



# I'M THE MONSTER'S MOTHER

– Visuaaliset keinot sukupuolen representoimisessa  
Alien-tetralogian elokuvajulisteissa

KIRSI MARJATTA HEIMONEN

LAPIN YLIOPISTO TAITEIDEN TIEDEKUNTA GRAAFINEN SUUNNITTELU 2016





# I'M THE MONSTER'S MOTHER

Visuaaliset keinot sukupuolen representoimisessa  
Alien-tetralogian elokuvajulisteissa



# I'M THE MONSTER'S MOTHER

Visuaaliset keinot sukupuolen representoimisessa  
Alien-tetralogian elokuvajulisteissa

Lapin yliopisto  
Taiteiden tiedekunta  
Graafinen suunnittelu  
2016

Kirsi Marjatta Heimonen

Kuuloliitto ry:n Urpo Siirala –rahasto on tukenut tätä pro gradu -työtä apurahalla.

Paperi Edixion 90 g, kannet Edixion 300 g

Fontit Raleway ja Geometria

Painopaikka Pohjolan Palvelut Oy, Oulu, 2016



Visuaalinen ilme ja toteutus

Mattamusta / Kirsikka Heimonen

Lapin yliopisto, Taiteiden tiedekunta

**Työn nimi:** I'm the Monster's Mother – Visuaaliset keinot sukupuolen representoimisessa Alien-tetralogian elokuvajulisteissa

**Tekijä:** Kirsi Marjatta Heimonen

**Koulutusohjelma/oppiaine:** Taiteen maisteri, graafinen suunnittelu

**Työn laji:** Pro gradu –tutkielma

**Sivumäärä:** 90 sivua, 7 liitettä

**Vuosi:** 2016

**Avainsanat:** elokuvajuliste, representaatio, semiotiikka, visuaalinen kulttuuri, lähiluku, vastakarvaan lukeminen, sukupuolentutkimus, Ellen Ripley

## TIIVISTELMÄ

Tutkimuksessa tarkastellaan Alien-tetralogian elokuvajulisteita graafisen suunnittelun tuotteina visuaalisen kulttuurin ja sukupuolentutkimuksen näkökulmasta. Tutkimusaineisto käsittää seitsemän elokuvajulistetta, joita käytettiin vuosien 1979 ja 1997 välillä markkinoimaan Alien-tetralogian neljää elokuvaa Suomessa. Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, millaisilla visuaalisilla keinoilla sukupuolta rakennetaan elokuvajulisteissa. Tutkimuksessa vastataan myös kysymykseen siitä, miten tuo rakentaminen tapahtuu ja millaisia sukupuolia julisteissa representoidaan. Tutkimusmetodina toimii lähilukeminen jota tukee sukupuolentutkimuksen kentältä lainattu vastakarvaan lukemisen käsite. Tutkimuksen teoria- tausta on graafisessa suunnittelussa ja visuaalisessa kulttuurissa.

Tutkimusmetodin avulla aineistosta nousi esiin viisi visuaalista sukupuolen representoimisen keinoa. Nämä ovat värytys, kehystäminen, katse, muodot ja stereotypiat. Sukupuolen rakentuminen tapahtuu julisteissa näiden visuaalisten keinojen kautta ja niiden yhteistyössä. Sukupuoli rakentuu mielikuvien ja konnotaatioiden tasolla, myyttien ja stereotyyppien avulla. Tutkimusaineistossa representoitava sukupuoli on lähes pelkästään feminiininen ja noudattaa pitkälti stereotyyppistä esitystapaa. Sukupuolen representaatioille annetaan liikkumavaraa androgyniaan asti, mutta ne voivat olla ristiriidassa kuvan visuaalisten elementtien kanssa.

Lisätietoja: Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi X

University of Lapland, Faculty of Arts and Design

The name of the pro gradu thesis: I'm the monster's mother – Visual ways of representing gender in the movie posters of Alien quadrilogy

Writer: Kirsi Marjatta Heimonen

Degree programme/subject: Master of Arts, Graphic Design

The type of the work: Pro gradu thesis

Number of pages: 90 pages, 7 attachments

Year: 2016

Key words: movie poster, representation, semiotics, visual culture, close reading, gender studies, Ellen Ripley

## SUMMARY

This pro gradu thesis examines Alien Quadrilogy's movie posters as a product of graphic design from the aspect of visual culture and gender studies. Research material includes seven movie posters used in Finland to market Alien Quadrilogy's movies between 1979 and 1997. The aim of this study is to find out what kind of visual ways are used constructing gender in movie posters, how this constructing happens and what kind of genders do posters represent. Close reading and resisting reading are used as a research methods. Theoretical background lies in graphic design and visual culture.

Five visual ways to represent gender were found from the research material. They are colour, framing, gaze, shapes and stereotypes. These visual ways build gender in the level of mental images and connotation through myths and stereotypes. The gender represented in research material is mostly feminine and stereotypical. Representations of gender have leeway until to androgyny but they can be in contradiction to the visual elements of the picture.

Further information : I give a permission the pro gradu thesis to be read in the library. X



# SISÄLLYS

1. MIKÄ ELLEN RIPLEYSSÄ KIEHTOO?	11
1.1. Tieteiselokuvien uusi, vahva nainen	14
1.2. Juliste elokuvan mainoksena	17
1.3. Sukupuoli ja sen rakentaminen mainonnalla	20
2. TEOREETTINEN VIIITEKEHYS JA TUTKIMUSMETODI	24
2.1. Visuaalinen kulttuuri ja representaatio	25
2.2. Tutkimusaiheen tarkennus ja ongelma	31
2.3. Mikä on Alien-tetralogia?	35
2.4. Näkökulma aineistoon	37
3. VISUAALISET KEINOT SUKUPUOLEN RAKENTAMISESSA	43
3.1. Mustalla ja vihreällä väritetty tuntemattoman pelko	45
3.2. Kehyksiin kahlittu feminiinisyyden	53
3.3. Androgyyniys tasavertaisen katseen mahdollistajana	58
3.4. Hedelmällisyyden orgaaniset muodot	63
3.5. Androgyyni äiti sukupuolen stereotypiana	68
4. YHTEENVETO JA POHDINTA	76
5. LOPPUSANAT	82
LÄHTEET	86
LIITTEET	91



---

1. MIKÄ  
ELLEN RIPLEYSSÄ  
KIEHTOO?

---

**E**lokuvat ovat aina olleet merkittävä osa elämääni. Ne ovat tarjonneet viihdettä, ruokkineet mielikuvitustani sekä antaneet mahdollisuuden kokea turvallisesti tunteita, joita muutoin ei olisi halunnut tai ollut mahdollista tuntea. Olen nähnyt huonoja elokuvia, keskinkertaisia elokuvia ja hyviä elokuvia. Lisäksi ovat vielä ne elokuvat, jotka ovat koskettaneet aivan erityisellä tavalla, jääneet kutkuttavalla tavalla vaivaamaan mieltä ja jopa synnyttäneet aitoa muistuttavan tunnesiteen elokuvan hahmoihin. Kaikista näkemistäni elokuvahahmoista yksi on kuitenkin aina ollut ylitse muiden; Alien-elokuvasarjan päähenkilö luutnantti Ellen Ripley.

Ensikohtaamiseni Ellen Ripleyyn kanssa tapahtui Etelä-Karjalassa, Ruokolahdella, isosiskoni asunnossa 1990-luvun alkupuolella. Katsoimme väriseviltä VHS-kaseteilta Alien-elokuvasarjan kaksi ensimmäistä osaa, jotka oli nauhoitettu televisiosta. Kuvan laatu oli korkeintaan keskinkertainen, mutta siitä huolimatta elokuvat vangitsivat minut ruudun ääreen. En pysty muistamaan mitä ajattelin elokuvista tai Ellen Ripleystä tuolloin, enkä edes sitä, kuinka suuri osa elokuvien hienoudesta johtui siitä, että olin reilusti alaikäinen ne nähdessäni. Mutta jokin jälki niistä jäi minuun ja sen jäljen seurauksena olen nyt tilanteessa, jossa huomaan pro gradu -työni käsittelevän samaa aihetta.

Myöhempinä vuosina Sigourney Weaverin esittämästä Ellen Ripleystä tuli minulle hahmo, johon kulminoitui kaikki se, mitä pidin hienona naispuolisessa elokuvahahmossa. Tuntui, että Ripley oli ainoa vakavasti otettava ja samaistumisen arvoinen naisrooli elokuvissa ja erotui siksi edukseen muista. Vasta paljon myöhemmin huomasin, etten ollut yksin näiden ajatusten kanssa ja että Ripley oli tehnyt vastaavan vaikutuksen myös moniin muihin, jopa akateemisiin tutkijoihin. Oivalsin, että Ripley todellakin oli poikkeuksellinen hahmo aikakaudella, jolla naisten pääroolit elokuvissa olivat vielä hyvin toisenlaisia. Kaikesta tästä kumpusi haluni päästä syvemmälle Ripleyyn ihon alle ja vaikka

tiedostankin oman ihannointini subjektiivisuuden, halusin päästä tarkastelemaan sitä, millaisen esikuvan hän oikeastaan onkaan antanut. Ymmärsin Ripley'n myös tarjoavan loistavan mahdollisuuden yhdistää kaikki osaamis- ja mielenkiinnonalueeni; graafisen suunnittelun, viestinnän, visuaalisen kulttuurin ja sukupuolentutkimuksen.

Graafisen suunnittelun tuotteisiin voi törmätä kaikkialla ja ne ovat hyvin näkyvä osa arkipäiväksemme kasvanutta visuaalista kulttuuria. Mainokset ovat yksi helpoimmin havaittavista graafisen suunnittelun tuotteista ja elokuvamaailmassa mainoksen virkaa toimittavat elokuvajulisteet. Ne ovat monesti katsojan ensimmäinen kosketus elokuvaan, vaikka nykyään elokuvien sähköinen mainonta onkin astunut tärkeään osaan. Silti aikakauslehdistä, elokuvateattereiden seiniltä ja tienvarsien mainostelineistä löytyy edelleen uusimpia elokuvia mainostavia kuvia ja julisteita. Koska elokuvajuliste ei kaikesta mainonnan sähköistymisestä huolimatta ole kuollut media, halusin tässä työssä tarkastella sitä, kuinka elokuvajulisteet synnyttävät mielikuvia ja millaisia mielikuvia ne oikeastaan luovatkaan. Tähän pohdintaani yhdistyivät luontevasti Alien-tetralogiaa Suomessa markkinoineet elokuvajulisteet ja näkökulmakseni valikoitui sukupuolentutkimus.

Halusin tarkastella sitä, millaisia sukupuolen representaatioita Alien-tetralogian elokuvajulisteet tarjoavat ja miten julisteita on mahdollista lukea. Halusin nähdä, tarjoaako Ellen Ripley elokuvajulisteiden kautta uuden ja erilaisen käsityksen sukupuolesta, vai toistaako hän niissä sittenkin perinteistä patriarkaalista asetelmaa. Itse elokuvaan ja niiden sisältöön en tässä työssä sen suuremmin paneudu, joten elokuvajulisteiden pohjalta tekemäni sukupuoleen liittyvät havainnot saattavat olla rajussakin ristiriidassa sen kanssa, minkä mielikuvan elokuvan tarinallinen ja visuaalinen sisältö tarjoaa. On myös otettava huomioon, että tekemäni havainnot ja tulokset tapahtuvat 2010-luvulla, siis paljon sen jälkeen kun elokuvajulisteet on ensimmä-

mäistä kertaa julkaistu. Mikäli julisteita olisi tarkasteltu samalla tavoin esimerkiksi 1980-luvulla, olisivat tulkinat ja päätelmät varmasti aivan toisenlaisia. Käsitys etenkin sukupuolesta on kolmessakymmenessä vuodessa kokenut suuria muutoksia eikä tarkoitukseni ole yrittääkään asettautua julisteiden julkaisuajankohtaan tai yrittää peilata tulkintojani sen ajan maailmaan. Näin siksi, että menneen ajan käsitysten ja uskomusten tarkastelu veisi tutkimuksen nähdäkseni liian kauas graafisen suunnittelun alueelta.

Tutkimukseni aluksi johdattelen lukijan syvemmälle Alien-tetralogian maailmaan ja etenkin Ellen Rippleyn hahmoon. Haluan lyhyesti tarkastella sitä, miksi hän ylipäätään on kiinnostava hahmo ja sillä tavalla perustella häneen liittyvän tutkimuksen merkitystä. Tarkastelen myös julistetta ja sen merkitystä mainosmediana sekä sukupuolen monimuotoista käsitettä ennen paneutumistani tutkimuksen taustaan ja teoriaan luvussa 2. Tämän jälkeen pääsen varsinaiseen aiheeseen eli tarkastelemaan elokuvajulisteista esiin nousseita visuaalisia sukupuolenrakentamisen keinoja, joita esittelen luvussa 3.

### 1.1. Tieteiselokuvien uusi, vahva nainen

Rippleyn ensimmäinen esiintyminen elokuvakankaalla oli George Mooren (2010, 12) mukaan seurausta feministisestä tietoisuudesta tai ehkä jopa feministisestä ajattelusta yhdistettynä 1960-luvulla Yhdysvalloissa alkunsa saaneeseen feminismiin toiseen aaltoon. Tästä syystä Rippleyn hahmoon sisältyy sekä feministisiä ideoita että feminismiin vastaisia reaktioita. Rippleyn hahmon synnyn takana on Alien-elokuvan ohjaajan Ridley Scottin sekä tuottajien David Gilerin ja Walter Hillin mieltymys 1970-luvulla vallinnutta uutta militanttia feministikuvaa kohtaan (Moore 2010, 21). Juuri tästä syystä Rippleyn

feministisyys on ongelmallista; hahmo pohjautuu miesten ymmärrykseen naisten vapautumisesta, joka on usein varsin stereotyyppinen (Moore 2010, 21). Päätös siitä, että Ripley'n hahmoa esittää nainen, onkin tehty varsin myöhäisessä vaiheessa elokuvan tuotantoa (Moore 2010, 21). Alunperin hahmo oli nimeltään Roby ja hänet oli kirjoitettu molemmille sukupuolille sopivaksi, mikä käytännössä tarkoitti mieshahmoa 1970-luvun käsikirjoitusjargonissa (Moore 2010, 21). Hahmon muuttaminen naiseksi tapahtui pitkälti markkinoinnillisista syistä, sillä siten elokuvan uskottiin myyvän paremmin.

Markkinointiin pohjautunut päätös on osoittautunut sangen viisaaksi, sillä Alien-tetralogian elokuvat ovat kiehtoneet niin elokuvankatsojia kuin tutkijotakin jo yli kolmenkymmenen vuoden ajan. Yhtenä syynä suosioon Elizabeth Graham (2010, 1) pitää sitä, että ne merkitsivät uutta nousua tieteis- ja kauhuelokuville, jotka ennen Alienia olivat hyvin usein parodisia ja koomisia. Luutnantti Ellen Ripley on elokuvasarjan keskeisenä hahmona saanut luonnollisesti paljon huomiota osakseen ja Grahamin (emt.) mukaan hänestä on tullut ikoninen hahmo niin tieteiselokuvapiireissä kuin akateemisessa maailmassakin. Naishahmona Ripley oli haaste sekä vakiintuneelle tieteis- ja kauhuelokuvien genrelle, että pinttyneille patriarkaalisille yhteiskunnallisille normeille, jotka koskivat sukupuolta. Ripleyä on Grahamin (emt.) mukaan pidetty ja tarkasteltu muun muassa feministisenä sankarina, lännenelokuvien miessankarin vaihtoehdona, patriarkaalisena äitihahmona, hirviönä ja Final Girlinä, jonka Clover (1992, 35) määrittelee elokuvassa henkiinjääväksi tytöksi, joka lopussa pelastetaan tai joka itse surmaa vihollisen.

Peter Wood (2010, 34) perustelee Ripley'n herättämää mielenkiintoa sillä, että naispuolinen elokuvien toimintasankari tarjoaa hyvän pohjan tarkastella sitä, millaisiin kehyksiin populaarikulttuuri sukupuoleen liittyvät kysymykset asettaa. Woodin (emt.) mielestä koko Alien-elokuvien sarja on hedelmällinen maaperä näille kysymyksil-

le, sillä sen asema elokuvahistoriassa on ainutlaatuinen. Tätä Wood (em.) perustelee sillä, että ei ole olemassa toista elokuvasarjaa, jossa naimaton naispuolinen sankari esiintyy liki kahdenkymmenen vuoden sisällä neljässä eri elokuvassa, jotka on ohjannut neljä eri (mies) elokuvaohjaajaa ja kirjoittanut vähintään kuusi (mies) käsikirjoittajaa. Itse pidän erittäin merkittävänä myös sitä, että roolihahmon esittäjä on pysynyt läpi kaikkien vuosien ja elokuvien samana, eikä häntä ole korvattu nuoremmalla näyttelijällä.

Peter Woodin (2010, 34) mukaan naispuoliset toimintasankarit paljastavat hyvin sukupuolinormien jäykkyyden. Ellen Ripley ja hänen kaltaisensa naiset, jotka osaavat sekä taistella ja tappaa, että peitota älyllisellä tasolla monet miespuolisista kollegoistaan, tekevät hyvin näkyväksi sen, kuinka populaarikulttuuri kehystää sukupuolen esittämisen ja ontologian kysymyksiä. Aliens-elokuva vahvistaa Woodin (2010, 34) mukaan Ripleyn olennaisen, luonnollisen ja sisäsyntyisen yhteyden sen välillä, mitä on olla nainen ja kuulua miestä alempaan sosiaaliseen luokkaan, sekä tosiasian siitä, että naisena oleminen tarkoittaa aina äitiyttä. Woodin (2010, 41) mukaan Aliens-elokuva yksiselitteisesti yhdistää pedon kohtua muistuttavilla muodoilla naisen kehon organismiin, jota tulee pelätä ja joka on tuhottava. Alien<sup>3</sup>-elokuva puolestaan tarjoaa Eva Dadlezin (2010, 74) mukaan kuvauksen naisesta toisena, mutta yhtä lailla vapautettuna kanssaihmisenä, omilla ehdoillaan toimivana persoonana, eikä pelkästään jonakin poikkeavana. Sarah Bach ja Jessica Langer (2010, 96) näkevät koko elokuvasarjan prosessina, jossa Ripley karistaa yltään patriarkaatin kontrollin. He kuitenkin toteavat, että tarinassa on kyse Ripleyn henkilökohtaisesta voitosta, ei niinkään systeemin voitosta. Alien – Resurrection -elokuvan lopussa patriarkaaliset armeijat, yritykset ja miehistöt ovat edelleen olemassa ja odottavat lisää vahvoja naisia taistelemaan niitä vastaan. Patriarkaattia ei siis saada täysin kukistettua, mutta yksi askel päästään eteenpäin.



Ellen Rippleyn hahmossa kiehtoo sen moniulotteisuus ja monimuotoisuus. Häntä voidaan tarkastella niin monelta eri kantilta, että kylästyksen vaaraa ei nähdäkseni ole. Edellä olevat, pitkälti elokuviin pohjautuvat perustelut, osoittavat mielestäni sen, kuinka tiiviisti sukupuolen ja feminismiin kysymykset liittyvät Rippleyn hahmoon ja koko elokuvasarjaan. Tämä toimii vahvana perusteena oman tutkimusaineistoni tarkastelunäkökulmalle.

## 1.2. Juliste elokuvan mainoksena

Toisen maailmansodan jälkeen elokuvajulisteiden tuotanto ja asema Yhdysvalloissa muuttuivat. Hollywoodin kultakaudella 1920- ja 1930-luvuilla elokuvastudiot käyttivät paljon rahaa laadukkaaseen ja näyttävään mainontaan. Television tullessa elokuvan asema kuitenkin muuttui rajusti ja elokuvastudiot leikkasivat budjettejaan markkinoiden avautuessa ja filmitelollisuuden muuttuessa sellaiseksi, että elokuvien tuottaminen oli mahdollista myös pienemmille tekijöille. Myös elokuvajulisteiden tekemisessä tapahtui muutoksia. Kun ne aiemmin oli tehty studioiden sisällä, siirtyi työ nyt ulkopuoliselle taholle, National Screen Servicelle, joka usean vuosikymmenen ajan teki elokuvajulisteita pienille ja suurille elokuvastudioille. (Kehr 2008, 8-9.) Alien-elokuvan kohdalla Twentieth Century Fox kääntyi kuitenkin Frankfurt Gips Balkind -nimisen graafisen suunnittelun toimiston puoleen ja sen osakkaat Stephen Frankfurt ja Philip Gips ovat tavanneet jakaa kunnian julisteen suunnittelusta (Robey 2014). Muiden kolmen Alien-tetralogian elokuvan julisteiden suunnittelijoista en ole löytänyt tietoja etsinnästä huolimatta.

Toisen maailmansodan aikana julistetutuotannossa siirryttiin pois syviä värejä tuottavasta, mutta varsin kalliista kivilitografiasta, ja käyt-

töön otettiin offsetpainaminen. Sodanjälkeisen Euroopan ankeassa taloustilanteessa jouduttiin menemään vielä pidemmälle ja elokuvajulisteet olivat usein halpoja, kahdella tai kolmella värillä heikkolaa-tuiselle paperille painettuja tekeleitä. Elokuvajulisteiden kuvitustyyli muuttui myös. Aiemmat käsinmaalatut kuvat saivat väistyä edullisten fotomontaasien tieltä, jotka soveltuivat erinomaisesti offsetpainan-taan. Kehitys miellytti näyttelijöitä ja agenteja, koska se lisäsi tähtien näkyvyyttä elokuvien markkinoinnissa. (Kehr 2008, 8-9.)

Tänä päivänä elokuvajulisteiden merkitys markkinointivälineenä on pienentynyt ja televisiomainokset ovat astuneet niiden tilalle. Yhdysvalloissa aiemmin kaikkialla läsnäolleet elokuvajulisteita näkee nyt lähes ainoastaan elokuvateattereiden aulatiloiissa. Käsinmaalatut elokuvajulisteet ovat arvokkaita harvinaisuuksia, joihin vain harvoilla elokuvantekijöillä on varaa. Kehitys on seurausta siitä, että julisteissa keskeistä ei enää ole niiden tekotapa, vaan konsepti ja viestintä. Katsojilla ei ole aikaa tai harjaantuneisuutta jäädä ihaillemaan esimerkiksi julisteessa käytettyä kirjaintyyppivalikoimaa. Tärkeintä on, että julisteesta käy nopeasti ilmi keitä näyttelijöitä elokuvassa on ja mistä se kertoo. Tästä huolimatta yhdysvaltalainen elokuvakriitikko Dave Kehr (2008, 9) on sitä mieltä, että elokuvajuliste on kaikkea muuta kuin kuollut media. Hänen mukaansa ne ovat jotain suurempaa kuin pelkkää markkinointia; elokuvajulisteet ovat kutsu kuvitteluun, houkutteleva häivähdyks edessä olevasta tarinasta ja uusista ihmisistä. (Kehr 2008, 9.) Tästä Kehrin näkökannasta on helppo astua askel eteenpäin siihen, kuinka julisteet vaikuttavat ja miten ne tarjoavat mahdollisuuden identifikaatioon ja ovat siten todellakin paljon enemmän, kuin vain yritys myydä tuotetta.

Mediakuvastot tarjoavat meille katsojille ja kuluttajille erilaisia ideologioita, kuten vaikkapa myyttiä ydinperheestä, ja siten pitävät pystyssä perinteisiä roolimalleja. Useimmiten mediakuvastoja lue-

taan vallitsevan kulttuurin ohjeistamina, ennestään tuttujen käsitysten mukaisesti ja niistä nähdään juuri se, mitä on opittu ja totuttu näkemään (Mäkiranta 2010, 13). Ihmiset eivät kuitenkaan ole mainosten armoilla eikä niiden tarjoama identifikaatio ole ainoa tapa kokea esitetty kuvallisuus. Vaikka mainokset ainakin jossain määrin toimivat ideologisesti tarjoten katsojalle mahdollisuuden tunnistaa itsensä mainoksen arvoissa ja ideaaleissa, voivat ne asettaa esille aivan vastakkaisia, sukupuolirooleilla leikitteleviä ja niitä problematisoivia esityksiä. (Seppänen 2005, 42-46.) Koska mainonta tukee ajatusta vallitsevasta tai oletetusta katsomisen tavasta, vaikuttaa se siihen, millä tavoin ihmiset asettavat itsensä esille tai katsovat toisiaan. Ihmiset nähdään pitkälti kuvien kautta ja he poseeraavat tavalla, jonka toivovat sopivan tiettyyn visuaaliseen järjestykseen. Omaa katsomistaan on kuitenkin mahdollista kasvattaa, kun oppii tiedostamaan sen tuottavan luonteen. (Rossi 2006, 76.) Katsojalla on näet aina valta lukea mainontaa haluamallaan tavalla, vastakarvaan ja ironisoiden (Seppänen 2005, 42-46). Tähän vastakarvaan lukemisen mahdollisuuteen olen itse tarttunut tarkastelllessani Alien-tetralogian julisteita. Vastakarvaan lukemista käsittelemällä laajemmin tutkimusmenetelmää käsittelevässä luvussa 2.4.

Leena-Majja Rossi (2005, 19) menee niin pitkälle mainonnan tarkastelun suhteen, että pitää yleisöä yhtenä mainonnan tekijänä mainostajien ja mainostoimistojen lisäksi. Hänen mukaansa yleisöllä, eli tuloksijoilla, on hyvinkin laajat valtuudet suhteessa näkemäänsä. Merkit merkitykset siis muotoutuvat mainoskuvia katsoessa, enkä näe syytä siihen, miksi tämä koskisi pelkästään mainoskuvia. Onhan merkityksen muodostaminen samanlainen prosessi kuvan laadusta riippumatta.

### 1.3 Sukupuoli ja sen rakentaminen mainonnalla

Sukupuolen käsite saattaa äkkiseltään tuntua itsestään selvältä ja luonnollisen kaksijakoiselta. Sitä se ei kuitenkaan missään nimessä ole. Sukupuoli ei ole kiinteä ominaisuus, ei edes biologisesti. Se on tekemistä, esittämistä ja suorittamista, jotain sellaista, joka muuttuu aikakaudesta ja historian ajankohdasta riippuen. Sukupuoli on paitsi pysyvä tila, myös elävä ja muuntuva, jota erilaiset sosiaaliset ja kulttuuriset pakot säätelevät. Kuten Leena-Majja Rossi (2006, 64) toteaa, *sukupuoli on historiallinen ja kontekstisidonnainen rakennelma*. Sukupuoleen on mahdollista vaikuttaa ja siksi sitä on mahdollista myös rakentaa ja muokata. Yksi erittäin keskeinen paikka sukupuolen rakentamiselle on mainonta, jonka laajuus ja levinneisyys tarjoavat suuren levikin esitetyille sukupuolille.

Elävässä elämässä sukupuolen rakentaminen ja muokkaaminen voivat tapahtua yksilön omasta tahdosta ja omilla teoilla esimerkiksi käyttämällä vaatteita, jotka stereotyyppien kautta yhdistyvät johonkin muuhun sukupuoleen. Samalla tavalla sukupuolta voidaan rakentaa visuaalisissa esityksissä, kuten elokuvajulisteissa. Niissä voidaan joko pönkittää olemassaolevaa sukupuolijärjestelmää tai yrittää rikkoa sitä. Pönkittäminen ja rikkominen ovat kuitenkin aina jossain määrin riippuvaisia kuvan lukijasta. Siitä, miten hän kuvan lukee ja tulkitsee sen merkityksiä, jotka saattavat olla hyvinkin piiloisia.

Sukupuolentutkimuksen piirissä kuvia on totuttu lukemaan hyvinkin erilaisilla ja tarkoilla tavoilla. Usein myös tavoilla, jotka ovat vastakkaisia sille, miten kuvien tekijät yrittävät vihjata kuvia luettavan. Oma tutkimukseni liittyy siinä mielessä sukupuolentutkimuksellisiin tarkastelutapoihin, että olen kaivanut aineistostani esiin erilaisia mahdollisia tulkintoja ja siten tarkoituksella rikkonut elokuvan- ja elokuvajulisteiden tekijöiden mahdollisesti tarkoittamia tulkintoja ja merkityksiä. En

esimerkiksi ajattele Ellen Ripleyä julisteissa pelkästään heteronormatiivisessa kontekstissa tai heteroseksuaalisen halun kohteena. Olen pitänyt avoinna mahdollisuuden tulkita hänet ja etenkin hänen representoimansa sukupuolen myös muulla tavoin.

Helsingin yliopiston sukupuolentutkimuksen professorina aiemmin toimineen Leena-Majja Rossin mukaan mainonta on varsin usein sukupuolimainontaa ja nimenomaan heteroseksuaalisuuden mainontaa (2006, 62). Tavoitteena ei siis olekaan kaupata pelkästään elokuvia, tuotteita tai palveluja, vaan käsitystä siitä, millainen minkäkin sukupuolen tulisi olla ja millainen ihanteellinen mies tai nainen on. Rossin (2006, 62) mukaan mainonta *esittää feminiiniksi kuvattujen naisten ja maskuliiniseksi kuvattujen miesten toisiinsa kohdistaman halun luonnollisena vetovoimana, tilana, johon katsojien oletetaan itsestään selvästi samastuvan*. Mainonta on länsimaisen kulttuurin arjessa voimakkaasti läsnä ja vaikuttaa siten siihen, millä tavalla katsojat asemoivat itsensä subjekteiksi, objekteiksi tai niiden välimaastoon (Rossi 2006, 63).

Feminiininen naisruumis on aina ollut suosittu kuvamateriaali mainoskuvissa. Naisruumiilla on myyty ja markkinoitu lähes kaikkea mahdollista, aina leposohvista savukkeisiin ja tietokoneista kahviin (Korhonen 1991; Lehtonen 1991; Salo 1991). Naisruumiista on vuosikymmenten saatossa muotoutunut kulttuurinen halun paikka ja sen esittäminen mainoksissa, joko osittain tai kokonaan, tuottaa halua ja esteettis-eroottista mielihyvää katsojan sukupuolesta riippumatta (Heiskala 1991, 47). Koska naisruumiista on tavallaan tullut julkista omaisuutta, ovat feministisesti suuntautuneet tutkijat kohdistaneet niihin kriittisen katseensa esimerkiksi kuvien rakentamisen ja merkien politiikkaa tutkiessaan. 1980- ja 1990-lukujen mainoskuvastoa on kritisoitu kapeasta naiskuvasta sekä naisruumiin toistuvasta ja kaavamaisesta seksualisoimisesta. Kriitikissä on Rossin (2006, 70-71)

mukaan menty jopa niin pitkälle, että mainostajia on syyllistetty kannustamisesta sukupuolittavaan kuluttamiseen, mikä ei minun mielestäni kuulosta ollenkaan mahdollomalta väitteeltä.

Mainonta on Rossin (2006, 71) mukaan kuvallisesti ja kerronnallisesti rikas alue, joka tarjoaa monin eri tavoin tulkittavissa olevia ja keskenään hyvin erilaisia esityksiä sukupuolista. Stereotyyppisinä nähtävien heteroseksuaalisuutta painottavien, ydinperhemyyttä ylläpitävien passiivisten naiskuvien ja aktiivista maskuliinisuutta pönkittävien nais- ja miesruumiiden esitystapojen keskeltä löytyy myös esityksiä maskuliinisista naisista ja hoivaavista miehistä. Mainosten miesten esittämistavat muuttuivat ja laajenivat Heiskalan (1991, 48) mukaan 1980-luvulle tultaessa ja miesruumis alkoi tietyissä rajoissa muodostua esteettis-eroottisen halun kohteeksi ja sitä ryhdyttiin kuvaamaan naista muistuttavilla tavoilla. Naisten mainosroolien mahdollinen laajentuminen on ilmeisesti tapahtunut vasta tämän jälkeen. Rossin (2006, 71) mukaan mainontaa kannattaakin tarkastella niin, että kiinnittää huomiota sekä yhdenmukaistaviin normatiivisiin tekijöihin, että sukupuolen toisin toistamisen mahdollisuuksiin.

Koen sukupuolen rakentamisen tutkimisen tärkeänä siksi, että sillä tavoin voin tehdä näkyväksi sekä luutuneita että uusia näkemisen ja ajattelemisen tapoja. Sitä kautta koen mahdolliseksi tarjota niin itselleni kuin muillekin tilaisuuden rakentaa vapaammin omaa identiteettiä. Vaikka Suomi onkin viimeisimmissä tutkimuksissa (The World Economic Forum 2015) julistettu yhdeksi maailman sukupuolittaisa-arvoisimmista maista, en usko, että asian esillenostaminen on silti koskaan pahitteeksi.

Tutkimukseni hypoteesinä on ollut, pitkälti elokuvien sukupuolen esittämistapaan perustuen, että Alien-tetralogian julisteet tarjoavat toisenlaisen eli norminvastaisen tavan esittää sukupuolta. Normin-

mukaisella ymmärrän tässä esimerkiksi sen, että naisruumis esitetään hoikkana, pitkähiuksisena ja suuririntaisena tai että nainen asetetaan rooliin, joka liittyy hoivaamiseen, perhekeskeisyyteen ja kodin sfääriin. Hän on siis jotain muuta, kuin se kotiympäristössä toimiva, kaunis äiti-vaimo, joka pitkään oli vallitseva naisen esittämistapa mainonnassa (Heiskala 1991, 48). Myös heteroseksuaalisuus, heikkous ja suojeltavana oleminen ovat esimerkkejä määreistä, joita pidän norminmukaisena tapana esittää naista länsimaisessa visuaalisessa kuvastossa. Rossin (2006, 77-78) mukaan sukupuolia toistetaan mainoksissa toisin silloin, kun maskuliinisia naisia ja feminiinisiä miehiä esitetään *tavoilla, jotka tekevät näistä kuvista ymmärrettäviä ja hyväksyttäviä, jopa houkuttelevia, samastumisen ja halun kohteita*. Toisin sanoen, jos Ellen Ripley esitetään julisteessa maskuliinisuudessaan hyväksyttävänä ja vakavastiotettavana, tarjotaan katsojalle Rossin määritelmän mukainen toisin toistettu sukupuoliesitys.

---

## 2. TEOREETTINEN VIITEKEHYS JA TUTKIMUSMETODI

---



Tutkimukseni kohteena ovat elokuvajulisteet, jotka graafisen suunnittelun tuotoksina ovat osa visuaalista kulttuuria, jonka keskeisimpiä käsitteitä on representaatio. Aloitan tarkastelemalla luvussa 2.1. visuaalista kulttuuria ja sen jälkeen representaation käsitettä tutkimukseni kannalta mielekkäällä tavalla. Alaluvussa 2.2. perustelen sukupuolentutkimuksellisen näkökulman käytön tutkimuksessani ja esittelen tutkimuskysymykseni. Luvussa 2.3. esittelen tarkemmin tutkimusaineistoni ja luvussa 2.4. käyn läpi tutkimusmenetelmäni sekä merkityksen muodostumisen semioottiselta kannalta.

## 2.1. Visuaalinen kulttuuri ja representaatio

Visuaalisen kulttuurin tutkimus on kasvanut kulttuurintutkimuksen vaikutuspiirissä ja sitä kiinnostavat erityisesti visuaalisten esitysten merkitykset, tuotanto ja vastaanotto. Tutkimuksen ja kiinnostuksen kohteena ovat olleet niin elokuvat, valokuvat kuin mainoksetkin. Lisäksi visuaalisen kulttuurin tutkimus on kiinnostunut sellaisten visuaalisten järjestysten tutkimisesta, jotka liittyvät näköaistiin perustuvaan vuorovaikutukseen sekä katsomiseen ja katseen kohteena olemiseen. (Seppänen 2005, 35.) Elokuvajulisteet mainoksen roolissaan ovat vuorovaikutuksessa katsojan kanssa. Ne yrittävät suostutella ja saada puolelleen, lisäksi ne nostavat katseen kohteeksi paitsi ilmiselvän sisältönsä, myös piiloisempia, mutta kulttuurisesti ehkä jopa merkittävämpiä aiheita.

Visuaalisuus ja kulttuuri ovat sanoja, joita viljellään runsaasti sekä yhdessä että erikseen. Seppäsen (2005, 16) mukaan visuaalisuutta voidaan käyttää ainakin adjektiivina ja substantiivina. Adjektiivimerkityksessä visuaalisuudella tarkoitetaan silmin havaittavaa ominaisuutta, substantiivina puolestaan näkyvää todellisuutta (Seppänen 2005, 16). Visuaalisuuteen sisältyvät muun muassa erilaiset visuaaliset esitykset

ja katseen varaan rakentuva vuorovaikutus, laajemmin ajateltuna jopa mielikuvat ja vertauskuvat. Tämä visuaalisuuden laajempi määritelmä nousee merkittäväksi oman tutkimukseni kannalta, pelataanhan elokuvajulisteissa nimenomaan mielikuvilla ja vertauskuvilla.

Kulttuurin monimuotoinen mutta hankala käsite tarkoittaa suppeimmillaan taiteen saavutuksia, laajimmillaan kaikkea arkielämään ja elämäntapoihin kuuluvaa. Kulttuuri jakautuu niin korkeakulttuuriin, populaarikulttuuriin, valtakulttuuriin kuin lukemattomiin alakulttuurireihinkin. (Väliverronen 2003, 17). Seppänen (2005, 16-17) täsmentää kulttuurin viittaavan *ihmisten toimintaan, jossa he tietoisesti tai tiedostamattaan rakentavat ympäristöönsä ja tuottavat siihen merkityksiä*. Visuaalinen kulttuuri on Seppäsen (2005, 17) sanoin *näköaistiin nojautuvaa merkitysvälitteistä toimintaa ja tämän toiminnan tuotteita, kuten julkisuuden kuvastoja*. Suurta osaa näistä kuvastoista tuottavat graafiset suunnittelijat graafisen suunnittelun keinoin.

Visuaalisten esitysten määrä alkoi lisääntyä 1900-luvun alussa mediajulkisuuden kasvun myötä (Seppänen 2005, 17). Reilussa sadassa vuodessa kehitys ei ole ainakaan pysähtynyt ja tällä hetkellä elämme erityisesti sosiaalisen median, kuten Facebookin, Instagramin ja Pinterestin, avittamana historian kuvallisinta aikakautta. Vaikka kuvien merkityksiä on pohdittu antiikista saakka, mediakuvastojen tutkimiseen alettiin kiinnittää huomiota vasta 1970-luvulla. Tuolloin tutkijat kiinnostuivat elokuvista, valokuvista, mainoksista ja taiteesta yhteiskunnallisina ja kulttuurisina ilmiöinä. Samalla visuaalisia esityksiä alettiin tutkia muuallakin kuin taidehistorian piirissä, josta käsite visuaalisen kulttuurin tutkimus on saanut alkunsa. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen alku sijoittuu kuitenkin vasta 1990-luvulle, vaikka käsite on edelleenkin tutkijoiden piirissä hiukan ristiriitainen. Toisaalta visuaalisen kulttuurin tutkimus on kerännyt piiriinsä eri tieteenalojen visuaalisista ilmiöistä kiinnostuneita tutkijoita, mutta toisaalta kaikki

eivät ole halunneet siirtyä yhteisen käsitteen alle. (Seppänen 2005, 17-18.) Käytettiinpä tutkimuksesta mitä käsitettä tahansa, totta on kuitenkin se, että visuaalisten ilmiöiden tutkimus on elävä ja kiinnostava, eikä missään nimessä ainakaan vähentynyt tutkimuksen alue.

## REPRESENTAATIO

Yksi visuaalisen kulttuurin keskeisimpiä käsitteitä on representatio. Yksinkertaisimmillaan se tarkoittaa esitystä, eli oman tutkimusaiheeni kohdalla vaikkapa yhtä yksittäistä elokuvajulistetta. Todellisuudessa representaation käsite on kuitenkin laajempi ja erityisen hyödylliseksi se muodostuu silloin, kun halutaan pohtia *millä tavoin erilaiset mediat esittävät ja tuottavat todellisuutta, kenen näkökulmasta ja millaisin välinein* (Seppänen 2005, 77). Representaation avulla mediaesityksiä voidaan analysoida tieteellisesti ja se antaa myös mahdollisuuden kytkeä tutkimus laajempiin teoreettisiin pohdintoihin vaikkapa sukupuolesta (emt.). Juuri tästä syystä representatio on erityisen hyödyllinen väline oman tutkimukseni kannalta. Olenhan kiinnostunut siitä, millä tavalla tutkimukseni kohteena olevat elokuvajulisteet esittävät ja tuottavat sukupuoleen liittyvää todellisuutta ja millaisin välinein se tapahtuu.

Mäkiran (2010, 101) laajentaa representaation esitysluonnetta määrittelemällä sen konkreettiseksi kuvaksi, kielelliseksi kuvaukseksi tai niiden kokonaisuudeksi. Altti Kuusamo (1996, 43) käyttää kuvasta nimitystä kuvallinen representatio, mikä onkin kaikkein yleistajuisin määritelmä (Mäkiran 2010, 103). Representaatiossa ei Mäkiran (em.) mukaan esitetty kohde ole läsnä, vaan sen havaitaan ja ymmärretään *representaation välityksellä, uudelleen esitettynä*. Samaa mieltä on Seppänen (2005, 82), joka toteaa medioiden tekevän läsnäolevaksi usein jotain sellaista, joka on poissa katsojan omasta elinpiiristä. Representaatioon liittyy kiinteästi merkityksen käsite. Merkityksiä tuotetaan nimenomaan representaatioiden kautta kielen, merkki-

järjestelmien ja mielessä olevien käsitteiden avulla (Mäkiranta 2010, 102). Merkitysten rakentumista käsittelem tarkemmin luvussa 2.2.

Kress ja van Leeuwen (2006, 7) määrittelevät representaation prosessiksi, jossa merkkien tekijä pyrkii tekemään representaation objektista tai kokonaisuudesta ja jossa tekijän monimutkaiset intressit ovat peräisin hänen kulttuurisesta, sosiaalisesta ja psykologisesta historiastaan. Tämä prosessi keskittyy juuri siihen tiettyyn kontekstiin, jossa merkin tekijä merkin tuottaa.

Representaatiot viittaavat Seppäsen (2005, 84) mukaan myös *tulkinnalliseen prosessiin, jossa ihmisen mielikuvat, aistien välittämä esine maailma ja erilaiset "kielet" kohtaavat toisensa*, ne eivät siis ole pelkkiä konkreettisia kuvia tai mainoksia. Näitä mentaalisia representaatioita eli merkityksellisiä mielikuvia tarvitaan, jotta voisimme tunnistaa ulkoisen maailman esineitä, tekstin sanoja tai erilaisia asioita kuvista (Seppänen 2005, 84-85). Mäkiranta (2010, 103) kuvailee tätä monitasoiseksi tapahtumaketjuksi, *jossa mielikuvat, merkkijärjestelmät, olemassa olevat kuvat, katsomiskonventiot, kuvan tekemisen tavat ja tulkinnat kohtaavat*. Jaetut mentaaliset representaatiot mahdollistavat sen, että me ihmiset pystymme kommunikoimaan keskenämme. Sosiaalinen yhteisömahdollistuu, kun yhteisön jäsenet tulkitsevat maailmaa edes jotakuinkin samalla tavalla. (Seppänen 2005, 85.)

Seppänen (2005, 94) nostaa esiin kolme erilaista tapaa ymmärtää representaatioita; refleksiivisen, intentionaalisen ja konstruktivistisen. Refleksiivisesti eli heijastusteoreettisesti ajatellen representaatioita voidaan pitää todellisuuden heijastumana ja siten pohtia vastako jokin kuva siinä esitettyä todellisuutta. Esimerkiksi siis vaikkapa esitetäänkö Ellen Ripley elokuvajulisteissa sen näköisenä kuin hän oikeasti elokuvatodellisuudessa on, vai onko hänen ulkonäköään muokattu kuvankäsittelyn keinoin. Intentionaalinen ajattelutapa puo-

lestaan kiinnittää huomion representaation tekijään ja siihen, mitä tämä haluaa representaatiollaan sanoa. Miksi siis Alien-tetralogian elokuvajulisteiden kuvitus on juuri sellainen kuin se on? Kenen tar koitusperiä se palvelee ja miksi? Representaation voidaan myös ymmärtää rakentavan todellisuutta (Seppänen 2005, 78). Tämä kolmas, eli konstruktivistinen tapa on se, joka parhaiten soveltuu omaan tutkimukseeni. Ymmärrettäessä representaatio konstruktivistisesti keskitytään siihen, millaisen todellisuuden mediaesitys tuottaa ja millaisilla keinoilla se antaa vaikutelman siitä, että esittää todellisuutta (Seppänen 2005, 95). Oman tutkimuskysymykseni asettelun kannalta kiinnostavinta on ymmärtää representaatio todellisuuden rakentajana. Sillä tavoin on mahdollista tarkastella sukupuolen rakentumista Alien-tetralogian julisteissa ja etsiä vastausta siihen, millaisia sukupuolia julisteiden sisältämät representaatiot tarjoavat. Tästä syystä en ole työssäni suuremmin keskittynyt representaatioiden refleksiiviseen tai intentionaaliseen puoleen.

Representaatioiden tulkinta on aina kulttuurisidonnaista. Tulkinnot voivat olla henkilökohtaisia ja subjektiivisia, mutta itse representaatiot eivät sitä välttämättä ole. Niiden avulla rakennetaan yhteistä jaettavaa kulttuuria, mikä nostaakin esiin representaatioiden suhteen valtaan ja politiikkaan. Representaatiot eivät ilmesty tyhjästä, vaan joku aina rakentaa ne. Tai kuten Sarpavaaran (2004, 32) määritelmästä käy ilmi, *representaatio on aina jonkin esittämistä jonkinlaisena*. Representaatioita tarkastellessa on siis muistettava pitää mielessä se, että jostain syystä jokin representaatio pääsee esille ja jokin toinen ei. Kuka päättää sen, mitä esitetään, millä tavoin ja millä välineillä? (Seppänen 2005, 82-83.) Miksi tutkimusaineistoni julisteissa 2A ja 2B Ellen Ripley esiintyy lapsi käsivarsillaan, hyvin madonnamaisessa asetelmassa? Representaatiot eivät siis ole koskaan täysin viattomia, mitä vahvistaa ajatus niiden toiminnallisuudesta.

Representaatiot eivät synny tyhjästä vaan joku tuottaa ne. Olipa kyseessä mainos, elokuva tai uutiskuva, sen takaa löytyy todennäköisesti monen ihmisen verkosto, joka on ollut mukana tuottamassa kyseistä representaatiota juuri sellaiseksi, jollaisena se muille näytetään. Esimerkiksi mainoksilla on aina jokin tavoite, johon ne tähtäävät, ilmeisimmillään se liittyy mainostettavan asian kaupaksi saamiseen. Siitä syystä mainoksen tekijöiden on valittava representaatiot sellaisiksi, että niillä parhaiten päästään haluttuun tulokseen. Valintojen tekeminen edellyttää luonnollisesti myös poisrajaamista, sen lisäksi mitä päätetään näyttää, on päätettävä myös se, mitä ehdottomasti ei haluta näyttää. Alien-tetralogian elokuvajulisteiden suhteen mielenkiintoista on esimerkiksi se, että julisteissa 1A ja 1B ei näytetä päähenkilöä, toisin kuin kahden seuraavan elokuvan julisteissa. Joku on siis tehnyt jostain syystä päätöksen siitä, että Ellen Rippleyn hahmoa ei julisteisiin ole laitettu. Ensimmäinen ajatus on, että hänet on jätetty pois, koska on ajateltu ettei nainen tieteiselokuvan julisteessa anna elokuvalle uskottavuutta ja siten heikentää sen kaupallisuutta. Näin ei kuitenkaan voi olla, sillä kuten luvussa 1.1. mainitsin, Rippleyn hahmo muutettiin naiseksi juuri markkinoinnillisista syistä. Yhtä mielenkiintoista on se, että sarjan viimeisimmän elokuvan mainosjulisteessa Ellen Rippleyä ei myöskään näy. Onko hän jo saavuttanut niin ikonisen aseman, että häntä ei julisteessa tarvita?

Kaikki päätökset eivät kuitenkaan ole tietoisia. Kuten Sarpavaara (2004, 32) toteaa, representaatioihin liittyy aina *tietoisia ja tiedostamattomia, tarkoituksellisia ja tarkoittamattomia, ilmeisiä ja enemmän piiloisia merkityksiä*. Juuri tästä tiedostamattoman, tarkoittamattoman ja piiloisten merkitysten mahdollisuudesta johtuen representaatioiden luojat eivät koskaan pysty täydellisesti määrittelemään sitä kuinka ne otetaan vastaan ja miten niitä katsotaan (Sarpavaara 2004, 33). Representaatiot ovat lisäksi tietynlaisia kulutustavaroita, niitä käytetään ja kulutetaan osana jokapäiväistä elämää. Kun istun sohvalla lukemassa uusinta

naistenlehteä, kulutan samalla sen sisältämien mainosten ja muiden kuvien tuottamia representaatioita. Joko tietoisesti tai tiedostamattani voin lukea representaatiot siten miten ne vihjaavat haluavansa tulla luetuiksi, tai voin myös lukea niitä halutessani aivan toisin. Juuri tässä lukemisen vapaudessa piilee mielestäni representaatioiden kauneus. En ole sidottu niihin merkityksiin, joita minulle yritetään pakolla tarjoilla, vaan voin omasta vapaasta tahdostani tulkita representaatiot aivan päinvastaisella tavalla. Minun ei ole pakko hyväksyä Aliens-elokuvan mainosjulisteiden tarjoamaa esitystä madonnasta ja lapsesta, vaan voin niin halutessani nähdä julisteen aivan toisin.

## 2.2. Tutkimusaiheen tarkennus ja ongelma

Tutkimukseni pääpaino on luonnollisesti oppiaineessani graafisessa suunnittelussa, mutta sen lisäksi työni kysymyksenasettelu sivuaa olennaisesti sukupuolentutkimusta. Sen kautta työni on mahdollista liittää feministiseen mediatutkimukseen, joka tutkii sitä, kuinka *maailma sukupuolittuu niin median tuotannossa, esityksissä kuin vastaanotossakin* (Mäkelä, Puustinen & Ruoho 2006, 7-8). Sukupuolen representaatioiden tutkiminen ja tarkastelu ovat keskeisessä osassa feminististä mediatutkimusta, kuten myös omaa tutkimustani. (emt.)

Tämän viitekehyksen puitteissa etsin vastausta kysymykseen **millaisilla visuaalisilla keinoilla sukupuolta rakennetaan Alien-tetralogian elokuvajulisteissa**. Lisäksi vastaan tutkimuksessani kahteen alakysymykseen; **miten visuaalisilla keinoilla rakennetaan sukupuolta ja millaista sukupuolta representoidaan**.

Miksi sitten halusin tarkastella aineistoani niin, että mukana on sukupuolentutkimuksellinen puoli? Olisin helposti voinut muotoilla tut-

kimuskysymyksen vastaamaan ainoastaan visuaalisuuden ja graafisen suunnittelun aiheisiin. Ensimmäinen vastaus on luonnollisesti se, että olen henkilökohtaisesti kiinnostunut sukupuolentutkimuksesta ja halusin hyödyntää mahdollisuutta yhdistää se tutkimukseeni. Verrinnyt kiinnostukseni sukupuolentutkimusta kohtaan sai hyvin nopeasti nousemaan esiin tutkimusaineistoksi juuri Alien-tetralogian elokuvajulisteet, sillä olin tietoinen itse elokuvien aikanaan tarjoamasta erilaisesta naiskuvasta.

Toinen perustelu sukupuolentutkimukselliselle kysymyksenasettelulle on yhteiskunnallisesti merkittävämpi. Sukupuoli ei ole vain yksiselitteinen ja jyrkkä biologinen totuus, vaikka sellainen näkemys saa usein vahvasti jalansijaa, sillä erilaiset yhteiskunnalliset käytännöt, kuten koululaitos, tiede, politiikka, perheinstituutio ja media muokkaavat käsityksiä sukupuolesta. Kulttuurin alueista media nousee erityisen keskeiseksi sukupuolikäsitysten rakentajaksi. (Mäkelä, Puustinen & Ruoho 2006, 7). Median kautta syntyvät stereotyyppioita ja erilaisia niin sanottuja totuuksia siitä, miltä jonkin tietyn sukupuolen "pitää" näyttää, kuinka sen "kuuluu" käyttäytyä tai vaikkapa mitä ammattia "saa" harjoittaa. Nämä kaavoihin kangistavat ja yksilöllisyyttä rajoittavat "totuudet" ovat aina tuntuneet minusta vastenmielisiltä ja vääriiltä, joten tuntui luonnolliselta ryhtyä tarkastelemaan niiden paikkansapitävyyttä.

Koen tärkeäksi tarkastella kaikenlaisia media-aineistoja, myös omaa tutkimusaineistoani, sukupuolen näkökulmasta juuri siksi, että siten on mahdollista purkaa tuollaisia keinotekoisia, stereotyyppisiä käsityksiä. Stereotyyppioiden purkaminen ja media-aineistojen lukeminen valtavirrasta poikkeavilla tavoilla puolestaan mahdollistaa ja vapauttaa rakentamaan omaa identiteettiään sellaiseksi, jollaiseksi kukin itse haluaa. Oman tutkimukseni tavoitteena on purkaa sukupuolijärjestelmään liittyviä valtarakenteita ja tarjota vaihtoehtoisia tapoja tarkastella maail-



maa, vaikka sitten edes pieneltä alalta. Yritän omalta osaltani hajottaa sukupuolittuneita käytäntöjä kuvien lukemisen suhteen.

Tutkimusaineistoni kannustaa sukupuolentutkimuksellisen näkökulman hyödyntämiseen. Luvussa 1.1 esittelin Alien-tetralogian elokuvien päähenkilöä Ellen Ripleyä ja hänen yhteyttään feminismiin. Tämän olemassaolevan yhteyden vuoksi koen, että sukupuolen teemaa on mahdollon täysin ohittaa näitä elokuvajulisteita tutkiessa. Aineistoni kutsuu lukemaan ja tulkitsemaan itseään toisin, vastakarvaan, mikä on ollut yleinen tapa tarkastella aineistoja sukupuolentutkimuksen piirissä.

Kuten Rossi (2006, 67) toteaa, visuaaliset tuotteet eivät ole arvoituksia, joihin olisi olemassa vain yksi ainoa ja oikea tulkinta. Ne eivät *tyhjene yhteen luentaan, vaan sisältävät aina potentiaalia uudelleentulkinnolle ja –merkityksellistämisille* (Vänskä 2006, 14). Jokainen katsoja on tekijä ja muokkaa merkityksiä omilla tulkinnoillaan, hän siis tuo merkitysprosessiin mukaan oman historiansa ja tietämyksensä (Rossi 2006, 67). Kokemus siitä, miten ja millaisina meidät itsemme nähdään, vaikuttaa katsomiseen. Visuaalisissa esityksissä on käytännössä aina jokin hallitseva koodi, eli tapa, jolla esityksen tekijä tai tuottaja on tarkoittanut sen tulkittavaksi. Stuart Hallin (1992, 147) mukaan katsojat usein tunnistavat tämän hegemonisen eli hallitsevan aseman, mutta mikään ei pakota heitä noudattamaan sitä. On siis täysin mahdollista hylätä hallitseva koodi, hajottaa se ja rakentaa oma tulkinta jonkin vaihtoehdoisen viitekehyksen pohjalta (emt.).

#### **DENOTAATIO, KONNOTAATIO JA MYYTTI**

Sanat koodi ja tulkinta viittaavat vahvasti semiotiikkaan, jonka avulla on mahdollista avata tutkimusaineistoni julisteista löytyneitä merkityksiä. Viestintätutkija ja professori John Fiske (1998, 69) huomauttaa, että merkitykset eivät ole ehdottomia eivätkä paikallaanpysyviä. Merkityksen muodostuminen on aktiivista toimintaa, merkityksiä luodaan, syn-

nytetään ja niistä neuvotellaan. *Merkitys on tulosta merkin, tulkitsimen ja kohteen dynaamisesta vuorovaikutuksesta (emt.)*.

Merkitysten tarkastelun kannalta keskeisiksi käsitteiksi omassa työssäni nousevat **denotaatio**, **konnotaatio** ja **myytti**. Kaksi ensimmäistä käsitettä on peräisin Roland Barthesilta, joka käytti niitä valokuvien tutkimisessa 1960-luvulla (Seppänen 2010, 182). Professori Risto Kuneliuksen (1998, 146) mukaan denotaation ja konnotaation käsitepari pohjaa strukturalistiseen semiotiikkaan ja olen havainnut sen olevan varsin käytetty erilaisten kuvallisten esitysten tarkastelussa. Fiske (1998, 113) määrittelee denotaation merkin yleisimmin hyväksytyksi ja selvimmäksi merkitykseksi. Julisteen kuva Ellen Ripleystä denotoi siis Ellen Ripleyn henkilöä. Konnotaatio puolestaan *kuva vuorovaikutusta, joka syntyy kun merkki kohtaa käyttäjiensä tuntemukset tai mielenliikkeet ja kulttuuriset arvot* (Fiske 1998, 113). Konnotaatio tarkoittaa sitä, miten jokin on kuvattu (Fiske 1998, 114). Seppänen (2010, 182) korostaa nimenomaan konnotaation merkitystä semioottisena funktiona, kantaaahan se mukanaan kulttuurisia arvoja ja juuri konnotaatioiden avulla on mahdollista luoda samasta asiasta erilaisia vaikutelmia.

Vaikka konnotaatiot ovat vahvasti kulttuurisidonnaisia ja sosiaalisia, kuten esimerkiksi sotilasupseerien arvomerkit, ovat konnotaatiot myös inhimillisiä ja toimivat subjektiivisella tasolla (Fiske 1998, 114-115). Tämä saa aikaan sen, että konnotaatioiden toimiminen jää helposti huomaamatta. Konnotaatioista tulee helposti denotatiivisia tosiasioita: Ellen Ripley on hoivaava ja äidillinen, koska hänet julisteissa 2A ja 2B sellaisena denotoidaan. Tämänlaisen väärinlukemisen torjuminen on Fisksen (1998, 115) mukaan yksi semioottisen erittelyn päätavoitteista. Itse näen Fisksen ajatuksessa selkeitä yhtymäkohtia vastakarvaan lukemiseen.

Kolmas semiotiikasta nouseva keskeinen käsite on myytti. Käsite, joka myös on peräisin Roland Barthesilta, eikä hänen käytössään tar-

koita väärinä pidettyjä ajatuksia, kuten myytti tavallisesti käsitetään. Barthesin merkityksessä *myytti on kulttuurin tapa ajatella jotakin, ymmärtää tai käsitteellistää se*. Myytti on toisiinsa liittyvien käsitteiden ketju, joka naturalisoi historiaa ja tekee merkityksistä luonnostaan olevia. (Fiske 1998, 115-119.) Yleispäteviä myyttejä ei Fiske (1998, 119) mukaan ole olemassa, mutta vallitsevia myyttejä kylläkin. Sellaisia ovat esimerkiksi käsitykset naisten ja miesten rooleista, jotka myyttien avulla asettuvat paikoilleen ja muuttuvat itsestään selviksi ja luonnollisiksi (Seppänen 2010, 183). Vallitsevia myyttejä on kuitenkin mahdollista kyseenalaistaa ja jopa kumota vastamyyttien avulla. Myytit ovat dynaamisia ja voivat muuttua nopeastikin kulttuurin muuttuvien tarpeiden ja arvojen mukaan. (Fiske 1998, 119-121.)

### 2.3. Mikä on Alien-tetralogia?

Tutkimusaineistoni koostuu seitsemästä elokuvajulisteesta, joita on käytetty Suomessa Alien-tetralogian elokuvien mainostamiseen. Pääsin tarkastelemaan ja valokuvaamaan julisteita Kansallisessa audiovisuaalisessa instituutissa (ent. Kansallinen audiovisuaalinen arkisto) 10. heinäkuuta 2012.

Alien-tetralogian elokuville on tehty runsaasti mainosjulisteita ja esimerkiksi internetistä on mahdollista löytää kuvia useista erilaisista julisteista, eri vuosilta ja eri maihin tehtyjä versioita. Päädyin kuitenkin käytännön syistä rajaamaan tutkimusaineistoni Suomen markkinoinnissa käytössä olleisiin julisteisiin, sillä siten minun oli mahdollista päästä näkemään ne itse konkreettisina objekteina. Rajausta tuntui järkevältä myös siitä syystä, että sillä tavalla tutkimusaineiston koko jäi luonnollisella tavalla helposti hallittavan laajuiseksi. Näiden aitojen ja virallisten julisteiden tarkasteleminen takaa myös sen, että esi-

merkiksi kenenkään elokuvafanin luoma näkemys Alien-tetralogian elokuvajulisteesta ei ole päässyt vaikuttamaan tutkimukseni tuloksiin. Niin saattaisi helposti käydä, mikäli olisin valinnut aineistokseni internetistä löytyviä julistekuvia, joiden autenttisuuden varmistaminen olisi ollut käytännössä mahdotonta.

Alien-tetralogia koostuu neljästä yhdysvaltaisesta elokuvasta, jotka ovat ilmestyneet vuosien 1979 ja 1997 välillä. Nämä elokuvat ovat Ridley Scottin ohjaama *Alien* (1979), James Cameronin ohjaama *Aliens* (1986), David Fincherin ohjaama *Alien³* (1992) ja Jean-Pierre Jeunet'n ohjaama *Alien – Resurrection* (1997). Elokuvat kuuluvat tieteis- ja/tai kauhuelokuvien genreen ja niiden tapahtumapaikkana on tulevaisuuden avaruudessa joko avaruusalus tai jokin meille vieras planeetta. Kaikkien elokuvien päähenkilönä on luutnantti Ellen Ripley, jota esittää yhdysvaltalainen, vuonna 1949 syntynyt näyttelijä Sigourney Weaver.

Tässä työssä käsittelemäni Alien-tetralogian lisäksi elokuvantekijät ovat käsitelleet samaa aihetta myös muualla. Alien-tetralogian toinen päähahmo, itävaltalaisen taiteilija H.R. Gigerin suunnittelema peto esiintyy myös vuonna 2004 valmistuneessa elokuvassa *Alien vs. Predator* sekä sen jatko-osassa vuodelta 2007 *Alien vs. Predator – Requiem*. Lisäksi vuonna 2012 valmistui Ridley Scottin ohjaama elokuva *Prometheus*, joka on osa trilogiaa, joka sijoittuu aikaan ennen alkuperäistä Alien-tetralogiaa. Tämän trilogian toinen osa, niinikään Ridley Scottin ohjaama *Alien: Covenant*, ilmestyy nähtävästi vuonna 2017. Näissä viidessä muussa elokuvassa ei kuitenkaan esiinny Ellen Ripleyn hahmoa, joten en laske niitä kuuluvaksi varsinaiseen Alien-elokuvien sarjaan eikä niihin paneutuminen näin ollen ole oman tutkimukseni kannalta kiinnostavaa. Elokuvat kuitenkin kertovat edelleen jatkuvasta mielenkiinnosta alkuperäisen Alien-tetralogian aihepiiriä kohtaan ja siten pitävät Ellen Ripleyn perinnön edelleen ajankohtaisena.

## 2.4. Näkökulma aineistoon

Tutkimukseni on luonteeltaan laadullinen ja aineistolähtöinen. Pertti Alasuutari (2011, 39) toteaa, että laadullinen analyysi koostuu havaintojen pelkistämisestä ja arvoituksen ratkaisemisesta. Tällä hän tarkoittaa sitä, että *aineistoa tarkastellaan aina vain tietystä teoreettimetodologisesta näkökulmasta* (Alasuutari 2011, 40). Toisin sanoen keskitytään ainoastaan siihen, mikä on kysymyksenasettelun kannalta ehdottoman olennaista, jolloin tarkasteltava aineisto pelkistyy helpommin hallittavaksi kokonaisuudeksi. Oma tutkimuksellinen arvoitukseni on saanut minut keskittymään Alien-tetralogian elokuvajulisteisiin mielessäni pelkättäen visuaaliset keinot ja sukupuolen rakentaminen. Käytännössä tämä on tarkoittanut elokuvajulisteiden tuijottamista ja tarkastelua, siis niiden lukemista, sekä havaintojen tekemistä ja niiden kirjaamista ylös. Lähestyin aineistoani ensimmäisessä vaiheessa yksinkertaisesti kirjoittamalla ylös niistä tekemiäni havaintoja. On ehkä liian pelkistettyä sanoa, että yritin muuttaa julisteet tekstimuotoon, mutta hiukan siihen tapaan aineistoani tarkastelin. Koska ajatteleminen kirjoittamalla on aina ollut minulle helppoa, oli tällainen aloittamistapa luontevin. Tämän lähilukemisen avulla olen löytänyt aineistosta yleisempiä teemoja kuten värit, muodot tai roolit. Nämä teemat kohosivat esiin melko varhaisessa vaiheessa ja uskon, että siinä minua auttoi aiempi tietämykseni erilaisista visuaalisista kuvanrakentamisen keinoista. Teemoja tarkastelemalla olen lopulta löytänyt vastauksia minua askarruttaneisiin tutkimuskysymyksiin.

Visuaalisuuteen keskittyminen on työssäni tarkoittanut, että en ole ottanut huomioon mitä julisteiden teksteissä lukee. Kustakin julisteesta löytyy jonkin verran tekstiä, muun muassa ohjaajan ja näyttelijöiden nimet sekä elokuvan tagline eli iskulause. Tämän tekstuaalisen sisällön olen rajannut kokonaan pois tutkimuksestani. Samaten olen rajannut pois typografian, jota kyllä visuaalisena elementtinä olisi hyvin mahdollista tarkastella. Pääsyynä tähän on se, että osassa julisteita alku-

peräinen typografia on korvattu suomennetulla tekstillä, joka on tulos-tettu erilliselle paperille ja liimattu julisteeseen painetun tekstin päälle. Niissä tapauksissa minun ei siis olisi ollut mahdollista tarkastella typografaa sellaisena visuaalisena elementtinä, jollaiseksi julisteen suunnittelija on sen alunperin tarkoittanut. Julisteidenvälisen tasapuolisuuden nimissä rajasin siis typografian kokonaan pois tutkimuksestani.

Lähtiessäni selvittämään, Alasuutarin (2011, 39) sanoin, tutkimukse-ni arvoitusta, olen tarvinnut visuaalista lukutaitoa. Se on taito, jonka ihmiset osittain oppivat luonnostaan. Seppänen (2010, 141) havainnollistaa asiaa nostamalla esiin esimerkiksi nonverbaalien viestien merkitykset, joita ei hänen mukaansa tarvitse opetella lukemaan sillä tavoin, kuin tekstiä opetellaan lukemaan. Visuaalinen lukutaito ei kuitenkaan ole pelkästään luontaisesti opittu taito, vaan sitä on mahdollista kehittää sekä oppia ymmärtämään paremmin sen toimintaa. Visuaalisen lukutaidon opettelu kannattaa siinä mielessä, että siten voi oppia entistä herkemmin lukemaan kulttuurisia symboleita sekä kommunikoimaan niiden avulla (Seppänen 2010, 141).

Lähiluku on väljä kategoria erilaisille tulkinallisille tarkasteluille. Lähilukua on käytetty jonkin verran feministiseksi luokiteltavan tutkimuksen piirissä (kts. esim. Palin 2004, Vänskä 2006) ja koska omastakin tutkimuksestani sellaisia piirteitä on löydettävissä, katson, että lähiluku on sovelias tapa lähestyä aineistoani. Sanana lähiluku viittaa pikemminkin tekstien tutkimiseen, mutta sen avulla on mahdollista tarkastella myös kuvallista aineistoa. Vänskän (2006, 15) mukaan lähilukeminen on hidasta ja perehtyvää, ja siinä kiinnitetään huomiota näennäisen epäolennaisiin yksityiskohtiin, jotka tuottavat *konventionaalisia merkityksiä rikkovia tulkintoja*. Lähilukua kuvaillaan useissa lähteissä tekstiesimerkkeihin pohjautuen ja itsekin olen soveltanut metodini sellaisen pohjalta. Lähteenä olen käyttänyt Roy Johnsonin (2004) varsin havainnollistavaa artikkelia, joka parhaiten selvensi minulle lähilukemisen

prosessia. Kaikessa yksinkertaisuudessaan lähiluku tarkoittaa siis tutkittavan aineiston tarkkaa ja yksityiskohtaista tarkastelua, sen lukemista. Tarkoituksena ei ole pelkästään lukea ja ymmärtää näkemäänsä, vaan sisäistää tarkasteltavan aineiston herkäät nyanssit ja konnotaatiot. Lähilukijan kiinnostuksen kohteena voivat olla vaikkapa kuvien kokonaisuus, niiden yksittäiset osat, epäolennaisilta vaikuttavat varjostukset ja kuvan sisältämät teemat. Käytännössä siis kaikki mahdollinen kuvasta löytyvä voi lopulta osoittautua merkitykselliseksi.

Tulkintojen tekemisessä menetelmällinen apuvälineeni on ollut sukupuolentutkimuksen puolelta lainattu vastakarvaan lukeminen. Sen lisäksi olen analyysin konkreettisena työkaluna käyttänyt Günther Kressin ja Theo van Leeuwenin näkemyksiä sekä heidän teorioitaan väristä ja muodosta.

#### **LÄHILUKEMISEN NELJÄ TASOA**

Roy Johnson (2004) näkee lähilukemisen neljänä erilaisena huomion tasona. Ensimmäinen näistä on **lingvistinen taso**, jolla kiinnitetään huomiota muun muassa kieliooppiin. Tällöin tarkastelu on luonteeltaan hyvin kuvailevaa. Toinen taso on **semanttinen**, jolloin keskitytään merkityksiin, denotaatioihin ja konnotaatioihin. Toisen tason luenta on luonteeltaan kognitiivista ja siinä pyritään ymmärtämään mitä teksti tai kuva yrittää kertoa, niin suorasti kuin epäsuorasti. Kolmas taso on **rakenteellinen** ja silloin etsitään mahdollisia yhteneväisyyksiä kahden edellisen tason kesken. Lukeminen on luonteeltaan analyttistä, sillä tarkoituksena on arvioida ja seuloa tekstin eri osia suhteessa toisiinsa. Neljäs ja viimeinen Johnsonin tasoista on **kulttuurinen taso**, jolla etsitään tarkasteltavasta kohteesta sen ulkopuolelle viittaavia elementtejä ja tulkitaan niitä. Ymmärrän tämän kuvien lähilukuun sovellettuna niin, että neljännen tason havaintoja voivat olla esimerkiksi intertekstuaaliset huomiot siitä, mihin muihin kulttuurituotteisiin tarkasteltava kohde viittaa.

Olen aloittanut julisteiden tarkastelun Johnsonin (2004) lingvistiseltä tasolta, mikä on käytännössä tarkoittanut huomion kiinnittämistä julisteiden kielioppiin. Tässä tapauksessa visuaaliseen kielioppiin, jolla tarkoitetaan kuvassa esitettyjen objektien - ihmisten, paikkojen tai asioiden - yhdistämistä mielekkäiksi kokonaisuuksi ja sommittelun kautta tuotettavia merkityksiä (Kress & van Leeuwen 2006, 1). Visuaalinen kielioppi muodostuu kulttuurikohtaisen visuaalisen viestinnän perustana olevista suorista ja epäsuorista tiedoista ja käytännöistä (Kress & van Leeuwen 2006, 3). Tämän ensimmäisen tason tarkastelu on ollut luonteeltaan kuvailevaa ja sen päätehtävänä on ollut hahmottaa julisteiden kuvien rakennetta. Pilkkoa ne palasiksi, katsoa mistä ne koostuvat ja mitkä ovat sommittelun kannalta keskeisiä elementtejä. Tuotettuihin merkityksiin en ole ensimmäisen tason tarkastelukierroksella vielä mennyt, vaikka Kress ja van Leeuwen (2006) merkitykset kielioppiin niin tiukasti kytkevätkin. Heidän käsityksensä visuaalisesta kieliopista pikemminkin levittäytyy useammalle tasolle omassa tarkastelussani. Olen kirjannut ylös tekemiäni näköhavaintoja julisteista, ikään kuin pyrkinyt muuttamaan niitä kuvasta tekstiksi ja sillä tavalla yrittänyt varmistaa, että olen havainnut julisteen sisältämät visuaaliset elementit ja sommittelulliset yksityiskohdat mahdollisimman kattavasti. Tällä tasolla olen nimennyt kuvien osia seuraavien tasojen tarkastelua varten ja esiin ovat nousseet esimerkiksi katseen, etäisyyden ja kehystämisen käsitteet.

Seuraavaksi olen siirtynyt Johnsonin (2004) semanttiselle tasolle, jossa astun syvemmälle julisteiden tarjoamiin merkityksiin denotaatio- ja konnotaatiotasolla. Tarkoituksena on ollut ymmärtää, mitä kuvat minulle kertovat. Olen tarkastellut ensimmäisellä tasolla tekemiäni sommittelullisia havaintoja ja ryhmitellyt niitä. Olen etsinyt eri julisteista samanlaisia tai samankaltaisia piirteitä, joilla voisi olla merkitystä tutkimuskysymysteni kannalta. Näitä esiin nousseita teemoja olen tarkastellut tavoitteenani ymmärtää, mitä julisteet yrittävät ker-



toa, joko suorasti tai epäsuorasti. Merkitysten etsimisen olen kehystänyt sukupuolen käsitteellä, eli olen pyrkinyt rajaamaan löytämäni merkitykset koskemaan ainoastaan sitä aihepiiriä. Julisteista olisi toki luettavissa myös muunlaisia merkityksiä kuin sellaisia, jotka liittyvät jollain tavalla sukupuoleen. Koska ne eivät ole oman tutkimukseni kannalta keskeisiä, olen jättänyt ne huomiotta.

Johnsonin kolmas, rakenteellinen taso, jolla arvioidaan kahden edellisen tason yhteneväisyyksiä, on osoittautunut tutkimukseni kannalta ongelmalliseksi. Sen erottaminen kokonaan omaksi tasokseen visuaalisen aineiston tarkastelussa on aiheuttanut minulle päänvaivaa. Johnson (2004) tarkoittaa kolmannen tason tutkailullaan sitä, että tarkastellaan sanojen suhteita toisiinsa, myös kahden ensimmäisen tason välinen tarkastelu on mahdollista. Ymmärrän tämän visuaaliseen aineistoon sovellettuna niin, että voitaisiin tarkastella esimerkiksi sitä, millaisia erilaisia merkityksiä jokin tietty, ensimmäisellä tasolla havaittu seikka mahdollistaa. Koska näkökulmani on rajattu sukupuolen käsitteeseen, en näe tarpeelliseksi tarkastella aineistoani tällä tavalla. Jos sain määrin kolmannen tason mukaista analyttistä tarkastelua toki tapahtuu, sillä sukupuolen käsitteen sisälläkin on mahdollista löytää erilaisia merkityksiä. Tämä tarkastelu kuitenkin liittyy niin selkeästi toisen tason tarkastelun yhteyteen, että nähdäkseni nämä kaksi tasoa, kognitiivinen ja analyttinen, yhdistyvät työssäni lähes huomaamatta.

Neljännellä, eli kulttuurisella tasolla haetaan aineistosta viittauksia sen ulkopuolelle. Intertekstuaaliset viittaukset ja erilaiset laajemmat kulttuuriset merkitykset nousevat siis tällä tasolla tarkastelun keskiöön. Neljännellä tasolla aineistoni pääsee kosketuksiin ympäröivän maailman kanssa ja havainnot peilautuvat laajempaan kulttuuriseen kontekstiin. Tämän tason havaintoihin lukeutuvat esimerkiksi huomiot julisteiden yhteneväisyydestä toisiin visuaalisiin esityksiin.

## VASTAKARVAAN LUKEMINEN JA QUEER

Lähilukemisen ohessa olen tarkastellut aineistoani lukemalla sitä vastakarvaan. Vastakarvaan lukemisella on mahdollista nostaa esiin tulkintoja, jotka ovat esimerkiksi norminmukaisen seksuaalisuuden tai ideaalifeminiinisyuden käsityksen vastaisia (Vänskä 2006, 15). Queer, kummastelu, on toinen sukupuolentutkimuksen parista nouseva käsite, joka haastaa heteroseksuaalisuuden aseman luonnollisena ja ainoana oikeana ja viittaa tutkimuskielessä ei-normatiivisten seksuaalisuuksien laajaan kirjoon. Kuvien queer-luenta kannustaa katsomaan normikriittisesti, vastoin niitä ilmeisiä merkityksiä, jotka ensikatsomalta nousevat esiin. (Rossi 2005, 21.)

Olen päätenyt käyttämään omassa työssäni vastakarvaan lukemisen käsitettä, koska se sopii hyvin yhteen lähilukemisen kanssa. Itse käsitän vastakarvaan lukemisen kaikenlaisiksi mahdollisuuksiksi löytää kuvista laajempia merkityksiä ja tulkintoja, kuin mihin kuva katsojaa sukupuolen ja seksuaalisuuden alueella ohjaa. Tämä vastakarvaan lukeminen tapahtuu Johnsonin (2004) lähilukumallin toisella ja neljännellä tasolla. Ne ovat siis vastakarvaisia konnotaatioita tai yhteneväisyyksiä visuaalisiin esityksiin, joihin julisteiden ja elokuvien tekijät ehkä välttämättä ole halunneet tai ajatelleet julistekuvien yhdistyvän.

---

# 3. VISUAALISET KEINOT SUKUPUOLEN RAKENTAMISESSA

---

**T**eoreettisen taustan avaamisen ja metodologisten pohdintojen jälkeen olen päässyt tutkimukseni keskeisimpään lukuun. Nyt ryhdyn vastaamaan tutkimuskysymyksiini Roy Johnsonin lähilukumallin sekä vastakarvaan lukemisen avulla. Seuraavat viisi alalukua ovat vastaus tärkeimpään tutkimuskysymykseeni, eli **millaisilla visuaalisilla keinoilla sukupuolta rakennetaan Alien-tetralogian elokuvajulisteissa**. Olen aineistoani lähilukemalla löytänyt viisi keskeistä visuaalista sukupuolen rakentamisen keinoa, jotka ovat **värytys, kehystäminen, katse, muodot** ja **intertekstuaalisuus**. Nämä keinot ovat tarkentuneet esiin Johnsonin (2004) lähilukumallin kahden ensimmäisen tason tarkastelun kautta. Seuraavissa alaluvuissa keinoihin paneudutaan ja niitä avataan pitkälti niiden herättämien konnotaatioiden ja kulttuuristen viittausten ja merkitysten kautta. Samalla vastaan myös alakysymyksiini siitä, **millaista sukupuolta representoidaan ja miten visuaalisilla keinoilla rakennetaan sukupuolta**.

Tutkimukseni keskeisenä kehyksenä on ollut sukupuolen käsite. Koska tutkimukseni kuitenkin lähtee liikkeelle visuaalisista eikä sukupuolen tutkimuksellisista lähtökohdista, koen loogiseksi yllä kuvatun käsittelytavan. Visuaalisten keinojen alla tarkastelen kysymyksiä sukupuolesta, niin norminmukaista kuin toisin toistettua sukupuolen esittämistapaa. Kussakin luvussa lähden liikkeelle visuaaliseen keinoon liittyvän teorian kautta ja ryhdyn sitten avaamaan julisteiden sisältämiä merkityksiä. Tällainen lähestymistapa tuntuu minusta selkeimmältä, vaikka visuaaliset keinot ovatkin löytyneet aineistolähtöisesti etenemällä.

Kuvien merkitysten etsiminen ei ole kuva-arvoituksen ratkaisua ja yhden oikean vastauksen löytämistä. Kuvien katsominen ja niiden tulkinta tapahtuu aina tietyssä kontekstissa, aikaisemmin nähtyjien ja kuultujen asioiden vaikutuksen alaisena. *Katsominen on paikantunutta, tilanteista, historiallista* (Rossi 2005, 20), ja siksi tulkintojen mahdollisuuksia on yhtä monia kuin katsojiaakin, vaikka samalla aivan mikä

tahansa tulkinta ei voikaan olla mahdollinen. (Rossi 2005, 19-20.) Julisteista löytämäni merkitykset paikantuvat siis tähän hetkeen ja tällaisella historialla varustettuun henkilöön. Jonkun toisen tarkastelussa, jossain toisessa paikassa tai toisessa ajassa, merkitykset voisivat nousta esille aivan muulla tavoin. En myöskään ole nähnyt tarpeelliseksi tai järkeväksi ryhtyä lukemaan merkityksiä siinä kontekstissa, jossa julisteet on alunperin julkaistu. Ratkaisu olisi uskoakseni johtanut keinotekoiseen ja teennäiseen lopputulokseen.

### 3.1. Mustalla ja vihreällä väritetty tuntemattoman pelko

Tässä luvussa tarkastelen sitä, millainen vaikutus julisteiden väreillä on sukupuolen esittämiseen. Lähden liikkeelle väriin liittyvistä teorioista minkä jälkeen sukellan tarkemmin aineistoni värimaailmaan, jonka olen jaotellut värien mukaisiin alakappaleisiin.

Gunther Kress ja Theo van Leeuwen (2006, 225-238) ovat pohtineet väriä semioottisena moodina eli järjestelmällisesti organisoituneena resurssina. Värejä on heidän mukaansa (2006, 227) aina käytetty semioottisena resurssina ja esimerkiksi keskiajalla väiteltiin moneen otteeseen värien symboliikasta. Siitä löytyy helposti erilaisia näkemyksiä ja niille on myös helppo löytää järjellisiä perusteluja, mutta yhtä yksittäistä ja yhteneväistä järjestelmää ei ole. Sama väri voi kontekstista riippuen symboloida hyvinkin erilaisia asioita. Kressin ja van Leeuwenin (2006, 227) mukaan taiteilijat kuten Mondrian ja Kandinsky yrittivät aikanaan tutkia töidensä kautta mahdollisuutta laajemmin hyväksyttävään värien kieleen, mutta sellainen jäi syntymättä. Edelleenkin se, mitä ihmiset värillä tekevät, vaihtelee suunnattomasti ja usein samanlaisen näkemyksen jakavat ryhmät ovat verrattain pieniä. Tässä tulee Kressin ja van Leeuwenin (2006, 228) mukaan ero

verrattuna puhuttuun kieleen, jonka merkitykset jakaa keskenään huomattavasti suurempi ryhmä.

Kress ja van Leeuwen (2006, 228-232) tarkastelevat väriä Hallidayn metafunktionaalisen semioottisen teorian kautta. Teorian mukaan viestinnällinen järjestelmä täyttää samanaikaisesti kolme toimintoa: merkitysten muodostamisen, ihmistenvälisen ja tekstuaalisen toiminnon. Kaikki kolme metafunktiota täyttyvät samanaikaisesti, mutta eivät kuitenkaan välttämättä yhtä paljon. Kress ja van Leeuwen (2006, 229) ovat sitä mieltä, että aivan kuten puhutulla kielellä, myös väreillä on mahdollista viestiä samoin. He näkevät, että värit voivat tarkoittaa ihmisiä, paikkoja tai asioita; tästä esimerkkinä he mainitsevat valtioiden liput, tiettyjen automerkkien tiukasti varjelemat värisävyt sekä kartat, joissa tietty väri samaistuu tietynlaisiin alueisiin maastossa. (Kress & van Leeuwen 2006, 228-232.)

Väreillä on mahdollista ilmaista ihmistenvälisiä merkityksiä, niillä voidaan tehdä asioita toisille, kuten varoittaa, rauhoittaa tai herättää huomiota. Värit siis representoivat, heijastavat, rakentavat ja mahdollistavat sosiaalisia suhteita. Ne eivät pelkästään tarkoita tai ilmaise vaikkapa rauhaa tai energiaa, vaan niitä konkreettisesti käytetään rauhoittamaan tai antamaan energiaa. Kaikkein ilmeisimmällä tavalla värit toimivat tekstuaalisella tasolla. Esimerkiksi rakennuksissa värit voivat toimia kokonaisuutta yhdistävästi ja samalla myös erottaen vaikkapa eri kerrokset ja osastot toisistaan. Samalla tavalla värit voivat toimia oppikirjoissa erottaen eri teemat tai vaikeustasot toisistaan. Tekstuaalisella tasolla koodaamista voidaan suorittaa värien sävyillä, kylläisyydellä ja kirkkaudella. (Kress & van Leeuwen 2006, 229-230.)

Värien vaikutuksesta esimerkiksi oppimiseen ja keskittymiseen on olemassa monenlaisia väitteitä ja enemmän sekä vähemmän päteviä tutkimustuloksia (Arnkil, 244-248). Kuvataiteilija ja väritutkija Harald Arnkil

(2008, 249) toteaa, että värit kiistattomasti herättävät ihmisissä emotionaalisia reaktioita. Itse värisävyä suurempi psykologinen merkitys on kuitenkin värien havaitulla tummuudella, vaaleudella ja kylläisyydellä (Arnkil 2008, 250–251). Värien vahvaa symboliikkaa ei käy kiistäminen, vaikka se onkin usein kulttuurisidonnaista. Arnkilin (2008, 146) mukaan värisymboliikan on toisinaan ajateltu olevan absoluuttista, sellaista, että värit symboloivat kaikissa tilanteissa samaa vakiintunutta asiaa. Asiayhteys ja kulttuuriympäristö kuitenkin vaikuttavat suuresti siihen, millaisen merkityksen väri kussakin kontekstissa lopulta saa (emt.). On myös muistettava, että värien sävyjä on suunnaton määrä, mistä johdettua merkityksiä kullekin värille löytyy lukemattomasti.

Tutkimusaineistoni kohdalla merkille pantavaa on, että kyseessä on ihmisen tekemä viestinnällinen tuote. Julisteiden väryykselle ei ole olemassa mitään niin sanotusti luonnollista alkuperää, kuten vaikkapa havunneulasella tai voikukalla. Joku jossain on päättänyt mitä värejä julisteissa käytetään ja mistä syystä. Julisteiden värien valinta on ollut osa viestinnän suunnittelua ja valinnat on tehty jotakin toivottua lopputulosta ajatellen, tietynlainen yleisö tai vastaanottaja mielessä (Huttunen 2013, 42). Vaikka en tässä työssä paneudukaan tarkemmin viestin lähettäjän motiiveihin, on hyvä pitää mielessä, että visuaaliset valinnat on aina tehty rajaamalla jotakin muuta pois. Samoin on hyvä muistaa, että tulkitessani värejä ja pyrkiessäni mahdollisimman objektiiviseen tulokseen, mukana ovat aina omat kokemukseni, tuntemukseni ja muistoni väreistä ja niiden sävyistä.

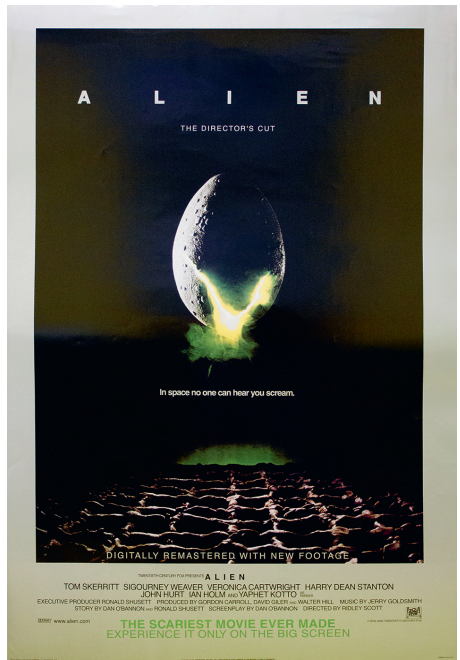
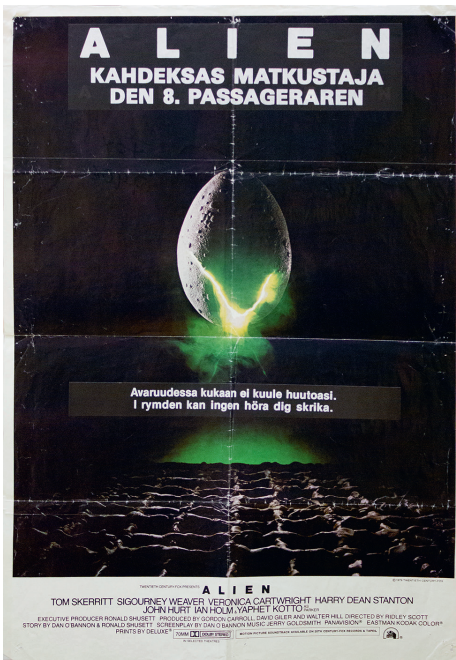
### **MUSTAA JA VIHREÄÄ**

Alien-tetralogian elokuvajulisteiden vallitsevina väreinä ovat silmämääräisesti arvioituna musta, vihreä ja erilaiset vaaleanruskean tai beigen sävyt. Silmämääräisellä arvioinnilla tarkoitan sitä, että en ole esimerkiksi laskenut värien tai sävyjen prosenttiosuutta julisteen pinnasta. Värisymboliikan kautta tarkasteltuna tutkimusaineistoni painottuu feminiiniseksi.

Värisymboliikassa vihreä väri katsotaan usein feminiiniseksi, elinvoimaiseksi ja hedelmälliseksi, usein sillä viitataan rahaan ja kateuteen. Se viittaa luontoon, jossa vihreää väriä ilmenee eniten. Vaikka vihreä on usein tulkittu rauhoittavaksi, voi se rinnastua vihreään arsenikkiin ja siten konnotoida myrkyllisyyteen. Ruskea yhdistyy usein luontoon, puuhuun ja maahan, monesti ruskeaa pidetään melko tylsänä joskin lämpimänä värinä. Se voi assosioitua pysyvyyteen ja likaan (Ei-seman 2000, 35). Ruskean assosiaatiot luovat mielikuvaa turvallisuudesta, lohdusta, ajattomuudesta ja pysyvyydestä (Samara 2007, 110). Alien-tetralogian julisteissa käytetyt vaaleat ruskean sävyt tuovat itselleni mieleen myös ihon sävyt, mikä korostaa entisestään yhteyttä luontoon. Musta puolestaan viittaa länsimaisessa kulttuurissa pimeyteen, yöhön ja suruun, kuolemaan, sen edustamien arvojen katsotaan monesti olevan valkoiselle vastakkaisia ja tätä väriavastakohtaisuutta tutkimusaineistoni julisteissa on käytetty hyväksi, sillä valkoinen toimii usein kehyksenä mustalle, ikään kuin tuoden hetkellistä turvaa. Pimeyteen rinnastuessaan musta tuntuu pelottavalta; sen uumenissa voi piileskellä jotain pelottavaa, ehkä vaarallistakin, ja ainakaan sen sisään ei ole mahdollista nähdä. Näin musta siis voi konnotoida tuntemattoman pelkoa. Avaruudessa mustat aukot ovat kaikkein pimeimpiä ja tuntemattomimpia paikkoja.

Värien kannalta tarkasteltuna Alien-tetralogian julisteet vahvistavat mielikuvaa uhasta ja feminiinisydestä. Ensimmäisen ja viimeisen elokuvan julisteissa (1A, 1B ja 4A) luonnonläheinen vihreä on vahvasti läsnä. Sen voi yhdessä kuvan muiden elementtien, kuten muotojen (joista lisää luvussa 3.4) kanssa katsoa konnotoivan syntymää, kasvua ja hedelmällisyyttä. Julisteissa 1A ja 1B vallitsevana kuvallisena elementtinä on mustuuden keskellä leijuva munanmuotoinen objekti, joka näyttää olevan avautumassa. Munan halkeamasta tulvii ulos vihreää usvaa, jonka jälkeen munan viattomasta valkoisuudesta on kuoriutumassa jotain uutta ja puhdasta, mutta ei välttämättä hyvää. Usvan väri kiinnit-





*Ylhäällä vasemmalla  
tutkimusaineiston juliste  
1A ja oikealla juliste 1B.*

© 20<sup>th</sup> Century Fox

tää syntyvän poikasen paitsi feminiinisyyteen, myös luontoon ja sitä kautta johonkin sellaiseen, jota ei välttämättä ole mahdollista hallita. Munan taustalla hämmöttävä musta avaruus on salaperäinen, muna on tullut sieltä. Se on syntynyt maailmankaikkeuden kohdusta (Koivunen 1995, 77), ja on mahdollista, että pimeys kätkee vielä jotain muutakin yllättävää ja pelottavaa. Kuvapinnan alareunaa peittävän ruudukon takana, ikäänkuin horisontissa, siintää lisää vihertävää kajastusta, mikä osaltaan myös lisää uhkaavuuden tuntua. Se on kuin viite siitä, että tulossa on vielä jotain muuta, mahdollisesti hallitsematonta ja feminiinistä.

Julisteessa 4A samat kuoriutumisen ja syntymän teemat ovat läsnä toisella tavoin. Tässä, väritykseltään ehkäpä tutkimusaineiston pelkistetyimmässä julisteessa, keskiössä on pystysuora haavamainen muoto, joka samalla toimii Alien-sanan i-kirjaimena. Se ei kuitenkaan ole pelkkä kirjain, sillä valkoisen valon keskeltä kurottuu kaksi paria luisia sormia. Reunoilta haava on vihreä ja keskeltä häikäise-

vän valkoinen. Valkoinen viittaa puhtauteen, mutta tässä kohtaa kyseenalaistan sen tulkinnan vallitsevuuden, sillä valkoinen assosioituu myös hyvin kirkkaaseen, jopa sokaisevaan, valoon. Katsoja ei siis voi tietää, mitä haavan tai repeämän tuolla puolen todellisuudessa on, mikä jälleen nostaa esiin teeman tuntemattoman pelosta. 4A-julisteessa musta on jo nykyisellään vallitsevin väri ja yhdessä vihreän kanssa se luo miellejhtymiä armeijan vaatetuksesta. Konnotaatio, jonka syntyyn varmasti omalla kohdallani vaikuttaa se, että olen nähnyt elokuvat ja tiedän niissä käytetyn puvustusta, joka varmasti on ammentanut muotokieltään armeijan uniformuista. Tämä konnotaatio kuitenkin tuo ristiriidan aiempaan tulkintaani siitä, että musta ja vihreä korostaisivat feminiinisyyttä viittauksillaan kuolemaan ja luontoon. Nyt esiin nousee ajatus siitä, että 4A-julisteen värityksen voikin olla maskuliininen ja sotilaallinen. Tällä tavoin tulkittuna värityksen voi nähdä asettavan feminiiniset viittaukset ojnenukseen ja alistavan ne vallitsevaan patriarkaaliseen järjestelmään.

### **SINISTÄ JA PUNAISTA**

Julisteissa 2A ja 2B vihreää väriä ei ole, sen tilalle on nostettu kylmä sininen, julisteessa 2A myös kirkas punainen sekä viileä pinkki. Sininen väri koetaan usein rauhoittavana ja luotettavana sekä veden ja taivaan värinä luonnonläheisenä (Eiseman 2000, 39). Sininen tulkitaan usein maskuliiniseksi väriksi ja sen nähdään olevan miehinen väri, vastakohtana naiselliselle punaiselle ja tyttömäiselle pinkille. Toisaalta sininen on vahvasti feminiininen ja varsin arvokas väri, käyttävähän kristityt sitä entisaikoina Neitsyn Marian vaatetuksen värinä palatsien ja kirkkojen maalauksissa (Huttunen 2013, 111-112). Sininen väriaine oli arvokasta, etenkin jos se valmistettiin lapis lazuli –puolijalokivestä (emt.). Eisemanin (2000, 19) mukaan punaisen värin näkeminen saa aivolisäkkeen toimimaan ja adrenaliinin virtaamaan, se siis voi saada aikaan konkreettisia fyysisiä reaktioita kuten pulssin kiihtymistä tai verenpaineen kohoamista. Tällä tavoin

**Maailmankaikkeudessa on paikkoja,  
joihin et mene yksin.**

*Kuvassa tutkimsai-  
neiston juliste 2A.  
© 20<sup>th</sup> Century Fox*

punainen liittyy jänni-  
tykseen ja energisyy-  
teen. Punainen ei ole  
huomaamaton väri  
eikä millään muotoa  
rauhallinen, se voi olla  
jopa hyvin aggres-

siivinen väri ja siten sen voi katsoa olevan konnotaatio elokuvan  
genreen. Sininen ja punainen ovat mielestäni julisteissa esiintyvistä  
väreistä sukupuolen kannalta kaikkein monitulkintaisimmat. Mo-  
lemmat on mahdollista tulkita useammalla tavalla, mikä mielestäni  
sivuaa vastakarvaan lukemisen ajatusta.

Punaista on käytetty julisteessa 2A vain vähän, tehosteenomaisesti.  
Kirkkaan punaisen lisäksi julisteessa esiintyy tummaa pinkkiä, ja yh-  
dessä ne ikäänkuin muodostavat horisonttilinjan Ellen Ripley'n hahmon  
taakse. Nähdäkseni tämä punapinkki linja leikittelee juurikin ajatuksel-  
la horisontista. Sillä, että kaukaisuudesta on tulossa jotakin uhkaavaa ja  
rajua. Punaisessa linjassa kiinni oleva pinkki korostaa ja alleviivaa uhka-  
kuvan feminiinisyyttä. Ilman pinkkiä kirkas punainen voisi helpommin  
rinnastua maskuliinisuteen, mutta nyt se mahdollisuus pyyhkiytyy  
pois. Punaisella ja pinkillä viitataan julisteessa oleviin elokuvan hah-  
moihin. Näillä kahdella värillä korostetaan ja alleviivataan hahmojen



sukupuolia, pinkkiä tyttöä ja punaista naista, heidän ikäeroaan ja asemaansa. Toinen on heikko pinkki, jota vahva punainen kannattelee; toinen tyttömäinen ja toinen aikuinen nainen. Konnotaatio auringonlaskusta on myös ilmeinen ja viittaa mielestäni naiseuteen kohdistuvaan uhkaan. Pinkki ja punainen ovat ikään kuin hiipumassa pois.

Julisteen 2A värimaailmassa tehdään viittaus luonnon ja teknologian muodostamaan vastakohtapariin. Julisteen ihmishahmojen värytys on lämmin, maanläheinen ja rusehtava. Kuva-alueen tausta puolestaan, vaikka muodoiltaan onkin orgaaninen, on kylmää sinistä, harmaata ja hiukan jopa violettiä. Kuva-alueen alareunassa ovat toki punainen ja pinkki viiva, mutta ne jäävät puristuksiin kylmien sävyjen ja valkoisen kehysviivan väliin. Feminiinisyys on siis esillä julisteen väryyksessä, jopa vahvasti, mutta se yritetään litistää mahdollisimman pieneksi tai ympäröidä uhkaavasti kylmillä sävyillä, kuten tapahtuu ihmishahmojen kohdalla. Julisteessa 2B lämpimät ja maanläheiset ruskean sävyt saavat enemmän jalansijaa, sillä kylmää sinistä esiintyy ainoastaan elokuvan nimitestissä, joka on sijoitettu kuvapinnan kehysten ulkopuolelle. Näin ne kuuluvat kahteen eri maailmaan ja luonto alistetaan epätodelliseksi ja kaukaiseksi. Se on kuin taulu seinällä, eikä niin ollen yhtä todellista kuin kylmän sininen, maskuliininen teksti. Feminiinisyys kohotetaan värivalinnoilla katseen kohteeksi, mistä lisää luvussa 3.3.

Väreillä rakennettu vastakkainasettelu jatkuu julisteissa 3A ja 3B. Molemmissa jatketaan 2A-julisteessa alkanutta tapaa kirjoittaa elokuvan nimi sinisellä. Tällä kertaa sinisen sävy on tummempi ja vakavampi, jopa maskuliinisempi ja auktoriteettisempi. 3A-julisteessa ylä- ja alareunaa peittää musta kehys ja niiden välissä on varsinaisen kuvapinta, jolla vastakkain ovat tummat ja vaaleat sävyt. Vasenta reunaa peittävät elokuvan hirviön kasvot, joiden värytys on mustaa ja metallisen harmaata. Oikeassa reunassa puolestaan on lämmintä ihmisiä ja taustalla vaaleaa kellanruskeaa, jonka voi katsoa tuovan

hitusen toiveikkuutta asetelmaan. Kuvassa keskeisessä asemassa ovat avonaiset suut, hirviön kaksi suuta ja Ellen Rippleyn yksi, jonka huulia ei ole varsinaisesti punattu, mutta silti ne toimivat lämpimänä vastakohtana hirviön kylmänharmaille hampaille.

### 3.2. Kehyksiin kahlittu feminiinisyyttä

Kehystäminen on vahva keino yhdistää ja erottaa kuvan osia toisistaan. Tässä luvussa siirryn katsomaan aineistoani kehystämisen kannalta ajatellen kehykset laajan määritelmän mukaisesti niin, että kehyksiä on muunkinlaisia, kuin vain konkreettisia.

Kehysten olemassaolo merkitsee yksilöllisyyttä ja erilaisuutta, sitä, että jonkin olemassaoloa halutaan korostaa. Mitä enemmän sommitelun yksiköt ovat yhteydessä toisiinsa, sitä tiukemmin ne tulkitaan yhteenkuuluvaksi informaatioksi. Kehystämistä voi tehdä paitsi konkreettisilla kehyksillä, myös elementtejä toisistaan erottavalla tyhjällä tilalla tai värien jatkumattomuudella. (Kress & Van Leeuwen 2006, 203-204.)

Julisteissa 1A, 1B, 2A ja 2B kehystäminen näyttäytyy kaikkein ilmeisvimmin ja konkreettisimmin. 1A- ja 1B-julisteessa kehys on valkoinen, leveä ja ulottuu julisteen ulkoreunoihin. Niissä kehystys muistuttaa taulua; on kuvapinta, jota on haluttu korostaa asettamalla se kehysten sisään. Tämä kehystäminen tapahtuu ikään kuin negatiivina, sillä musta pinta on kehystetty valkoisella. Koska kuva-aiheena oleva munanmuotoinen objekti on negatiivina mustalla pinnalla, korostuu sen koko ja merkitys. Varjostettu valkoinen objekti nousee vahvemmin esiin mustaa taustaa vasten. Tämä negatiivinomainen käsittelytapa luo konnotaatioita valokuvaukseen ja sen nyt jo hiukan vanhentuneeseen tekniikkaan; eihän valokuvien negatiiveja



*Kuvassa tutkimusai-  
neiston juliste 2B.  
© 20<sup>th</sup> Century Fox*

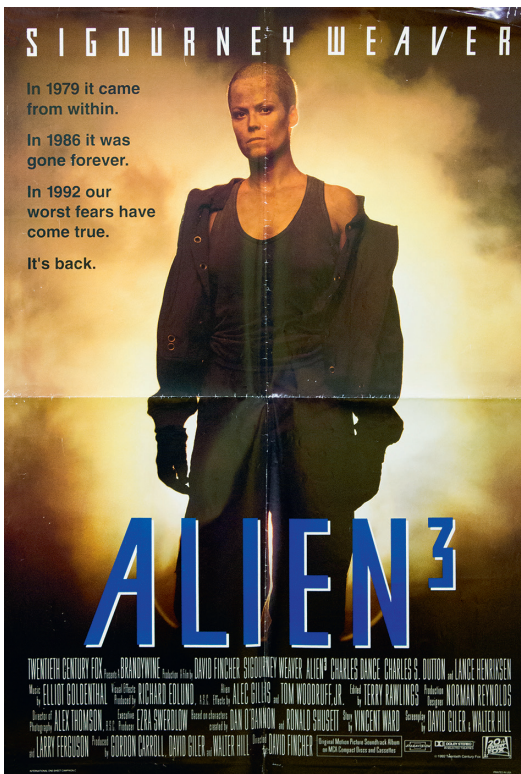
enää juuri näe. Jul-  
kaisuajankohtanaan  
vuonna 1979, tai mah-  
dollisesti jo vuotta  
aiemmin, julisteessa  
on näin tulkiten ollut  
vahva viittaus totuu-  
denmukaisuuteen ja

siihen, että kuva on vahva todiste totuudesta. Sellaisinaan valoku-  
via ennen kuvankäsittelyn kehittymistä pidettiin.

Julisteissa 2A ja 2B kehys on kapea valkoinen viiva mustan taustan ja  
julisteen varsinaisen kuvapinnan välillä. 2A-julisteessa Ripley ja ke-  
hyksen välissä on runsaasti orgaanisen kuvion täyttämää tyhjää tilaa.  
Alareunasta kehys rajaa Ripley'n hiukan vyötärön alapuolelta, mutta  
muualla tilaa on runsaasti. Katsojan etäisyys kuvaan on turvallisen  
kaukainen toisin kuin 2B-julisteessa, jossa kapea valkoinen kehys ra-  
jaa Ripley'n varsin tiukasti eikä tyhjää tilaa juuri jää kuvapinnan sisä-  
puolelle. Kehykset tuovat turvaa ja sulkevat sen sisäpuolelle jäävät  
tapahtumat omaan maailmaansa, joka ei kosketa katsojan todellista  
maailmaa. Kehykset muodostavat kuvapinnasta taulun, joka ei ole  
todellinen eikä uhkaa katsojaa. Kuvapinnan sisään jäävät asiat ovat  
puhdasta fiktiota ja niin ollen turvallisia katsoa.

Julisteessa 2B kehystäminen rikkoutuu, sillä Rippleyn pitelemän aseeseen piippu työntyy ulos kuvapinnalta, kehyksen yli ja aivan lähelle koko julisteen reunaa. Samalla se hajottaa kolminkertaisen valko-musta-valkoisen, vahvasti taulun kehystä muistuttavan kehyksen ja työntyy hyvin lähelle katsojan omaa todellisuutta. Tämä on vahva viesti siitä, että se, mitä kuvapinta pitää sisällään, ei olekaan pelkkää satua ja fiktiota. Mielenkiintoista on, että kehyksen rikko-va objekti on juuri ase. Maskuliininen, joskin naishahmon pitelemä, mutta yhtä kaikki kylmä, teräksinen ja tappava, muodoltaan hyvin fallinen ja lisäksi yläviihstoon osoittava. Mielestäni tämä on oiva viite johdattamaan tulkinnat maskuliinisille teille. Julisteen 2B feminiiniset elementit, kuten Ellen Ripley ja hänen sylissänsä oleva pikkutyttö, pidetään tiukasti kehyksen sisäpuolella, turvallisen etäisyyden päässä ja paikoilleen alistettuna. Sen sijaan kuvan maskuliinisen elementti, ase, pääsee penetroitumaan kehyksen ulkopuolelle, katsojalle todelliseen maailmaan. Rohkenen mennä tulkinnassani jopa niin pitkälle, että katson tämän kehystämistävän ja sen rikkomisen korostavan Rippleyn ja lapsen madonna-asettelua, jota käsitelen tarkemmin luvussa 3.5. Rajauksen rikkomisen lisäksi Rippleyn hahmo on asemoitu julisteessa 2B huomattavasti tiukemmin ja lähemmäs katsojaa, kuin hyvin samankaltaisella kuva-aiheella varustetussa julisteessa 2A. Tämä on omiaan sijoittamaan katsojan lähemmäs tapahtumia ja rikkomaan kuvan fiktiivisyyden tuntua; Rippleyn ja lapsen pelon kohteen täytyy olla jossain aivan lähellä, kenties katsojan oman olkapään takana.

Kehysten käytöllä neljän ensimmäisen elokuvajulisteen kuva-aiheessa mahdollisesti vallitsevalta feminiiniseltä uhalta viedään kirkkain terä. Koska kehystäminen korostaa julisteiden taulumaisuutta, feminiininen uhka ei nouse todelliseksi vaan jää elokuvan fiktioksi. Uskallan väittää, että kehysten avulla uhittelemaan pyrkivä naaras



*Kuvassa tutkimusai-  
neiston juliste 3B.*

© 20<sup>th</sup> Century Fox

tai nainen paimenne-  
taan takaisin omalle  
paikalleen eikä häntä  
oteta todesta. Hänes-  
tä tehdään katseen  
kohde, jotain, joka ei  
ole aivan todellista  
(katseesta tarkemmin  
luvussa 3.3.).

Julisteessa 3A kehykset ovat ylä- ja alareunassa, jolloin kuvapinta jää niiden puristuksiin. Tässä julisteessa näen, että kuvan aihe tulee lähemmäs katsojaa jo senkin vuoksi, että kuva-aihe itsessään on tiukasti rajattu Ripley'n ja elokuvan hirviön kasvojen lähikuvaksi. Kehysten osittainen avoimuus laskee aiheen vapaaksi ja sen todellisuusarvo kasvaa. Kuvapinta täyttää julisteesta noin puolet, mutta koska se on ylhäältä ja alhaalta rajattu mustalla palkilla, asettelu tuo mieleeni diakuvat. Tämän kaltainen mielikuva luonnollisesti nostaa kuvan totuusarvoa mielessäni, linkittyväthän diakuvat aikakauteen, jossa valokuvien todistusarvoa pidettiin suurena. Samaten löytyy yhteys julistesarjan kahteen ensimmäiseen julisteeseen, joissa havaitsin yhteneväisyyksiä valokuvanegatiivien kanssa.



Julisteissa 3B ja 4A äärettömyys ja tyhjä tila ovat aiempaa enemmän läsnä. Julisteiden pintaa ei ole kehystetty millään konkreettisella tavalla, mikäli ei haluta nähdä ala- ja yläreunaan sijoitettuja tekstejä hyvin löyhinä ja irtonaisina kehyksinä. Näissä kahdessa julisteessa katsoja on aivan tapahtumien äärellä, hän on läsnä siinä mitä hänen edessään on eikä pysty piiloutumaan. Julisteessa 3B katsoja on silmätyksin Ellen Rippleyn kanssa eikä heitä erota muu kuin elokuvan nimitekstin muodostama köykäinen aita, joka sijoittuu Rippleyn alaruumiin eteen. Vaikka tästä julisteesta puuttuvat yhtä konkreettiset ja jämerät kehykset kuin neljästä ensimmäisestä julisteesta, ei se silti ole kehystämisestä vapaa. Rippleyn hahmo seisoo kullanhohtoisessa valossa, joka julisteen reunoja kohden mentäessä tummenee liki mustaksi. Tämä Rippleyn ympärille jäävä tyhjä tila toimii kehyksenä, joka suorasta katsekontaktista huolimatta etäännyttää hänet katsojasta. Kuten Kress ja van Leeuwen (2006, 124-125) muotoilevat, Ripley asettuu sommittelun muodostaman kehyksen avulla kaukaiselle sosiaaliselle etäisyydelle (*far social distance*) katsojasta.

Tekstin aikaansaama kehys ei kuitenkaan pidättele Ripleyä aloillaan, vaan pikemminkin korostaa hänen olemassaoloaan samoin kuin vaalea valaistu alue hänen takanaan. Julisteessa 3B Ripley esitetään nähdäkseni ensimmäistä kertaa vapaana ja läsnäolevana, mutta kuitenkin sellaisena, joka jää katsojalle hiukan etäiseksi ja tuntemattomaksi. Mielenkiintoiseksi asian tekee se, että hänen ulkonäöstään on riisuttu lähes kaikki feminiiniset tunnusmerkit, joita käsittelen tarkemmin luvussa 3.5. Sukupuolentutkimuksellisten silmälasieni läpi tulkitseen tämän ratkaisun niin, että vasta androgyyninä hahmona Ripley on turvallista irrottaa kehysten kahleista. Julisteissa 2A ja 2B feminiinisemmältä näyttävä hahmo on etäännytetty ja kahlittu kehysten avulla, julisteessa 3A hän saa hiukan liikkumatilaa vaikka onkin muulla tavoin alistettu, mutta vasta julisteessa 3B hän on vertainen katsojan kanssa, aktiivinen toimija ja läsnä. Vaikka onhan hänellä toki edelleen edessään Alien3 -tekstin muodostama veräjä. Heppoinen,

mutta yhtä kaikki liikettä hillitsevä ja katsojaa varmuuden vuoksi vahvalta naihahmolta suojeleva.

Julisteessa 4A avaruus peittää julisteen koko pinnan. Sitä ei ole kehystetty millään lailla, joten katsoja on silmätyksin maailmankaikkeuden kanssa. Teemaltaan juliste on hyvin samankaltainen julisteiden 1A ja 1B kanssa, mutta kehykset puuttuvat. Voi tosin tulkita niin, että avaruuden äärettömyys on se, mikä luo kehyksen. Se ympäröi julisteen keskeistä elementtiä, Alien-tekstin i-kirjaimen muodostamaa haavan kaltaista valokuovaa ja korostaa omalla mustuudellaan juovan valkeutta. Tämä kehystys esittyy minulle vastakohtien liittona, joka symboloi alkua ja loppua, feminiinistä ja maskuliinista. Samalla kun juliste 4A viittaa vahvasti julisteisiin 1A ja 1B, eli elokuvatetralogian alkupisteeseen ja Ripley'n kulttimaineen syntykohtaan, se tarjoaa uuden alun mahdollisuuden. On mahdoton sanoa pelkkää kuvaa katsomalla, onko valokuova sulkeutumassa vai avautumassa, onko tämä loppu vai alku, syntymä vai kuolema.

### 3.3. Androgyyniys tasavertaisen katseen mahdollistajana

Kuvat eivät ole vain maailmasta erillään olevia objekteja, ne sisältävät kahdenlaisia osanottajia. Kress ja van Leeuwen (2006, 114) käyttävät näistä osanottajista nimitystä *representoidut osallistujat* ja *interaktiiviset osallistujat*. Representoiduilla osallistujilla he tarkoittavat kuvissa esiintyviä ihmisiä, paikkoja ja asioita. Interaktiiviset osallistujat puolestaan ovat henkilöitä, jotka viestivät kuvien läpi, ovat siis kuvien tuottajia ja niiden lukijoita. He ovat todellisia ihmisiä, jotka tuottavat ja ymmärtävät kuvia sosiaalisten instituutioiden kontekstissa. Toisin sanoen, tulkitessani tutkimusaineistoni julisteita, olen niiden interaktiivinen osallistuja. Kuvat sisältävät Kressin ja van Leeuwenin (em.)

mukaan kolmenlaisia suhteita. On representoitujen osallistujien välisiä suhteita, interaktiivisten ja representoitujen osallistujien välisiä suhteita sekä kolmantena interaktiivisten osallistujien välisiä suhteita. Omassa tutkimuksessani olen kiinnostunut interaktiivisten ja representoitujen osallistujien välisistä suhteista, siitä, millaisia asenteita interaktiivisilla osallistujilla on representoituja kohtaan.

Kressin ja van Leeuwenin (2006, 117) mukaan on merkittävä ero siinä, katsooko kuvien representoitu osallistuja suoraan interaktiiviseen osallistujaan vai ei. Mikäli katsekontakti syntyy, kuten tapahtuu julisteessa 3B, muodostuu suora linja kuvan esittämän henkilön ja kuvan katsojan silmien välille. Näin muodostuu yhteys Ellen Rippleyn ja katsojan välille, vaikka se olisikin vain kuvitteellisella tasolla. Kressin ja van Leeuwenin (2006, 117) mukaan tällainen katsekontakti, jota kuvissa on mahdollista tehostaa myös eleillä kuten osoittavalla sormella, luo visuaalisen muodon suorasta puhuttelusta. Kuva ikäänkuin puhuttelee katsojaa suoraan, *"hei sinä siellä, juuri sinä"*. Samalla myös kuvan tekijä astuu esiin, hän käyttää kuvaa tehdäkseen sen katsojalle jotakin. Kress ja van Leeuwen (2006, 118) kutsuvatkin tällaisia kuvia vaativiksi. Kuvan katse vaatii jotakin sen katsojalta, vaatii katsojaa astumaan kuvitteelliseen suhteeseen kuvan kanssa. Suhteen laatu puolestaan määrittyy representoidun osallistujan ilmeiden perusteella. Samalla kuva määrittelee jossain määrin sen, kuka katsoja on ja torjuu toiset katsojat.

Rippleyn suora katse julisteessa 3B on vaativa, mutta sen tehoa vähentää etäisyys. (Kress & van Leeuwen 2006, 119.) Ripley asettuu julisteessa julkiselle sosiaaliselle etäisyydelle, kuten Kress ja van Leeuwen (2006, 125) määrittelevät etäisyyden, jossa koko figuuri näkyy ja sen ympärille jää vielä tilaakin. Tämä etäisyyden muodostama kehys kertoo siitä, että katsojan ja Rippleyn väliin jää näkymätön muuri (Kress & van Leeuwen 2006, 128). Vaativa, suora katse yhdistää kyllä Rippleyn katsojaan, mutta ei tuo heitä aivan lähelle toisiaan. Ripley jää pikem-

minkin katseen kohteeksi, kuin täysin tasaveroiseksi katsojaksi. Rippleyn ilme kuvassa on hiukan tutkimaton. Se ei ole vihamielinen, mutta ei täysin ystävällinenkään. Rippleyn katse on mielestäni vakaa, vakava, rauhallinen ja aavistuksen haastava. Ilme yhdessä kuvataiteesta tutun kontrapostoasentoa muistuttavan seisoma-asennon kanssa tuntuu kertovan siitä, että Rippley on valmis, tapahtuipa mitä tahansa. Vaikka tämä juliste on ensimmäinen ja ainoa, jossa Rippley katsoo suoraan katsojaan, esittelee juliste mielestäni aivan erilaisen Rippleyn. Hän ei ole pelokas ja puolustuskannalla, kuten julisteissa 2A ja 2B. Hän ei myöskään ilmaise yhtä suurta tunnetta, kuin julisteessa 3A. Mielestäni Rippley kohtaa julisteessa 3B katsojan eniten tasavertaisena, mikä on varsin mielenkiintoinen huomio, kun sen yhdistää edellisessä luvussa esittelemääni ajatukseen androgyyniuden tuomasta vapaudesta.

Suoran katseen katsojaan luovat representoidut osallistujat ovat Kressin ja van Leeuwenin (2006, 118) mukaan useimmiten ihmisiä tai eläimiä, mutta myös esimerkiksi suoraan katsojaan kohdistetuista auton valoista voidaan pitää representoituina osallistujina. Olipa representoitu osallistuja mikä tahansa, luodessaan suoran katseen se muuttuu inhimilliseksi ja ihmismäiseksi. Tällä tavoin ajateltuna myös julisteissa 1A ja 1B esiintyvä munan muotoinen objekti inhimillistyy. Se on kuvattu suoraan sivusta ikään kuin katsojan silmien tasolla ja sen rikkova halkeama avautuu melko symmetrisesti katsojaa kohti. Asettelu tarjoaa konnotaation alaspäin luoduista kasvoista, rakentaen siten hiukan pahaenteisen tunnelman kuvaan. Syntyy vaikutelma siitä, kuin munan muotoinen objekti tarkastelisi katsojaa kulmiensa alta. Asettelu yhdistää katsojan vahvasti kuvan aiheeseen. Koska halkeama aukeaa suoraan katsojaa kohti, kertoo se minulle, että avautuminen on tarkoitettu nimenomaan julisteen katsojan nähtäväksi. Halkeamasta, munan kuoriutumuksesta, tulee näin julisteen keskeisin elementti. Samalla tavalla tapahtuu myös julisteessa 4A olevan valokuovan ja sieltä kurkottavien luisten sor-

mien kanssa. Ne ikään kuin kohdistavat katseensa katsojaan ja vaativat tältä reaktiota.

Vastakohtana vaativalle kuvalle Kress ja van Leeuwen (2006, 119) esittelevät tarjoavan kuvan, joka puhuttelee katsojaa epäsuorasti ja asettaa katsojan näkymättömän sivustakatsojan rooliin. Tarjoavia kuvia ovat kaikki sellaiset, joissa inhimillinen tai näennäisen inhimillinen osallistuja ei luo suoraa katsetta kuvan katsojaan. Tarjoavat kuvat nimensä mukaisesti tarjoavat katsojalle informaatiota persoonattomasti. Näin tapahtuu julisteissa 2A, 2B ja 3A, joissa katsoja selvästi tarkkailee tilannetta sivusta. Yhtenä syynä tähän on varmasti se, että näissä julisteissa kuva-aihe on poiminta suoraan elokuvasta, toisin kuin julisteessa 3B, jonka kuva selvästi on rakennettu julistekäyttöä varten. Tapahtuu siis samoin, kuin elokuvaa katsottaessa: julisteen katsojalle syntyy illuusio siitä, että kuvan henkilö ei tiedä olevansa katseen kohteena ja toisaalta, kuvan kohde teeskentelee, ettei häntä katsota (Kress & van Leeuwen 2006, 120).

Tämä kuvan tarjoavuus korostaa mielestäni julisteiden 2A, 2B ja 3A taulu- ja valokuvamaisuutta. Ne on tarkoitettu katsottaviksi, hiukan ei-todellisiksi. Sellaisiksi, joista on helppo päästää irti ja siirtyä eteenpäin. Niiden on mielestäni tarkoitus vahvistaa vallitsevaa tilaa, mikä se sitten kussakin julisteessa onkaan. 3B-julisteessa Ripley sen sijaan ottaa suoran kontaktin katsojaan, mikä on julistesarjassa poikkeuksellista. Ovathan muut suoran kontaktin ottajat ei-inhimillisiä objekteja. Mielenkiintoista on se, että julisteissa 2A, 2B ja 3A, tarjoavissa kuvissa, Ripley esitetään jollakin tapaa heikompana tai alemmassa asemassa kuin julisteessa 3B. Julisteissa 2A ja 2B Ripley on kaikkein feminiinisimmillään kiharoine hiuksineen ja pidellessään suojelevasti tyttölästä. Kuvien tarjoavuus riistää häneltä aktiivisen toimijan roolin ja laittaa hänet katseen kohteeksi, näytille. Julisteessa 3A Ripley kyllä tulee tiukan rajauksen ansiosta lähelle

katsojaa, mutta alas luodut silmät ja voimakkaasti tunnetta ilmaisevat kasvot laittavat hänet silmissäni altavastaajan rooliin.

Representoitujen osallistujien ja kuvien katsojien välille syntyy suhde myös perspektiivin kautta. Perspektiivi mahdollistaa kuvan tuottajalle subjektiivisten asenteiden ilmaisemisen representoitua osallistujaa kohtaan. Subjektiivisilla asenteilla tarkoitetaan tässä sosiaalisesti määriteltäviä asenteita pelkkien yksilöllisten asenteiden sijasta. (Kress & van Leeuwen 2006, 129.) Perspektiiviin sisältyy valinta kuvakulmasta. Siitä, mistä suunnasta ja millä tavoin kuvan kohde esitetään. Kuten jo edellä on käynyt ilmi, julisteissa 1A, 1B, 3B ja 4A kuvan kohde on esitetty suoraan edestä päin, katsojan silmän tasolla, ja siten hänen kanssaan tasavertaisena. Julisteissa 2A ja 2B kuvakulma kuitenkin on alaviisto, ensinmainitussa vielä korostuneemmin. Näissä kahdessa julisteessa Rippleyn katse on suunnattu katsojasta päin yläoikealle, mikä asemoi hänet katsojaa alemmalle tasolle. Konkreettisesti sekä fyysisesti, sillä representoidun osallistujan näkeminen yläviistosta asettaa katsojan valtaapitävään asemaan (Kress & van Leeuwen 2006, 140).

Lapsen ja asean pitelemine sekä Rippleyn alaviisto asema luovat tilaa tulkinnalle heikkoudesta etenkin julisteessa 2A. Toisaalta hän nojaa kuvassa aavistuksen verran eteenpäin kun taas julisteeseen 2B kuvassa hänellä on takanoja. Tämä pienen pieni ero julisteissa, joiden kuva-aihe on poimittu samasta elokuvan kohtauksesta, muuttaa yllättävän paljon julisteiden tulkintoja. 2A-julisteessa Ripley on kuvattu fyysisesti pienempänä, enemmän yläviistosta, mutta toisaalta myös aavistuksen verran eteenpäin nojaten. Hän vaikuttaa siis rauhallisemmalta joskin samaan aikaan hyökkäävämmältä ja valmiimmalta taistelemaan, jopa uhmakkaalta. 2B-julisteessa Rippleyn asemointi, tiukka raja ja kuvakulma luovat mielestäni enemmän mielikuvaa pelokkuudesta, akuutista toiminnasta ja häädystä; aika on siinä selvästi loppumassa. Hienoinen takanoja kertoo Rippleyn yllätyksestä ja hämmästyksestä kasvojen ilmettäkin enemmän.

Se viestittää etäisyyden ottamisesta, hän on varuillaan. Hän näyttää pitelevän lasta tiukemmin itseään vasten, mutta vaikutelma lapsen suojelemisesta jää vaisummaksi. Puristava ote lapsesta vaikuttaa pitävältä, mutta myös siltä, että kuvan kohtauksen edetessä ja Rippleyn mahdollisesti ryhtyessä ampumaan vihollista tai kääntyessä pakenemaan, hän saattaisi pudottaa lapsen helpommin käsistään kuin julisteessa 2A. Tässä julisteessa Ripley on kuitenkin tasavertaisempi katsojan kanssa, rikkoo kehuksesta ulos työntyvä ase kuvan taulumaisuuden tuntua. Lisäksi kuvan rajaus on huomattavasti tiukempi ja katsojan yläviistosta asemasta huolimatta Ripley on lähempänä kuin julisteessa 2A.

Alien-tetralogian toisen elokuvan julistepari tarjoaa mielenkiintoisia tulkintoja sukupuolentutkimukselliselta kannalta. Julisteparin ensimmäisessä osassa Ripley siis vaikuttaa hyökkäävämmältä. Siinä hänet kuitenkin on kuvattu varsin pienessä koossa ja tiukasti kehysten sisällä. On varmistettu, ettei tämä aseensa kanssa vaarallinen naisihminen pääse vapauteen ja ettei juliste liaksi hukkaa taulumaisuuden konnotaatiota. Toisessa julisteessa Ripley saa aavistuksen verran enemmän liikkumavapautta tullessaan lähemmäs katsojaa ja aseensa rikkoo kehystyksen. Siinä tuo muutaman asteen takanojainen kallistus kuitenkin varmistaa, että katsojalle syntyy mielikuva pelokkaasta naisesta, joka tietää paikkansa eikä luule itsestään liikoja.

### 3.4. Hedelmällisyyden orgaaniset muodot

Muodot voidaan jakaa geometrisiin ja orgaanisiin. Muotoa pidetään luonnoltaan geometrisenä, kun sen ulkoiset mittasuhteet ovat matemaattisesti samankaltaisia useisiin eri suuntiin ja usein myös silloin, kun muoto on kulmikas tai terävärainen. Geometrisia muotoja pidetään epäluonnollisina ja ihmisten aikaansaamina, niiden ajatellaan ole-

van sellaisia, joita luonnosta ei löydy. Poikkeutena Samara (2007, 54) pitää ympyrää tai pistettä, jota on mahdollista pitää joko geometrisena tai orgaanisena: maapallo, kuu ja simpukoiden helmet ovat kaikki pyöreitä ja silti luonnosta löytyviä. Viiva voi myös olla geometrinen tai orgaaninen, yksityiskohtaisemmista muodoistaan riippuen. Vaikka geometrisia muotoja ja niiden suhteita on mahdollista löytää luonnosta, ovat niiden kantamat merkitykset kuitenkin pääosin epäluonnollisia, keksittyjä ja synteettisiä. (Samara 2007, 54-55.)

Muodot, jotka ovat epäsäännöllisiä, monimutkaisia ja muuttuvia, ovat orgaanisia. Niitä löytyy runsain mitoin luonnosta; kasveista ja kaikkesta, mitä luonnossa voidaan silmin havaita. Jossain määrin tämä luonnon orgaanisuus on kuitenkin harhaluuloa, sillä esimerkiksi kasveista on lähemmin tarkasteltaessa löydettävissä runsaasti symmetriaa ja sisäsyntyistä geometriaa. Tämä geometrisuus on kuitenkin niin hienovaraista, että havainnot luonnon kokonaisvaltaisesta epäsäännöllisyydestä peittävät sen monesti alleen. Luonto näyttäytyy ihmisilmälle usein epäsäännöllisenä, odottamattomana, epäpuhtaana, tutkimattomana, rakenteellisena ja monimutkaisena. Siten muotoja, jotka ovat muuttuvia, monimutkaisia ja vaihtelevia, pidetään orgaanisina ja luonnosta lähtöisin olevina. (Samara 2007, 57.)

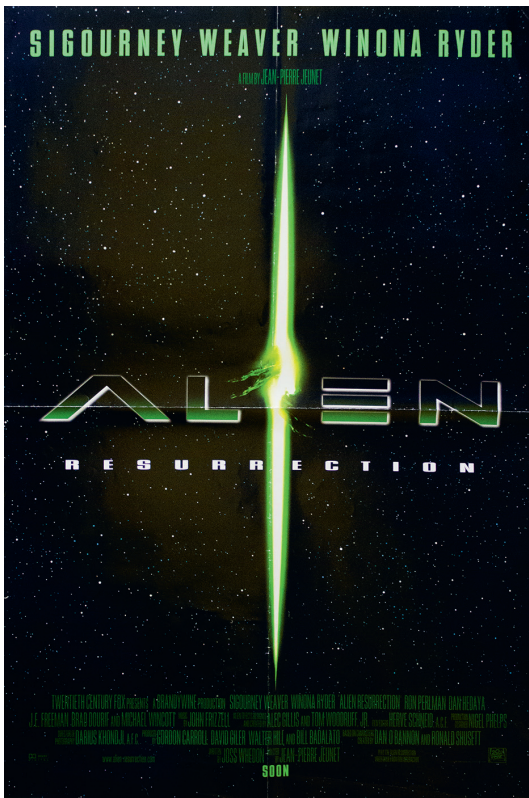
Tutkimusaineistoni julisteet pohjautuvat kaikki geometriaan, ovathan julisteet ihmisen tekemiä ja siten pinnaltaan geometrisiä. Kuva-aiheissa sen sijaan orgaanisuutta on runsaasti. Julisteissa 1A ja 1B orgaanisuus on varsin vallitsevaa. Kummankin kuva-aiheena on ovaali muna, joka on haljennut epäsäännöllisesti. Keskeistä kuvassa on vihreä leijuva usva. Munan pinta on röpelöinen ja luo kohoumineen ja painanteineen konnotaatioita planeetasta ja siten linkittää kuva-aiheen avaruuden teemoihin. Munan pinta sekä halkeaman orgaaninen muoto viittaavat siihen, että kyseessä ei ole linnunmuna. Ne ovat rakenteeltaan kovempia ja sileämpiä ja tuskin voivat avautua julisteen munan



tavoin. Tämä konnotaatiotason havainto viittaa siihen, että kyseessä saattaa olla käärmeen tai jonkin käärmeenkaltaisen eläimen muna. Munan avautuminen on vahva vihje siitä, että poikanen on aivan piakkoin pyrkimässä ulos ja vie ajatukset uuden elämän syntymään. Muna esineenä vihjaa, että ennen sen ilmestymistä paikalla on ollut naaraspuolinen olento. Muna viittaa lisääntymiseen ja hedelmällisyyteen nimenomaan feminiinisessä mielessä, sillä ainoastaan naaras voi munia ja sillä tavoin tuottaa jälkeläisiä. Munan läsnäolo ja sen avautuminen kuoritumistarkoituksessa kiinnittävät siis sekä 1A- että 1B-julisteiden tiukasti naissukupuoleen, vaikka kummassakaan julisteessa ei naisyshahmoa esiinny. Viitteitä koiraan läsnäolosta julisteet eivät juurikaan tarjoa.

Julisteiden tumma väritys ja raottuneen munan luoma uhkaavuus rinnastettuna kuva-aiheen feminiinisyyteen mahdollistaa tulkinnan siitä, että samalla viitataan naissukupuolen pahuuteen ja mystisyyteen. Julisteiden voi tulkita kertovan tarinaa siitä, että emo on hylännyt munimansa munan, jättänyt sen oman onnensa nojaan ja poistunut paikalta. Kenties vain kuva-alueen ulkopuolelle, mutta mahdollisesti kauemmas, jonnekin loputtoman avaruuden pimeyteen. Emo ei halua olla paikalla poikasen kuorituessa, kenties siksi ettei sitä kiinnosta poikasen kohtalo tai mahdollisesti jopa siksi, että emo pelkää poikastaan, hirviötä jonka on sattunut luomaan. Kuoritumassa olevan poikasen pahuuteen viittaa myös repeämästä leijuva myrkyinvihreä utu, onhan koko myrkyinvihreä käsitteenä saanut alkunsa 1800-luvulla tapeteissa käytetystä myrkyllistä arseenia sisältäneestä väriaineesta (Huttunen 2013, 112).

Kummankin julisteiden kuvapinnan alareunaa peittää melko säännöllinen ruudukko, joka kuitenkin rakenteeltaan on epäsäännöllinen ja siten orgaaninen. Elokuvan katsoneena tiedän, että ruudukko esittää pedon munia, jotka ovat lähellä toisiaan ja muodostavat kaukaa katsottuna ruudukkomaisen pinnan. Tämän tiedon valossa saan jäl-



Kuvassa tutkimusai-  
neiston juliste 4A.

© 20<sup>th</sup> Century Fox

leen vihjeitä pedon  
hedelmällisyydestä  
ja sukupuolesta; voi-  
dakseen munia sen  
täytyy olla naaras.  
Uhkaava tunnelma  
ja munien silminnä-  
den valtava määrä  
viittaavat siihen, että

tapahtumassa ei voi olla mitään hyvää. Pelkästään julisteita tarkas-  
telemalla en kuitenkaan välttämättä pysty päättämään mitä ruu-  
dukko esittää. Yhtenä konnotaationa mieleeni on noussut kuvaa kat-  
sellessa se, että rusehtavan sävyinen ruudukko muodostuu maassa  
makaavista ihmiskehoista. Ne ovat aloillaan staattisesti mikä voi viita-  
ta siihen, että kyse on nimenomaan kuolleista ruumiista. Ruumiiden  
suuri määrä herättää kysymyksen siitä, mikä ne on tappanut ja miten  
ilmassa uhkaavasti leijuva muna liittyy niiden kohtaloon.

Muotojen feminiiniset viittaukset jatkuvat julisteessa 2A. Siinä Ripley  
ja lapsen taustalla oleva orgaaninen muoto muistuttaa ihmisen hä-  
pyluuta. Se löytyy hyvin samankaltaisena molemmilta sukupuolilta,  
mutta siitä huolimatta väitän, että tässä yhteydessä häpyluumainen  
muoto tuo pikemminkin mielikuvia femiinisydestä kuin maskuliini-

suudesta. Se tuntuu liian erikoiselta ja vaikealta tavalta viitata maskuliinisuuteen, jota olisi helppo korostaa yksiselitteisemmin esimerkiksi fallisilla muodoilla. Naisen kohdalla häpyluumainen muoto ohjaa ajatukset lisääntymiseen ja hedelmällisyyteen, siten se entisestään korostaa 2A-julisteen feminiinisyttä ja on oiva jatkumo ensimmäisen elokuvan julisteissa vallinneille munan muodoille.

4A-julisteessa on palattu 1A-julisteen teemaan eli avaruuteen. Läs-nä on jo tutuksi käynyt ohut vihreä usva, joka tällä kertaa leijuu avaruutta halkovan vertikaalisen viillon ympärillä. Alien-sanan i-kirjain on kuin avaruuteen halkaistu haava, jonka reunoilla erottuu muotoja, jotka konnotoituvat luisiin sormiin. Näyttää siltä, kuin jokin olisi aikeissa repäistä haavan ammolleen ja paljastaa mitä muuta sen syvyyksistä löytyy kuin valkoisena hohtavaa valoa. Koivunen (1995, 77-78) nostaa esiin gnostilaisen tulkinnan maailmankaikkeudesta ja taivaasta suurena kohtuna, miltä kannalta katsottuna 4A-julisteen valojuovaa voi pitää viittauksena naisen sukupuolielimeen. Olemme jälleen läsnä syntymän hetkellä, aivan kuten julisteessa 1A. Tällä kertaa saamme jo hiukan viitteitä siitä, mikä on syntymässä, sillä olennon sormet ovat tunkeutumassa ulos synnytyiskanavasta. Tämä konnotaatio luo oivasti elokuvan genreä peilaavia kammottavia tuntemuksia. Kyse ei ole rauhallisesta synnytyksestä vaan pikemminkin väkivaltaisesta ja repivästä ulostulosta. Syntyjä itse on aktiivinen toimija ja yrittää kaivautua esiin.

Valojuovan muoto tarjoaa mahdollisuuden myös maskuliinisempaan tulkintaan, sojottaahan se varsin fallisesti pystyssä keskellä julisteen kuvapintaa. Yhdessä elokuvan nimitekstin asettelun kanssa valojuova tarjoaa viitteitä ristin muodosta. Sen voi elokuvasarjan viimeisen jakson kontekstissa tulkita kuoleman ja lopun merkinä. Valojuovassa on lisäksi viitteitä käärmeen silmästä. Samankaltainen kuvallinen elementti löytyy julisteista 2A ja 2B, joissa Aliens-sanan i-kirjain on

korvattu käärmeen silmän mustuaista muistuttavalla muodolla. Julisteissa ikään kuin annetaan elokuvan pedolle mahdollisuus tarkkailla katsojaa miltei huomaamatta. Sarjan viimeisessä julisteessa tämä liskomainen katse nousee lopulta keskiöön ja mahdollistaa varsin mielenkiintoisen tulkintojen kokonaisuuden. Julisteessa on yhtä aikaa paha, liskomainen silmä, syntymää varten raottuva naisen sukupuolielin, tai sitten siinä on kuolemaan viittaava risti, sammumassa oleva valonkajo, jonne luiset sormet ovat solahtamassa takaisin. Käytännössä sarjan viimeinen juliste tarjoaa mahdollisuudet elokuvasarjan loppumiselle tai sen uudelle alulle. Julisteen visuaalisuudessa sekä syntymän että kuoleman tulkinnat ovat mahdollisia.

### 3.5. Androgyyni äiti sukupuolen stereotypiana

Intertekstuaalisuus on käsite, joka nousee helposti esiin elokuvajulisteita, tai mitä tahansa muuta kuvaa, tekstiä tai kulttuurituotetta, tarkastellessa. Intertekstuaalisuudella tarkoitetaan sitä, että teksti eivät koskaan ole yksittäisiä tekstejä, muista teksteistä irrallisia ja irrallisuudessaan merkityksettömiä. Teksteissä on aina viittauksia toisiin teksteihin ja niistä ammennettuja vaikutteita. Myös minä tutkijana olen mukana tässä intertekstuaalisuudessa tulkitessani ja luokiessani aineistoani. (Vuori 2004, 115.) Intertekstuaalisuuden lisäksi konventiot nousevat keskeiseen rooliin tässä viimeisessä aineistoani analysoivassa luvussa.

Konventiot ovat tapoja, joilla ymmärrämme meitä ympäröivää kulttuuria. John Fiskin (1998, 79-80) mukaan ne edustavat merkkien yhteiskunnallista ulottuvuutta ja viittaavat siihen, miten merkkeihin tulisi reagoida. Monet konventioista ovat varsin epämuodollisia, eikä niitä ole määritelty erityisen selvästi, ne ovat muotoutuneet samaan

kulttuuriin kuuluvien ihmisten yhteisten kokemusten ja toiston perusteella (Fiske 1998, 104). Fiske (1998, 109-108) puhuu esteettisistä koodeista, joilla hän tarkoittaa konventioihin perustuvia mutta löyhästi määriteltyjä, nopeasti muuttuvia ja kulttuurisen kontekstin vaikutuksen alaisia koodeja, joiden hyväksyntä perustuu niiden käyttäjien jakamaan yhteiseen kulttuuriseen kokemukseen. Esimerkiksi ilmeitä, eleitä tai ulkonäköön liittyviä asioita voidaan tarkastella sosiaalisten konventioiden kautta. Tätä ajatusta tukevat Lister ja Wells (2011, 79) todetessaan, että kyky tulkita fyysisten ja psyykkisten oloilojen ilmentymiä on sosiaalinen taito, joka opitaan elettyjen kokemusten kautta. Tällä tavoin on mahdollista tulkita ja etsiä merkityksiä Alien-tetralogian julisteissa olevista ihmishahmoista. Tässä kohtaa tutkimusaineistoni jakautuu kahtia, niihin julisteisiin joissa on ihmishahmo tai -hahmoja, ja niihin julisteisiin joissa ei ole.

2A- ja 2B-julisteissa Ripleyltä on riisuttu selkein ja kenties stereotyyppisin naisellisuuden merkki, pitkät hiukset, jotka on perinteisesti nähty naisellisuuden ja naisellisen seksuaalisuuden merkinä (Rossi 2003, 38). Sen voi tosin tietää vain, jos on nähnyt sarjan ensimmäisen elokuvan, sillä sen mainosjulisteissahan Ripleyä ei näytetä eivätkä hänen pitkät hiuksensa ole siten tulleet valjastetuiksi markkinointitarkoituksiin. Ripley'n olemus on varsin maskuliininen, joskin ristiriitainen. Ase ja lapsi peittävät yläruumiin, joten rintakehää ja mahdollisia rintoja näkemättä on vaikea muodostaa mielikuvaa sukupuolesta. Meikkittömät kasvot eivät anna erityisen suuria vihjeitä henkilön sukupuolesta. Näyttelijä Sigourney Weaverin kasvojen piirteet ovat varsin kulmikkaat ja siten jopa maskuliiniset. Asetta pitelevä käsi varsi on jäntevä, mutta ei korostuneen lihaksikas. Kehonrakennuksella aikaansaatu lihaksisuus ei siis nouse julisteessa esiin, toisin kuin vaikkapa sellaisissa saman aikakauden suosikkielokuvissa kuin *Rocky* (1976), *Rambo* (1982) tai *Terminator* (1984). Selkeimmän vihjeen hahmon sukupuolesta antaa se, että Ripley pitelee sylissään lasta ja

nimenomaan tyttölästä, jollaiseksi lapsi leimautuu pitkien hiustensa ansiosta. Mikäli kuvassa olisi mies pitelemässä tyttölästä yhtä tiukasti rintaansa vasten painettuna, saisivat kuvan tulkinnat helposti seksuaalisia väritteitä, tai tämänhetkisen aikakautemme kontekstissa, jopa tulkintoja modernista hoivaavasta miehestä. Nyt mielikuvat ohjautuvat kuitenkin enemmän kuvataiteesta tuttuun äiti ja lapsi –symboliikkaan ja sitä myöten naiseutta koskeviin myytteihin. Myös Rippleyn hämmästynyt ja epäuskoinen ilme istuisi huonosti miehen kasvoille, sillä se rikkoo toimintaelokuvien päähenkilölle tyypillistä kaikkivoipaisuuden ja maskuliinisen vahvuuden vaikutelmaa, johon ei tunteiden ilmaisu liiemmin tunnu kuuluvan. Femiinisisyyttä korostavat Rippleyn avoimet huulet, joihin on mahdollista liittää seksuaalisia sekä avuttomuuteen ja heikkouteen liittyviä tulkintoja.

Rippleyn ja lapsen asetelma tarjoaa nähdäkseni kahdensuuntaisia tulkinnan mahdollisuuksia kulttuuristen ja sosiaalisten konventioiden sekä stereotyyppien kautta. Heitä on mahdollisuus tarkastella äiti-lapsi –parina tai maskuliininen-femiininen –parina. Ensimmäinen pari johdattaa ajatukset taidehistoriasta tuttuun madonna ja lapsi –teemaan, sillä Rippley esiintyy julisteissa varsin heikosti femiiniseksi leimautuvana hahmona. Tämä tulkinta nostaa Rippleyn jalustalle, hänestä tulee neitsytäiti, hyvä, lempeä ja puhdas, mikä on kuitenkin ristiriidassa esimerkiksi aseiden kylmyyden ja julmuuden kanssa. Näissä kahdessa julisteessa Rippley mielestäni ilmentää koko länsimaisen kulttuurin kaksijakoista naiseuskäsitettä: hän on yhtä aikaa epäseksuaalinen ja neitseellisesti synnyttänyt äitimadonna sekä huora, joka katu seksuaalisuuttaan (Koivunen 1995, 17.)

Lisää femiinisisyyttä julisteisiin tuo lapsen pelokas, mutta utelias katse olkansa yli kohti näkymätöntä uhkaa. Lapsi takertuu tiukasti molemmin käsin Rippleyn ja hakee hänestä turvaa aivan kuin lapsi äidistään. Hän on kuitenkin paitsi lapsi, myös heikko nainen, joka

vaatii suojelua. Hän ei esiinny julisteessa aktiivisena toimijana, vaan pikemminkin suojelua tarvitsevana ja toisista riippuvaisena hahmona. Lapsen ja aseeneen sijoittaminen ikäänkuin vaa'an vastapainoiksi luo kuvaan ristiriitaisuutta ja jännitettä. Siinä missä lapsi edustaa pehmeitä arvoja, feminiinisyttä, jatkuvuutta, luontoa ja elämää, voi aseeseen katsoa edustavan maskuliinisuutta, kuolemaa ja teknologiaa. Julisteisiin valitun kuva-aiheen perusteella voi kysyä, kumman puoleen Ripley kääntyy valintatilanteessa, sillä hänhän asettuu ikäänkuin näiden kahden ääripään välille. Keskittykö hän suojelemaan leijonamaton tavoin lasta vaikka paljain käsin, vai valitseeko hän maskuliinisen teknologian pudottaen samalla lapsen sylistään. Toisin sanoen, leimautuuko Ripley valintatilanteessa hyväksi vai huonoksi äidiksi, sillä äitiyden tulkinnalta on tämän kuva-aiheen äärellä vaikea välttyä. Asetelma tekee näkyväksi naisen aseman kahden ääripään välillä: hänen on valittava, valitseeko perheen ja hoivaajan roolin, vai toisenlaisen, norminvastaisen tavan elää. On toki kolmaskin vaihtoehto, eli Ripley onnistuu valitsemaan molemmat. Hän sekä suojelee lasta, että surmaa pedon ja kohooa siten kaikkivoipaiseksi ja voittamattomaksi sankariksi, sellaiseksi, jona miespäähenkilöt toimintaelokuvissa lähes poikkeuksetta esitetään. Ratkaisu jää kuitenkin katsojalle itselleen, sillä julisteet eivät tee sitä hänen puolestaan. Se on kuitenkin mielestäni vain hyvä asia, sillä näin julisteisiin tulee varsin stereotyyppisestä naisen esittämistavasta huolimatta mahdollisuus vastakarvaisen ja norminvastaiseen tulkintaan.

3A-juliste esittelee varsin toisenlaisen Ripleyyn, äitiyden teemat ovat täysin poispyyhityt. Julisteen kuvapinta on rajattu äärimmäisen tiukasti. Katsoja ei voi välttyä aistimasta Ripleyyn ahdinkoa tai miltei häistämistä häntä tutkailevaa hirviötä. Ripleyyn androgynyien kasvojen ilme tuo mieleeni Edvard Munchin maalauksen *Huuto*, joka ilmentää sangen vakuuttavasti epätoivoa ja kauhua (Honour & Fleming, 2006, 727). Samoin Ripleyyn kasvoilta kuvastuu suunnaton pelko, laa-



Kuvassa tutkimusai-  
neiston juliste 3A.

© 20<sup>th</sup> Century Fox

jentuneet sieraimet  
voivat vihjata siihen,  
että hirviöstä eritty  
vastenmielistä hajua,  
tai sitten ne indikoivat  
äärimmäistä kauhua.  
Hirviön tungetteleva  
läheisyys tuo uhkaa-

vuutta kuvaan. Ripley on kääntänyt kasvonsa pois välttyäkseen näkemästä petoa, mikä voi viitata irrationaaliseen toiveeseen siitä, että jos hän ei näe, myöskään häntä ei nähdä. Pedon kasvoja on vaikea tulkita, sillä esimerkiksi sen silmiä ei näy. Se kuitenkin on tunkeutunut Ripleyn henkilökohtaiselle reviirille, eli aivan liian lähelle ja on mahdoton aavistaa, ovatko sen suut avautumassa vai sulkeutumassa. Ai-kooko se syödä Ripleyn vai onko se tullut pelkästään uteliaisuuttaan nuuhkimaan vastustajaansa.

Tiukka rajaus on riisunut Ripleyn kasvoista lähes kaiken sukupuolisuuden. Häntä tunnistamatta olisi varsin vaikea sanoa, esittäkö kuva miestä vai naista. Hän on androgyyni olento, jossa naiseus ja mieheys, olemassaolon vastakohdat yhdistyvät (Koivunen 1995, 45). Androgyyniyden käsite tarjoaa mahdollisuuden ajatella Ripleyä laajempänä kokonaisuutena, kuin vain yhtenä ihmisenä tai omana



itsenään. Hahmon androgyyniys antaa luvan tarkastella kuva-aihetta ihmisen ja eläimen välisenä kohtaamisena ja keikauttaa asetelman jossain määrin pääläelleen. Hirviöstä tulee eläin, luonnollinen ja feminiininen, kun taas androgyyni Ripley edustaa ihmistä, teknologiaa ja siten maskuliinisuuttakin. Tällä tavoin nähdään, että ihmisen on jäämässä alakynteeseen. Luonto uhittelee ja selvästi uhkaa teknologiaa, joka on kääntänyt katseensa pois, eikä halua kohdata luontoa silmästä silmään.

Toisaalta kuva-aihetta tarkastellessa on mahdollista päätyä varsin toisenlaiseen tulkintaan. Ääritapauksissa mainoksista saatetaan *häivyttää kaikki muu paitsi kasvojen haluttavuutta merkitsevät osat* (Rossi 2003, 40), kuten tässä juuri on tehty. Rippleyn avoin suu, lähes suljetut silmät, kasvojen hivenen taaksepäin kallellaan oleva asento ja niitä peittävä hikikerros voisivat viitata äärimmäiseen seksuaaliseen mielihyvään. Siinä tapauksessa pedon läheisyys ei olisikaan pelottavaa, vaan pikemminkin viittaus rakastetun läheisyyteen ja pian koittavaan kosketukseen, tai mahdollisesti jo meneillään olevaan, kuvapinnan ulkopuolelle jäävään kosketukseen. Riippuu täysin tulkinnasta näemmekö julisteessa pelottavan vai hellän kohtaamisen, joskin pedon teräksiset hampaat tuovat kuvaan joka tapauksessa tietyn kovuuden elementin, mahdollisesti viittauksen sadomasokistiseen seksuaalisuuteen.

Palatakseni askeleen taaksepäin tulkitsemaan ilmiselvempiä visuaalisia vihjeitä, joudun myöntämään, ettei kuva tarjoa pedonkaan sukupuolesta minkäänlaisia vihjeitä. Sen suhteen informaatiota saa vasta elokuvan sisällöstä, jonka perusteella peto määrittyy naaraaksi. Siitä huolimatta petonaaraan suusta työntyy hyökkäyksen yhteydessä fallosmainen uloke, jolla se seivästää saaliinsa. Ehkäpä juuri peto onkin kuvan androgyyni olento? Mikäli peto ajatellaan naaraaksi, voidaan sen katsoa viittaavan siihen, että kuvassa kaksi naarasta

kohtaa. Tulkinnasta riippuen kohtaaminen voi olla luonteeltaan uhkaava tai seksuaalissävyytteinen. Kyseessä voi olla kahden naaraan taistelu, jossa ihmisnaaras asettuu alistuneempaan asemaan kääntämällä kasvonsa pois, luomalla katseensa alas ja tunnustamalla siten toisen lajin ylivoiman. Myös miehisen ylivoiman, onhan pedon surmaamiseen käyttämä ruumiinosa muodoiltaan maskuliininen. Kyseessä voi myös olla kohtaaminen, jossa kaksi naarasta osoittaa toisilleen hellyyttä ja siten juliste saa huomattavasti radikaalimman, heteronormatiivisuutta rikkovan tulkinnan.

3B-juliste loitontaa Ripley'n jälleen kauemmaksi katsojasta. Ripleyksi tunnistettava hahmo seisoo keskellä kuvapintaa. Joko meikki tai kuvan varjot luovat silmäkulmiin tummat varjostukset, joita tarkasti piirretyt kulmakarvat korostavat. Periaatteessa meikittömiltä näyttävät vakavailmeiset kasvot ovat kuitenkin huomattavasti feminiinisemmät kuin julisteessa 3A-esityt hiestä kiiltävät kasvot. Kasvojen aavistuksen sivuttainen asento ja sen luomat varjostukset myös korostavat poskiluiden herkkiä kaaria ja tuovat niille siten lisää feminiinisyyttä. Ripley'n tumma vaatetus on muodoiltaan varsin maskuliininen, mutta paljastaa lähes viettelevästi toisen jäntevän, joskaan ei maskuliinisuuteen asti lihaksikkaan, olkapään. Kapeaolkaimisen paidan kaula-aukkoon muodostuu hienoinen tumma varjo, joka kevyesti korostaa rintojen muotoa ja vahvistaa mielikuvaa hahmon sukupuolesta. Varjo on kuitenkin niin hienovarainen, että sen voisi tulkita miehen rintalihasten varjoksi. Tulkinta olisi kuitenkin ristiriidassa sen kanssa, että käsivarret eivät ole erityisen lihaksikkaat. Ripley esiintyy nyt ulkoisesti feminiinisempänä kuin missään muussa julisteessa. Toisaalta taas hän on ulkoisesti maskuliinisempi kuin koskaan ennen; siitä kertovat vaatetus ja lyhyeksi säägeksi ajeltu tukka, hansikkaisiin verhotut kädetkin näyttävät kookkailta. Hän ei kuitenkaan ole mielestäni samalla tavalla androgynni kuin julisteessa 3A, jota on mahdollista tarkastella häivyttämällä lähes kokonaan ajatus sukupuolesta. Tässä julisteessa

Ripleystä tulee esiin länsimaisen naiseuden myytin toinen puoli seksuaalinen, mutta huono nainen. Kyseessä on Koivusen (1995, 16-17) mukaan harha, joka kristinuskon kautta määrittelee edelleen länsimaista yhteiskuntaa. Mielenkiintoista on, että tutkimusaineistossani madonna ja huora -myytin osat on näin tarkalleen erotettu toisistaan. Julisteissa 2A ja 2B Ripleyyn esiintyminen lapsen kanssa nostaa esiin myyttisen äitiyden, mutta ei juurikaan anna tilaa puhtaan seksuaalisille tulkinnoille. Julisteessa 3A äitiyden viitteet puolestaan on riisuttu pois ja Ripleylle on jätetty seksuaalisempi rooli hänen seistessään uhmakkaasti tarjolla katsojan katseen edessä.

---

## 4. YHTEENVETO JA POHDINTA

---

*"I'm the monster's mother."*

- Ellen Ripley (*Alien – Resurrection*, 1997)

Tutkimuksessani tarkastelin seitsemää elokuvajulistetta, joita käytettiin Alien-tetralogian elokuvien markkinoinnissa Suomessa vuosina 1979-1997. Elokuvasarjan päähenkilön Ellen Ripley'n kulttimaineeseen pohjaten kiinnostuin tarkastelemaan sitä, millaisilla visuaalisilla keinoilla tutkimusaineistossani representoidaan sukupuolta. Lähilukemalla aineistoa päädyin siihen, että sukupuolen representoimisen kannalta merkittäviä visuaalisia keinoja ovat **värytys, kehystäminen, katse, muodot** ja **stereotyyptiat**. Ne toimivat aineistossa joko yksittäisinä elementteinä tai yhdessä, tarjoten katsojalle viitteitä sukupuolesta ja sen tulkinnoista.

Visuaalisten keinojen kartoittamisen lisäksi minua kiinnosti se, millaista sukupuolta julisteissa representoidaan ja miten se tapahtuu. Tutkimukseni hypoteesina oli, että Alien-tetralogian julisteet tarjoavat norminvastaisen tavan esittää sukupuolta. Hypoteesini pohjautui hyvin pitkälti itse elokuvaan ja Ellen Ripley'n hahmon maineeseen uudenlaisena ja erilaisena toimintaelokuvien naissankarina. Valitettavasti tutkimukseni on osoittanut hypoteesini lähes täysin vääräksi. Valkokankaalla Ellen Ripley ja koko Alien-saaga saattavat olla uusia ja erilaisia, osin ehkä vielä tänäkin päivänä, mutta elokuvajulisteissa tuota uuden ajan raikasta tuulahdusta ei juurikaan näytetä.

Tutkimusaineistoni julisteet jakautuvat kahteen osaan; toisissa esiintyy ihmishahmo tai hahmoja, toisissa ei. Tutkimukseni perusteella väitän, että kummankaantyyppisissä julisteissa ei representoida erityisen erilaista tai norminvastaista sukupuolta. Julisteet, joissa ihmishahmoja ei esiinny, tarjoavat värytyksen, muotojen ja kehystämisen kautta feminiinisyteen painottuvia mielikuvia, jotka kuitenkin linkittyvät toisenlaisiin,

pelkoa, uhkaa ja toiseutta korostaviin mielikuviin. Julisteiden maailmassa feminiinisyyden on tiukasti läsnä, mutta epäilyttävänä ja kartettavana, jonakin sellaisena, joka täytyy kahlita aloilleen, työntää käsivarren mitan päähän ja vieraannuttaa kehysten avulla todellisesta maailmasta. Julisteet, joissa ihmishahmoja esiintyy, eivät aivan niin paljon korosta tuntemattoman pelkoon liittyviä teemoja, mutta eivät ne myöskään tarjoa sukupuolen suhteen erityisen stereotyyppittömiä ja patriarkaatin vallasta vapaita näkemyksiä. Toki näissä julisteissa sukupuolta ei esitetä aivan täysin yksiselitteisenä tai tiukimpien stereotyyppien mukaan. Sukupuolen tulkinnalle jätetään varaa androgyyniyteen ja hienoisin homoseksuaalisuuden viittauksiin asti, mutta siellä missä mahdollista, korostetaan naiseutta, äitiyttä ja heikkoutta. Täysin vapaata, vahvaa ja itsenäistä, uutta naista, en ikäväkseni tästä aineistosta löytänyt.

Sukupuolen representoiminen ei tapahdu tutkimusaineistossani aina suoraviivaisesti ja läpinäkyvästi. Lähilukeminen ja kuvien tarkka katsominen kuitenkin paljastavat osin hyvin piiloisiakin asenteita ja merkityksiä. Värivalinnat, muodot, katse ja se, kuinka asioita on kehystetty tai jätetty kehystäemättä, nousevat keskeiseen rooliin kun pohditaan *miten* sukupuolen representoiminen tapahtuu. Intertekstuaaliset viittaukset toisiin kulttuurituotteisiin luovat lukuohjeita kulttuurisista konventioista, joiden mukaisesti kuvia halutaan luettavan.

Tutkimusaineistossani on löydettävissä paljon vastakohtapareja, niin värien, muotojen kuin merkitystenkin tasolta. Tällaisia vastakohtapareja ovat ainakin:

**musta – valkoinen**

**tumma – vaalea**

**luonto – teknologia**

**feminiininen – maskuliininen**

**syntyminen – kuolema**

**tuntematon – tuttu**

Tällaisia vastakkainasetteluja on totuttu käyttämään länsimaisessa kulttuurissa todellisuuden jäsentämiseen ja niitä on myös ketjutettu esimerkiksi siten, että naiset on yhdistetty luontoon ja ruumiillisuuteen (Rossi 2003, 32-33). Nämä vastakkainasettelut ovat luonteeltaan sosiaalisesti rakentuneita eivätkä ne perustu mihinkään luonnolliseen lähtökohtaan, vaikka usein niin annetaan ymmärtää (Rossi 2003, 33). Olen itsekin käyttänyt tutkimuksessani vastakohtaisuutta hyväkseni tulkitseni stereotyyppioita, mutta yrittänyt parhaani mukaan rikkoa sitä haastaen samalla jaottelun oletettua luonnollisuutta.

Tutkimusaineistoni värimaailmassa määrällisesti vallitsevia värejä ovat **musta**, **vihreä** ja **ruskean sävyt**. Merkitysten muodostumisen kannalta keskeisiksi nousevat myös **sininen** ja **punainen**, joita määrällisesti esiintyy kuitenkin vähemmän, eikä edes jokaisessa julisteessa. Sukupuolen rakentumisen kannalta värit viittaavat hyvin vahvasti feminiinisyteen. Ne painottavat pimeyttä, kuolemaa ja luontoa, joiden kaikkien voidaan katsoa liittyvän naiseutta koskeviin myytteihin. Suurimman poikkeuksen tässä tulkinnessa muodostaa paikoin syntyvä sotilaallisuuden konnotaatio. Sen saavat aikaan vihreän sävyt, ase kuva-aiheena julisteissa 2A ja 2B, sekä Rippleyn rusehtava vaatetus julisteessa 3B. Tämä maskuliinisuuteen viittaava tulkinta ei kuitenkaan nouse aivan keskeiseen rooliin, vaikkakin se vahvistaa mielikuvaa siitä, että julisteiden maailma ei ole täysin stereotypisen feminiininen. Tämä tulkinta tarjoaa tilaa hiukan erilaiselle naiskuvalle mahdollistaessaan feminiinisuuden ja sotilaallisuuden yhdistelmän.

Tuntemattoman pelko on teema, joka visuaalisuuden kautta toistuu tutkimusaineistossani. Siihen viittaa värien käyttö sekä niiden kautta syntyvät sukupuolen viitteet yhdessä kehystämisen ja katseen kanssa. Kun Ripley esitetään naisellisimmillaan, äidin roolissa, pidetään hänet tiukasti aloillaan kehysten ja katseen avulla. Feminiinisyys siis esitetään kautta julistesarjan jonakin pelottavana ja kummeksuttavana,

sukupuolentutkimuksen käsitteistön mukaisena toisena, poikkeuksellisen ja normeihin kuulumattomana. Kohtua symboloiva avaruus, syntymään viittaava muna, äiti ja lapsi –asetelma, kaikki ne on julistesarjassa rajattu kehyksin kauemmas, muutettu epätodelliseksi ja siksi pelottaviksi. Kun Ripley ja elokuvan peto lopulta päästetään lähemmäs katsojaa ja esitetään diakuvamaisessa formaatissa, korostetaan tällä totuutta painottavalla tavalla feminististä heikkoutta ja vaihtoehtoisesti myös avointa seksuaalisuutta. Siinä ainoassa julisteessa (3B), jossa Ripley on lähinnä vapautta, hänet esitetään melko androgyyninä tai vaihtoehtoisesti toisen olkapäänsä paljastaen aavistuksen viettelevänä, mutta helposti ulkoasunsa perusteella homoseksuaaliksi leima-utuvana ja katseen kohteeksi jähmettyvänä naisena.

Rossin (2003, 22) mukaan *sukupuolta toistetaan mainoksissa toisin silloin, kun niissä esitettävät maskuliiniset naiset ja feminiiniset miehet esitetään ymmärrettävillä ja hyväksyttävillä tavoilla, houkuttelevina samastumisen ja halun kohteina*. Tulkitsen oman aineistoni niin, että julistesarja asettaa katsojan hyvin usein miehen asemaan. Naiselle tarjotaan julistesarjassa samaistumisen kohteeksi lähinnä äidin rooli. Vastakarvaan lukien, heteronormatiivisuuden unohtaen, on kuitenkin mahdollista laajentaa tätä helpointa ja selvintä tulkintaa siitä, millaista sukupuolta tutkimusaineistossani rakennetaan. Mahdollisuuden tähän tarjoaa Ripley'n androgyyni olemus, jonka voi julisteesta riippuen tulkita hoivaavaksi isäksi, pelokkaaksi mieheksi tai katsojan eteen näytteille asetetuksi, hiukan feminiiniseksi mieheksi. Siten se tarjoaa mieskatsojalle erilaisia ja laajempia samaistumisen mahdollisuuksia eikä pakota asettumaan iänikuisseän kaikkivoivan sankarin rooliin, kuten toimintaelokuvien julisteet usein tekevät.

Vaikka en löytänytäkään aineistosta kaipaamaani täysin vapaata, vahvaa ja itsenäistä, erilaista naista, en voi sanoa epäonnistuneeni. Vi-suaaliset keinot eivät tue hypoteesiani, mutta vastakarvaan lukemi-



nen antaa minulle enemmän mahdollisuuksia löytää haluamani. Voin unohtaa stereotypiset vastakohtaparit ja niiden vastakkainasettelun, ja valita samaistumiseni kohteeksi androgyynin Ripley'n. Se tuntuu ajatuksena vapauttavalta, sillä vaikka Ripley esitetään julisteissa heikkona ja katseelle alttiina, näytetään hänet myös hyvin inhimillisenä ja monista länsimaisista ulkonäköpaineista vapaana.

Sukupuolen representoiminen tapahtuu tutkimusaineistossani aavistuksen ristiriitaisesti. Feminiinisyyttä, hedelmällisyyttä ja naisen mahdollisuutta suvunjatkamiseen painotetaan kovasti, mutta ulkoasultaan Ripley rikkoo tätä norminmukaisuutta. Hän ei ole se pitkähiuksinen, pitkäsäärinen meikattu kaunotar, jollaisia elokuvajulisteissa usein nähdään. Hänelle annetaan tietty näennäinen vapaus ja erilaisuuden mahdollisuus, mutta ei kuitenkaan kokonaan. Kuten Bach ja Langer (2010, 96) toteavat analysoidessaan elokuvaa *Alien – Resurrection*, voin minäkin todeta, että Ripley ei onnistu julisteissaan peittoamaan patriarkaatin valtaa. Hän saa vapauden itselleen, mutta systeemi hänen ympärillään on ja pysyy. Aivan kuten itse elokuva-sarja, alistavat julisteetkin sukupuolen hirviömäisen naaraan, miehen vaatteisiin puetun naisen sekä perinteisen naisen ja äidin rooleihin (Graham 2010b, 101).

---

## 5. LOPPUSANAT

---

**A**loittaessani tätä tutkimusta en arvannut kuinka pitkäaikaisen kumppanin Ellen Ripleystä saisin. Tutkimukseni venyi yli neljän vuoden mittaiseksi, pääosin henkilökohtaisen elämäni tapahtumista johtuen. Motivaation kannalta se oli sekä erinomaisen huono että kohtalaisen hyvä asia. Huono siksi, että aikataulun alkaessa joustaa, se helposti jousti vielä enemmän. Hyvä siksi, että loppusuoralla turha itsekriittisyys karisi ja tavoitteeksi tuli maaliin pääsy mahdollisimman nopeasti.

Suurimpia vaikeuksia tutkimuksessani aiheuttivat itse tieteenala, tutkimusmetodi sekä visuaalisten elementtien nimeäminen. Graafinen suunnittelu ei alana ole erityisen tarkkarajainen ja eksakti, siksi sellaisella tieteellisellä hetteiköllä liikkuminen on tuntunut ajoittain raskaalta ja upottavalta. Olen käynyt oman tutkimusaiheeni ja -aineistoni kanssa lukuisia kädenvääntöjä; toisinaan olen ollut vuorevarma tutkimukseni tarpeellisuudesta ja merkityksellisyydestä, toisinaan taas olen ollut valmis heittämään sen turhuuden romukoppaan. Hiukan samantaiseen kamppailuun päädyin tutkimusmetodini kanssa, joka lopulta kuitenkin osoittautui toimivaksi. Koen, että lähilukemisen avulla ja Roy Johnsonin varsin yksinkertaisen menetelmän avulla olen päässyt kiinni aineistoon haluamallani tavalla. Sukupuolentutkimuksen puolelta poimittu vastakarvaan lukemisen metodi on toiminnut hyvänä ja täydentävänä lisänä merkityksiä metsästäessäni.

Visuaalisten elementtien saaminen samalle ajatukselliselle tasolle tuntui vaikealta. Kuinka puhua kuvassa esiintyvän henkilön hiusten pituudesta ja julisteen värivalinnoista tai kehyksistä niin, että liikutaan samalla tasolla? Lopulta onnistuin kuitenkin mielestäni ylittämään tämänkin esteen ja voin sanoa olevani tyytyväinen omaan visuaalisten keinojen jaotteluuni, jonka avulla olisi varmasti mahdollista tarkastella muita vastaavia aineistoja.

Sukupuolentutkimukselliselta kannalta myönnän, että työssäni on puutteita. Vaikka tiedostan, että sukupuolen käsite ei ole kaksijakoinen, käytän binääristä jakoa kuitenkin esimerkiksi värien tulkinnessa. Tämä johtuu osittain kulttuurisista konventioista ja osittain siitä, etten näe tarpeelliseksi graafisen suunnittelun opinnäytteessä paneutua sukupuolentutkimukseen aivan pohjamutia myöten. Kaksijakoisen mies-nainen –sukupuolimääritelmän väliin ja ulkopuolelle asettuviin sukupuoliin ei nähdäkseeni esimerkiksi värisymboliikka ole kiinnittynyt yhtä vahvasti kuin norminmukaisiin sukupuoliin; vihreä ei viittaa intersukupuolisiin tai oranssi sukupuolettomiin. Tästä syystä tulkintani väreistä noudattaa hyvin pitkälle norminmukaista sukupuolijaottelua, vaikka tiedostankin sen olevan jossain määrin puutteellinen. Katson sen tarkemman pohdiskelun kuitenkin kuuluvan toisen tieteenalan piiriin.

Tulkintojen tekemistä kuvista voisi jatkaa loputtomiin. Tässäkin työssä jää käsittelemättä monta herkkullista tulkintaa ja ajatusta, koska ne eivät mahdu varsinaisen tutkimusaiheen piiriin. Siksi en ole esimerkiksi käsitellyt rodullisen kohtaamisen konnotaatioita, vaikka ne väistämättä tulivat mieleen julisteen 3A äärellä. En myöskään ole paneutunut juurikaan intertekstuaalisiin viittauksiin, joita tutkimusaineistossani on toisiin saman aikakauden tai saman genren elokuvajulisteisiin. Olisi kuitenkin saattanut olla mielenkiintoista pohtia sitä, miten Rippleyn esittäminen eroaa tavasta esittää miespäähenkilöitä esimerkiksi elokuvien *Rambo – First Blood* (1982), *Blade Runner* (1982), *The Terminator* (1984), *Cobra* (1986) tai *Indiana Jones and The Temple of Doom* (1984) julisteissa. On lisäksi todettava, että esimerkiksi vuonna 1980 ilmestyneen Stanley Kubrickin ohjaaman *The Shining* –elokuvan juliste on kuvamaailmaltaan hyvin samankaltainen kuin tutkimusaineistoni juliste 3A. Lisäksi 1980-luvun elokuvajulisteissa oli hyvin yleistä käyttää konkreettisiakin kehyksiä, mikä nykyään on harvinaisempi tehokeino. Kyseessä on siis ollut ajalle tyypillinen kuvallisen ilmaisun tapa, mutta olen jättänyt

sen käsittelemisen pois, etten olisi joutunut tekemään vertailua eri elokuvien julisteiden välillä ja siten ajautunut liian kauas alkuperäisestä tutkimuskysymyksestäni ja -aineistostani.

Olen mielestäni päässyt hedelmälliseen keskusteluun aineistoni kanssa. Tiedostan kuitenkin, että joku toinen olisi saattanut päästä aivan toisenlaisiin tulkintoihin, vaikka olisi tarkastellut samaa aineistoa samasta viitekehystä käsin. Tutkimustulokseni ovat lopputulemaa hyvin tarkasta ja yksityiskohtaisesta tarkastelusta, joka ei välttämättä ole yhtenevä aineiston ylimalkaisen katsomisen kanssa. Päällisin puolin vilkaistuna aineistoni voi nähdä vastaavan alkuperäiseen hypoteesiini siitä, että niissä esiintyy vahva ja erilainen nainen. Visuaalisten yksityiskohtien tarkastelu ei aivan samanlaista tulosta tarjoa, mutta onneksi kuvien katsojalla on aina valta etsiä kuvista haluamansa ja siten rakentaa omaa identiteettiään haluamaansa suuntaan.

---

# LÄHTEET

---

## KIRJALLISUUS

**ALASUUTARI**, Pertti 2011. *Laadullinen tutkimus 2.0*. 4. uudistettu painos. Tampere: Vastapaino.

**ARNKIL**, Harald 2008. *Värit havaintojen maailmassa*. 2. painos. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

**BACH**, Sarah & Langer, Jessica 2010. Getting Off the Boat. Hybridity and Sexual Agency in the Alien Films. Teoksessa Elizabeth Graham (toim.) *Meanings of Ripley*. Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 79-98.

**CLOVER**, Carol J. 1992. *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton (N.J.): Princeton University Press.

**DADLEZ**, Eva 2010. Paradox and Transcendence in Alien3. Ripley the Eyes of Simone de Beauvoir. Teoksessa Elizabeth Graham (toim.) *Meanings of Ripley*. Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 60-78.

**EISEMAN**, Leatrice 2000. *Pantone Guide to Communicating with Color*. Cincinnati: HOW Books.

**FISKE**, John 1998. *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. 5. painos. Tampere: Vastapaino.

**GRAHAM**, Elizabeth 2010. Introduction. Teoksessa Elizabeth Graham (toim.) *Meanings of Ripley*. Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 1-11.

**GRAHAM**, Elizabeth 2010b. Aliens' Ellen Ripley. Ambiguous Interpretations and Her Autonomy. Teoksessa Elizabeth Graham (toim.) *Meanings of Ripley*. Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 99-122.

**HALL**, Stuart 1992. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Tampere: Vastapaino.

**HEISKALA**, Risto 1991. Miten mainos puhuu kulttuuria. Teoksessa Kimmo Lehtonen (toim.) *Mainoskuva – mielikuva*. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 39-55.

**HONOUR**, Hugh & Fleming, John 2006. *Maailman taiteen historia*. Uudistetun laitoksen 2. painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

**HUTTUNEN**, Martti 2013. *Värit pintaa syvemmältä*. Helsinki: Books on Demand GmbH.

**KEHR**, Dave 2008. Introduction. Teoksessa Judith Salavetz, Spencer Drate, Sam Sarowitz & Dave Kehr (toim.) *Art of the Modern Movie Poster. International Postwar Style and Design*. San Francisco: Chronicle Books.

**KOIVUNEN**, Hannele 1995. *Madonna ja huora*. Helsinki: Otava.

**KORHONEN**, Liisa 1991. Mainoskuva miehen ja naisen kohtaamattomuuden tuottajana. Teoksessa Kimmo Lehtonen (toim.) *Mainoskuva – mielikuva*. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 145-160.

**KUNELIUS**, Risto 1998. *Viestinnän vallassa*. Johdatusta joukkoviestinnän kysymyksiin. Juva: WSOY.

**KUUSAMO**, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Tampere: Gaudeamus Kirja.

**KRESS**, Gunther & Van Leeuwen, Theo 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. 2. painos. New York: Routledge.

**LEHTONEN**, Kimmo 1991. Kahvikansan ikinuori morsian. Teoksessa Kimmo Lehtonen (toim.) *Mainoskuva – mielikuva*. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 83-120.

**LISTER**, Martin & Wells, Liz 2011. Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual. Teoksessa Theo van Leeuwen & Carey Jewitt (toim.) *Handbook of Visual Analysis*. London: SAGE, 61-91.

**MOORE**, George 2010. The Alien Feminist. Teoksessa Elizabeth Graham (toim.) *Meanings of Ripley*. Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 12-31.

**MÄKELÄ**, Anna, Puustinen Liina & Ruoho Iiris 2006. Esipuhe. Teoksessa Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iiris Ruoho (toim.) *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus, 7-14.

**MÄKIRANTA**, Mari 2010. Kuvien lukeminen. Teoksessa Johanna Hurtig, Merja Laitinen & Katriina Uljas-Rautio (toim.) *Ajattelle itse! Tutkimuksellisen lukutaidon perusteet*. Juva: PS-kustannus, 97-120.

**PALIN**, Tutta 2004. *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.



- ROSSI, Leena-Maija** 2003. *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuoliuotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- ROSSI, Leena-Maija** 2005. Mainonnastako vastamediaksi? Tuottava katsominen ja vastustavat merkitykset. Teoksessa Sanna Karkulehto & Kati Valjus (toim.) *Valtamedia/vastamedia. Kirjoituksia mediakulttuurista*. Oulu: Oulun yliopisto, 19-27.
- ROSSI, Leena-Maija** 2006. Mainonta sukupuoliuotantona. - Teoksessa Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iiris Ruoho (toim.) *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus, 62-79.
- SALO, Merja** 1991. Miten mainos puhuu kulttuuria. Teoksessa Kimmo Lehtonen (toim.) *Mainoskuva – mielikuva*. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 13-37.
- SAMARA, Timothy** 2007. *Design Elements. A Graphic Style Manual*. Beverly (MA, USA): Rockport Publishers, Inc.
- SARPAVAARA, Harri** 2004. *Ruumiillisuus ja mainonta*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print
- SEPPÄNEN, Janne** 2005. *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
- SEPPÄNEN, Janne** 2010. *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. 7. painos. Tampere: Vastapaino.
- VÄLIVERRONEN, Esa** 2003. Mediatekstistä tulkintaan. Teoksessa Anu Kantola, Inka Moring & Esa Väliaverronen (toim.) *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan*. Tampere: Palmenia-kustannus, 13-39.
- VÄNSKÄ, Annamari** 2006. *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- WOOD, Peter** 2010. Redressing Ripley. Disrupting the Female Hero. Teoksessa Elizabeth Graham (toim.) *Meanings of Ripley*. Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 32-59.
- VUORI, Jaana** 2004. Sukupuolen ja seksuaalisuuden retorinen analyysi. Teoksessa Marianne Liljeström (toim.) *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino, 93-117.

## SÄHKÖISET LÄHTEET

**ALIEN** 1979. Käsikirjoitus Dan O'Bannon & Ronald Shusett. Ohjaus Ridley Scott. Tuottaja Brandywine Productions / Gordon Carroll, David Giler & Walter Hill. Elokuvan pituus 117 min.

**ALIENS** 1986. Käsikirjoitus James Cameron, David Giler & Walter Hill. Ohjaus James Cameron. Tuottaja Brandywine Productions / Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill & Gale Anne Hurd. Elokuvan pituus 137 min.

**ALIEN<sup>3</sup>** 1992. Käsikirjoitus Vincent Ward. Ohjaus David Fincher. Tuottaja Brandywine Productions / Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill, Ezra Swerdlow & Sigourney Weaver. Elokuvan pituus 114 min.

**ALIEN - RESURRECTION** 1997. Käsikirjoitus Joss Whedon. Ohjaus Jean-Pierre Jeunet. Tuottaja Brandywine Productions / Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill & Bill Badalato. Elokuvan pituus 109 min.

**THE WORLD ECONOMIC FORUM 2015**. The Global Gender Gap Report 2015. Luettu 12.3.2016. <http://www3.weforum.org/docs/GGGR2015/cover.pdf>

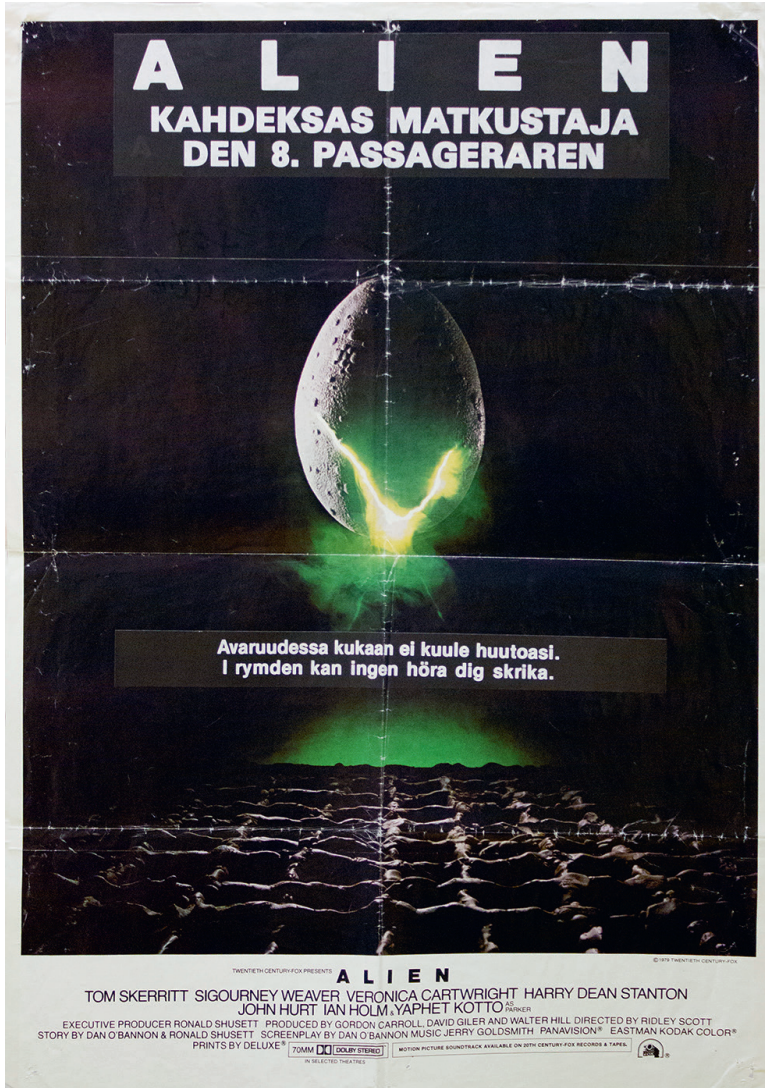
**JOHNSON** Roy 2004. What is close reading? – guidance notes. Luettu 16.5.2013. <http://www.mantex.co.uk/2009/09/14/what-is-close-reading-guidance-notes/>

**ROBEY**, Tim 2014. Alien. The perfect film poster. The Telegraph 7.10.2014. Luettu 18.1.2015. <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/11145730/Alien-Ridley-Scott-poster.html>

---

# LIITTEET

---



LIITE 1: Juliste 1A

Elokuvan Alien (1979) mainosjuliste

© 20<sup>th</sup> Century Fox

# A L I E N

THE DIRECTOR'S CUT



In space no one can hear you scream.

DIGITALLY REMASTERED WITH NEW FOOTAGE

TWENTIETH CENTURY FOX PRESENTS **A L I E N**

TOM SKERRITT SIGOURNEY WEAVER VERONICA CARTWRIGHT HARRY DEAN STANTON

JOHN HURT IAN HOLM AND YAPHET KOTTO STORY BY

EXECUTIVE PRODUCER RONALD SHUSETT PRODUCED BY GORDON CARROLL, DAVID GILER AND WALTER HILL MUSIC BY JERRY GOLDSMITH

STORY BY DAN O'BANNON AND RONALD SHUSETT SCREENPLAY BY DAN O'BANNON DIRECTED BY RIDLEY SCOTT

 www.alien.com

**THE SCARIEST MOVIE EVER MADE**  
EXPERIENCE IT ONLY ON THE BIG SCREEN

 © 1992 TWENTIETH CENTURY FOX

LIITE 2: Juliste 1B

Elokuvan Alien (1979) mainosjuliste

© 20<sup>th</sup> Century Fox

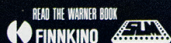
Maailmankaikkeudessa on paikkoja,  
joihin et mene yksin.

# ALIENS

PALUU



TWENTIETH CENTURY FOX Presents A BRANDYWINE Production A JAMES CAMERON Film ALIENS SIGOURNEY WEAVER Music by JAMES HORNER  
Executive Producers GORDON CARROLL, DAVID GILER and WALTER HILL Based on Characters Created by DAN O'BANNON and RONALD SHUSSET Story by JAMES CAMERON  
and DAVID GILER, WALTER HILL Screenplay by JAMES CAMERON Produced by GALE ANNE HURO Directed by JAMES CAMERON Prints by DeLuxe  
Original Soundtrack Available On Varese Sarabande Records And Cassettes



**ÄTERKOMSTEN**



© 1986 TWENTIETH CENTURY FOX

LIITE 3: Juliste 2A

Elokuvan Aliens (1986) mainosjuliste

© 20<sup>th</sup> Century Fox

There are some places in the universe  
you don't go alone.



# ALIENS

The New Movie

TWENTIETH CENTURY FOX Presents A BRANDYWINE Production A JAMES CAMERON Film ALIENS SIGOURNEY WEAVER Music by JAMES HORNER  
Executive Producers GORDON CARROLL, DAVID GILER and WALTER HILL Based on Characters Created by DAN O'BANNON and RONALD SHUSETT Story by JAMES CAMERON  
and DAVID GILER & WALTER HILL Screenplay by JAMES CAMERON Produced by GALE ANNE HURD Directed by JAMES CAMERON Prints by Deluxe



READ THE WARNER BOOK

Original Soundtrack Available On  
Varèse Sarabande Records And Cassettes



PRINTED IN U.S.A.

ENGLISH INTERNATIONAL ALIENS ONE SHEET

LIITE 4: Juliste 2B

Elokuvan Aliens (1986) mainosjuliste

© 20th Century Fox

SIGOURNEY WEAVER



# ALIEN<sup>3</sup>

1979 SE SAAPUI KESKUUTEMME. 1986 SE HÄIPIYI IÄKSI.  
1992 PAHIMMAT PELKOMME OVAT TÖTEUTUNEET. SE ON TULLUT TAKAISIN.

TWENTIETH CENTURY FOX Presents a BRANDYVINE Production A Film by DAVID FINCHER SIGOURNEY WEAVER ALIEN<sup>3</sup> CHARLES RANCE CHARLES S. DUTTON LANCE HENRIKSEN Music by ELIOT GOUDENTHAL  
Special Effects by RICHARD EDLUND Edited by ALEX GILDER Produced by TOM WOODRUFF, JR. Screenplay by TERRY RAVINGS Directed by NORMAN REYNOLDS  
Produced by WORMAN REYNOLDS  
Photography by ALEX THOMPSON, A.S.C. Executive Producer EZRA SWEEDLOW  
Based on Characters Created by DAN O'BANNON and RONALD SHUSSET Story by VINCENT WARD Screenplay by DAVID GILER, WALTER HILL, JERRY FERGUSON Produced by GORDON CARROLL, DAVID GILER, and WALTER HILL  
Directed by DAVID FINCHER  
Special Motion Picture Distributor MCA, Chicago, New York and London  
© 1992 Fox

FINNKINO

MPAA Rating

CC-0

MPAA Rating

MPAA Rating

MPAA Rating

LIITE 5: Juliste 3A

Elokuvan Alien<sup>3</sup> (1992) mainosjuliste

© 20<sup>th</sup> Century Fox



SIGOURNEY WEAVER

In 1979 it came  
from within.

In 1986 it was  
gone forever.

In 1992 our  
worst fears have  
come true.

It's back.

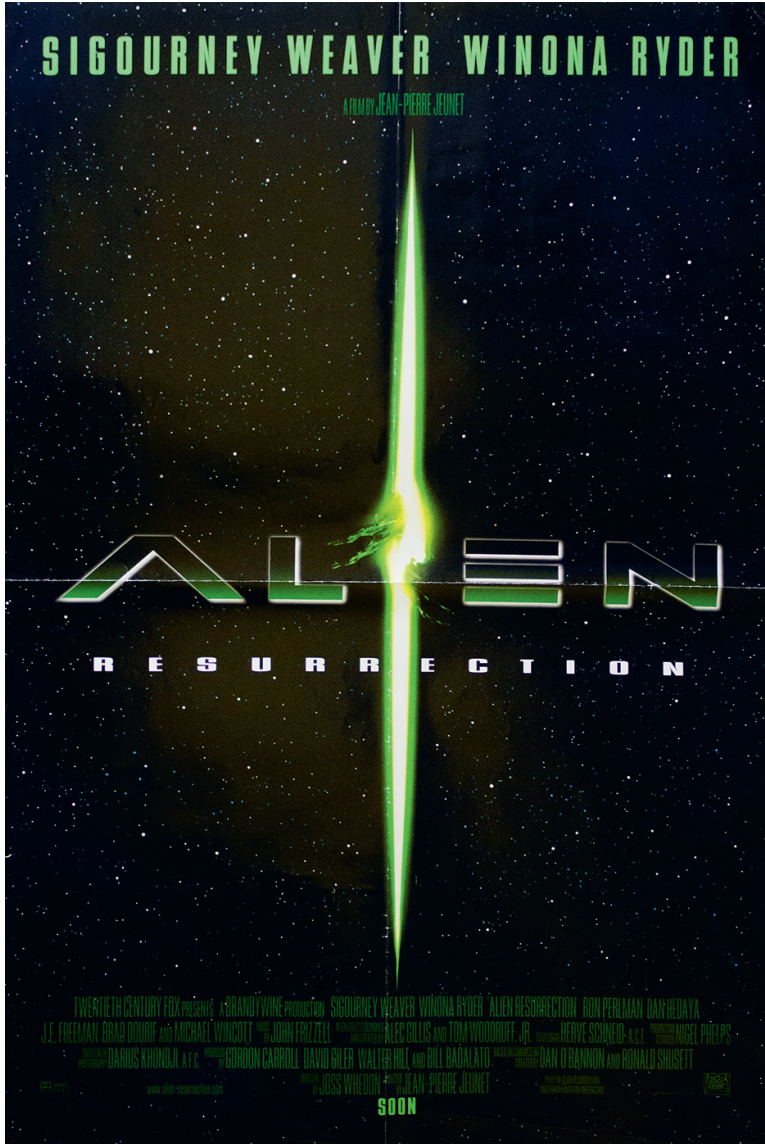
# ALIEN<sup>3</sup>

TWENTIETH CENTURY FOX Presents BRANDYWINE Production A Film by DAVID FINCHER SIGOURNEY WEAVER ALIEN<sup>3</sup> CHARLES DANCE CHARLES S. DUTTON and LANCE HENRIKSEN  
Music by ELLIOT GOLDENTHAL Visual Effects Produced by RICHARD EDLUND Alien ALEC GILLIS and TOM WOODRUFF, JR. Edited by TERRY RAWLINGS Production Designer NORMAN REYNOLDS  
Director of Photography ALEX THOMSON Executive Producer EZRA SWERDLOW Based on characters created by DAN O'BANNON and RONALD SHUSSETT Story by VINCENT WARD Screenplay by DAVID GILER and WALTER HILL  
and LARRY FERGUSON Produced by GORDON CARROLL, DAVID GILER and WALTER HILL Directed by DAVID FINCHER  
Original Motion Picture Soundtrack Album on MCA Compact Disc and Cassette  
DOLBY DIGITAL  
20th CENTURY FOX  
© 1992 Twentieth Century Fox

LIITE 6: Juliste 3B

Elokuvan Alien<sup>3</sup> (1992) mainosjuliste

© 20<sup>th</sup> Century Fox



LIITE 7: Juliste 4A

Elokuvan Alien - Resurrection (1997) mainosjuliste

© 20<sup>th</sup> Century Fox

Tutkimusaineiston julisteet on valokuvattu niiden säilytyspaikassa Kansallisessa audiovisuaalisessa instituutissa (ent. Kansallinen audiovisuaalinen arkisto) 10. heinäkuuta 2012.

Alkuperäisten julisteiden tekijänoikeudet ovat niiden tekijöillä. Kuvat julkaistaan tässä työssä rajoitettuna painoksena akateemisen sitaattioikeuden ja fair use -käytön perusteella. Kuvien kaikenlainen käyttö ja uudelleen julkaiseminen on ehdottomasti kielletty.



**KIITOS** Tuomakselle, joka väsymättä kannusti minua matkallani maisteriksi.

**VIELEN DANK** für Johanna, jonka ansiosta viiniä ei tarvinnut juoda yksin  
Rovaniemen pimeydessä.

**KIITOS** Pialle ahdistuksen jakamisesta loppusuoralla.

**OMISTETTU**

omalle monsterilleni

Äidilleni Anjalle (1938-2015)





