

Maaretta Tukiainen

KILTEYTTÄ VAI KAPINAA? Naisten keskinäiset romanssit tyttökouluelokuvissa *Mädchen in Uniform* (1931) ja *Olivia* (1951)

¹ Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*. New York: William Morrow 1981, 16. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö vastaavanlaisia suhteita olisi voinut olla olemassa jo paljon aikaisemminkin. Naisten marginaalinen asema historiankirjoituksessa ja siihen kytkeytyvä käyttökelpoisten lähteiden niukkuus on kuitenkin rajoittanut monien leimallisesti naisten elinpiiriin liittyvien ilmiöiden tutkimista ja todentamista.

Kaksi nuorta tyttöä istuu kylpyammeessa tuijottaen toisiaan haltioituneina. Vedestä nouseva höyry kietoo heidän alastomat kehonsa samalla, kun jostain kuuluu intensiivinen ääni: "Näihin kahteen verrattuna jokainen mies on typerys... Eikö ole ihme, että tällaiset taivaalliset olennot ovat todellisia ja että nämä olennot olemme juuri me, sinä ja minä?"

Hetken kuluttua kuva siirtyy toisen tytön kotiin, jossa huolestunut isä tilittää: "Teidän tyttärenne on toki henkevä ja hänellä on rikas mielikuvitus...Mutta siitä lähtien kun rouva Hulme ja minä saavuimme takaisin kotiin, Juliet on käyttäytynyt sangen omituisesti, etten sanoisi häiriintyneesti...Meidän mielestämme tyttöjen ystävyys on epäterve...Paulinen kiintymys Julietiin lähenee sairaalloisuutta. Erityisesti minua huolestuttaa heidän suhteensa intensiteetti. Jos Pauline on kehittymässä arvaamattomaan suuntaan, tohtori Bennet on taatusti oikea mies ohjaamaan hänet takaisin oikeille raiteille."

Luonnollisesti huolehtivat vanhemmat lähettävät Paulinen lastenpsykologiaan erikoistuneen tohtorin luokse, joka pitää tytölle saarnan terveellisestä ystävyydestä: "Ei ole mitään vikaa siinä, että on joku läheinen ystävä. Joskus asiat kuitenkin muuttuvat ikään kuin liian ystävällisiksi. Sellaiset tuttavuudet voivat johtaa vaikeuksiin. Ei ole hyvä, jos ihmisellä on vain yksi ystävä. Vaimollani ja minulla on useita ystäviä. Me nautimme heidän säännöllisestä tapaamisestaan, ja se on täysin terveellistä. Ehkä sinun pitäisi viettää enemmän aikaa poikien seurassa."

Edelliset kohtaukset ovat Peter Jacksonin elokuvasta *Taivaalliset olennot* (Heavenly Creatures, Uusi Seelanti 1994), joka kertoo teini-ikäisten Pauline Parkerin (Melanie Lynskey) ja Juliet Hulmen (Kate Winslet) traagisen ystävyys- ja rakkaustarinan 1950-luvun uusiseelantilaisessa pikkukaupungissa. Aihe, jota elokuva käsittelee, ei ole uusi. Itse asiassa naisten keskinäisiä romanttisen kiintymyksen sävyttämiä ystävyys-suhteita on tutkimuskirjallisuudessa paikannettu ainakin renessanssiin saakka.¹ Elokuvan koh-

taukset kuitenkin havainnollistavat osuvasti niitä diskursseja, joilla naisten välisiä suhteita on aikojen saatossa säädelty.²

Tässä artikkelissa tarkoitukseni on tarkastella nuorten naisten romanttisen ystävyyden luonnetta ja variaatioita kahden varhaisen tyttökouluelokuvan kautta. Kysyn, millaista kuvaa Leontine Saganin *Murrosiässä* (Mädchen in Uniform, Saksa 1931) ja Jacqueline Audryn *Olivia* (Olivia, Ranska 1951) tuottavat naisten keskinäisistä suhteista. Sisältävätkö elokuvat kumouksellisia, patriarkaalista järjestystä vastustavia aineksia? Millä kerronnan keinoilla elokuvissa representoidaan naisuniversumien sisäisiä valta-asetelmiä? Ongelmanasettelun ydin kiteytyy romanssin käsitteessä, jossa esitetyt kysymykset leikkaavat toinen toisiaan. Viime kädessä onkin kysymys siitä, millaisia versioita romanssista elokuvat tuottavat.

Koska kyseessä olevat elokuvat ovat lähes ensimmäiset lajiaan,³ eikä vastaavanlaista analyysiä ole aikaisemmin tehty,⁴ lähdän aiheen taustoituksessa liikkeelle sosiaalipsykologian, viktoriaanisen tyttökoulukirjallisuuden ja ko. aikakautta käsittelevän naishistorian kirjoituksen siivittämänä. Tällaista teoreettista "sekahakumenetelmää" puoltaa jo itse romanssin käsite. Lynne Pearcen ja Jackie Stacey mukaan romanssi on ennen kaikkea diskursiivinen kertomus, joka ylittää faktan ja fiktion, representaation ja eletyn kokemuksen sekä fantasian ja realismin väliset rajat.⁵ Kun tarkastelun kohteena ovat representaatiot lisäksi kytkeytyvät tilanteeseen, jossa kirjallinen fiktioperinne siirtyy elokuvatraditioon, lastenkulttuurin konventioita muokataan populaarikulttuurin kuvastoon soveltuviksi, viktoriaaninen aika murtuu moderniksi ja jossa tutkittavien representaatioiden tuotantotaustaa sävyttää selvä omalelmäkerrallisuus, on erilaisten teorioiden joustava yhdisteleminen mielekkäin vaihtoehto.

Tytöt — marginaalisia naisia?

On oikeastaan hämmästyttävää, miten kauan tytöt ovat loistaneet poissaolollaan kulttuurintutkimuksen kentällä. Naistutkimus on ollut ensisijaisesti kiinnostunut naisista, kasvatustiede lapsista ja nuorisotutkimus alakulttuureista, joiden analyysissä tyttökulttuurin ominaispiirteitä ja erityiskysymyksiä on usein ohitettu esimerkiksi sillä perusteella, etteivät ne täytä perinteisten alakulttuurien kriteereitä. Tällöin nuorista kapinallisista pojista on saatettu tehdä koko nuorisoa koskevia yleistyksiä, ja tytöt ovat jääneet jälleen kerran "vahvemman sukupuolen" varjoon.⁶ Vasta viime aikoina äiti/nainen-kategorian ja didaktisen lapsi-käsitteen ulottumattomiin lipsunut tyttöys on alkanut herättää tutkijoiden kiinnostusta kulttuurintutkimuksen kokonaiskentällä.⁷ Eräänlaiseen marginaalin marginaaliin joutuneina tytöt ja heille suunnatut kulttuurituotteet ovatkin mielestäni tärkeä feministisen tutkimuksen kohde.

Miten tyttökulttuurin erityisyys sitten olisi hahmotettavissa? Angela McRobbien mukaan tyttö- ja poikakulttuurien erilaisuudet liittyvät eroihin vapaa-ajan tilan jäsentymisessä, mikä puolestaan tarjoaa erilaiset tavat vastustaa valtakulttuuria. Esimerkiksi varhasteini-ikäisten tyttöjen kiinteät ystävyysmuodostelmat toimivat toisaalta saavutetun tyttöyden statuksen ylläpitäjinä, toisaalta turvana ja tukena siinä hämmennyksessä, mitä heteroseksuaalisen seurustelunormiston määrittämään teinimaailmaan astuminen tyttöissä herättää. Viime kädessä tällaisten suhdemuodostelmien tarkoituksena

² Tarkoitan diskurssilla foucaultilaiseen tapaan ajattelutapoja, käsityksiä ja oletuksia, joita erilaiset instituutiot (lainsäädäntö, kasvatus, kirkko, aatteelliset järjestöt, kirjallisuus, elokuva jne.) vahvistavat, arvottavat ja hierarkisoivat. Diskurssin käsitteen käyttökelpoisuudesta ks. Anu Koivunen, "Sorto". Teoksessa Anu Koivunen ja Marianne Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere, Vastapaino 1996, 51-55.

³ Andrea Weiss, *Vampires and Violet. Lesbians in Film*. New York: Penguin Books 1992, 8-9. Weissin mukaan *Mädcheniä* edeltänyt Dorothy Arznerin *The Wild Party* (USA 1929) aloitti ns. tyttökouluelokuvien genren, jonka muita edustajia ovat muun muassa Jacques Duvallin *Club de Femmes* (Ranska 1936) sekä lukuisat *Mädchen in Uniform* -filmatisoinnit. 1960-luvulta lähtien tyttökoulumiljöön on muuntunut tv-sarjojen, sketsien, sarjakuvien ja pornokuvaston parodiseksi aiheeksi.

⁴ Tarkoitan tässä yhteydessä nimenomaan tyttökoulufiktion näkökulmaa. *Mädchen in Uniform* -elokuvaa on homoseksuaalisuuden representaationa analysoitu mm. seuraavissa teoksissa: Richard Dyer, *Now You See It. Studies in Lesbian and Gay Film*. London and NY: Routledge 1990 ja Andrea Weiss 1992 sekä artikkelissa Ruby Rich, "From Repressive Tolerance to Erotic Liberation." Teoksessa M.A. Doane & al (eds.), *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: University Publications of America. Muihin tyttökouluelokuviin tutkimuskirjallisuudessa lähinnä vain viitataan.

⁵ Lynne Pearce ja Jackie Stacey, "The Heart of the Matter: Feminist Revisit Romance." Teoksessa Lynne Pearce & Jackie Stacey (eds.), *Romance Revisited*. London: Lawrence and Wishart 1995, 14-15.

⁶ Jaana Lähteenmaa ja Sari Näre, "Johdanto: Tyttö tutkimuksen palomikroja punomassa." Teoksessa Jaana Lähteenmaa & Sari Näre (toim.) *Letit liehuamaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Tietolipas 124. Helsinki: SKS 1992, 9-10.

⁷ Suomessa muun muassa *Nuorisotutkimus* (3/1992) ja *Peili* (3/1995) ovat toimittaneet 1990-luvun kuluessa teemanumeron tyttökulttuurista.

⁸ Angela McRobbie, *From "Jackie" to "Just Seventeen."* *Feminism and Youth Culture*. London: Macmillan 1991, 14.

⁹ Pat O'Connor, *Friendships between Women. A Critical Review*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf 1992, 11, 26.

¹⁰ *Ibid.*, 27.

¹¹ Martha Vicinus, "Distance and Desire: English Boarding School Friendships 1870-1920." Teoksessa Martin Duberman, Martha Vicinus & George Chauncey (eds.), *Hidden From History. Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. New York: New American Library 1989, 213, 215.

¹² *Ibid.*, 215.



"Ikuisesti sinun omasi – naisten romanttinen ystävyys elokuvassa *Mädchen in Uniform*. Kuva: SEA.

on yksityisen tilan luominen julkisten sosiaalistamisinstituutioiden vastineeksi.⁸

"Ikuisesti sinun" - naisten romanttinen ystävyys

Pat O'Connorin mukaan naisten väliset ystävyysuhteet on tutkimustraditiossa pitkälti joko ohitettu kokonaan tai vaihtoehtoisesti nähty toisaalta trivialisoituina, leimallisesti kateuteen ja vihamielisyyteen perustuvina, toisaalta taas epäilyttävinä ja poikkeavina.⁹ Tällaisen ajattelun taustalta on löydettävissä miesvallan pitkä perinne ymmärtää kaikki ilmiöt, muun muassa ystävyys, omien arvojensa kautta määräytyvinä. O'Connorin mielestä suurin osa ihmissuhteista on länsimaissa ymmärretty heteroseksuaalisen avioliittomallin kautta. Tällöin myös ystävyys on määrittynyt omistamisen, poissulkemisen ja korostuneen henkilökohtaisuuden ehdoilla. Samalla ystävyys sosiaaliset ja kulttuuriset piirteet sekä sen vaatimat resurssit, kuten aika ja raha, on tyystin ohitettu.¹⁰

Martha Vicinuksen mukaan tunnetuin naisten välisen ystävyysmuoto 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alun Englannissa oli teini-ikäisten tyttöjen äkillinen ihastuminen (engl. *adolescent crush*), joka saattoi kohdistua joko samanikäiseen koulutoveriin tai kouluhierarkiassa statukseltaan korkeampaan vanhempaan opiskelijaan tai opettajaan.¹¹ Teini-ihastukset olivat tuolloin niin yleisiä, että niitä merkitseviä uusia puhekielisiä sanoja syntyi melkoinen määrä. Näitä olivat muun muassa *rave*, *spoon*, *pash*, *smash*, *gonage* ja *flame*.¹² Mutta miksi ihastukset juuri tuossa historiallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa yltyivät muodinomaiseksi villitykseksi?

Jo viktoriaanisella kaudella naisten keskinäiset ystävyysuhteet olivat sisältäneet huomattavan määrän romanttisia piirteitä. Kirjeissä, päiväkirjoissa ja keskinäisessä kanssakäymisessä nainen saattoi vakuuttaa ystävänsä

olevansa “ikuisesti sinun omasi”, “uskollinen hautaan saakka” tai hehkuttaa tämän olevan “lakkaamatta ajatuksissani”.¹³ Kuitenkaan tällainen naisten suhteissa käytetty heteroseksuaalisen romanssin retoriikka ei vielä 1800-luvun alkupuolella herättänyt miehissä minkäänlaisia pelkoja miesvallan aseman horjumisesta.¹⁴ Niin kauan kuin naiset pysyivät yhteiskunnan yksityisessä sfäärissä, poissa miesten ja vallan julkisilta pelikentiltä, heidän katsottiin olevan vaarattomia ja heidän ystävyysuhteittensa vain pönkittävän vallitsevaa patriarkaalista järjestystä. Esimerkiksi naimattomien naisten ymmärrettiin antavan toinen toisilleen sitä tukea, joka avioituneille naisille tarjoutui ydinperherakenteen kautta, ja pysymään näin tyytyväisempinä kodin piirissä. Tällaisen ystävyuden politiikan avulla ajateltiin Yhdysvalloissa sisällissodan jälkeen vallinneen “miesvajauksen” kerrannaisvaikutusten pysyvän kurissa, kun naimattomiksi jääneiden naisten ei tarvinnut etsiä perheen korviketta miesten sektorilta.¹⁵

Carroll Smith-Rosenbergin mukaan yksityisen ja julkisen sfäärin erillisyydestä johtuen samassa yhteiskunnassa, kulttuurissa ja perheessä eläneet naiset ja miehet kokivat 1800-luvulla maailman täysin eri tavoin. Näin naisten keskinäinen “rakkauden ja rituaalien” maailma pysyi ainakin osittain salaisena ja miesten saavuttamattomissa, piilossa valvovilta katseilta.¹⁶ Oletettavaa on, että mikäli miehet olisivat olleet perillä siitä intiimiyden ja emotionaalisen intohimon määrästä, minkä naiset keskenään jakoivat, he tuskin olisivat suhtautuneet aivan niin myötämielisesti kuin suhtautuivat. Toisaalta myös vuosisadan kuluessa vakiintunut käsitys naisten luontaisesta frigiditeetistä tuki miesten keskuudessa vallitsevaa asennetta naisten ystävyysuhteisiin: Naisten ainoana seksuaalisena tarpeena pidettiin jälkeläisten synnyttämistä ja hoivaamista.¹⁷ Kaiken kaikkiaan viktoriaanisen yhteiskunnan homososiaalisuus tarjosi otollisen maaperän vuosisadan lopulla syntyneelle uusi nainen -liikkeelle.

Emansipoituvaa Eurooppa elokuvien tuotantotaustana

1850-luvulla alkanut koulutusreformi muutti radikaalisti englantilaisten ja amerikkalaisten keskiluokan tyttöjen koulutusmahdollisuuksia. Kodikkaat perhemaiset sisäoppilaitokset korvautuivat suuremmilla kouluilla, joissa saattoi useita satoja oppilaita.¹⁸ Vaatimalla naisille uramahdollisuuksia kodin ulkopuolella uuden naisen ideologia järkytti viktoriaanisessa yhteiskunnassa vallinneen tasapainon ja haastoi vakiintuneet käsitykset sukupuolten välisistä suhteista ja vallasta. Liikkeen primus motorina oli joukko keski- ja ylemmän keskiluokan koulutettuja, kunnianhimoisia ja useimmiten naimattomia naisia, jotka olivat syntyneet 1850-luvun lopun ja 1900-luvun alun välisellä aikajänteellä.¹⁹

Mädchen in Uniform sijoittuu syntyänsä puolesta uusi nainen -liikkeen ns. toisen sukupolven²⁰ jälkeiseen tilanteeseen, jossa erilaiset kulttuurituotteet kierrättivät, popularisoivat ja/tai vastustivat muun muassa Richard von Krafft-Ebingin ja Havelock Ellisin 1800-luvun lopussa esittämiä käsityksiä naisten sisäoppilaitosten homoseksuaalistavasta luonteesta.²¹ Elokuvan taustalta on löydettävissä myös se vapaamielinen ilmapiiri ja seksuaalisuuden avoin käsittely, jotka 1930-luvun alussa Richard Dyerin mukaan sävyttivät koko saksalaisen elokuvan kenttää. Samaan aikaan erilaisia vaihtoehtoliikkeitä ja vapautusorganisaatioita pursuava Berliini nautti ansaitusti maailman

¹³ Faderman, 1981, 16.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., 162.

¹⁶ Carroll Smith-Rosenberg, *Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America*. Oxford: Oxford University Press 1985, 28.

¹⁷ Smith-Rosenberg 1985, 23.

¹⁸ Vicinus 1989, 214.

¹⁹ Carroll Smith-Rosenberg, “Discourses of Sexuality and Subjectivity: The New Woman, 1870-1936.” Teoksessa Martin Duberman, Martha Vicinus & George Chauncey 1989, 265.

²⁰ Smith-Rosenberg 1989, 264-265.

Ensimmäisen uusi nainen -sukupolven Smith-Rosenberg sijoittaa 1800-luvun viimeisiin kymmenlukuun, toisen puolestaan ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen aikaan. 1930-luvulle tultaessa uuden naisen ideologia oli hänen mukaansa kutakuinkin romuttunut ja muuntunut yleisesti väärinymmärretyksi pilkkanteon kohteeksi.

²¹ Weiss 1992, 8.

²² Dyer 1990, 8-9.

²³ Weiss 1992, 10-11.

²⁴ Dyer 1990, 30.

²⁵ Bussyn *Olivia*-romaanin analyysistä tarkemmin ks. Vicinus 1989, 218-229. Bussyn elämäkerrallisista kytköksistä romaaniin ks. Michael Holroyd, *Lytton Strachey: A Critical Biography*. New York: Holt, Rinehart & Winston 1967, 34-41.

seksipääkaupungin maineesta.²² Ei siis ollut lainkaan sattuma, että *Mädchen in Uniformin* kaltainen emansipatorista potentiaalia sisältävä elokuva sai ensi-iltansa nimenomaan 1930-luvun alun Saksassa. Preussilaisten sotilaiden tyttärien opinahjoon sijoittuvana ja pian ilmestymisensä jälkeen sensuurin kouriin joutuneena²³ *Mädchen in Uniform* muodostaa kiinnostavien vastakohtien nivouman. Myös sen kertoman tarinan vaiheet olivat moninaiset. Christa Winsloe muokkasi kertomuksestaan kaksi näytelmäversiota (*Ritter Nérestan*, 1930; *Gestern und Heute*, 1931), varsinaisen elokuvakäsikirjoituksen (1931) sekä elokuvan nimeä kantavan romaanin (1933). Kuitenkin näistä ainoastaan elokuvaversio päättyy onnellisesti. Muissa sankaritar Manuela tekee itsemurhan.²⁴

Kaksikymmentä vuotta myöhemmin ensi-iltansa saaneeseen *Oliviaan* puolestaan kytkeytyivät jo myös toista maailmansotaa seuranneet yhteiskunnalliset rakennemuutokset. *Olivia* perustuu Dorothy Strachey Bussyn omaelämäkerrallisia kokemuksia hyödyntävään samannimiseen romaaniin, joka ilmestyi 1949, ja sen tapahtumat sijoittuvat 1880-luvun ranskalaiseen sisäoppilaitokseen. Kiinnostavaa on kuitenkin se, millaisella ajallisella viiveellä teos julkaistiin. Bussy oli nimittäin saanut romaaninsa valmiiksi pian *Mädchen in Uniform* -elokuvan ensi-illan jälkeen vuonna 1933. Hän ei kuitenkaan etsinyt sille kustantajaa ennen kuin toinen maailmansota oli saatu päätökseen ja Euroopan aatteellinen tilanne hieman rauhoittunut.²⁵ Näin siis elokuvien käsikirjoitus- ja tuotantotaustat leikkaavat toinen toisiaan ja paikantuvat siihen liberaaliin ilmastoon, joka läntisessä Euroopassa 1930-luvun alussa vallitsi ennen kolmannen valtakunnan esiinmarssia.

Romanssi – emotionaalisuuden estetiikkaa?

Sekä *Mädchen in Uniform* että *Olivia* sisältävät poikkeuksellisen paljon erilaisia naisten välisiä suhteita. Niissä kummassakaan ei miehiä juuri näy. *Olivian* loppukuvastossa tosin kuolemantapausta tutkiva miesdelegaatio pistäytyy koululla, mutta senkin jäsenet kuvataan koko ajan selin kameraan. Näin miesten näkyvyys sananmukaisesti rajataan marginaaliin.

Molempien elokuvien keskiössä on sisäoppilaitokseen saapuva nuori tyttö, joka rakastuu opettajattareensa. *Mädchen in Uniform* -elokuvan sankari Manuela (Hertha Thiele) kiintyy koko koulun jumaloimaan fräulein von Bernburgiin (Dorothea Wieck). Julistettuaan tyttöjen esittämän *Don Carlos* -näytelmän karonkassa suureen ääneen rakastavansa opettajaansa Manuela joutuu eristetyksi sairashuoneeseen. Epätoivoon vaipuneena hän harkitsee itsemurhaa, josta oppilastoverit hänet kuitenkin viime hetkellä pelastavat. Elokuvan jännitteet kumpuavat korosteisesti siitä ristiriidasta, joka vallitsee tiukan kurin ja autoritaarisen hierarkian määrittämän koulumiljöön sekä tyttöjen emotionaalisten tarpeiden välillä. Sisäoppilaitoksen funktio on elokuvassa kahtalainen. Kieltojen ja rajoitusten kautta naiseutta säätelevänä instituutiona se edustaa yhtäältä niitä koulumaailman ulkopuolelta juontuvia patriarkaalisen yhteiskunnan arvoja, joita tytöt lopulta nousevat vastustamaan. Toisaalta sen homososiaalinen miljöö tarjoaa edellytykset vastustukselle ja naisten keskinäiselle liittoutumiselle.

Oliviassa yleisen palvonnan kohde on mademoiselle Julie, jolle elokuvan nimihenkilö kerronnan edetessä yhä ehdottomammin omistautuu. Elokuvan representoima kouluympäristö on huomattavasti liberaalimpi kuin *Mädchen*

in *Uniform* -elokuvan. *Oliviassa* naisyhteisö näyttyy omalakisena utopian tilana, jossa naisten keskinäisten suhteiden kirjo voi kukoistaa. Myös elokuvan jännitteet rakentuvat koulumiljöön sotkuisen suhdeverkoston sisällä, eivät ulkopuoliseen maailmaan suhteutuvien kytkösten kautta. *Olivian* utopia kuitenkin osoittautuu mahdottomaksi. Opettajapari Julien ja Caran yhdessä johtama koulu hajoaa, koska Cara ei kykene jakamaan Julieta oppilaiden kanssa, vaan haluaisi omistaa tämän yksin. Vaikka Olivia ei ole ainoa Julien erityistä kiintymystä tavoitteleva oppilas, hänen ja Julien välisen tunnesiteen kehittyminen muodostaa elokuvan kerronnallisen ytimen.

Mutta mistä näissä opettaja-oppilas -suhteissa oikeastaan on kysymys? Mitä tällainen sukupuolien välisen kuilun yli kurottava tunne pohjimiltaan representoi?

Molemmissa elokuvissa sisäoppilaitoksen naisuniversumi suorastaan lainehtii tunnekuohuja. *Adolescent crush* -tyyppinen villitys valtaa alaa epidemian tavoin. *Oliviassa* tytöt ovat jakautuneet kahteen kilpailevaan puolueeseen sen mukaan, kumpaan johtavaan opettajaan, Julieen vai Caraan, he ovat enemmän "ihastuneet". *Mädchenissä* tytöt puolestaan odottavat ekstaattisen jännityksen vallassa fräulein von Bernburgin hyvän yön kierrosta nukkumasaleissa. Yleinen mieliala on aistittavissa myös siitä käytetystä univormusta, jonka Manuela kouluun saavuttuaan saa. Sen käänteisiin edellinen pukua pitänyt oppilas on kiintymyksensä osoitukseksi kirjailin von Bernburgin nimikirjaimet.

Kun suurin osa oppilaista esitetään elokuvissa opettajiinsa ihastuneina, päähenkilöiden askelta pidemmälle menevien tunteiden käsittely asettaa elokuvien kerronnalle määrättyjä vaatimuksia. Sekä *Oliviassa* että *Mädchenissä* onkin lukuisa määrä kohtauksia, jotka keskittyvät kuvaamaan päähenkilöiden välistä katseen vaihtoa. Olennaista kohtauksissa on opettajan taholta tuleva katseen palautus, jonka voimalla yhden tytön tarina nousee yli muiden.

Martha Vicinus on kiinnittänyt huomiota niihin sosiaalisiin ja kulttuurisiin olosuhteisiin, jotka tarvittiin teini-ihastusten syntymiselle. Kun turvatussa kotipiirissä eläneet keski- ja yläluokan tytöt sijoitettiin satojen ikätovereittensa kanssa naiskommuneihin vahvan uudistuseetoksen saattelemina, seuraukset olivat kahtalaiset. Aikaisempiin käytäntöihin verrattuna tytöistä tuli yhtäältä autonomisempia ja vapaampia. Toisaalta heidän oletettiin valjastavan yksilöllisyytensä koulun yhteisen eetoksen ja arvojen edistämiseen. Tämä taas oli kytköksissä siihen ulkopuolelta tulleeseen paineeseen, jota uudet oppilaitokset joutuivat kestäämään pyrkiessään todistamaan elinkelpoisuutensa ja tarpeellisuutensa. Ei siis ihme, että julkisen kouluelämän vastapainoksi monet kaipasivat läheistä ystävää, joka voisi toimia itsetunnon vahvistajana tai tarvittaessa myös pakopaikkana julkisten paineiden sävyttämässä tilanteessa. Samalla ystävydestä muotoutui se areena, jolla tytöt työstivät itseään irti perhesidoksistaan.²⁶

Viktoriaanisen lastenkirjallisuuden perinteessä nuoruus haluttiin nähdä ja näyttää korosteisen aseksuaalisena. Kimberley Reynoldsin ja Nicola Humblen mukaan tällainen näkemys synnytti kaksi kirjallista konventiota, joiden avulla nuorten kasvuikäisten naisten seksuaalisuutta oli mahdollista käsitellä sopivaisuussääntöjen mukaisesti. Käytännössä tämä merkitsi käsittelemättä jättämistä. Muun muassa Charles Dickens tukeutui niin sanottuun hiljaisuuden diskurssiin eli rakensi teoksissaan juonenkulun useimmiten siten, että kasvuikäinen tyttö katosi tai siirrettiin toiseen ympäristöön

²⁷ Kimberley Reynolds & Nicola Humble, *Victorian Heroines. Representations of Femininity in Nineteenth-Century Literature and Art*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf 1993, 18.

²⁸ Ibid., 20.

²⁹ Shirley Fosters & Judy Simons, *What Katy Read. Feminist Re-Readings of Classic Stories for Girls*. London: Macmillan 1995, 195. Fostersin ja Simonsin mukaan tyttökoulu-kirjallisuuden varsinaisen kultakauden käynnisti vasta Angela Brazil vuonna 1906 ilmestyneellä teoksellaan *The Fortunes of Philippa*. Ibid., 192.

³⁰ Ibid., 208.

³¹ Esimerkiksi villi länsi on yksi tyypillinen miesvaltainen miljöö, jonne sijoituvissa elokuvissa naisilla on saattanut olla aluksi poikatytön rooli. Vrt. *Calamity Jane* (USA, 1953).

³² Esim. Dyer on eritellyt elokuvien erityistä feminiinisyden atmosfääriä. Käsitteenä feminiinisydessä on luonnollisesti omat essentialisoivat vaaransa. Ks. Dyer 1990, 30-31.

³³ Janice Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. London & New York: Verso 1987, 151.

³⁴ McRobbie 1991, 101.

kriittisimmäksi ajaksi ja palautettiin takaisin kuvioihin vasta aviokelpoisuuden takaaman iän saavutettuaan.²⁷ Toinen tapa käsitellä naisten nuoruutta oli sukupuoliroolien kääntäminen ylöalaisin. Tällöin nuoren tytön hahmoa määrittikin suurimmaksi osaksi joukko maskuliinisuuteen assosioituvia piirteitä.²⁸ Tällaiset poikatytöt olivat tyypillisiä keskushahmoja muun muassa tyttökoulu-kirjallisuudessa, jonka tradition katsotaan käynnistyneen niinkin varhain kuin vuonna 1749, jolloin ilmestyi Sarah Fieldingin sisäoppilaitosmiljööseen sijoittuva teos *The Governess Or, Little Female Academy*.²⁹ Olennaista tyttökoulu-kirjallisuudessa oli kuitenkin sen vahva antiromanttinen eetos. Esimerkiksi Angela Brazilin teoksessa *Madcap of the School* (1917) koulutytöt tekevät pilkkaa sellaisista tovereistaan, jotka hahmattelevat miesihailijoiden perään tehden näin itsensä naurettavaksi.³⁰

Myös elokuvan puolella poikatytöjä on esiintynyt etenkin screwball-komedioissa, mutta useimmiten he kuitenkin ovat olleet miesyhteisön kasvattamia ja lopulta avioliittoa varten kesyttämiä.³¹ Tyttökouluelokuvat muodostavat kiinnostavan vertailukohtan sekä suhteessa tyttökoulu-kirjojen traditioon että naiselokuvan erilaisiin variaatioihin. Sekä *Mädchen in Uniform*-elokuvasta että *Oliviasta* löytyy niin poikatytöhahmoja (Ilse, Mimi) kuin myös korostuneen "miesmäisiä" naisopettajiakin (Dubois, johtajatar), mutta niiden kuvaamat kiihkeimmät draamat näytellään aivan toisaalla. Itse asiassa elokuvien sankarittaret Manuela ja Olivia esitetään koulutovereihinsa verrattuna poikkeuksellisen herkkinä, sisäänpäin kääntyneinä ja jopa ujoina. Koulumaailman sääntöihin sopeutuvaisina ja opinnoissaan menestyvinä oppilaina heidän uhmansa on näennäisesti näkymättömissä. Se piilee tunteiden ehdottomuudessa.

Pitämällä kiinni äärimmäisestä emotionaalisuudestaan elokuvat etäännyvät kirjallisista esikuvistaan roiman askeleen. Antiromanttinen eetos korvautuu niissä eroottisella romantiikalla ja korosteisella feminiinisydellä.³² Kumouksellista on rakkaudentunnustuksen purkautuminen suusta, josta sita uuden naisen ideologian ja tyttökoulu-kirjojen poikatytösankarittarien näkökulmasta viimeksi odottaisi – nimittäin ultrafeminiinisen ja kiltin tytön.

Heteroseksuaalisia harlekiinromansseja tutkinut Janice Radway on esittänyt, että romanttiset fiktiot käsittelevät yhtä paljon äidillisen hoivan ja kiintymyksen jälleenlöytymistä kuin heteroseksuaalisten naisten tarvetta olla miesten silmissä haluttava. Koska populaarit romanttiset fiktiot juontuvat hänen mukaansa viime kädessä patriarkaalisen yhteiskunnan kyyryttömyydestä tyydyttää naisia emotionaalisesti, heteroseksuaalinen romanssi toimii aina utooppisena, naisen toiveet täyttävänä fantasiana.³³ Romanssi on näin ollen tyttöjen ja naisten vastaus miehiseen seksuaalisuuteen. Sen koodistossa emotionaalisuus korvaa seksuaalisuuden ja miehet nähdään ensisijaisesti romanttisina objekteina seksiohjelmien sijaan.³⁴

Halu ja samastuminen: omistaa vai olla?

Romanssin käsitteellä voidaan siis nähdä analyttistä selitysvoimaa tarkasteltaessa tyttökouluelokuvia, joissa romantiikan aura on keskeisellä sijalla. Mutta kuinka naisten keskinäisiä halun ja ihailun katseita sitten olisi mahdollista analysoida? Jackie Stacey on pyrkinyt haastamaan perinteistä psykoanalyttistä, tekstuaalisen determinismin kahlitsemaa katsojuuden mallia siten, että myös naiskatsojuuden nautinnot saisivat selitysvoimaa. Hänen mielestään todellisten, lihaa ja verta olevien naiskatsojien huomioiminen tekstuaalisten katsojapositioiden rinnalla väistämättä moninkertaistaa

mahdolliset tulkinnalliset asemat.³⁵ Keskeistä Stacey'n ajattelussa on hänen tapansa ymmärtää naisen toista naista kohtaan kokema aktiivinen ihailu kaikkien naisten jakamana peruskokemuksena, jonka uusintaminen elokuvassa tuottaa naiskatsojassa nautintoa.³⁶ Sekä esiintyvien naishahmojen keskinäisten että katsojan ja henkilöahmojen välisen viehätysten rakenne perustuu hänen mukaansa loppujen lopuksi eroon ja sen tuottamiin naisten keskinäisten toiseuksien muotoihin. Houkutellessaan katseen kulloistakin haltijaa ideaalisen toisen feminiinisuuden saavuttamisen toiveella mutta pitäen samalla kiinni naishahmojen välisestä eroista elokuvakerronta estää katseenhaltijan muuntumisen ideaaliseksi toiseksi. Näin perinteinen jako joko haluun (*desire*) tai samastumiseen (*identification*) korvautuu molempien prosessien toisiinsa kietoutuneella yhteisellä.³⁷

Kun Stacey'n ajatteluun yhdistetään Eve Kosofsky Sedgwickin huomiot seksuaalisuuden erilaisista muodoista, alkaa naisten keskinäisen romanssin mekanismi hahmottua. Sedgwickin mukaan olennaista on nimittäin kiinnittää huomiota siihen, miten eri tavalla ihmiset ymmärtävät seksuaalisuuden perusluonteen. Toisten mielessä seksuaalisen sädekehä ulottuu häidin tuskin tiettyjen sukupuoliaktien ulkopuolelle, toisilla se liittyy niihin vain löyhästi tai on niistä kokonaan irrallaan. Samoin joidenkin yksilöiden emotionaalisesti ja mentaalisesti tärkeimmät panokset voivat kytkeytyä seksuaaliseen käyttäytymiseen, jota he eivät käytännössä toteuta tai haluakaan toteuttaa.³⁸ Sekä Stacey'n että Sedgwickin ajatukset ovat saaneet osakseen huomattavan määrän kritiikkiä nimenomaan tekstuaalisen katsojuuden kannattajilta.³⁹ Kysymys on kuitenkin näkemyseroista, jotka viime kädessä selittyvät teoreettisten lähtökohtien ja ongelmanasettelun eroavaisuuksista.

Millaisia ihailun ja halun katseita *Mädchen in Uniform* ja *Olivia* sitten sisältävät? Millaisia romansseja niistä on löydettävissä? Ensisijainen halun kohde on molemmissa elokuvissa ihailtu opettaja, joka tyttöjen silmissä toimii idealisoidun naiseuden mallina. Manuelan ja Olivian tapauksessa tämä ihailu on kuitenkin vasta lähtökohta sille tunteen ja halun syvenemiselle, jonka tytöt tarinoiden edetessä itsessään tunnistavat. Törmätessään itseensä kohdistuvan halun katseeseen niin fräulein von Bernburg kuin mademoiselle Juliekin joutuvat ristiriitaiseen tilanteeseen. Heidän julkinen asemansa, kouluympäristön kuri ja eetos sekä muiden oppilaiden ja opettajien huomioon ottaminen vaativat yksityisen uhraamista ns. yhteiselle hyvälle. Tämä merkitsee muun muassa koulun sisäisen ilmapiirin, julkisen statuksen ja viime kädessä koko naissukupuolen henkisen "kehittämisen" asettamista henkilökohtaisten halujen ja nautintojen edelle. Niinpä he yrittävätkin painostaa tyttöjä kanavoimaan tunteensa näiden samojen yhteisten päämäärien hyväksi.

On esitetty, että henkilökohtaisten tunteiden kontrollointi merkitsi viktoriaanisen ja modernin ajan murroksessa eläneille naisille itsekunnioituksen ja vallan tunnetta, jolloin ruumiillisesta itsekontrollista muodostui väline tuntea itsensä. Tämä puolestaan saattoi ilmetä siten, rakkaus kohdentui johonkin etäiseen kohteeseen, jolloin täyttymättömyydestä ja uhrauksesta tuli henkilökohtaisen tyydytyksen lähde.⁴⁰ Ajattelurakenne kuvaa mielestäni osuvasti analysoimieni elokuvien representoimia tilanteita. Niissä opettajien ja oppilaiden väliset erot iässä ja auktoriteettiasemassa rohkaisevat ja vahvistavat halua, joka ilmenee ennemminkin symbolisen toiminnan kautta kuin tosiasiallisena fyysisenä läheisyytenä.⁴¹ Näin itse asiassa juuri etäisyydestä muodostuu nautinnon syventämisen väline. Tällaisen suhteen tyydytys perustuu tietoisuuteen, että voi kanavoida tunteensa jonkin korkeamman tavoitteen – esimerkiksi koulun – hyväksi.

³⁵ Jackie Stacey, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London and New York: Routledge 1994, 29.

³⁶ Jackie Stacey, "Desperately Seeking Difference." Teoksessa John Caughie et al (eds.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*. London and New York: Routledge 1992, 251.

³⁷ *Ibid.*, 256.

³⁸ Eve Kosofsky Sedgwick, "Axiomatic." Teoksessa Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge 1993, 249.

³⁹ Ks. esim. Teresa de Lauretis, "Film and the Visible." Teoksessa Bad Object Choices (eds.) *How Do I Look? Queer Film and Video*. Seattle: Bay Press 1991, 262. Ks. myös Mandy Merck, "Introduction: Difference and its Discontents." *Screen*, vol. 28:1, 6.

⁴⁰ *Vicinus* 1989, 215.

⁴¹ Vrt. *Ibid.*, 215-216.

⁴² Nina Lykke,

“Questing Daughters: Little Red Riding Hood, Antigone and the Oedipus Complex.” Teoksessa Janneke van Mens-Verhulst, Karlein Schreurs & Liesbeth Woertman (eds.) *Daughtering and Mothering. Female Subjectivity Reanalysed*. London and New York: Routledge 1993, 17-18. Lykke ehdottaa tämän tytär-äiti -suhteen vaiheen nimeämistä esioidipaalisen kiintymyksen sijaan Antigone-vaiheeksi. Hän väittää, että Freud itse asiassa hämärsi tahallaan Jeanne Lampl-de Grootin aiemmin hahmotteleman “tyttöjen negatiivisen oiidus-kompleksin” korvaamalla sen esioidipaalisen kiintymyksen käsitteellä, vaikka samalla yhtäinkin Lampl-de Grootin käsityksiin ko. vaiheen luonteen rinnasteisuudesta poikien oiidipaali-vaiheeseen. Lykken mukaan Freudin toiminnan motiivina oli haluttomuus myöntää tyttöjen äiteihinsä kohdistaman oiidipaalisen halun olemassaolo, koska tämä puolestaan olisi merkinnyt uhkaa isien etuoikeutetulle seksuaaliselle positiolle. Lykken analyysi havainnollistaa niitä käytänteitä, joilla naisten asemaa on historian kuluessa säädelty. Asettamalla tyttöjen esioidipaalisen eriytymättömyyden kiintymyksen ja poikien “oikean” oiidipaalivaiheen keskinäiseen vertailuun freudilainen retoriikka on ollut osaltaan tuottamassa arvottavaa asennetta nais- ja miesidentiteettien muovautumiseen.

⁴³ Reynolds & Humble 1992, 24.

⁴⁴ Ibid., 28, 30.

Sijaisäitejä ja orpottyttöjä

Yksilöllisyyden uhraaminen yhteisyyden hyväksi herättää jonkinlaisia epäilyksiä tukahduttamisesta tai jopa sadismista. Millaiseen asemaan tällaista valtaa käyttävät opettajat elokuvissa asettuvat? Kohdistuessaan vanhempaa sukupolvea edustavaan naiseen teini-ihastus nostaa esiin myös kysymyksen jonkinlaisen korvaavan äiti-tytär -suhteen variaatiosta. Freudilaisen oiidipaalikuvaston hengessä tyttölapsen äitiinsä kohdistamaa ihailua on totuttu pitämään “esioidipaalisena kiintymyksenä”, jota leimaa eriytymättömyys. Tällöin äidin ja tyttären välinen suhde on ymmärretty äidin ja poikalapsen tilanteesta poikkeavana, ja äidin näyttäytyminen tytön silmissä erillisenä halun objektina ohitettu mahdottomana.⁴²

Siitä huolimatta, että tyttökoulu on oiidipaalisen perherakenteen ulkopuolinen viitekehys, sekä *Oliviassa* että *Mädchen in Uniform* -elokuvassa äiti-tytär -tematiikka on tavalla tai toisella läsnä. Äitiyteen liittyviä mielikuvia on omiaan vahvistamaan muun muassa se, että molemmat ihailuista naisista opettavat tytöille nimenomaan äidinkieltä ja kirjallisuutta. Myös Olivian vertauskuvallinen ja Manuelan konkreettinen orpous äidistä toimivat psykologisena taustana suhteille.

Viktoriaanisen ajan lastenkirjallisuudessa orpottyttökonventio oli niin yleinen, että sen perusteella saattaisi helposti erehtyä pitämään orpoutta tuon ajan lapsuuden tyypillisimpänä olotilana.⁴³ Sillä oli kuitenkin selvä sosiaalinen ja kerronnallinen funktio. Orpous oikeutti naissankarittaren aktiivisuuden ja itsenäisyyden. Patriarkaalisesta perimysjärjestyksestä ja perheen säädyn määräämistä avioliittotavoitteista irrallaan orpottyttö oli vapaampi toimimaan ja ottamaan elämänsä ohjat omiin käsiinsä. Näin orpous lopulta toimi 1800-luvun kirjallisuudessa symbolisena merkinä, jonka kautta oli mahdollista käsitellä kulttuurissa vallitsevia naiskuviin liittyviä ristiriitoja.⁴⁴ Orpotarinoihin kytkeytyy olennaisesti myös sijaisäitien konventio. Äitiys on länsimaisessa yhteiskunnassa useimmiten jäsenetty yksinkertaistavan madonna-huora -paradigman kautta, jonka pohjalta viktoriaaninen aika muovasi tosinaisuuden kultin (*the cult of true womanhood*).⁴⁵ 1800-luvun kirjallisuuden vakiinnuttaman hyvän ja huonon äidin paradigman⁴⁶ taustalta on mielestäni löydettävissä muun muassa roomalaista perua olevat myytit Strixistä ja Dianasta. Näistä Strix oli linnunhahmoinen öisin lentävä olio, joka eli ihmisen lihasta ja verestä. Sen uskottiin uhkaavan miesten seksuaalista voimaa kalvamalla sitä ikään kuin sisältä päin. Se saattoi myös käydä suojattomien lasten kimppuun.⁴⁷ Diana puolestaan toimi hedelmällisyyttä, synnytystä, lastenhoitoa ja kotiaskareiden parissa tehtyä työtä suojelevana jumalattarena. Päinvastoin kuin Strixiä sitä ei pidetty paheellisena tai irstailunhaluisena.⁴⁸ Kaiken kaikkiaan tuhoisille naisille löytyy useita myyttisiä esiäitejä, jotka yleistäen edustavat sekä öisin liikkuvia lastensurmaajia että (miesten) viettelijöitä.⁴⁹

Ideaalisen kodin hengetär -äidin vastinparin, sadistisen sijaisäidin⁵⁰ takaa on hahmotettavissa siis esimerkiksi vallanhaluinen Strix, jonka alistamaksi viktoriaaninen orpottyttö usein kertomuksissa joutui. Kiinnostavan kytköksen tässä yhteydessä muodostaa Strixin näkeminen lasten turvallisuutta uhkaavana voimana. 1920-luvun miesten luomassa kirjallisuudessa nimittäin esiintyi hahmo nimeltä Lady in Lavender, joka vaaniskeli viattomia tyttöjä sisäoppilaitoksissa, naisten korkeakouluissa ja muissa yksinomaan naisista koostuvissa yhteisöissä opettaen heille muun muassa miesten ja omien

seksuaalisten impulssiensa pelkäämistä.⁵¹ Tämä nimensä perusteella herttaiselta kuulostava hahmo toimi siis jonkinlaisena neuvoa-antavan äitihahmon ja miehille häviävän kosijan sekoituksena.⁵² Lady in Lavender onkin nähty miesten tuottamana vääristeltyinä pilakuvana uudesta naisesta, joka ei väsähtäneen ja ikääntyvän naisen hahmossa enää voinut uhata miestä seksuaalisuudellaan, vaan toimii itse asiassa "todellisen", vapautuneen uuden naisen vihollisena.⁵³ Pilakuva kytkeytyy siihen 1900-luvun alussa vallinneeseen yhteiskunnalliseen asenteeseen, joka pyrki osoittamaan naimattomat naiset milloin minkäkin yhteiskunnallisen epäkohdan syyksi.⁵⁴ Mistä muusta tällainen kuva kertoo, ellei juuri niistä peloista ja koetusta uhasta, joita uusi nainen yhtä kaikki miehissä herätti? Kääntämällä naiseuden moninaisuuden stereotyyppisiksi dikotomioiksi ja sitä kautta itseään vastaan miesvalta pyrki jälleen kerran hallitsemaan ja kontrolloimaan naisuutta.

Erilainen romanssi: halun ja hoivan liitto

Mädchen in Uniform ja *Olivia* ovat poikkeuksellisia siinä, että ne asemoivat naisen sekä hoivaavaksi ja ideaaliseksi äitihahmoksi että seksuaalisen halun kohteeksi ja kantajaksi. Samalla ne tarjoavat romanssista kaksi erilaista "naisversiota", jotka yhtä aikaa hyödyntävät ja kumoavat heteroseksuaalisen romanssin konventioita. Tätä kaikkea ei kuitenkaan ole mahdollista tehdä rikkomatta samalla yhteiskunnassa vallitsevia tabuja muun muassa homoseksuaalisuudesta ja inestistä.

Pearcen ja Stacey'n mukaan romanssin kerronnallinen peruskaava kiteytyy rakkauden *etsintään*. Taustalla häilyy ajatus rakkauden kohteen kanssa solmittavasta (heteroseksuaalisesta) liitosta, jonka syntymistä monet esteet ja ongelmat kuitenkin viivyttävät ja uhkaavat. Olennaista on rakkauden kohteen näkeminen sellaisena toisena, josta subjektilla on yksityiskohtaisia fantasioita ja uskomuksia. Tähän puolestaan liittyy halu, jonka täyttymys voi realisoitua joko saavuttamisen tai menettämisen kautta.⁵⁵ Viivytetty nautinto voi tehdä rakkauden kohteena olevan toisen subjektin silmissä lopulta saavuttamattomaksi, jolloin yhdeksi romanssin keskeisistä piirteistä nousee idealisaatio, rakkauden kohteen yliarvostaminen.⁵⁶

Molemmissa elokuvissa opettaja toimii heteroseksuaalisen romanssin kontekstissa miehelle varatussa roolissa.⁵⁷ Hän on alussa etäinen, koleahko ja luonnollisesti asemansa puolesta oppilastaan ylempänä. Kerronnan edetessä hän paljastuu yhä hoivaavammaksi ja intiimimmäksi "ideaalipartneriksi" joutuen lopulta tilanteeseen, jossa on pakotettu tekemään valinnan rakkauden sekä asemaan ja statukseen (ja siten myös taloudelliseen vaurauteen) kytkeytyvien arvojen välillä. *Mädchenissä* romanssi on asetelmaltaan selkeä. Siinä rakkauden pääasiallisena esteenä toimii preussilaisen kurin ja järjestyksen hallitsema koulu edustajanaan fallinen johtajatar. Normistonsa kautta koulu uusintaa yhteiskunnassa vallitsevia käsityksiä siitä, millaiset naisten väliset suhteet ovat hyväksyttäviä ja millaiset puolestaan tuomittavia. Koska koulu samalla on fräulein von Bernburgin statuksen ja vaurauden lähde, hänen valintansa muodostuu tuskastuttavan vaikeaksi. Sääntöjä uhmaten hän lopulta toimii ideaalimallin mukaisesti ja valitsee rakkauden. Koska elokuvan loppu on kuitenkin moniselitteisyydessään jossain määrin avoin, jää lopulta epäselväksi, menettääkö von Bernburg virkansa vai ei.

Oliviassa romanttinen kuvio on paljon mutkikkaampi. Siinä Olivian

⁴⁵ Tästä viktoriaanisen keskiluokan kaksoismyytistä, jossa mies ja vaimo täydentävät toinen toisiaan ks. esim. Carroll Smith-Rosenberg, "Writing History: Language, Class, and Gender." Teoksessa Teresa de Lauretis (ed.) *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press 1987, 40.

⁴⁶ Ann Kaplan, "Mothering, Feminism and Representation. The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-40." Teoksessa Christine Gledhill (ed.), *Home is Where Your Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute 1987, 116.

⁴⁷ Ks. Norman Cohn, *Europe's Inner Demons. An Enquiry Inspired by the Great Witch-Hunt*. New York: Basic Books 1975, 206-210.

⁴⁸ *Ibid.*, 210-216. Strix- ja Diana-myyttien kytöksistä noituuteen ks. myös Marko Neno-nen, *Noitus, taikuu ja noitavainot Ala-Satakunnan, Pohjois-Pohjanmaan ja Viipurin Karjalan maa-seudulla 1620-1700*. Helsinki: SHS 1992, 93-97.

⁴⁹ Ritva Hapuli, "Vampyyri kohtalokkaan naisen kuvastossa." Teoksessa Tapio Onnela (ed.), *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Helsinki: SKS 1992, 116. Hapulin mukaan tuhoisan naisen esikuvia ovat muun muassa juutalaisen tradition Lilith ja kreikkalaisen mytologian Lamia.

⁵⁰ Kaplan 1987, 116. Kaplan erottaa näiden kahden äitityypin (uhrautuvan ja sadistisen) johdannaisina myös muun muassa sankariäidin, typerän äidin ja omistavan äidin.

⁵¹ Smith-Rosenberg 1985, 282.

⁵² Weiss 1992, 11-12. Weiss näkee hahmon roolin ensisijaisesti neuvonantajana ja vasta toissijaisesti kosijana.

⁵³ Smith-Rosenberg 1985, 282.

⁵⁴ Ks. Sheila Jeffreys, *The Spinster and Her Enemies. Feminism and Sexuality 1880-1930*. London, Boston and Henley: Pandora 1985, 93-101.

⁵⁵ Pearce & Stacey 1995, 15-16.

⁵⁶ Ibid., 29.

⁵⁷ Vrt. Janice Radway 1987, 216.

⁵⁸ Romanssin kytköksistä addiktioon ks. Sue Vice, "Addicted to Love". Teoksessa Lynne Pearce & Jackie Stacey 1995, 118-127.

⁵⁹ Speaktaakkelin käsitteen monitahoisuutta ja käyttökelpoisuutta on eritelty muun muassa Anu Koivunen artikkelissaan "Romanssin romanssi? Kulkurin valssi ja speaktaakkelin lumot." *Lähikuva 2/1993*, 31-43. Olennaisena speaktaakkelin liittyvänä piirteenä voidaan pitää näyttämistä näyttämisen vuoksi. Tällöin huomio pyritään tietoisesti kiinnittämään esittämiseen ja

asema opettajansa valittuna on lakkaamatta toisten naisten uhkaama. Näin romanssin esteinä toimivat toiset naiset, mikä puolestaan kaventaa elokuvan mahdollisuuksia toimia heteroseksuaalisen romanssin kritiikkinä. Mademoiselle Julie vertautuu Don Giovanni -tyyppiseen hahmoon, jonka seksuaalinen halu ei tunnu kiinnittävän mihinkään kohteeseen, vaan kaipaa jatkuvasti vaihtuvien rakkausobjektien kiintymistä ja ihailua.⁵⁸ Hän on "ikäään kuin aviossa" opettajakollegansa Caran kanssa: naiset ovat elokuvan ainoat henkilöihmot, jotka jakavat yhteisen huoneen. Koko koulu puhuukin heistä parina, ja kun heidän suhteensa uhkaa romuttua Julien lähdön vuoksi, käytäväpuheissa päivitetään: "Tämä on pahempaa kuin avioero." Suhteessa Cara on selvästi feminiininen osapuoli, joka asemoidaan viktoriaanisten konventioiden hengessä lähinnä kodin (siis Julien ja Caran yhteisen huoneen) vangiksi. Hän valittelee hermojaan, oikuttelee ja on sairaalloisen mustasukkainen Juliesta kaikille oppilaille. Hän ei myöskään kykene tunteittensa vuoksi hoitamaan opetustehtäväänsä, vaan lojuu päivät pitkät divaanillaan toisten palveltavana. Elokuvasa tehdään selvä ero myönteisen ja rakentavan emotionaalisuuden ja liiallisen, sairaalloiseksi määritetyn tunteilun välillä.

Julie sen sijaan on toimelias ja hoitaa paitsi opetustehtävänsä ja koko laitoksen johtamisen myös naiskommuunin suhteet ulkomaailmaan. Hän käy iltamyöhällä miesten kanssa "hoitamassa asioita", ja kun hän saapuu takaisin, Cara syyllistää häntä stereotyyppisen avioavaimon tapaan. Cara ja Julie representoivatkin mielestäni osuvasti viktoriaanista ja modernia naiseutta, eikä kenellekään jää epäselväksi, kumpi naisen malli nuoria oppilaita enemmän kiinnostaa.

Caran lisäksi Olivia joutuu kilpailemaan myös oppilastovereidensa kanssa. Laura on lahjakas, koulusta ennen Olivian tuloa lähtenyt mallioppilas, jonka aseman Julien suosikkina Olivia huomaa pian saaneensa. Yllättäen Laura kuitenkin tulee käymään koulussa, mikä sekoittaa kaikki kuvat. Nyt sekä Cara että Olivia ovat mustasukkaisia Lauralle, joka kuitenkin vakuuttaa Olivialle, että hänen kiintymyksensä on vain pyyteetöntä rakkautta. "Hän avasi silmäni sille, mikä maailmassa on parasta. Olen hänelle velkaa kaiken", Laura sanoo. "Mutta eikö sydämesi hakkaa, kun hän on lähellä ja pysähdy, kun hän koskee kättäsi?", Olivia kysyy, mihin Laura vastaa tyynesti: "Ei. Minä vain rakastan häntä."

Julien seksuaalisuuden arvaamattomuus pilkkaa esille juhlaehtoauksessa, jossa tytöt vuoron perään astuvat glamour-asuissa koulun näyttämölle. Kohtaus spektakelisoii tyttöjen kehot paitsi katsojan myös Julien katseen kohteeksi.⁵⁹ Koulun kaunotar, Cecilia, näyttääkin avokaulaisessa puvussaan niin upealta, että Julie ei voi vastustaa kiusausta törmätessään häneen käytävän hämärässä: hän suutelee kaunista tyttöä intohimoisen kiihkeästi kaulaan. Tämä kohtaus on kuitenkin elokuvien kuvastossa poikkeus. Vallitsevaa on välittämisen eri muotojen kanavoituminen nimenomaan symbolisessa, kätkeymässä muodossa. Tällöin tunteet välittyvät lähinnä arjen pienten yksityiskohtien kautta, jotka kuitenkin hämmästyttävällä tavalla keskittyvät ruumiiseen. Esimerkiksi fräulein von Bernburg lahjoittaa Manuelille alushameen, Cara syöttää tytöille suklaata ja nämä puolestaan huolehtivat, että hän saa shaalinsa heti sitä tarvitessaan. Erityisen keskeistä on terveydentilasta huolehtiminen. Löydettyään vilustuneen Olivian makaamasta huoneensa oven ulkopuolelta Julie peittelee tytön omaan vuoteeseensa ja itse valvoo koko yön.

Miten tällainen ilmiö sitten olisi ymmärrettävissä? Vahvistaako vai tu-

kahduttaako elokuvien kerronta perinteiselle mallille vaihtoehtoja tarjoavien naisidentiteettien muovautumista? Toimivatko elokuvien romanssit äärimmäisessä emotionalismissaan seksuaalisuutta tukahduttavana tekijänä, joka loppujen lopuksi vain korostaa ruumiin ja mielen välistä katkosta? Mielestäni eivät. Pikemminkin ne representoivat erityistä feminiiniseksi miellettyä välittämisen tapaa. Ruuasta, vaatteista, terveydestä ja riittävästä unesta huolehtiminen ovat niitä alueita, joilla symboliset "rakkauden teot" elokuvissa toteutuvat. Eikö juuri tällainen välittäminen ole mitä ruumiillisinta ja perustu ihmisen ymmärtämiseen kokonaisvaltaisena olentona? Kuvaamalla naissuhteet näin elokuvat samalla kyseenalaistavat ja muokkaavat kapeaa ja yksinkertaistavaa käsitystä seksuaalisuudesta ensisijaisesti tiettyihin genitaaliakteihin ja -mielityksiin perustuvana ilmiönä. Sen sijaan elokuvissa määritellään seksuaalisuus kokonaisvaltaisena olemisen tapana, kietoutumisena maailmaan ja sosiaaliin suhteisiin.⁶⁰

Voidaan tietysti toisaalta ajatella, että elokuvien representaatio naisen tavasta välittää itse asiassa vain palaa takaisin binaristisen ajattelun markkinoimaan reproduktiosävytteiseen visioon, jonka mukaan nainen rakastaa hoivaamalla. Koska elokuvien naiset kuitenkin ovat ainakin hetkellisesti irti suvunjatkamisen ja synnyttämisen kierrosta, hoivan funktio on täysin toinen kuin perheinstituutioon kytkettyinä. Se toimii nimenomaan naisten keskinäisen solidaarisuuden vahvistajana. Olennaista on mielestäni myös naisten keskinäisten suhteiden näkeminen feminiinisen seksuaalisuuden jatkumolla, joka sisältää erilaisia variaatioita ystävyydestä, sisaruudesta, äitiydestä, tyttöydestä — ja rakkaudesta.

Mädchen in Uniform päättyy onnellisesti. "Skandaalimaisen rakkautensa" vuoksi koulun johtajattaren eristämä Manuela on tekemäisillään itsemurhan heittäytymällä koulun porraskuiluun. Hänen toverinsa kuitenkin ryntäävät paikalle fräulein von Bernburgin kanssa ja saavat onnettomuuden estettyä. Elokuva päättyy kohtaukseen, jossa Manuela lepää tyttöjen ympäröimänä, ja tahtojen taistelun hävinnyt johtajatar katoaa käytävien hämärään. Vaikka kerronta siis vahvistaa Manuelan ja von Bernburgin romanssin onnellisen päätöksen, se kuitenkin samalla korostaa naisyyhteisön kollektiivista eetosta yksilöiden kustannuksella. Näin siis perinteisesti poissulkemiselle ja omistamiselle perustuva "yksityinen" suhdemalli kyseenalaistuu ja korvautuu jaetulla, ystävyyden sävyttämällä ja suhteiden sosiaaliset piirteet laajalaisemmin huomioon ottavalla mallilla.⁶¹

Tällainen ymmärrys rakkauden ja ystävyyden luonteesta käy vielä ilmeisemmäksi *Oliviassa*. Siinä mustasukkaisen Caran itsemurha osoittaa sangen kouraantuntuvasti, että liiallinen omistushalu ihmissuhteissa vie lopulta tuohon. Näin patriarkaatin markkinoima käsitys romanssista kyseenalaistuu.⁶² Vaikka Caran ja Julien johtama koulu elokuvan päättyessä hajoaakin, naisten liittolaisuus ei. Jopa Juliesta kilpailleet Laura ja Olivia eroavat toisistaan vastahakoisesti. Kun Olivia kysyy: "Milloin näen sinut jälleen?", Laura vastaa hänelle vakuuttavasti: "Me tulemme aina olemaan ystäviä." Viktoriaanisen naiseuden tuohon (*Olivia*) ja patriarkaalisen järjestyksen kumoamiseen (*Mädchen in Uniform*) päättyvinä elokuvat jäsentyvät viime kädessä emansipaation metakertomuksiksi. Se, mitä niissä Olivian ja Manuelan etsintöjen kautta pohjimmiltaan etsitään, on idealisoidussa toisessa konkretisoitunut uudenlainen naisuus.

diskurssiin ja speaktaakkelin alueeksi nousee esimerkiksi näyttävät joukkokohtaukset, musiikki, laulu, tanssi jne. Ks. Dana Polan "Above All to Make You See": Cinema and the Ideology of Spectacle." Teoksessa Jonathan Arac (ed.), *Postmodernism and Politics*. Manchester: Manchester University Press 1986, 300-301.

⁶⁰ Vrt. Sara Heinämaa, *Ele, tyylisi sukupuoli*. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiin fenomenologia ja sen merkitys sukupuolikielisykselle. Helsinki: Gaudeamus 1996, 13.

⁶¹ vrt. O'Connor 1992, 170-171.

⁶² On tietysti mahdollista tulkita Caran itsemurha myös tyypilliseksi negatiiviseksi lesbokohtaloksi.