivista, ja uhrattavan tytön ympärillä vartioivien nuorten sotilaiden katseet voisivat tappaa. Kylän naiset saattavat pelokasta tyttöä matkalle koristelemalla tätä kukkasin ja herättäen näin vihin ympärileikkauksen tapaisesta miesten keksimästä riitistä, jota naiset on osaltaan kasvatettu pitämään yllä. Ken tietää, onko heimolla ollut tapana uhrata myös miehiä, mutta koska tyttö on tarkoitettu lahjoitettavaksi Kongin puoliseksi, on ainakin tällä kertaa kyseessä selkeä heteroseksuaalinen vihkiseremonia esimerkiksi aterioinnin sijaan.

Paikallisten käytös on passiivisaggressiivisen sotilaallista: poppamies saa yhdellä huudahduksella koko sakin hiljenemään. Ulosanti on kovaäänistä ja vihaista, ja sitä tahditetaan huitomalla käsivarsia ja heiluttelemalla keihäitä. Yhtä lailla saaren asukkailla on vastassa jotain uutta. Kun omaan ympäristöön yhtäkkiä tupsahtaa eri värisiä, eri tavalla pukeutuneita ihmisiä kummallisine varusteineen, epäröinti on täysin ymmärrettävä, mutta tämäpä heimo vaikuttaa puhtaasti vihamieliseltä ilman uteliaisuuden ripettäkään, vaikka Denham kuinka hokee ystävää. Kun joukko ymmärtää, ettei kiinnostus ja tuttavallisuus ole molemminpuolista, Denham ohjaa Annia perääntymään hymyillen ja juttelemalla Jackille – kuin Ann olisi harhauttamassa petoeläintä.

Yöllä kylässä on meneillä niin rajut pidot, että vaikka Denhamia haluttaisi päästä kuvaamaan, hänkin myöntää, että on viisainta palata asiaan vasta seuraavana päivänä. Koko kylä on riehaantunut ja osa asukkaista heiluu kuin transsissa. Kyseessä ovatkin vuosisadan kemut, kun heimolla on nyt tarjota jumalhahmolleen jotain erityistä. Ann on kidnapattu, ja portin toisella puolella aukenee ihmiselle kuulumaton maailma. Kun Ann viedään ihmisen ja luonnon erottavan portin toiselle puolelle, alkaa paikallisille suunnattu oma näytelmä, josta saavat nauttia erityisesti vip-paikoilla muurin laella seisoskelevat miespuoliset soturit.

Yleiskuvassa, jossa paikalliset sulkevat portin ja jättävät Annin toisen maailman armoille, tämä muistuttaa asennoltaan Jeesusta ristillä. Hänen jalkansa ovat yhdessä ja kädet levällään tolppiin kiinnitettynä, ja uupumuksesta hänen päänsä valuu hieman toista rintaa kohden. Ann on laskenut painoaan toiselle jalalle ja täten hänen lantionsa kaartuu hieman toiselle sivulle, ja tämä taas saa hänet muistuttamaan simpukan päällä seisovaa jumalattaren hahmoa Botticellin teoksessa Venuksen syntymä. Teoksessa Venus peittelee sulojaan hiuksillaan ja käsillään ja on painanut säärensä yhteen kuin ujostellen. Anninkin ujostelu on täysin ymmärrettävää, onhan joukkio mölyäviä kovakouraisia miehiä juuri kahlehtinut hänet täysin avuttomaan tilaan, jossa hänen on kädet levällään otettava vastaan mitä tuleman pitää. Myöhemmin New Yorkissa Kong kokee saman avuttoman näytteillepanon toisenlaisella areenalla.

Vihaiset turkkeihin ja höyheniin pukeutuneet, rintaa gorillan tapaan rummuttavat villimiehet ovat pelottavan vierauden ensiesittelijöitä. Jättiläisgorilla ja alkuasukkaat yhtäläistetään jossain määrin; kohtauksessa, jossa poppamies satureineen kävelee matkalaisia kohti, on äänellisesti samaa kuin Kongin saapumisessa viidakon uumenista. Askeliksi rytmitetty musiikki on mörököllimäistä: jotain painavaa, vierasta ja pelottavaa on saapumassa kohti. Yöllä uhrimenoissa saatuaan Annin haltuunsa Kong mylvii hurraavalle yleisölle kuin kiitokseksi, ja lähdettyään kulkemaan viidakkoon hän kääntyy vielä kerran huutamaan lahjoittajilleen. Tässä kohtaa kanssakäyminen muistuttaa paikallisten tapaa kommunikoida, huutamista säestetään huitomisella, kuin paikallisilla ja gorillalla olisi yhteinen kieli.

Tästäkin elokuvasta, joka ajalleen ominaisesti pitää sisällään jokseenkin yksipuolisen kuvan mustista, olisi helppo vetää yhtäläisyysmekit vain paikallisten ja Kongin välille: Kong on väkivaltainen musta öykkäri ja niin edelleen. Kuitenkin yhtä lailla on hedelmällistä tarkkailla Kongin ja valkoisten suhteuttamista toisiinsa. Heitä yhdistää merkittävästi brutaali

väkivalta, mikä korostuu muun muassa kamppailujen pitkäkestoisuudessa ja aiheutuneessa kärsimyksessä. Kun miehet tappavat heitä kohti rynnivän stegosauruksen, eläimen annetaan kitua ennen kuolettavaa laukausta, mikä sekään itsessään ei ole lopullinen vaan miehistön jatkaessa matkaa eläin yhä heiluttaa puolikuolleen häntäänsä. Myös Kong jättää vastustajansa kitumaan. Hän kyllä varmistelee, että tyrannosaurus on poissa pelistä, mutta myöhemmässä kuvassa näemme dinon yhä hengittävän.

Viidakko on väkivallan näyttämö. Ken tietää, onko tässä viidakossa ihminen ennen liikuskelut. Linnunlaulu antaa hetken toivoa, miehet eivät ehkä olekaan aivan vierailta seuduilla, mutta kun kohtaamme ensimmäisen jättiolennon, syntyy epäily, että viidakossa on jotain kokonaisvaltaisen paha ja murhanhimoista. Kasviksia ravinnokseen nauttiva stegosaurus rynnii miehistöä kohti raivohullun lailla, ja niin ikään kasvissyöjä apatosaurus näyttäisi himoitsevan ihmislihaa. Liikutaan maailmassa, jossa vaarat ovat arkipäiväisten uhkien yläpuolella, maailmassa, jossa saaliseläinkin muuttuu saalistajaksi. Alkuun vaikuttaa siltä, että ihminen on kykenevä hallitsemaan tätäkin maailmaa, onhan joukolla ammuksia ja kaasupommit, ja heitä kohti rynnivän stegosauruksen kohtalo on toimia sankariemme hirosimana.

Jatkosta ei kuitenkaan suoriuduta yhtä hyvin, ja viidakon nielemä 12-henkinen miehistö on vasta alkua. Kong siirtyy portista ihmisten maailmaan (kuva 4.), ensin murskaamaan saaren asukkaiden asumukset kuin naapurin iso kiusanhenki pikkupoikien hiekkalinnat, ja hetkellisen ihmisen voitonhetken jälkeen hallitsematon voima pääsee valloilleen New Yorkissa, jossa rakennukset ovat järeämpiä, mutta ihmiset yhä haavoittuvia. Tuho saa ihmisen syystäkin pelkäämään uhkakuvaa ulkopuolisesta valloittajasta, vaikka todellisuudessa Kongia ei voisi vähempää kiinnostaa betoniviidakon hallitseminen, vaan hänellä on tavoitteenaan vain rakkaansa.

Kun Kong tuodaan saarelta niin kutsutun sivistyksen pariin, hän menettää vuorensa. Kaupungista hän valitsee Empire State Buildingin huipun, jonne hän voi asettua Annin kanssa. Vaikka tavoitteena ei ole valloittaminen, on testosteronisen jättiläisgorillan kiipeäminen 102-kerroksisen fallossymbolin laelle ymmärrettävästi uhkakuvia herättävää. Lopulta tilanteen ratkaisee se, että ihmisellä on apunaan kättä pidempää. Mutta vaikka ihminen saa nujerrettua Kongin, hän ei silti hallitse sitä. Ihminen olisi osoittanut hallitsevuutensa, jos hän olisi ratkaissut tilanteen jollain muulla keinoin, säästäten Kongin

hengen ja saanut sen vangittua. Mutta ihminen ei saa Kongia itselleen, luonto on liian voimakas, ja sitä hallitakseen se on tuhottava. Suhteeseen ei synny balanssia eikä välitilaa löydy.



Kuva 4: Kong kahden maailman portilla. Screenshot 1:40:09

Loppujen lopuksi eniten tuhoa aiheuttavaksi osapuoleksi nousee tykötarpeineen ja houkutuslintuineen valkoinen mies, joka toiminnallaan ajaa Kongin väkivallan äärimmilleen. Ihminen tyydyttää ahneutensa ja kunnianhimonsa toisen kustannuksella, ja väkivallan vuoropuhelussa ajaututaan olosuhteeseen, jossa ratkaisu on toisen osapuolen kylmä eliminointi.

Von Bagh (2005, 169) tuumaa, että perimmiltään King Kong kasvaa vertauskuvalliseksi esitykseksi siirtomaakansojen noususta ja siitä, kuinka äärimmäisen väkivallan muotoihin valkoiset herrat ovat valmiita suojatakseen pääomiaan ja siveytään. Bondmaisissa romanttisissa seikkailu- ja toimintaelokuvissa sekasorto ja ruumiit ovat vain tavoitellun sivistyksen ja vapauden sivutuotteita, mutta King Kongissa valkoinen mies jättää taaksensa vain rehellisen kaaoksen. Elokuva kyllä esittelee urhoollisen ja maskuliinisen mieskuvan, mutta myös vähemmän mairittelevan huonoja ja tuhoisia valintoja tekevän ihmiskolon. Vaikka filmi tekee jakoa “sivistyneeseen” ja “primitiiviseen maailmaan”, se on tavanomaista

todenmukaisempi kuvaus valkoisen miehen mellastuksesta vieraassa maassa tavoitellessaan haluamaansa. Ja mikä pahinta, tuhovoima sijoitetaan uudelleen valkoisten omaan ympäristöön.

Jack ja Kong jakavat tarinan rakkauden edessä pehmenneestä kovanaamasta; Annin vuoksi molemmat ovat valmiita matkaamaan maailman ääriin, Kong edellä ja Jack sitkeästi perässä. Kaukainen primitiivinen saari ja New Yorkin kaupunki ovat jo kyllin kaukaiset toisistaan, ja ääripäinä näissä maailmoissa ovat niiden huiput, Kongin oma askeettinen mutta kuninkaallinen vuorenkieleke ja modernin arkkitehtuurin kukkanen Empire State Building, jonne päättyy rakkaustarinoista toinen – tavoittamaton, mutta sitäkin palavampi.

5. TULOKSET – KUNINGAS JA TUOMITTU

5.1 Luontopuolen kundit

Puheen tasolla Kong on jo merkitty sukupuoleltaan mieheksi, hän *Kuningas* Kong, miespuolinen hallitsija. Vielä laivamatkalla hänen olemuksensa on arvailun tasolla, joten hänestä puhutaan pronominiin *it*. On kyseessä sitten jonkinlainen jumalhahmo tai henkiolento, ainakin Denham tietää sen aiheuttavan saaren asukkaissa pelkoa. Denham myös arvavee Kongin olevan jättiläiskokoa, mikä ilmenee kuvausharjoituksissa hänen ohjatessa Annia katsomaan aina vaan korkeammalle ja korkeammalle, kunnes tämä näkee *sen*. Myös saaren jättimäinen portti vihjaa suuresta koosta sekä siitä, että jonkinlaisen henkiolennon sijaan Kongilla on fyysinen olemus.

Pohjustaessaan Jackille elokuvansa tarinaa Denham käyttää ensimmäistä kertaa Kongista persoonapronominia *he*, minkä lisäksi hän merkitsee Kongin heteroseksuaaliksi – rakastuuhan hänen elokuvansa olento naiseen, lakoaa tämän kauneuden edessä. Heteroseksuaalinen miespuolinen jonkin sortin pelottava jättiläismäinen peto (beast), kova jätkä mutta kohtalokkaan heikkona naisiin, kuuluu siis pohjustus etsitettävästä olennoista. Käytyään ensi kertaa saarella vaimonluovutusjuhliissa matkalaiset ryhtyvät puhumaan Kongista pääasiassa hänen omalla nimellään tai käyttämään miespuolista persoonapronominia. Satunnaisesti viitataan sukupuolen sijaan asiaan, esineeseen ja eläimeen ja käytetään ilmauksia *it/se*, *that/tuo* ja *thing/asia*. Denhamin myyntimielellä jalostama shownimi *beast/peto* vastaparinaan *beauty/kaunotar* pysyy huulilla läpi elokuvan.

Kongin odotettua näyttäytymistä edeltää piinaavan hiljaisuuden rikkova pahaenteinen musiikki ja leijonamainen karjunta, monsteri on saapunut noutamaan saataviaan. Kun Ann pitää tauon huutokonsertissaan ja luo Kongiin katsekontaktin, hänen läpitunkeva ilmeensä peilaa katsojalle hirviön hirveyttä jo ennen Kongista itsestään näytettävää lähikuvaa. Tapahtumat sijoittuvat yöhön, tuohon turvattomuuden aikaan, jolloin pimeyden voimat ovat liikkeellä ja möröt vaanivat varjoissa. Myös New Yorkin pieleen mennyt ensiesiintyminen tapahtuu iltamyöhään, ja odotettuun nähtävyyteen saa tahtomattaan osallistua myös teatterin ulkopuolinen yleisö.

Väkivallan uhka on läsnä elettiin yötä tai päivää. Elokuvan väkivalta ilmenee muun muassa pitkäkestoisissa ja brutaaleissa taistelukohtauksissa, lähikuvissa kituvista dinosauruksista ja hampaiden väliin rudentuvista panikoivista ihmisistä. On pyssyä ja paukkua, nyrkkiä ja raateluhammasta, kahleita ja vapaudenriistoa, siis voimankäyttöä, kättä pidempää, alistamista. Jos en ota lukuun dinosauruksia, joiden sukupuolia en ole määritellyt, elokuvan väkivallan harjoittaja on aina mies.

Suojellakseen mielitettyään Kong altistaa itsensä vaaroille ja sietää fyysistä kipua. Nämä ovat Jokisen (2000, 69) mukaan patriarkaatissa perinteisesti miehuuteen kuuluvia tekijöitä osoittamassa aikuisen ihmisen sukupuoli-identiteettiä. Vaikka Kongin väkivalta on maskuliinista, hänen tunnepitoinen ja sattumanvaraisen “eläimellinen” väkivaltansa sijoittaa hänet kuitenkin kulttuuri/luonto-vastakkainasettelun luontopuolelle, jossa kyllä harrastetaan miesten keskinäisen hierarkian mittaamista mutta johon sijoituttuaan hän on jo tippunut alempaan kastiin valkoisen hegemonian määrittelemässä järjestyksessä (ks. s. 7-9). Lisäksi hänen “alkukantaista” väkivaltansa korostaa se, että hänellä on vastassaan matkalaisten moderneilla aseilla ja paukuilla käytävä näppärä ja “edistyksellinen” väkivalta.

Luontoon Kongia eivät sijoita vain hänen ei-inhimillinen eläinolemuksensa ja hänen biologis-primitiivisluontoinen väkivaltansa, vaan myös hänen maskuliinisuuden ihanteista poikkeavat luonteenpiirteensä. Kilpakosijat Kong ja Jack jakavat kyllä Jokisen (2000, 210) määrittelemiä länsimaisen miesideaalin odotuksia: molemmat ovat fyysisesti voimakkaita ja fyysiseltä kooltaan naista suurempia, molemmat ovat heteroseksuaaleja ja kykenevät suojelemaan mielitettyään. Kongin koko ja voima ovat totta vie vertaansa vailla, mutta hän häviää ideaalikisan, sillä hän ei omaa vaadittavaa vakaaluonteisuutta ja rationaalisuutta. Kulttuuripuolen miehen tulisi Jackin tavoin vannon järjen nimeen, ja tunteiden avoin ilmaiseminen olisi melko ehdoton ei. Kongin tunnepuolen kursailemattomuus linkittää hänet feminiinisinä pidettyihin, niin ikään luontopuolelle sijoitettuihin ominaisuuksiin, jotka sukupuolittuneiden vastakkainasettelujen mukaisesti mielletään usein ihanteellisia maskuliinisia piirteitä heikommiksi. (ks. s. 7-8).

Molempia Kongia ja Jackia ajaa vaaroihin heidän rakkautensa Annia kohtaan, mutta Kong on vapaa siitä valkoisen miehen rasitteesta, jota Jack saa tai joutuu aina kantamaan mukanaan. Jackilla on maskuliinisuuden säilyttämiseksi meneillään jatkuva miehuuskoe, joka ei pelkästään pidä yllä hänen omaa kunniaansa vaan koko valkoisen kulttuurin

tasapainoa. (ks. s. 8). Urotyöt eivät lopu siihen, että hän on saavuttanut asemansa laivan perämiehenä. Vaikka Kongillakin on omat fyysiset edesottamuksensa, miehuuskoekuviossa hänen toimenkuvansa on enemmänkin se, että hän auttaa maskuliinisen hegemonian säilyttämistä jäämällä Jackille toiseksi. Kong nauttii asemastaan saaren palvottuna ja ylistettynä jumalhahmona, eikä hänellä erityislaatuisuutensa vuoksi ole ollut ketään, kenelle osoittaa miehuutensa, kunnes Annista tulee hänelle suojelun kohde, jonka vuoksi taistella ja näyttää voimansa. Jackista puolestaan hän saa itselleen uudenlaisen vastustajan: nyt ottavat mittaa Kongin villi väkivalta ja Jackin vakaa neuvokkuus.

Kong jää jo kerran omassa maailmassaan alakynteen Jackin vietyä voiton Annin pelastusoperaatiossa, ja murtautuessaan ihmisen maailmaan Kong tekee kohtalokkaan virheen, sillä täällä hänen kaikkivoipaisuutensa heikkenee entisestään. Hänestä tulee haavoittuvainen, sillä hänen erityislaatuisuutensa ei kuulu eikä istu ihmisen maailmaan. Hänen ei ikinä sallittaisi sellaisenaan tulla osaksi Kulttuuria, ja vaikka hän haluaisikin ja suorittaisi hyväksynnän ja aseman toivossa lukuisia miehuuskokeita, hänen edustamansa maailma pitää hänet ikuisesti Toisen kentässä.

Todellisuudessa Kongilla ei ole pienintäkään intoa pyrkiä osakkaaksi ihmisen maailmaan, siirtyä Luonnosta osaksi sivistystä, vaan päinvastoin hän ilmaisee halveksuntansa koko Kulttuuria kohtaan, murskaa talon siellä, talloo ihmisen täällä, haistattaa koko ihmisen maailmalle pitkät. Tästä kalseasta maailmasta hän haluaa mukaansa Luontoon Annin ja vapauttaa hänet maskuliinisen hegemonian pelinappulan roolista. Tosin Annista tulisi jälleen suojatti ja ihailun kohde, nyt vain erilaisessa maailmassa toisenlaisen miehen hallussa. Naisen näyttää olevan ilmeisen vaikea pyristellä irti roolistaan, vaikka hän lähtisi merten taa kaukaiselle saarelle gorillan puolisoiksi.

5.2 Paluu järjestykseen

Jos erierotuiset ihmiset, eläimet ja naiset nähdään valkoisen miehen alapuolella olevina, tämän voinee nähdä toteutuvan Annin löytäessä hengenheimolaisuuden laivan aasialaisen kokin Charlien ja tämän lemmikkiapinan Iggyn kanssa, kun valkoinen miehistö seurustelee pääasiassa keskenään (ks. s. 4-7). Yhdessä he, nainen, eläin ja ei-valkoinen mies, kokoavat oman vähemmistöjenginsä laivalle, jossa Ann silittelee sylikokoista apinaa autuaan tietämättömänä, että tulee vielä kohtaamaan tämän jättiläismäisen serkun.

Dyerin (2002, 211-212) huomio valkoisen miehen verhoamisesta pitää paikkansa verratessa matkalaisten ja paikallisten tamineiden paljastavuutta. Jos paikallisten heinähameet hulmuaisivat vähän enemmän, tarkkasilmäinen voisi kenties erottaa alla piilevät kriittiset alueet, kun taas matkalaisten hipiää näkyy pääasiassa hihoihin revenneistä tuuletusaukoista. Paikallisten tökerön runsas koristelu viittaa siihen, että pienellä rantakaistaleella on harvinaislaatuinen monipuolinen eläinkanta. On sulkapähinettä, simpukkakorua ja kissakuosia gorillaturkkia unohtamatta. Mielestäni silmiinpistävämmät alkuasukasversiot löytyvät kuitenkin Kongin kahdessa uudelleenfilmatisoinnissa. John Guillerminin vuoden 1976 Kongissa paikalliset räjäyvät entistä aggressiivisemmin ja heidän kihlajaisriittinsä on uskaliaan erotisoitu – vankina olevalle naiselle joraava poppamies voittaisi takuulla ilmanussinnan maailmanmestaruuden. Peter Jackson puolestaan ei saanut tarpeekseen Taru sormusten herrasta -trilogiansa örkeistä, joten vuonna 2005 hän korvasi alkuasukkaat limaisilla ihmisraatelijoilla.

Palatkaamme kuitenkin vuoden 1933 mestariteokseen ja saarelle, jossa sattuu ja tapahtuu. Annin ja Jackin välinen vetovoima pitää otteessaan, paikalliset riemuitsevat omaa näytelmäänsä ja tulinen Kong saa Annin haltuunsa. On kuitenkin taho, joka tilanteet ratkaisee, kukapa muukaan kuin sankarimme valkoinen heteromies. Saavatko paikalliset saattaa loppuun hääseremoniansa ehtiikö Kong koskea Anniin, päättääkö Ann itse ruumiistaan ja koskemattomuudestaan, kaikki jännittävät tilanteet saattaa tavalla tai toisella loppuun Jack kumppaneineen. He pitävät asemansa seksuaalisen päätäntävällän yläpuolella. He eivät ole vain koskemattomuuden vahteja, he ovat myös seksuaalisuuden epäajiä ja rajoittajia niiltä, joiden seksuaalisuutta näkevät tarpeelliseksi hallita ja hillitä. On estettävä myös sekoittuminen: Annin ja Kongin yhdistyminen synnyttäisi kaikkien aikojen hybridin.

Ken tietää, onko kukaan tehnyt King Kongin innoittamana pornoelokuvaa, jossa saatetaan loppuun mielikuvituksen tasolle jäänyt naisen ja gorillan akti? Pornoelokuva tuskin kuitenkaan saavuttaisi King Kongiin muodostunutta vaaran fantasiaa, sillä niskan päällä ei enää olisi gorilla vaan tätä ohjaileva kuvaustiimi pornonäyttelijöineen. Eläin, jolta on viety vapaus ja päätäntävalta, on vähemmän uhkaava kuin viettinsä kanssa vapaana juokseva. Kongissa yksi uhkakuva onkin hänen päätäntävaltansa omaan seksuaalisuuteensa. Hän kohdistaa halunsa ihmiseen, lajiin, joka on kautta aikain kehitellyt keinoja hallita eläimen seksuaalisuutta, oli kyse pornosta tai kastroinnista ilman kivunlievitystä. (ks. s. 18-20).

Se, että elokuvan yleisö näkee Kongin vastakaiuttoman rakkaudenkaipuun yksiviivaisesti mustan miehen raiskausyrityksenä osoittaa syvälle juurtuneen mustiin kohdistuvan uhkafantasian. (ks. s. 26-27). Jättiläiseläimen seksuaaliteetti on läsnä, mutta vaarallisen intohimon sijaan puhuisin seksuaalisesta uteliaisuudesta ja vapaudenriiston sijaan hoivavietistä, mikä ilmenee muun muassa ajoittaisena Annin silittelynä. Hoivavietti kuten myös ruumiillinen pehmeys ovat Rossin (2003, 89) mukaan piirteitä, joista voidaan puhua feminiinisyytenä mieskuvien yhteydessä. Vaikka kuinka lihaksikas ja teräksinen Kong onkaan, tekee pöyheä turkki hänen olemuksestaan samaan aikaan pehmeän ja lämpimän luoden tunteen emon lempeästä ja turvallisesta sylistä.

Toisaalta kauttaaltaan tumma karvaisuus korostaa Kongin olevan kaukana ihanteesta, verhotusta silohipiäisestä valkoisesta miehestä. Ja kun tämä musta kōriläs esitetään kokemattomana naisten kanssa, löytyy viitteitä aggressiiviseen Black Buckiin (ks. s. 29-30), jonka lapsellistaminen on yritelmä käsitellä hänen kauttaaltaan väkivaltaisena ja yltiöseksuaalisena pidettyä käytöstään. Vuorella kokematon Kong alennetaan miehestä pojaksi. "Seksikohtaukseen" ei pakkaudu ainoastaan uhan fantasia, vaan maskuliiniseen tahtoon ja hallintaan sekoittuu Kongin lapsenomaisuuden vuoksi pedofilian tai inestin uhkakuva.

Kong ja Black Buck jakavat keskenään hengenheimolaisuuden mustana orjana; molemmat tuodaan omasta ympäristöstään tyydyttämään valkoisen kansakunnan tarpeita, Black Buck tekemään ruumiillista työtä ja Kong kestämään ruumiiseensa ilta toisensa jälkeen tökityt katseet (kuva 5.). Rikastuva orjakauppias Denham järjestää markkinansa Broadwaylla, jossa Kong myydään yleisölle uuteen työhönsä nähtävyytenä ja viihdyttäjänä. Tämä saattaa olla osa Black Buckinkin työnkuvaa, kun hänen mahdollinen kohtalonsa joukkomukiloinnin uhrina toimii lystinä valkoiselle väkijoukolle.

Saarella ollessaan vielä niskan päällä Kongi ei kainostele himokasta ja riisuvaa katsettaan Annia kohtaan. Osat vaihtuvat, eikä sivistyneen maailman yleisön alistava ja mäsäyttävä katse ole sen häveliäämpi. Kongin ruumiiseen kajotaan häpeilemättä. (ks. s. 17, 20). Yleisö ei tutustu Kongiin nähtävyytenä vain sellaisenaan vaan speaktaakkelinä, jossa eläimeen on yhdistetty tämän tukahdutettu seksuaalivietti ja hänen vastakaiuttomasta rakkaudestaan on tehty osa ohjelmanumeroa. Hänen omaksi ansakseen valjastettu halu naista kohtaan on osa Denhamin suurta orjanäytöstä ja myyntitarinaa. Uskollisuudestaan hemmottelevaa

isähahmoaan kohtaan niin ikään myös Ann on kahlehdittu seikkailutarinaan: hänen seksikkyytensä ja ihanuutensa ovat omiaan viettelemään jättiläisgorillan, jonka himokkaista kynsistä hänet on pelastanut ideaalimies Jack, joka viime silauksena on viemässä häntä kunniakkaasti vihille.



Kuva 5: Vilskettä orjamarkkinoilla. Screenshot 1:24:16

Kongin myötä ihminen hajottaa jotain ainutlaatuista. Huippumodernit aseet sinetöivät lopputuloksen, mutta vahinko saa alkunsa jo ajatuksesta käyttää aseena rakkautta. Jos Kong olisi jäänyt saarelle, hän eläisi siellä murtunein mielin, eikä mikään olisi enää ennallaan. Kun on kulunut vuosi King Kongin viimeisestä taistelusta, production code miehittää elokuva-alan. Ei enää libidinaalista kuumakallea, ei enää ihanan Fay Wrayn viehkeitä sääriä. Sen sijaan vuosikymmenen kuuminta hottia tuli olemaan lapsitähti Shirley Temple ja *On the Good Ship Lollipop* (von Bagh 1989, 133). Vuonna 1992 Kong herää eloon Simpsonien kauhujaksossa, yhä voimakkaana, yhä flirttailevana. Suurkaupungissa peuhatessaan “King Homer” kohtaa Broadwayn näyttämöllä hyppelhtivän Templen, ja pikkunälän yllätettyä hän vaijenta lapsitähden ikuisiksi ajoiksi. Se, mitä aina jää henkiin, on Kongin lahjomaton asenne ihmisen maailmaa kohtaan, maailmaa, joka antoi hänen sydämensä särkyä.

5.3 Kong on kingi

Kong on suuri ja voimakas, henkensä uhallla taisteleva ja voimakasta kipua sietävä uros, joka palavan rakkautensa voimalla suojelee loppuun saakka mielitiettyään. Omassa maailmassaan hän on palvottu kaikkivoipana kuninkaana. Mutta kun tarkastelemme hänen rooliaan miehenä tarinassa, jossa hänen Kulttuuria edustavalla vastaparillaan on meneillään omanlaisensa miehuuskoe, hänellä on kiusallinen sivuroolinsa kokeen selvittämisessä tavoittamatta koskaan itse ihannemiehuuden päämääriä.

Ei-inhimillisyytensä osalta Kong on ja pysyy Kulttuuri/Luonto -vastakkainasettelun luontopuolella, mutta sinne hänet merkitsevät myös jotkin hänen ominaisuutensa ja luonteenpiirteensä. Olennainen merkitsijä on hänen avoin ja räiskyvä tunteellisuutensa, joka piirteenä yhdistetään vahvasti feminiinisyyteen eli naiseen, joka itsessään merkitään Luontoon. Toinen feminiinisenä pidetty piirre on hänen hoivaviettinsä, johon turvan tuntuisen lisänsä tuo hänen pehmeä ja lämmin karvapeitteensä. Tuo kaikenkattava karvaisuus kuitenkin korostaa hänen eroaan ihmisestä ja eritoten hänen vastaparistaan valkoisesta miehestä. Hetkessä hän pullistaa karvojen alaiset muskelinsa, ja tämä äkillinen tunteenomaisen kiihtyminen on ominaista hänen tyyllilleen harjoittaa maskuliinista voimaa ja väkivaltaa.

Sen lisäksi, että Kongia on hankala pitää aisoissa hänen yliluonnollisen kokonsa ja voimansa vuoksi, hänen väkivaltansa aiheuttaa erityistä kauhua sen avoimuuden, impulsiivisuuden ja sattumanvaraisuuden vuoksi. Hänen väkivaltansa vastapuolena on ihmisen ei-ruumiillinen väkivalta, jota käydään "edistyksellisin" menetelmin ihmisen itse kehittelemillä moderneilla aseilla. Vastassaan aseet, jotka ovat vaatineet kehittyäkseen ihmisaivoja, ruumiillisen ja tunnelatautuneen väkivaltansa kanssa Kong edustaa jälleen Luontoa. Päätymättömästä älykkyydestään ja kekseliäisyydestään huolimatta tai kenties näistä syistä, ihminen ei ole miettinyt loppuun tavoitteitaan, ja vaikka uhkakuvia etsitään hallitsemattomasta Luonnosta ja primitiivisyyden siirtymisestä niin sanotun sivistyksen pariin, ihminen on itse oman itsensä ja maailmansa turmio. Väkivaltainen Kong on tuhoisa, muttei tuho itse.

Kong ja hänen vastaparinsa jakavat heteroseksuaalisen rakkauden naista kohtaan. Siinä missä vaatetettu valkoinen mies käyttäytyy hillitysti ja pidättyväisesti, Kongin tunteellinen aggressiivisuus ja halun avoimuus korostavat hänen elinvoimaista libidinaalisuuttaan. Häneen latautuu hyperseksuaalisuuden uhkakuva, joka yhdessä valkoisesta

siloposkimiehestä poikkeavan ulkomuodon kanssa luo miellelyhtymän mustaan mieheen ja tähän liitettyyn raiskausfantasiaan. Uhkakuva asettuu kyseenalaiseksi, ei vain sen vuoksi että ymmärretään Kongin tuntevan palavaa rakkautta ja voimakasta suojeluhallua, vaan myös sen vuoksi, että hän osoittautuu arvaamattoman seksipedon asemesta enemmänkin uteliaaksi pikkupojaksi. Tällöin vahvistuu yhteys Black Buckiin, lapsellistettuun mustaan miesorjaan, jonka kanssa Kong jakaa kohtalon myös siltä osin, että hänet riistetään omasta ympäristöstään tyydyttämään valkoisen Amerikan tarpeita (ks. s. 29-30).

Maskuliininen ja ritarillinen voimakkuus, johon yhdistyy tunteiden avoin ilmaiseminen, ei se väärin ole, paitsi jos Kongista olisi tarkoitus koulia ideaalimies tietynlaisia perinteisiä maskuliinisuuden määreitä ja ihanteita mukaillen. Olen kuitenkin sitä mieltä, että ihanteessa on jotakin pahasti pielessä, jos sen mukaan tunteellisuus mielletään heikkoudeksi. Kongin tunteellisuus on hänen vahvuutensa ja voimavaransa. Miehuuskokeet ja hillitty charmi ovat hänelle yhdentekeviä, ja hänellä on liikaa itsetietoisuutta ryhtyäkseen muuttamaan itseään miksikään muuksi. Tosin hänen tunteellisuutensa on se, mikä häntä ajaa vääjäämättömästi kohti tuhoa maailmassa, jossa meidän tulisi ottaa hänestä ja hänen aitoudestaan oppia.

Lähteet:

von **Bagh**, Peter 2005: *Elokuvan historia*. Otava, Helsinki

von **Bagh**, Peter 1989: *Elämää suuremmat elokuvat*. Otava, Helsinki

Benshoff, Harry M. & Griffin, Sean 2010: *America on Film – Representating Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Wiley-Blackwell, Chichester UK

Biskind, Peter 1975: *Jaws – Between the teeth*. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* nro 9, sivut 1–26 <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC09folder/Jaws.html>

DeMello, Margo 2012: *Animals and Society*. Columbia University Press, Chichester UK

Donovan, Josephine 2013: *Eläinten oikeudet ja feministinen teoria*, teoksessa *Johdatus eläinfilosofiaan*, toim. Elisa, Aaltola. Suom. Koskinen, Johanna. Gaudeamus, Helsinki

Dyer, Richard 2002: *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toim. & suom. Lahti, Martti 2002. Vastapaino, Tampere

Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1999: *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Vastapaino, Jyväskylä

Fiske, John 1993: *Merkkien kieli – johdatus viestinnän tutkimiseen*. Vastapaino, Tampere

Hall, Stuart 1999: *Identiteetti*. Vastapaino, Tampere

Jokinen, Arto 2000: *Panssaroitu maskuliinisuus – Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere University Press, Tampere

Jokinen, Arto 2010: *Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus*, teoksessa *Käsi kirja sukupuoleen*, toim. Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula. Vastapaino, Tampere

Karttunen, Ella 2015: *Babies and Pussies – Eläinsuhteiden rakentuminen ja merkitys Bond-elokuvissa*. Kandidatutkielma, Lapin yliopisto

Kellner, Douglas 1995: *Media Culture*. Taylor & Francis e-Library 2003 Vastapaino, Tampere

Leventi-Perez, Oana 2011: *Disney's Portrayal of Nonhuman Animals in Animated Films Between 2000 and 2010*. Georgia State University, USA

- Malamud, Randy** 2012: *An Introduction to Animals and Visual Culture*. Palgrave Macmillan, Basingstoke UK
- Michell, Robert W. & Ellis, Alan L.** 2013: *Cat Person, Gay, or Heterosexual: The Effect of Labels on a Man's Perceived Masculinity, Femininity, and Likability*. *Society & Animals* nro 21, sivut 1-16. Brill, Leiden, Holland
- Mulvey, Laura** 2006: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, teoksessa *Media and Cultural Studies*, toim. Durham, Meenakshi Gigi & Kellner, Douglas M.. Blackell Publishing, Oxford UK
- Paasonen, Susanna** 2010: *Sukupuoli ja representaatio*. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*, toim. Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula. Vastapaino, Tampere
- Pietikäinen, Petteri** 2014: *Koirien maailmanhistoria*. SKS, Helsinki
- Rogers, Katharine M.** 2006: *Cat*. Reaktion Books, London UK
- Rossi, Leena-Maija** 2003: *Heterotehdas – Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Gaudeamus, Helsinki
- Rossi, Leena-Maija** 2010: *Sukupuoli ja seksuaalisuus, eroista eroihin*. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*, toim. Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula. Vastapaino, Tampere
- Russell, Catherine** 1999: *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Duke University Press, USA
- Rönnqvist, Katariina** 2012: *Pahaksi merkitty. Ideologiakriittinen analyysi pahoista eläimistä 1970-luvun yhdysvaltalaisessa kauhuelokuvassa*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto
- Seppänen, Janne** 2005: *Visuaalinen kulttuuri*. Vastapaino, Tampere
- Sihvonon, Jukka** 2014: *Ihmiskuvia, eläimiä ja antropologisia koneita*. Teoksessa *Posthumanismi*, toim. Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea. Eetos, Turku

<http://americanliterature.com/author/herman-melville/book/moby-dick-or-the-whale/summary>

http://www.naturalnews.com/027810_Avatar_James_Cameron.html#

<http://www.imdb.com/title/tt0098621/>

http://www.imdb.com/title/tt0499549/?ref_=nv_sr_1

http://www.imdb.com/title/tt0084516/?ref_=nv_sr_2

http://www.imdb.com/title/tt0091778/?ref_=nv_sr_3

<http://www.imdb.com/title/tt0034587/>

<http://www.imdb.com/title/tt0024216/>

<http://www.imdb.com/title/tt0031381/>

http://www.imdb.com/name/nm0567408/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

http://www.theeastcarolinian.com/arts_and_entertainment/article_623bf11a-e8ee-11e6-b213-43b932d9f0f7.html

<http://www.imdb.com/title/tt0095800/>

http://www.imdb.com/title/tt0091889/?ref_=nv_sr_4

<http://www.imdb.com/title/tt0103247/>

<http://www.imdb.com/title/tt0427312/>

<http://www.imdb.com/title/tt0052357/>

http://www.imdb.com/name/nm0942039/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

<http://www.imdb.com/title/tt0758368/>

<https://www.alutiigmuseum.org/visit/our-mission>

<http://www.edwardianpromenade.com/beauty/the-chemistry-of-beauty/>

<http://www.bbc.com/news/uk-25259505>