

Hanna Kangasniemi

KUVIEN VÄLISTÄ, KUVIEN TAKAA

Miten tutkia lesboelokuvaa?



[*The Boys in the Band*] ei kerro homoseksuaalisuudesta. Se kertoo inhimillisistä ongelmista.
William Friedkin

The Children's Hour ei kerro lesboudesta vaan siitä, miten valheet voivat tuhota ihmisen elämän.
William Wyler¹

Lesbohahmot ja -tematiikka ovat usein jääneet elokuvissa kuvanrajauksen ulkopuolelle. Siitä huolimatta voidaan puhua monimuotoisesta lesboelokuvakulttuurista, josta on löytynyt tilaa niin katsojille kuin tekijöillekin. Lesboelokuvantutkimus on etsinyt tapoja lähestyä elokuvien rakentaman lesbouden poissaolon, stereotypisoinnin ja erottoman yhtenäisyyden kuvitteellista maailmaa, jossa kuitenkin on ollut myös paikkoja, joihin lesbot ovat voineet astua ja jonka he ovat voineet tuntea omakseen.

Esittelen artikkelissani, miten lesboelokuvaa on tutkittu ja miten sitä voitaisiin tutkia. Tarkastelen lesboelokuvan tutkimusta ensinnäkin itse elokuvien, toiseksi elokuvien vastaanoton ja kolmanneksi niiden tekijyyden/tuotannon kautta. Elokuvien tarkastelulla tarkoitan tässä yhteydessä lähinnä sisällön ja ilmaisun analyysia sekä psykosemioottista elokuvakatsojuudentutkimusta². Lesboelokuvan vastaanoton tarkastelussa keskityn lesbotutkijoiden tekemiin vastaanottotutkimuksiin sekä esittelen teo-

retisointia vastaanottotutkimuksen mahdollisuuksista. Näkökulman tuotantoon olen rajannut lesbotekijyyden ja lesbojen oman elokuvatuotannon teoreettiseen käsittelyyn. Eri lähestymistapoja ei kuitenkaan voi jyrkästi erottaa, vaan ne menevät osittain päällekkäin.

Kolmen näkökulmani tekstianalyysin, vastaanoton ja tekijyyden avulla tarkastelen myös, mitä lesboelokuvalla on tarkoitettu ja mitä sillä voidaan tarkoittaa. Lesboelokuvaa omana lajityyppinä on hyvin vaikea jäljittää, sillä määrite voidaan liittää hyvinkin erilaisiin lajityyppihin ja varsin monin eri perustein. Lesbous ei ole elokuvien olemuksellinen ominaisuus, vaan se kiinnittyy niihin varsin monimuotoisilla tavoilla.

Valkokankaalle kirjottu lesbous

Lesboelokuvien tekstilähtöisessä tarkastelutavassa analyysin kohteena ovat yleensä elokuvat, jotka kertovat lesboista joko suoraan tai peitellysti. Elokuvia on analysoitu niin sisällön, kerronnallisten keinojen kuin tekstin luomien katsojapositioidenkin kautta. Naisten välistä halua on etsitty myös elokuvista, jotka eivät suoranaisesti käsittele lesboutta. Tutkimuksen kohteena ovat olleet muiden muassa sellaiset elokuvat kuin *Herrat pitävät vaaleaverisistä* (Howard Hawks, *Gentlemen Prefer Blondes*

Robert Aldrichin ohjaama Sisar Georgen surma (The Killing of Sister George, 1969) toistaa aikansa tavanomaiset lesbostereotypiat miehekkäästä lesbosta (butch) ja tämän vaikutusvallassa olevasta naisellisesta ja lapsekkaasta lesbosta (femme), joka ei elokuvien ajatusmaailman mukaan ole "oikeasti" lesbo.

1953) ja *Kaikki Eevasta* (Joseph L. Mankiewicz, *All About Eve* 1950) sekä *Missä olet Susan?* (Susan Seidelman, *Desperately Seeking Susan* 1985).³

Hollywood-elokuva on ollut lesbotutkimuksen materiaalina siinä mielessä otollinen, että Yhdysvaltain elokuvateollisuus alkoi lähes täydellisen hiljaisuuden jälkeen 1960- ja 70-luvuilla tuottaa elokuvia, joissa päähenkilöinä oli lesboja ja joissa lesboutta ei ollut enää naamioitu naisten väliseksi ystävyydeksi eikä tukahdutettu pelkiksi vihjeiksi. Nämä elokuvat olivat tervetulleita negatiivisistakin lesbokuvistaan huolimatta, sillä ne ainakin tekivät mahdolliseksi naisten välisen rakkauden esittämisen valkokankaalla, tunnustivat että lesbojakin on olemassa.

Lesbotarinat tulivat Hollywoodiin, kun elokuvateollisuuden 30-luvulla käyttöön ottaman ja elokuvantekijöiden moraalinvartijaksi kehitetyn tuotantokoodin⁴ mm. seksuaalisuuden ja rikollisuuden esittämistä koskevat itsesensuuriohjeet raukesivat 50- ja 60-luvun vaihteen tienoilla. Koodin raukeamiseen vaikuttivat lähestulkoon samat syyt kuin sen asettamiseenkin aikoinaan: avoin seksuaalisuus, avioliiton ulkopuoliset suhteet, promiskuiteetti, "rumat" sanat ja väkivalta, joiden oletettiin muun muassa tyhjentävän elokuvateattereita 30-luvulla, koettiin myyntivalteiksi seksuaalisen ja moraalisen vapautumisen aikakautta elävän Yhdysvaltain elokuvateollisuudessa. 1960-luvun näennäisliberaaleissa elokuvissa homoseksuaalisuudesta⁵ puhuttiin jo avoimesti, mutta homot ja lesbot esitettiin usein hyvin negatiivisissa yhteyksissä ja valtakulttuurin heteroseksististen näkemysten läpi suodatettuna.

Esimerkiksi Robert Aldrichin ohjaama *Sisar Georgen surma* (The Killing of Sister George, 1969) toistaa aikansa tavanomaiset lesbostereotypiat miehekkäästä lesbosta (*butch*) ja tämän vaikutusvallassa olevasta naisellisesta ja lapsekkaasta lesbosta (*femme*), joka ei elokuvien ajatusmaailman mukaan ole "oikeasti" lesbo. Miesten homoseksuaalisuus kytkettiin tavallisesti rikollisuuteen, väkivaltaisuuteen ja epämääräiseen elämäntapaan (esimerkkinä vaikkapa William Friedkinin elokuva *Cruising*, 1979). Lesbot taas ajautuivat näissä elokuvissa usein



itsemurhaan (William Wylerin ohjaama *The Loudest Whisper*, 1962), he jäivät katkerina yksinäisyyteen (*Sisar Georgen surma*) tai heidät "pelastettiin" heteroseksuaaliseen suhteeseen (Mark Rydell, *Kettu — miehen symboli/The Fox*, 1967). Onnelliset homoseksuaalit olivat harvinaisuuksia 60- ja 70-luvun hollywoodilaisessa valtaelokuvassa.

Osa eurooppalaisista elokuvantekijöistä on kyennyt tuottamaan lesboutta käsitteleviä elokuvia pitempään ja helpommin kuin yhdysvaltalaiset, koska heitä ei kaikissa maissa ole rajoittanut amerikkalaisen tuotantokoodin kaltainen itsesensuurin pakko-paita. Esimerkiksi ranskalaisessa elokuvassa alastomuus on usein onnistuttu oikeuttamaan taiteen nimissä. Eurooppalaisten elokuvien "vapaudesta" huolimatta niissäkin on sorruttu lesbouden negatiivisiin stereotyyppioihin. Lesbous on esimerkiksi rajoitettu pelkäksi seksuaaliseksi käytännöksi ilman muita sosiaalisia tai henkilökohtaisia merkityksiä ja yhteyksiä. Lesboja "rangaistaan" näissä elokuvissa usein myös kuoleamalla.

Homoseksuaalisuuden kuvaaminen on niin amerikkalaisessa kuin eurooppalaisissakin elokuvissa yhdistynyt toisinaan voimakkaan negatiivisiin poliittisiin stereotyyppioihin: lesbot ovat olleet yhtä lailla

kommunisteja (*James Bond Istanbulissa/From Russia with Love*, 1963) kuin natselijain (*Rooma avoin kaupunki/Roma, città aperta*, 1945). Homous on usein toiminut myös korruptoituneiden poliittisten järjestelmien metaforana (esim. Bertoluccin ohjaama *Fasisti/Il Conformista*, 1971).

Lisäksi naisten välistä seksiä on käytetty luke-mattomissa pornoelokuviissa kiihokkeena, erään-laisena esileikkinä heteroseksuaalisuuden lopulta tarjoamalle tyydytykselle. Tunnetuimpia valtaylei-sölle suunnattuja pehmopornoelokuviissa, joissa les-boseksi on sekä välivaihe matkalla “täyteen” hete-roseksuaalisuuteen että eräänlaista esileikkiä, on ranskalainen elokuva *Emmanuelle*. Näissä elo-kuvissa naiset on yleensä esitetty biseksuaalisina.

Valtaelokuvan lesbokuvaukset herättivät 70-lu-vun homo- ja lesboelokuvantutkijat ja -kriitikot keskustelemaan muun muassa stereotyypeistä, negatiivisista ja positiivisista lesbokuvista sekä hete-roseksismistä. 60- ja 70-luvuilla Yhdysvalloissa teh-dyt lesbo- ja homoelokuvat (ja osa samoihin aikoihin tehdyistä lesboutta käsittelevistä ranskalaiseloku-vista) saivat stereotyyppisillä ja negatiivisilla ku-villaan lesbo- ja homotutkijat pohtimaan, millaisina valtakulttuuri näki lesbot ja homot ja miten paljon se oli ylipäättään antanut tilaa homo- ja lesbokoke-muksille.

Homo- ja lesboelokuvakriitikoiden vastareakti-oista lesbouden ja homouden negatiivisiin repre-sentaatioihin ei syntynyt vielä kovin syvällisiä ana-lyyseyä, vaan lopputuloksena oli usein pelkkä vaai-timus saada nähdä positiivisempia kuvauksia.⁶ Läh-tökohtia oli siis kaksi: Yhtäältä kritisoitiin valta-elokuvan homo- ja lesbokuvia, jotka näkivät ho-moseksuaalisuuden sairautena, rikollisuutena ja epä-normaaliutena. Toisaalta esitettiin utopioita omista, positiivisempia lesbo- ja homokuvia tuottavista elo-kuvista. Lesbo- ja homotutkimuksella oli myös yhm-ymäkohtia feministiseen elokuvantutkimukseen, j-o-ka 70-luvun alussa käytti muun muassa sosiologista ja historiallista lähestymistapaa todistaakseen, kuin-ka Hollywood-elokuvan naishahmojen representa-tiot tukivat yhteiskunnan patriarkaalisia rakentei-tä.⁷

Lesbous on muutakin kuin positiivinen kuva

Positiivisten kuvien vaatimus kohtasi nopeasti teo-reettisen ongelman: jos väitämme, että jokin tapa esittää lesboutta on positiivinen, asetamme samalla normit sille, mikä on positiivinen lesbokuva. Ste-

reotyyppien kritisoiminen niiden epätodenmukai-suuden perusteella sisältää itse asiassa väitteen, että olisi olemassa jotain alkuperäistä ja todellista. Se, minkä me ymmärrämme alkuperäiseksi tai todelli-seksi, vaihtelee kuitenkin jokaisen ihmisen subjek-tiivisen ja sosiaalisen kokemusmaailman mukaan ja muuttuu joka kerta, kun uusi määrittelijä astuu esiin. Jos väitämme jotain lesbohahmoa toista al-kuperäisemmäksi tai paremmaksi, suljemme samalla toisia lesbouden määritelmämme ulkopuolelle.

Sinänsä on ymmärrettävää, että rikollisten, per-verssien ja itsemurhiin päätyvien homojen ja lesbo-jen tilalle haluttiin sellaisia hahmoja, joihin oli hel-pompi samastua tai ihastua. Monien liberaalien heterotutkijoiden ja monien homoaktivistien toiveet positiivisista kuvista rajoittuivat kuitenkin vain tois-tamaan valtaelokuvien heteromalleja. Homot ja les-bot haluttiin esittää “tavallisina” ihmisinä. Tämä on ongelmallinen lähestymistapa, sillä vertailukoh-tana ja tavallisuuden normina on lähes aina hetero-seksuaalisuus⁸ Positiivisten kuvien vaatimuksiin liit-tyy lähes aina realismin vaatimus. Realismi on kui-tenkin vain tyyliä, ja niinpä sen konventiot voivat olla yhtä “harhaanjohtavia” kuin minkä tahansa muunkin tyyliä.

Toisaalta realistinen esittäminen ei välttämättä johda sen positiivisempiin kuviin kuin stereotyy-pittää. Jos todellisuutta onnistuttaisiin tallenta-maan sellaisenaan, tulos ei olisi suinkaan aina miel-lyttävä. Todellisuus sinänsä ei ole positiivisuuden tae. Positiivisia kuvia ja tavallisuutta vaativat tulevat helposti kieltäneeksi edustamansa yhteisön moni-naisuuden, johon kuuluu myös sisäisiä ristiriitoja ja konflikteja ympäröivän yhteiskunnan kanssa.⁹ Yhtä alkuperäistä tai oikeaa kokemusta ei ole olemassa, mutta voimme puhua monista erilaisista oikeista ja aidoista kokemuksista.

John Saylesin *Liannaa* (1983), Robert Townen elokuvaa *Personal Best* (1982) ja Donna Deitchin elokuvaa *Desert Hearts* (1985) voidaan katsoa positiivisina lesbokuvina, mikäli ajatellaan, että ta-vallisuus-diskurssi on positiivisuuden ehto. Ne ku-vaavat lesbosuhdetta ja esittävät lesbohahmonsa “tavallisina” ihmisinä. *Liannassa* lesbous on kes-keistä ja sitä käsitellään suhteellisen avoimesti. Elo-kuva kertoo Liannan — kahden lapsen äidin ja avio-aimon — heräämisestä omaan lesbouteensa. Lianna ihastuu lapsipsykologiaa luennoivaan vanhempaan naiseen ja kokee tämän kanssa lyhyen suhteen, jonka seurauksena hän jättää perheensä. *Desert Heartsissa* oppiäitinä lesbouteen toimii nuorempi nainen, joka ihastuu pikkukaupunkiin avioeroaan järjestämään saapuneeseen yliopis-



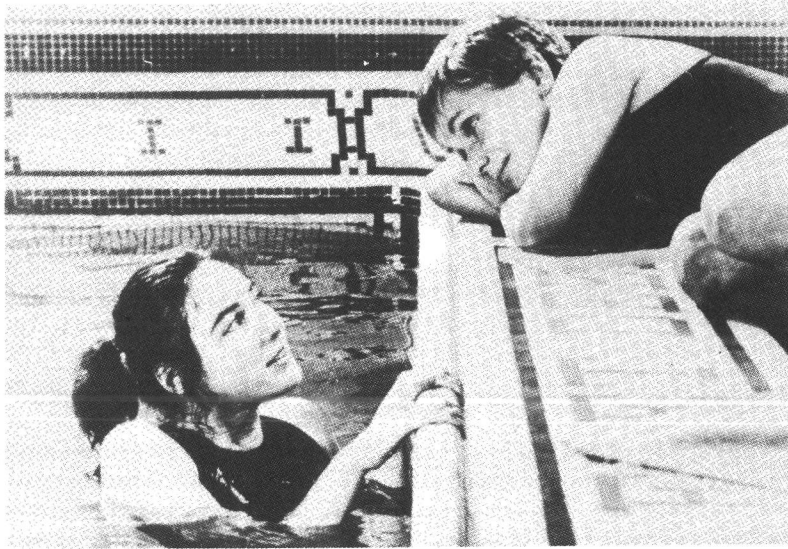
Personal Best kuvaa kahden USA:n olympiajoukkueeseen pyrkivän naisurheilijan lyhytaikaista rakkaussuhdetta.

tonaiseen. Nuorempi nainen lähestyy vanhempaa naista aktiivisesti, ja elokuvan lopussa naisten ystävyys alkaa muuttua rakkaudeksi. *Personal Best* kuvaa kahden USA:n olympiajoukkueeseen pyrkivän naisurheilijan lyhytaikaista rakkaussuhdetta. Naiset tapaavat urheilukentällä, ystävyystyvät, rakastelevat, muuttavat yhteen ja tukevat toisiaan harjoituksissa. Erinäisten väärinkäsityksien ja valmentajan harhaanjohtavien kommenttien johdosta naisten tiet eroavat ja nuorempi naisista löytää lohdutuksen heteroseksuaalisesta suhteesta.

Kaikkien kolmen elokuvan päähenkilöt ovat siinä mielessä perinteisellä tavalla "naisellisia" kuin naisellisuus on ymmärretty länsimaisen kulttuurin vallitsevissa representaatioissa: pitkähiuksisia, tunteellisia ja toisista ihmisistä tukea etsiviä.¹⁰ Heidän naiskumppaninsa puolestaan ovat aavistuksen verran naisellisia kumppaneitaan "maskuliinempia", *butchempia*. Elokuvien naisellisemmat naiset ovat myös niitä, jotka ovat olleet tai päätyvät heterosuhteisiin.

Personal Bestiä lukuunottamatta näiden elokuvien päähenkilöt hyväksyvät (vähitellen) lesboutensa, elävät tasapainossa sen kanssa eivätkä luovu siitä esimerkiksi miehen takia. *Personal Bestiä* onkin syytetty heteroseksismistä eikä aiheetta¹¹. Elokuva esittää päähenkilöiden välisen suhteen eräänlaisena äiti-tytär -suhteena, välivaiheena "todelliseen" (hetero)seksuaalisuuteensa kasvavan nuoren naisen elämässä. Näiden kolmen elokuvan esittämänä homoseksuaalisuus näyttäytyy fyysisesti, emotionaalisesti ja sosiaalisesti varsin samankaltaisena kuin heteroseksuaalisuus.¹²

Kun pyritään positiivisiin ja täysipainoisiin lesbokuviin, pelkkä hetero-sanon korvaaminen lesbolla ja miesnäyttelijän korvaaminen naisella ei riitä. *Liannan*, *Personal Bestin* ja *Desert Heartsin* lesbot elävät lähes täysin tietämättöminä ja erillään lesboayhteisöistä¹³ (*Liannassa* tosin käydään lesbobaarisissa). Näissä elokuvissa lesbouden kokemusta ei nosteta henkilökohtaista tasoa korkeammalle, vaikka kaikissa käsitellään "ulostulemisen", oman lesbou-



Lianna kertoo kahden lapsen äidin ja aviovaimon heräämisestä omaan lesbouteensa.

den havaitsemisen ja hyväksymisen prosesseja. *Personal Best*issä lesbouteensa heräävä nuori nainen ei pohdi omaa seksuaalisuuttaan eikä ympäröivän yhteiskunnan suhtautumista siihen. *Personal Best* on itse asiassa aika skitsofreeninen elokuva, koska siinä naisten välistä rakkautta ei edes lausuta ääneen, vaikka kaikki elokuvan keskeiset kysymykset pyöryivät juuri lesbosuhteen ja sen “ongelmallisuuden” ympärillä. Myös heteroseksuaalinen “tavallisen” parisuhteen malli on mukana siinä mielessä, että kaikissa kolmessa elokuvassa toinen naisista on seksuaalisesti aktiivisempi ja “miehekkäämpi”, toinen taas perinteisessä mielessä selvästi feminiinisempi, pehmeämpi, nuorempi ja kokemattomampi — altis vieteltäväksi. *Desert Hearts*issa naisten suhde on sikäli harvinainen, että siinä aktiivisen ja kokeneen lesbon roolissa on nuori nainen ja vanhempi nainen vasta haparoi kohti oman lesboutensa tiedostamista.

Mark Finch¹⁴ on kritisoinut 80-luvun lopun amerikkalaisia ja brittiläisiä homoelokuvia. Hänen mukaansa ne — näennäisestä monimuotoisuudestaan huolimatta — kietoutuvat voimakkaasti universaalisiksi käsitetyt romanttisen rakkauden sekä uskottomuuden ja uskollisuuden kysymysten ympärille ja palautuvat viime kädessä heteroseksuaalisuuteen. Homoseksuaalisuuteen liittyvät kysymykset peitelään “se ei kerro homoudesta vaan jostain yleisemmästä” -kommenttien alle. Homoudesta ja lesboudesta tehdään metaforia ja katalysaattoreita, jotka koristavat pohjimmiltaan heteroseksuaalisia kysymyksenasetteluja.

Vaikka Finchin, Dyerin ja monien muiden tutkijoiden kritiikki valtaelokuvan tavasta heteroseksuaalista homoseksuaalisia suhteita on ymmärrettävää,

on kuitenkin vaikea määritellä, mikä on “tavallista” lesboelämää ja mikä “tavallista” heteroelämää. Dyer tulee asettaneeksi myös rajoituksia nostaessaan heteroseksuaalisuuden esiin normina, joka hallitsee keskiluokkaisuuden, mieheyden ja valkoisuuden ohella suurinta osaa länsimaisesta kulttuurista. Väite, että lesbous olisi radikaalisti erilaista kuin heterous, on idealistinen ja lesboutta kritiikittömästi ihannoiva. Väite on samalla myös heteroseksistinen rakentaessaan jyrkkiä eroja hetero- ja homoseksuaalisuuden välille. Sellainen ajatus, että lesbosuhteet eroaisivat täysin heterosuhteista, kieltää itse asiassa lesbosuhteiden moninaisuuden. Lesboelämä voi saada osittain samanlaisia muotoja kuin heteroelämä¹⁵, eivätkä kaikki lesbot välttämättä ole poliittisesti aktiivisia tai jatkuvassa kosketuksessa lesboyhteisöjen kanssa. On toki ymmärrettävää, että lesbouden ja heterouden eron esiintuominen on poliittisesti tärkeää, mutta eron näkyminen ei välttämättä tee elokuvasta positiivista lesboelokuva.

Richard Dyer on huomauttanut — osittain omia aikaisempia väitteitään lieventäen — että monet positiivisempia homo- ja lesbokuvia vaatineista varhaisen homoliikkeen aktivisteista ovat joutuneet huomaamaan, etteivät valtakulttuurin tuottamat kuvat olekaan yksinkertaisesti tuomittavissa “epätodenmukaisiksi”. Vaikka kuvat ehkä olivatkin vääristyneitä, niissä oli aina myös jotain tunnistettavaa ja jopa puoleensavetävää. Esimerkiksi elokuvien tapa esittää homot hysteereinä *queeneinä* ei ole ehkä mielekäs, mutta Dyerin mukaan monet homomiehet voivat nauttia pienestä *queeninä* esiintymisestä silloin tällöin. Dyer painottaakin, että homo-

ja lesboelokuvan ei pitäisi yrittää olla — eikä sitä pitäisi edes vaatia olemaan — mitään täydellisen puhdasta ja valtakulttuurista erillistä. Homo- ja lesbotutkijoiden olisi huomioitava, että lesbo- ja homokulttuurit ja -identiteetit ovat itsessään “epäpuhtaita”: ne toimivat toisaalta valtakulttuurin sisällä ja toisaalta sitä vastaan.¹⁶

Positiivisia ja negatiivisia kuvia vastakkainasettelevalta elokuva-analyysistä ja “oikean” lesboelokuvan etsimisen toivottomasta projektista on vähitellen kuitenkin edetty kohti hedelmällisempiä analyysimalleja. Esimerkiksi Mandy Merck¹⁷ on tutkinut *Liannaa* taide-elokuvan konventioiden kontekstissa tehtynä “off-Hollywood-tuotantona”. Christine Holmlund¹⁸ on puolestaan tarkastellut elokuva- ja elokuvakritiikkianalyysiiä hyväkseen käyttäen lesboelokuvien *femme*-hahmoja lesbokatseiden, -tekstien ja -vastaanoton tarjoamien mahdollisuuksien näkökulmasta.

Lesboelokuvan tutkimus muuttuu tietysti myös tutkimuskohteensa mukana. Se mikä toimi 70-luvun lesboelokuvan kohdalla, ei sopinut välttämättä enää 80-luvun elokuvaan. 1990-luku, joka on jo tuonut mukanaan uuden käsitteen *queer*-elokuva, *pervo*-elokuva¹⁹, on uusi kiinnostava kehitysvaihe lesbo- ja homoelokuvan piirissä. *Pervo*-elokuvalla viitataan sekä homojen että lesbojen uuteen elokuvaan, joka on 90-luvun alussa ollut voimakkaasti nousussa kokeillen uusia muotoja, estetiikkaa ja näkökulmia. Se on käsitelty seksuaalisuutta ja sukupuoli-identiteettiä entistä tietoisemmin ja on ollut entistä enemmän mielihyvän elokuvaa. *Pervo*-elokuva on menestynyt myös kaupallisesti melko hyvin. Ikävä kyllä tämä elokuva on tähän asti ollut ennen kaikkea homojen elokuvaa. Niin kuin naiselokuva yleensäkin, myös lesboelokuva on taistellut rahoitus- ja levitysongelmien kanssa eikä ole saavuttanut kriitikkojen arvosteluissa yhtä suurta huomiota kuin miesten elokuva. Omaperäisiä ja lahjakkaita lesbo-ohjaajia — kuten Monika Treut, Lea Pool, Jean Carlomusto, Rose Troche ja Sadie Benning — on kuitenkin jo ilmaantunut. Vain harva lesbo-ohjaaja on kuitenkaan tehnyt lesboaiheisia 35 mm:n elokuvia.

Lesbokatojan kadotettu paikka

1970-luvun puolivälissä feministinen elokuvantutkimus suuntautui sisällön ja elokuvan kerrontakeinojen formaalisista analyysistä elokuvan katsomisen metapsykologiaan ja niihin katsojaa konstruoviin tapoihin, joilla elokuvat tuottavat ja uusintavat

vallitsevaa ideologiaa. Tämän vaiheen käänteentekevä artikkeli oli feministisen elokuvantutkijan ja -tekijän Laura Mulvey ensimmäisen kerran vuonna 1975 ja sittemmin yhä uudelleen julkaistu “Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva”²⁰.

Analyysissään elokuvan kolmesta katseesta (elokuvan henkilöiden toisiinsa luomat, kameran ja elokuvakatojan katseet) Mulvey väittää, että katojan klassisesta kertovasta elokuvasta saama visuaalinen mielihyvä perustuu katsomisen sadistisen voyeurismin ja skopofiilisen fetisismin muotoihin ja toisaalta narsistiseen identifikaatioon. Klassisessa kertovassa elokuvassa kuvakulmat ja kameran katse samastuvat miessankarin katseeseen ja henkilöön. Katseen kohteena oleva nainen joutuu joko voyeuristisen tirkistelyn kohteeksi tai esineellistävän fetisismin uhriksi. Mulveyn analyysin mukaan klassisessa Hollywood-elokuvassa naiset ovat ekshibitionistisessa roolissa näytteillä. Heidän ulkomuotonsa on koodattu voimakkaasti katsottavana olemiseen viittaavaksi. Nainen katseen kohteena on sisäänrakennettu klassisen kertovan elokuvan apparaattiin ja elokuvan luoma katsojaposition on vääjäämättä maskuliininen.

Myös toisen feministisen elokuvantutkijan Claire Johnstonin artikkeli “Towards a Feminist Film Practice: Some Thesis”, joka ilmestyi pian Mulveyn kirjoituksen jälkeen vuonna 1976, ottaa avukseen psykoanalyttisen käsitteistön. Johnston päätyy väittämään, että vallalla olevat visuaaliset kerrontakeinot esittävät naisen *toisena* suhteessa mieheen, ei-miehenä, joka sulautuu stereotyyppioihin naisista puutteen ja kastroatiopelkojen ilmentyminä tai kadotetun äidillisen runsauden fetisistisinä kuvina. Johnston tarjoaa ratkaisuksi ja vaihtoehdoksi feminististä elokuvaa uudennaisine, naiselle tilaa antavine kerrontakeinoineen. Esimerkkinä hän mainitsee Chantal Akermanin kotirouvan arkea naturalistisesti kuvaaan elokuvan *Jeanne Diehlman, 23 Quai du Commerce — 1080 Bruxelles*.²¹

Mulveyn ja Johnstonin ei tarvinnut kauan odottaa kritiikkiä, jota heidän mieskeskeiseen psykoanalyttiseen tutkimusperinteeseen nojaavat artikkelinsa — innovatiivisuudestaan huolimatta — suorastaan vaativat. B. Ruby Rich kirjoitti jo vuonna 1978, että Mulveyn ja Johnstonin näkemysten pohjalta etemme avautuu pessimistinen näkemys, jonka mukaan klassisessa valtaelokuvassa ei ole tilaa naiselle sen enempää valkokankaalla kuin katsomossakaan.²² Siitä lähtien on erityisesti Mulveyn mallille etsitty vaihtoehtoja ja variaatioita²³ 70-luvun lopulta lähtien. Ensin raivattiin tilaa naiskatsojalle ja miehelle katseen kohteena, sitten alettiin kyseen-

alaistaa aiemmin lähtökohtana ollutta sukupuolten kahtiajakoa. Muiden muassa Birminghamin koulukuntaan kuuluvat etnografit sekä lesbo- ja etninen tutkimus haastoivat tekstilähtöisen ja psykoosioittisen, "screeniläisen" lähestymistavan ottamaan entistä enemmän huomioon esimerkiksi katsojien seksuaaliset, etniset sekä yhteiskuntaluokkaan ja koulutukseen liittyvät kokemukset ja taustat. Katsojaa ei enää nähty elokuvan hallitsemana uhrina vaan aktiivisena, merkityksiä luovana tekijänä. Amerikkalaiset lesbotutkijat olivat ensimmäisinä vastustamassa elokuvateorioita, jotka pitäytyivät maskuliinisen ja feminiinisen vastakkainasettelussa. Heidän mielestään lesbokatsoja ei mahdu kapeaan miehisen katseen kategoriaan: vaikka lesbokatsojan halun kohde onkin nainen, hän ei katso eikä halua naista samalla tavalla kuin heteromies.²⁴

Artikkelissaan "Desperately Seeking Difference"²⁵ Jackie Stacey esittää ratkaisumalleja mulveylaisen mallin korvaamiseksi ja biologisen sukupuolijaon dominoivuuden torjumiseksi katsojakeskustelusta. Stacey miettii mahdollisuuksia: Yksi tapa on yksityiskohtainen tekstuaalinen analyysi, joka näyttäisi, että myös klassinen elokuva tuottaa erilaisia sukupuolistettuja katsomispaikkoja, eikä — kuten Mulvey esittää — yhtenäistä maskuliinista katsojuutta. Toisessa lähestymistavassa lähtökohdaksi on käsitys maskuliinisesta mallista tekstin tasolle rakennettuna, mutta samanaikaisesti myös ajatus, että katsojat tuovat elokuvaan erilaisia subjektiviteetteja muun muassa sukupuolensa mukaan. Stacey pitää molempia vaihtoehtoja kuitenkin epätydyttävänä ratkaisuna, koska sukupuolta on vaikea määritellä yksiselitteisesti. Miten määritellä naiskatsoja putoamatta essentialismin ansaan? Onko kaikilla naisilla sama suhde kuviin omasta sukupuolestaan? Onko olemassa vain yksi feminiininen katsojapositio? Miten huomioida feminiinisen katsojuuden moninaisuus ja ristiriitaisuus? Lisäksi voitaisiin kysyä, eikö mieskatsojalla ole muita elokuvan katsomistapoja kuin se, jonka Mulvey esittää?

Stacey etsii naisten välistä halua ja vastauksia esittämiinsä kysymyksiin analysoimalla elokuvia *Kaikki Eevasta* ja *Missä olet Susan?* tekstuaalisesti ja formaalisesti käyttäen hyväkseen psykoanalyttisia katsojateorioita. Hän esittää muun muassa, että elokuvan *Missä olet Susan?* nuori ja turhautunut kotirouva Roberta (Rosanna Arquette), seuraa ja kaipaa villikko-Susania (Madonna) paitsi narsistisen identifikaationsa voimalla, myös siksi, että hän ha-

luaa Susania. Seksuaaliseksi koodatun Susanin mysteerin kiehtoma ja hänen jälkiään seuraava Roberta saa elokuvassa naista jäljittävän klassisen miessankarin osan. Staceyn mukaan elokuvassa on kyse jostain enemmästä kuin pelkästä narsistisesta identifikaatiosta.

Teresa de Lauretis torjuu Staceyn tulkinnan. Hän toteaa, ettei *Missä olet Susan?* jätä tilaa naisten väliselle halulle, vaikka se toteuttaakin muutoin naisten elokuvan lajityypillisiä piirteitä, esimerkiksi antamalla päähenkilön saavuttaa tarinan lopussa itsenäisyyden ja ystävyyden ihailemansa naisen kanssa. Elokuvan loppu tuo mukanaan kuitenkin myös poikaystävät molempien naisten rinnalle, ja narsistinen identifikaatio saa täyttymyksensä Robertan elämän muuttuessa Susanin elämän kaltaiseksi.²⁶ De Lauretis on oikeassa kritisoidessaan tätä varsin tavanomaista naisten välisen halun torjunnan mallia, jossa heteroseksuaalinen romanssi romuttaa naisten keskinäisen rakkaussuhteen. Narsistisen identifikaation mallissa nainen haluaa olla toisen naisen kaltainen eikä niinkään rakastaa tätä. De Lauretis jyrkkää näkemystä voisi lieventää toteamalla, että naiset päätyvät kuitenkin lopulta nauttimaan toistensa seurasta ja esiintyvät käsi kädessä lehtien palstoilla elokuvan loppukuvissa. Roberta ei tyydy vain uuteen minuuteen, vaan löytää myös uuden naisystävyyden.

Monet teoreetikot ovat muodostaneet hypoteettisia katsojapositioita etsiessään elokuvien erilaisissa katsojissa herättämiä mielihyvän tunteita. Näin tekevät myös Stacey ja de Lauretis, sillä he puhuvat tulkinnasta, joka perustuu yhteen tiettyyn positioon. Sinänsä asetelma ei ole ongelmallinen — mikäli tuloksista ei tehdä yleistäviä johtopäätöksiä. Katsojapositioista lähtevässä tutkimuksessa onkin ollut kyse elokuvaan rakennetuista katsojan asemasta ja elokuvien puhutteluineista, mutta heti, kun ruvetaan puhumaan elokuvan katsojista on muistettava, että katsojuutta työstävät monet muutkin tekijät kuin pelkkä elokuva teknologioineen. Jokaisella katsojalla on oma yhteiskunnallinen ja henkilökohtainen kokemusmaailmansa, joka muokkaa hänen katsomiskokemuksiaan. Katsoja ei ole vain tekstiin asemoitu ja sen tuottama luomus.

Sama yleistettävyysongelma koskee myös empiiristä katsojatutkimusta; vastaanottoon ei vaikuta pelkästään katsojan luokka tai sukupuoli, vaan taustalla on monimutkainen ja hierarkkinen sosiaalisten ja henkilökohtaisten kokemusten verkosto. Tekstuaalisen katsojuuden tutkimuksen rinnalle onkin mielekästä tuoda empiirinen näkökulma.

Elokuva syntyy katsojassa

We're so starved, we go to see anything because something
is better than nothing.
Dagmar

I identified with male characters even after adolescence
and maybe still do.
Romaine

It's a compromise. It's a given degree of alienation
EA²⁷

Vastaanoton tutkimus on tärkeä osa lesboeloku-
vantutkimusta, sillä hyvin pitkään lesbokatsojat sai-
vat vain kuvitella lesbotarinoita valkokankaalle, joka
juhli heteroseksuaalista romanssia. Näin elokuvien
lesbotarinat konkretisoituivat ennen kaikkea vas-

taanotossa. Vastaanottotutkimus alkoi vasta 80-lu-
vulla laajemmin kiinnostaa humanistisia elokuvan-
tutkijoita. 1970-luvulla angloamerikkalaisesta hu-
manistisesta perinteestä lähtevässä elokuvantutki-
muksessa vaikuttanut screen-teoria²⁸ kiinnitti tosin
huomiota vastaanottoon; sen edustajat paneutuivat
analysoimaan ennen kaikkea niitä elokuvan muo-
toon liittyviä mekanismeja, jotka toimivat eloku-
vissa muokaten ja luoden katsojille valmiita katso-
japositioneja. He ottivat kuitenkin vain harvoin hu-
mioon niitä diskursseja, jotka olivat jo asemoineet
ja asemoivat katsojaa ja vaikuttavat siten tekstin
vastaanottoon.²⁹

Vastaanoton merkityksen korostaminen olikin
suorastaan poliittinen välttämättömyys lesboelo-
kuvantutkimukselle, joka halusi antaa lesboille tilaa
paitsi valkokankaalla myös katsomoissa. Elokuvien
vastaanoton tutkimuksen kautta tuli mahdolliseksi
jäljittää sitä vuorovaikutusta, joka on käynnissä



Steven Spielbergin Häivähähdys purppuraa (1985) antoi mustille naisille tilaa valkokankaalle ja oli siksi tärkeä elokuva monille mustille naiskatsojille.

elokuvan, ympäröivän yhteiskunnan ja vastaanottajien välillä. Vastaanottotutkimus antaa äänen myös katsojaryhmille kuten lesboille — jotka eivät ole saaneet itseään ilmaistuksi elokuvissa, eivät ainaakaan omilla ehdoillaan.

Lesbo- ja homoelokuvantutkimuksessa samoin kuin etnotutkimuksessa on 80-luvulla tehty empiirisiä katsojatutkimuksia, jotka ovat kyseenalaistaneet sen ajatuksen, että elokuvan merkitykset olisivat valmiina elokuvassa ja siitä suoraan esiin nostettavissa.³⁰ Empiirisillä tutkimuksilla on haluttu näyttää, miten rajatussa maailmassa suurin osa psykosemioottista katsojatutkimusta on operoinut. Toisaalta tutkimuksilla on tahdottu kertoa, että myös valtaelokuvan marginalisoimilla ryhmillä on ollut omat keinonsa nauttia elokuvasta ja käyttää hyväksi valtakulttuurin tuotteita omilla ehdoillaan, piittaamatta tekijöiden intentioista.

Esimerkiksi Jacqueline Bobon katsojatutkimus (1988) mustien naisten suhteesta Steven Spielbergin elokuvaan *Häivähdys purppuraa* (*The Color Purple*, 1985) kertoo siitä, miten valkokankaalla lähes täysin marginalisoitu katsojaryhmä voi löytää osittain arveluttavastakin valtaelokuvasta mielihyvää, koska se antaa syrjitylle kokemukselle siltä yleensä evätyin pääroolin. Barbara Christianin tutkimukseen viitaten Bobo kertoo mustien naiskatsojien yleisimmän kommentin olleen: "Vihdoinkin joku kertoo jotain meistäkin".³¹ Samantapainen reaktio on luettavissa myös niistä kommentista, joita Christine Holmlund on löytänyt *Gay Community News* -lehdessä tehdystä lesbokatsojien haastattelusta. *Desert Heartsin* tarjoamat harvinaisen positiiviset lesbokuvat saivat lesbokatsojat onnesta sekaisin: "Me emme edes syöneet muutamaan päivään. Olimme jonkinlaisen euforian vallassa".³²

Humanistisessa elokuvantutkimuksessa 80-luvulla yleistyneen empiiristä aineistoa käyttävän yleisötutkimuksen voi nähdä vastareaktiona 70-lukua hallinneelle tekstikeskeiselle tutkimukselle.³³ Tätä yleisön ja sen kontekstin unohtavaa tekstikeskeisyyttä kritisoineet saivat metodologiset ja teoreettiset virikkeensä paljolti nk. Birminghamin koulukunnan työstä ja screeniläisten itsekritiikistä. Birminghamilaiset ottivat jo 70-luvulla tekstikeskeisemmistä screeniläisistä poikkeavan näkökulman, jonka mukaan tekstin merkitykset syntyvät ennen kaikkea vastaanotossa. Birminghamilaiset, jotka tutkivat lähinnä televisiota, eivät enää nähneet mediatekstejä pelkästään althusserilaisina ideologisina valtakoneistoina, jotka viekkaasti asettivat ansojaan viattomille katsojille. 1970-luvun alussa Stuart Hall³⁴ kehittäeli Frank Parkinia³⁵ seuraten sisäänkoodaus/

uloskoodaus-mallin. Sen mukaan televisio-ohjelmilla³⁶ on olemassa ensisijainen lukutapansa, jota katsoja kuitenkin tulkitsee oman sosiaalisen asemansa ja luokkataustansa kautta. Katsoja voi tulkita televisio-ohjelmaa 1) dominoivan, *ensisijaistetun katsomistavan* mukaan, tai 2) hän voi sovitella omaa kokemustaan elokuvaan ja tuottaa siitä *neuvotellun tulkinnan* tai 3) hän voi luoda *vastustavan tulkinnan* suhteessa siihen, mitä ohjelma pyrkii tarjoamaan.

David Morley³⁷ huomasi Hallin teoriaa soveltaessaan, etteivät sosiaaliset ryhmät välttämättä reagoineet yksimielisesti samaan mediatekstiin. Hallin mallin ongelmaksi on esitetty, että se pelkistää vastaanottoon vaikuttavat sosiaaliset muuttujat luokkataustaksi. On kuitenkin varsin ilmeistä, että katsoja tuottaa elokuvasta tai televisio-ohjelmasta useimmiten neuvotellun tulkinnan. Dominoivan tulkinnan hyväksyminen sellaisenaan tai täysin vastustava tulkinta lienee kovin harvinaista³⁸ — ellei jopa mahdotonta. Vastustava lukutapahan edellyttää myös — ollakseen vastustava — dominoivan tulkinnan ymmärtämistä. Lisäksi dominoivan tulkinnan ajatuksen hyväksyminen puolestaan sisältää ajatuksen yhden "oikean" tulkinnan olemassaolosta. Stuart Hallin malli onkin lähinnä hypoteettinen ja tarkoitettu suuntaa antavaksi, korostamaan katsojan merkitystä tulkintaprosessissa, eikä mallin yksioikoinen soveltaminen ole hedelmällistä.³⁹

Joka tapauksessa Hallin malli sisältää feminististen ja (feministi)lesbotutkijoiden laajalti hyödyntämän "vastakarvaan" lukemisen ajatuksen. Vastakarvaan lukeminen on sukua Hallin vastustavalle lukemiselle, mutta myös neuvoteltu lukemistapa sisältää vastakarvaan lukemisen elementtejä. Katsoja etsii elokuvan pinnan alta merkityksiä, jotka tukevat hänen omia kokemuksiaan ja haluajan mutta joita ei ole kirjattu elokuvan dominoivaan lukutapaan — kuten asia Hallin käsittein ilmaistaisiin.

Elizabeth Ellsworthin tutkimus⁴⁰ feministi- ja lesbofeministielokuvakriitikoiden suhtautumisesta *Personal Best* -elokuvaan on hyvä esimerkki siitä, miten (feministi)lesboyleisö voi lukea vastakarvaan valtaelokuvan lesbokuvia. *Personal Best* -elokuvan katsojat eivät esimerkiksi välittäneet tuotantoyhtiöiden jakaman lehdistömateriaalin tavoista jäsentää kertomusta ja korostaa henkilöiden välistä tärkeysjärjestystä. Katsojat järjestivät elokuvan tarinaa itenäisesti aivan uudella tavalla, ja jotkut kuvittelivat jopa elokuvalla uuden lopun, jossa päähenkilöt Chris (Mariel Hemingway) ja Tory (Patrice Donnelly) eivät päädykään lopulliseen eroon Chrisin löytäessä "todellisen" heteroseksuaalisen minänsä. Eräissä kuvitteellisissa loppuratkaisuissa naiset tapaavat

uudelleen ja omistautuvat toisilleen. Lesbokatsojat nostivat toiseksi tärkeimpänä henkilönä markkinoitun Patrice Donnellyn päähenkilöksi, koska tämä esiintyi heidän mielestään vakuuttavammin lesbona ja helpommin omaksuttavana halun kohteena kuin Mariel Hemingway.

Tällainen katsojatutkimus voi tuntua formaaliseen analyysiin verrattuna melko sotkuiselta — kuten Jane Gaines on huomauttanut. Sehän operoi ihmisten sisimmillä tunteilla, artikuloimattomilla reaktioilla ja tavallisten ihmisten mielipiteillä. Silti Gaines pitää vastaanottotutkimuksia hyvin merkityksellisinä elokuvantutkimukselle. Ne muistuttavat siitä, että merkitykset syntyvät aina sosiaalisesti ja etteivät elokuvan “kasvihuonotutkimukset” voi yksin jäljittää elokuvien merkitysrakenteita.⁴¹

Lesboyhteisöjen sisäinen elokuvatiedotus

John Fiske puhuu kirjassaan *Television Culture* sosiaalisista merkityksistä, jotka liittyvät katsojien elokuvista ja tv-sarjoista käymiin keskusteluihin ja näyttelijöistä/henkilöhahmoista juoruiluun. Katsojat tuovat näkemiensä elokuvien/tv-sarjojen tapahtumat keskusteluissaan oman elämänsä ja kokemusmaailmansa tasolle ja tulkitsivat niitä kokemuksiansa läpi. Katsojien sosiaalinen konteksti tuo keskusteluihin ja tulkintoihin oman lisänsä. Tällaisella vuorovaikutuksella on merkitystä myös ohjelmasta saatavalle nautinnolle. Katsomiskokemuksesta tulee mielekkäämpi ja antoisampi, kun siitä voi keskustella ystävien kanssa. Tv-sarjojen ja elokuvien seuraaminen, niistä tehdyt tulkinnat ja omassa yhteisössä käydyt keskustelut koetaan yhdistävinä ja tärkeinä.⁴² Lesbokatsojille lesbotematiikkaa käsittelevän elokuvan katsomiskokemukseen liittyy paljon Fisksen kuvailemaa sosiaalista kanssakäymistä, joka vahvistaa sekä katsojien identiteettiä että katsomiskokemusta.

Lesbokatojien tärkeitä katsomisstrategioita on ollut piilotettujen merkityksien ja piilotekstien löytäminen kaupallisesta elokuvasta. Piilotekstien esimiseen on vienyt tieto tai toive siitä, että joku tai jotkut elokuvan tekijöistä ovat lesboja, jotka ovat jättäneet elokuvaan viestejä itsestään. Piilotekstien tulkintaan liittyvät juurut, lesboyhteisössä käydyt keskustelut, joiden välityksellä tieto elokuvien tekijöiden mahdollisesta lesboudesta saadaan.⁴³ Andrea Weiss onkin sanonut, että huhut ja juurut muodostavat osan kirjoittamatonta lesbo- ja homohistoriaa.⁴⁴ Juoruilun lisäksi tärkeitä tiedonvälittäjiä

ovat mm. lesbo- ja homolehdet, jotka seuraavat usein kiinteästi elokuvamaailman tuotteita ja tekijöitä.

Yhteisön kautta leviää paitsi tieto tekijöiden lesboudesta myös tieto elokuvien lesbotematiikasta. Elokuvaa mennään usein katsomaan, koska sen on kulttu käsittelevän lesboutta.⁴⁵ Yhteisön välittämä tieto on tärkeää, koska valtalehdistön elokuvakriittikeistä tai elokuvamainoksista voi vain harvoin lukea tai nähdä, että elokuva sivuaa lesboutta, ellei elokuvan tarinan keskeinen sisältö liity aiheeseen — eikä aina silloinkaan.⁴⁶ Naisten keskusteluissa testataan elokuvien merkityksiä, ja ne, jotka eivät ole vielä elokuvaa nähneet, menevät katsomaan sitä voidakseen osallistua sosiaaliseen kanssakäymiseen. Keskustelut ja lesboyhteisön piirissä tehdyt omat tulkinnat yhdistävät yhteisöä ja sen jäsenien identiteettiä yhtenäisen kokemuksen ja tuon kokemuksen valtakulttuuria vastustavan oppositioaseman kautta. Valtalehdistön tulkintoja vastustava katsomistapa saattaa tuoda mielihyvää, koska näin voidaan päihittää valtakulttuurin dominoivat tulkinnat. “Toisin näkemisen” riemu vahvistaa myös lesbokatsojien itsetuntoa.⁴⁷ Lesbokatsojat voivat kokea identiteettiä vahvistavina myös katsomiskokemuksen elokuvateatterissa, jossa on läsnä muita lesboja. Yhteinen osallistuminen lesboyleisölle tärkeisiin tapahtumiin muusta yleisöstä poikkeavilla tavoilla, kuten naurulla, vihellyksillä, kättentapuksilla ja ääneen lausutuilla kommentteilla, voi olla lesboille tärkeää kommunikaatiota keskenään ja elokuvan kanssa.⁴⁸

Lesbokatojien omista tulkinnoistaan saama mielihyvä ja yhteisyyden tunne muistuttaa J. P. Telotten analysoimaa kulttielokuvaan liittyvää mielihyvää, joka perustuu yhdessä koettuun erilaisuuteen suhteessa valtakulttuuriin.⁴⁹ Kulttiin liittyy valtakulttuurin normeista poikkeavien merkityksien hakeminen — löytyivätpä nuo merkitykset sitten katsomalla poikkeuksellisia elokuvia tai tekemällä tarjottuja merkityksiä vastustavia tulkintoja elokuvasta. Kulttielokuvan yleisö — kuten myös valtaelokuva oman tulkintansa kaivava lesboyleisö — on oma pieni alakulttuurinsa, joka korvaa tiettyjä todellisesta elämästä puuttuvia sosiaalisia mahdollisuuksia rakentamalla oman maailmansa elokuvan pohjalta. Tämän salatun maailman tuntemus ja yhteinen tietoisuus elokuvan erityisyydestä yhteisön sisällä yhdistävät kultti- tai lesboyleisöä elokuvateatterissa erityisesti silloin, kun yleisö ilmaisee esitystilanteessa julkisesti tiedostavansa nämä merkitykset.



Leontine Saganin tyttökoulumiljööseen sijoittuva Mädchen in Uniform (1931) sai arvostusta lesbokuvauksena vasta 70-luvun naiselokuvan festivaaleilla.

Valtaelokuvan vastavirrat

Tekijyyttä on vieroksuttu akateemisen elokuvantutkimuksen piirissä viimeiset kaksi vuosikymmentä. Lähinnä 1950- ja 60-luvuilla vaikuttaneet ranskalaiset *auteuristit* nostivat elokuvaohjaajan jaltalle luovana nerona. Taustalla oli elokuvan aseman vahvistaminen taiteena. Elokuvantutkimuksen keskiöstä tekijä syrjäytyi psykosemiotiikan ja jälki-strukturalismin virrattua elokuvantutkimukseen. Elokuvia ruvettiin tarkastelemaan enemmän yhteiskunnan, historian, konventioiden ja kollektiivien tuotteina kuin yhden tekijän, auteurin, henkilökohtaisen luovuuden ja persoonan ilmentyminä.⁵⁰

Feministiselle, etniselle sekä lesbo- ja homoelokuvaantutkimukselle tekijyys on ollut kuitenkin tärkeä lähtökohta.⁵¹ Richard Dyerin mielestä tekijyyden käsitteestä on hyöttyä yritettäessä määrittellä,

mitä lesbo- ja homoelokuva on ollut ja millaisia merkityksiä sillä on ollut homo- ja lesboyhteisöille.⁵² Tekijyyttä ei ole välttämättä rajattu ohjaajaan — kuten edellä on jo käynyt ilmi. Tekijyyden problematiikkaa on tutkittu laajemmalla sosiologiselta pohjalta ja kaikki elokuvan tuottamiseen osallistuvat huomioiden sekä katsojat mukaanlukien. Perinteisemmällä auteuristisella lähestymistavalla on tietysti ollut myös oma merkityksensä, kun feministinen elokuvantutkimus on kaivanut esiin unohtettuja tai väheksytyjä naispuolisia elokuvaohjaajia ja heidän töitään. Esimerkiksi Leontine Saganin tyttökoulumiljööseen sijoittuva *Mädchen in Uniform* (1931) sai arvostusta lesbokuvauksena vasta 70-luvun naiselokuvan festivaaleilla. Aikaisemmin elokuva oli historiikkeissa mainittu lähinnä hienon valaistuksensa ja antiautoritaarisyytensä ansiosta — lesbotematikasta ei ollut puhuttu mitään.

Tekijyydellä on omat poliittiset ja ideologiset merkityksensä ja arvonsa lesboyleisille. Tekijyyttä ja lesboelokuvaa tarkasteltaessa on kuitenkin varottava astumasta ensimmäiseen ansaan, joka liittyy ohjaaja/tekijän ja tämän elämän suoraan elokuvan merkityksiin. Ei voida väittää, että lesbous sinänsä olisi radikaalia tai että seksuaalinen identiteetti olisi poliittinen valinta (vaikka se voi ollakin sellainen tietyissä tapauksissa). Samaan tapaan ei myöskään voida esittää, että lesbon tekemä elokuva olisi automaattisesti vastaelokuvaa tai että radikaaliuden potentiaali olisi siihen sisäänkirjoitettuna, vaikka elokuva ei olisikaan suoraan poliittinen. Pelkkä sortettuna oleminen ei tuota vastaelokuvaa tai muuta poliittisesti progressiivista taidemuotoa. Ongelmallista onkin, että avoimesta lesboudesta voi tulla lesboelokuvantekijälle myös taakka. Katsojat ja elokuvakriitikot odottavat lesboteikijän tuottavan aina lesboaiheista elokuvaa. Kun lesboteikijä sitten tekee lesboelokuvan, hänen oletetaan puhuvan kaikkien lesbojen edustajana, vaikka tekijän tarkoitus olisi ollut representoida vain jonkun yksilön kokemusta.

Lähestyttäessä lesboelokuvaa tuotannon ja tekijyyden näkökulmasta mielikuva vääntyy väkisinikin ajatukseen, että nyt puhutaan "siitä oikeasta" lesboelokuvasta, lesbojen omasta elokuvasta. Tekijyys antaa arvovaltaa tai uskottavuutta silloin, kun tekijä käsittelee aihetta, joka koskettaa hänen omaa elämänsä ja kokemuksiaan. Katsojan on helppo uskoa tulkinnan "aitouteen", kun hän tietää tekijän puhuvan "omasta kokemuksestaan". Richard Dyer toteaa, että lesbojen tai homojen tekemisissä avoimesti lesbo- tai homoteemoja käsittelevissä elokuvissa tekijyys implikoi katsojille auktoriteettiä ja legitimoit tekstin merkityksiä.⁵³ Kun katsoja tietää, että joku tai jotkut elokuvan tekijöistä ovat itse lesboja, hän hyväksyy helpommin elokuvan lesboutta kuvaavat jaksot "tosina".

Elokuvasa auktoriteettius lankeaa yleensä herkimmin niille, jotka varsinaisesti esiintyvät valkokankaalla. Avoimesti lesbo tai homo ihminen puhumassa valkokankaalla lesboudesta tai homoudesta on katsojille selkein ilmaisu siitä, että kyseinen henkilö puhuu "kokemuksen voimalla". Hyvänä esimerkkinä Dyer mainitsee seksologi Magnus Hirschfeldin esiintymisen homoseksuaalisuutta käsittelevässä Weimarin Saksan aikaisessa elokuvassa *Anders als die Anderen* (1919).⁵⁴ Tuorempi esimerkki, joskin auktoriteetiltaan ehkä heikompi ja erilainen, voisi olla suoraan katsojaa puhutteleva ja avoimesti homo Harvey Fierstein drag-showssa esiintyvän homon elämästä kertovassa elokuvassa

Arnold (Torch Song Trilogy, USA 1988). Myös Frank Ripplohin väljästi omaelämäkerrallinen *Taxi zum Klo* (Länsi-Saksa, 1980) sopii esimerkiksi elokuvasta, jonka tekijän avoin homous vahvistaa elokuvan merkitystä homoelokuvana.

Muiden elokuvantekijöiden on näyttelijöitä vaikeampaa ilmentää omaa seksuaalista identiteettiään. Kerronnan kommentointi tai itsensä tuominen kuvaan jollain tavoin ovat yleisiä tapoja korostaa omaa tekijänäntä. Susana Blaustein puolestaan kokosi elokuvaansa *Susana* (1980) ihmisiä omasta menneisyydestään keskustelemaan kameran edessä reaktioistaan hänen lesbouteensa. Barbara Hammer osallistuu fyysisesti omiin otoksiinsa — milloin astumalla itse fyysisesti kuvaamaansa kuvaan (*Double Strength*, 1978), milloin taas osallistumalla itse kuvan tapahtumiin samalla niitä kuvatun (*Women I Love*, 1976).⁵⁵ Chantal Akerman taas dominoi läsnäolollaan niin äänen kuin kuvankin tasolla elokuvassaan *Je tu il elle* (1974).⁵⁶

Lesbotekijät voivat haluta omalla lesbominällään korostaa kuviensa autenttisuutta, kuten Richard Dyer arvelee Jan Oxenbergin tekemän elokuvassaan *Home Movie* (1975):

Oxenberg käyttää kuvassaan isänsä hänestä pienenä tyttönä kuvaamaa filmimateriaalia. Näemme kuvissa hänet sievään vaaleanpunaiseen mekkoon puettuna lapsena, joka kiikuttaa äidin eleitä jäljitellen nukkeaan. Sitten kuvataan Oxenbergia nuorena cheerleaderina jalkapallo-ottelussa. [...] Sitten seuraa Oxenbergin itsensä kuvaamia otoksia lesboista pelaamassa softballia puistossa ja niin edelleen. Periaate on, että tämä on autenttista ja tästä autenttisuuden positiosta voin määrittellä nämä minusta muodostetut merkilliset konstruktioit.⁵⁷

Lesbouttaan ja tekijyyttään korostavia tekijöitä motivoi myös halu kommentoida itse kuvamateriaalia ja halu olla tavallista aktiivisemmin mukana rakentamassa elokuvan merkityksiä, henkilökohtaistaa esittämäänsä ja merkitä esitetty omaksi. Syyinä voi olla myös pyrkimys rikkoa elokuvallisen esittämisen perinnettä, jossa tekemisen prosessi ja elokuvateknikka on piilotettu katsojilta illuusion säilyttämiseksi.

Perinteen rikkominen onkin ollut keskeinen projekti feministisessä elokuvassa. Teresa de Lauretis kirjoittaa, että feministisen elokuvan poliittinen ja analyttinen tehtävä on ollut korostaa elokuvan luonnetta tuotteena, tekijän/tekijöiden valintoihin perustuvana tulkintana.⁵⁸ Feministinen elokuva on formaalisilla ratkaisuilla nostanut esiin elokuvan tekijyyttä ja tekemisprosessia ja kertonut, ettei ka-

Kenen kieltä lesboelokuva puhuu?

mera vain toista sellaisenaan filmille valottuvaa todellisuutta. Elokuvan kuva todellisuudesta on aina jonkun valinta. Tätä Claire Johnston painottaakin kirjoittaessaan, että olisi naiivia ajatella, että voisimme jotenkin tehdä puhdasta elokuvaa, jota ideologia ei olisi saastuttanut. Eivät edes kuvaustekniikat ja teknologia ole neutraaleja. Johnston huomauttaa, että on idealistista mystifiointia kuvitella, että kamera voisi tallettaa "totuutta" sellaisenaan tai että elokuvien tekijöiden taustat (esimerkiksi täysin lesbojen tekemä elokuva) heijastuisivat lopputuloksessa.⁵⁹ Elokuvat eivät myöskään ole kulttuurisesti puhtaita. Ei ole olemassa lesbo- tai homoelokuviakaan, joita heteronormit ja -arvot eivät olisi koskettaneet.⁶⁰

Tekijöiden identiteetti tosin näkyy riippumattomissa pientuotantotelokuvissa usein jossain määrin enemmän kuin ison budjetin elokuvissa, mistä esimerkiksi amatööriinäyttelijöiden käyttö ja tekijöiden minän tuominen kuvaan Oxenbergin tai Hammerin tyyliin. Johnston puhueekin elokuvista, jotka eroavat tuotanto-oloiltaan tavanomaisista ainoastaan esimerkiksi ohjaajansa sukupuolen suhteen. Tällöin elokuvainstituution konventiot ja ryhmätyöskentely vaikuttavat yleensä yksilöä enemmän lopputulokseen.

Johnston tulee väitteillään kritisoineeksi suurta osaa feminististä elokuvaa ja myös yhtä lesboelokuvassa yleistä elokuvamuotoa: dokumenttielokuvaa. Dokumenttielokuvan tradition kannattajat nimittäin luottivat siihen, että jos kameras annettiin vain pyöriä ja lesbojen puhua elämästään tai vain olla itsenään kameras edessä, voitaisiin tuottaa positiivisia ja aitoja lesbokuvia. 70-luvulla kehittynyt feministinen elokuvakulttuuri jakautuikin melko selkeästi kahteen tyyppiin. Ensimmäinen oli välitöntä dokumentointia, joka toteutui usein puhuvina päinä ja etsi positiivisia naiskuvia. Toinen suuntaus oli ankan formalistinen ja painotti elokuvaa sosiaalisena teknologiana, joka muovaa katsojaa esittämiskonventioillaan.⁶¹

Formalistinen suuntaus on ollut lesboelokuvassa vähäisempää, mutta dokumentilla on ollut selkeä sijansa lesboelokuvan historiassa. Lesboelokuva osallistui dokumentoivaan elokuvaperinteeseen mm. sellaisilla töillä, kuten Mariposa Film Groupin "puhuvat päät" -dokumenttielokuva *Word is Out* (1977), Kate Millettin, Louva Irvinen ym. tekemä *Three Lives* (1970), Berkeley Lesbian Feminist Film Collectiven *Coming Out* (1973) ja Elaine Jacobin *Lavender* (1971).

Caroline Sheldon esittää lesboja ja elokuvaa käsittelevän artikkelinsa lopussa toiveen, että naiset voisivat vähitellen kehittää "radikaalisti erilaisen naiselokuvan kielen".⁶² Tämä toive on utopistinen ja sisäisesti ristiriitainenkin, mikäli uskomme, ettei ole olemassa vain yhdenlaista naiseutta tai lesboutta. Lisäksi tyyli ja tekniikat ovat aina vaikkapa heteromiesten kopioitavissa.

Monet muutkin ovat toivoneet naiselokuvasta vaihtoehtoa valtaelokuvalla sekä sen stereotyyppisille ja syrjiville naiskuville. Judith Mayne pitää hollywood-elokuvan ja naiselokuvan välistä vastakkainasettelua kuitenkin epäkiitollisena. Se asettaa vaihtoehtoisen elokuvan tekijöille utopistisen taakan, jonka varjossa kaikki hiukankin valtaelokuvaan viittaava, kuten voyeurismi tai fetisismi, tuomitaan arveluttavana. Mayne epäilee myös, onko edes mahdollista tehdä todella vaihtoehtoista elokuvaa, sillä niin paljon elokuvan institutionalisoituneet representaatiotavat ja ihmisten vallitsevaan kulttuuriin sopeutuneet katsomistavat vaikuttavat lopputulokseen.⁶³ Vaikka tekijät onnistuisivatkin tuottamaan muodoltaan radikaalisti erilaista elokuvaa, emme voisi vielä formaalisten seikkojen perusteella päätellä, millaisia merkityksiä katsojat luovat tekstistä.

Itse asiassa juuri elokuvan teknologia ja kuvallisen esittämisen syvälle juurtuneet konventiot tekevät vastaelokuvan projektin hyvin vaikeaksi. Esimerkiksi voyeurismista ja fetisismistä puhuttaessa on vaikea sanoa, ovatko ne ominaisia tietylle elokuvalla vai onko itse asiassa kyse elokuvan ominaisuuksista yleensä.⁶⁴ Elokuvantekijät työskentelevät olemassa olevien audiovisuaalisen esittämisen traditioiden sisällä ja historiallisessa jatkumossa.

Jos hyväksytään ajatus, että totaalisen puhdasta vastaelokuvaa on mahdoton tehdä, vastaelokuvan on lähdeittävä olemassaolevasta perinteestä. Yksi vastaelokuvan ja dominoivan kulttuurin kritiikin muoto on uudelleentyöstää olemassaolevia malleja. Mm. Jan Oxenberg on soveltanut tätä ideaa lyhytelokuvassaan *Comedy in Six Unnatural Acts* (1975). Siinä Oxenberg satirisoi lesboista vallalla olevia visuaalisia ja psyykkisiä stereotyyppioita. Episodimainen elokuva kyseenalaistaa kuvillaan mm. *femme* ja *butch* -tyyppisen ja heteromallisen parisuhdeajattelun. Valtaelokuvan konventioita onkin vaivattomampaa manipuloida kuin ns. taideelokuvan, jonka esittämiskonventiot ovat usein piilotettuja, vaikka ne eivät olisikaan sen vähemmän heteroseksistisiä tai homofobisia.⁶⁵ Selkeisiin ja helposti

tunnistettaviin konventioihin nojaavasta lajityyppielokuvasta ovat negatiiviset stereotyypit ja alistavat rakenteet vaivattomasti poimittavissa ja kritisoitavissa niiden ilmeisyyden vuoksi. Näkymättömäksi naamioituvaa on vaikeampi kaivaa esiin ja nk. taide-elokuvan on populaarielokuvaa helpompaa piilottaa alistavat kuvansa taiteen kaikkivoipuuden alle.

Vaikka olisikin löydettävissä jokin vastaelokuvan muoto, joka väistäisi vallitsevat esittämiskonventiot ja ideat, ajatus erityisestä lesboelokuvasta horjuttaa lesboelokuvan käsitettä. Sukupuoleen, rotuun tai seksuaaliseen suuntautuneisuuteen sidotut elokuvien määritelmät ovat helposti saaneet essentialistisia painotuksia varsinkin silloin, kun on etsitty kieltä tai ilmaisumuotoa, joka on ollut tietyn ryhmän tuotamille elokuville ominainen. Teresa de Lauretis puhuu naiselokuvasta, mutta sama pätee myös lesboelokuvaan: Jos hyväksymme kriteerit sille, mitkä formaaliset, tyylilliset tai kerronnalliset puolet kertovat, että nainen on ollut kameran takana, tulemme samalla hyväksyneeksi tietyn määritelmän taiteesta, elokuvasta ja kulttuurista.⁶⁶ Rajautuminen omaan erityiseen lesboelokuvaan merkitsisi myös paitsi tuotannon yksisuuntaistamista myös katsojien unohtamista. Se mikä tavoittaa yhden lesbon, ei välttämättä kosketa toista. Tämä koskee niin lesbokatsojia kuin keitä tahansa muita katsojia.

Antiessentialististen feministien mukaan vaatimukset aidosta ja alkuperäisestä naisen näkökulmasta ovat itse asiassa paluuta monista naiseuksista yhteen naiseuteen. Naisista Naiseen ja Femininiisyyteen palataan usein vielä patriarkaatin määrittelemän ajatuksen naiseudesta tai feminiinisydestä, nimittäin etsimällä pehmeyttä, pyöreitä muotoja, tunteellisuutta ja lämpimiä värejä. Antiessentialistien on ollut toisaalta vaikea löytää vaihtoehtoa sille, mitä naiselokuva voisi olla, koska heidän argumenttinsa ovat perustuneet juuri moninaisuuteen ja erityisen naiseuden kieltämiseen. Maynen mukaan osa antiessentialisteista on kuitenkin tarjonnut vaihtoehdoksi utopiaa sukupuolettomasta identiteetistä vetoamalla siihen, että sukupuolistettu identiteetti on hyväksytty patriarkaatin ehdoilla.⁶⁷

Elokuvan historiaa tarkasteltaessa voidaan lesboelokuvalla kuitenkin kirjata jonkinlainen vastaelokuvan määritelmä tekijyyden kautta. Vaikka lesbojen tekemä elokuva ei aina poikkeaisi merkittävästi valtalinnan elokuvista tyyliltään, aihepiiriltään tai kerronnaltaan, lesbojen tekemä elokuva on, kuten naisten tekemä elokuva ylipäättään, ollut kautta elokuvan historian marginalisoitua ja usein valtakulttuurin muotoihin alistettua. Siten sen merkitykset

eivät aina nouse välttämättä niinkään itse elokuvista kuin esimerkiksi niiden tekijyyteen kytkeytyvien tuotantoprosessien historioista ja konteksteista.

Missä on lesboelokuvan paikka?

Teresa de Lauretiksien mukaan feminismin projekti on ollut luoda naisille käsitteellisiä, representatiivisia ja eroottisia tiloja, joissa naiset voisivat puhutella toisia naisia — puhuvina, näkevinä, ajattelemina ja haluavina subjekteina. Tavoitteena on ollut, että naiset voisivat yhdessä tunnistaa itsensä naisina — naisen halun subjekteina ja objekteina.⁶⁸ Tämän projektin voi nähdä myös nais- tai lesboelokuvan tavoitteena, oli kyse sitten naisista tekijöinä tai kokijoina, jotka etsivät itseään elokuvan peilitalosta, joka on ollut vain vääristyneiden heijastusten sokkelikko.

Oman lesboelokuvan merkitys onkin pitkälti siinä, että se antaa olemassaolon tunnetta lesbo yhteisölle ja reflektoi yhteistä kokemusta, joka on usein valtakulttuurissa tukahdutettu. Elokuva, jossa oma vaiennettu identiteetti tuodaan avoimesti esiin, lujittaa yhteisyyden, johonkin kuulumisen tunnetta.

Lesboelokuva tutkimuksen kohteena näyttää kuitenkin pakenevan määrittämiä. Erityisen lesboelokuvan, -katseen tai -vastaanoton etsiminen ei ole aina välttämättä osoittautunut kovin antoisaksi, sillä tulkintoja voidaan löytää loputtomasti ja usein ne ovat vielä keskenään ristiriitaisia. Tähän tulokseen on päätenyt Christine Holmlundkin, joka tutkittuaan 80-luvun alun lesboelokuvien *femme*-hahmoja ja läpikäytyään niiden kritikoilta saamaa vastaanottoa totesi, ettei vastaanotosta tai tulkinnoista ollut löydettävissä yhtenevyyttä. Sama sukupuoli, seksuaalinen suuntautuneisuus tai poliittinen näkemys ei näyttänyt tuottavan sen samanlaisempia tulkintoja *Liannasta*, *Personal Bestistä*, *Desert Heartsista* tai *Entre Nous 'sta*. Esimerkiksi *Liannan* seksikohtauksia toinen arvioija kiitteli realistisiksi kun taas toinen arvosteli, että intohimo puuttuu niistä täysin.⁶⁹ Yhteistä oli ainoastaan näiden elokuvien merkitys lesboyleisölle kulttielokuvina.

Ristiriitaiset ja hajanaiset tulokset eivät kuitenkaan tee lesboelokuvan tutkimusta mahdottomaksi, jos luovumme tuon jonkin "erityisyyden" etsimisestä ja arvottavista lesbo-lesbompi-lesboin-asetelmista. Kiinnostavimmillaan ja hedelmällisimmillään lesboelokuvantutkimus onkin yhdistellessään erilaisia lähestymistapoja, liittäessään toisiinsa niin tekstianalyysiä, katsojatutkimusta kuin tekijyydenkin problematiikkaa — tuotantoa ja sen historiaakaan

unohtamatta. Voisi esimerkiksi tutkia, miten lesbo-katsojat, lesboelokuva ja valtaelokuva sekä erilaiset sosiaaliset diskurssit aina feminismiin noususta 60—70-luvun seksuaaliseen vapautumiseen asti ovat käyneet dialogia keskenään ja millaisia tuloksia siitä on syntynyt. Mahdollista olisi myös tarkastella, millaisia merkityksiä lesboelokuvilla on ollut lesbo-yhteisölle tietynä historiallisena aikana tietyssä kontekstissa ja miten tekijät ja tuotantoyhtiöt ovat vastanneet sen tarpeisiin ja yhteiskunnan asenteiden muutoksiin. Lesboelokuvan sijaan tutkimuksen kohteeksi pitäisi siis ehkä paremminkin määritellä *lesbous* ja elokuva.

Vaikka lesbouden, lesboelokuvan tai lesbonäkökulman määrittäminen onkin ongelmallista, loputtomien erojen korostaminen ja yhtenäisyyden kieltäminen ei sekään ole ongelmaton lopputulos. Edellinen voi johtaa ”vaillinaisiin” tai essentiaalisiin lesbouden määritelmiin. Jälkimmäinen taas on poliittisesti ongelmallinen lähtökohta, sillä poliittikka edellyttää yhteistä ja jaettua kokemusta. Näiden ääripäiden sijasta voidaan ajatella, että yhtenäisen identiteetti luodaan paikallisesti erilaisissa poliittisissa ja kulttuurisissa käytänteissä. Stuart Hallin tapaan poliittikka voitaisiin perustaa strategiaan, jonka mukaan poliittisen ja kulttuurisen taistelun luonteomainen piirre ja edellytys on kyky muodostaa jakautuneista luokista ja erillisistä ryhmistä kollektiiveja, jotka keskitetyllä voimallaan kykenevät vastustamaan alistavia rakenteita.⁷⁰

Juuri tästä yhteisen identiteetin paikallisesta rakentamisesta kirjoittaa myös Sally Munt. Hän kiteyttää *New Lesbian Criticism* -kirjan esipuheessa lesbotutkimuksen kaksi keskeistä puolta. Yhtäältä on korostettava, että *lesbous* on suhteellisen uusi historiallinen konstruktio, jonka olemus kytketty aina ympäröivän kulttuurin muutoksiin. Toisaalta Muntin mukaan on painotettava yhteisen identiteetin luomisen poliittista merkitystä ja jaetun kokemuksen tärkeyttä: “We need our dream of a lesbian nation”.⁷¹

Viitteet

¹ Lainaukset ovat Vito Russon kirjasta *The Celluloid Closet Homosexuality in the Movies*. New York et al: Harper & Row 1981, 126 ja 178.

² Psykosemioottisella elokuvantutkimuksella tarkoitetaan 70-luvulla alkanutta elokuvantutkimusta, joka sai keskeiset vaikutteensa Jacques Lacanilta, Émile Benvenisteltä ja Louis Althusserilta.

³ Lucie Arbuthnot & Gail Seneca, “Pre-Text and Text in Gentleman Prefer Blondes”. *Film Reader* No. 5, 1981; Jackie Stacey, “Desperately Seeking Difference”. *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*. Eds. Lorraine Gamman and Margaret Marshment. London: The Woman’s Press 1988 (Alk. 1987). 1988.

Esimerkiksi Arbuthnot ja Seneca etsivät artikkelissaan omaa naiskatsojan mielihyväänsä. He eivät löytäneet sitä psykoanalyttiseen perinteeseen nojaavasta feministisestä elokuvasta, joka on heidän mielestään mieskatsojan objektiivaa katsetta etäännyttäessään etäännyttänyt myös naiskatsojan mielihyvän. He eivät oikein löytäneet mielihyvää perinteisesti naiskatsojia miellyttäenistä Marlene Dietrichin, Greta Garbon tai Katherine Hepburnin elokuvista, joissa naisten väliset suhteet eivät lopultakaan olleet keskeisiä. Parhaan katsomisnautinnon kirjoittajat saivat elokuvasta *Herrat pitävät vaaleaverikoista* ja Marilyn Monroen ja Jane Russellin esittämien naisten läheisestä suhteesta. Lesboelokuvantutkimukselle antoisaa on kirjoittajien moniulotteinen analyysi, miten naisten välistä poikkeuksellisen läheistä ja miehet sulkeistavaa ystävyyttä esitetään elokuvassa.

⁴ ‘The Hollywood Production Code’ pyrki eliminoimaan elokuvista rikollisen elämän viehätyksen ja brutaalin väkivallan lisäksi kaiken seksuaalisen aktiviteetin ja erityisesti avioliiton ulkopuolisen ja ”epänormaalkiksi” luokitellun seksuaalisuuden. Tuotantokoodi oli jatkoa nk. Haysin toimiston (Hays Office, per. 1922) elokuvien moraalista ohjaaville säännöstoille. Tuotantokoodin takana olivat roomalaiskatoliset maallikot ja koodi otettiin käyttöön Catholic Legion of Decencyn uhattua elokuva-alaa talousboikotilla vuonna 1933. Koodi vaikutti yhdysvaltalaisessa elokuvateollisuudessa runsaat kaksikymmentä vuotta. Esimerkiksi Lillian Hellmanin lesboteemoja sisältävä näytelmä *The Children’s Hour* filmatisoitiin jo vuonna 1950 nimellä *We Three*, mutta kaikki henkilöahmot oli heteroseksuaalisuutta tuotantokoodin mallien mukaan. Vasta vuonna 1961 Hellmanin näytelmä kuvattiin alkuperäiskäsikirjoituksen mukaisesti nimellä *The Loudest Whisper*. (Ks. Caroline Sheldon, “Lesbians in film”. *Out of Focus. Writings on Women and The Media*. Eds. Kath Davies, Julianne Dickey, Teresa Stratford. London: The Women’s Press Sheldon 1987.)

⁵ Käytän termiä ‘homoseksuaalisuus’ sekä lesbouden että homouden sisältävänä terminä, koska suomen kielessä ei ole *gay*-sanan kaltaista ilmaisu.

⁶ Myös etninen elokuvantutkimus on usein pysähtynyt keskustelemaan vain etnisestä stereotyyppittelystä rikkomatta loputonta negatiivisten representaatioiden kritiikin kehää (Kobena Mercer, “General Introduction”. *The Color Black. Black Images in British Television*. Eds. Therese Daniels & Jane Gerson. London: British Film Institute 1989, 3).

⁷ 1970-luvun alun keskeisiä feministisen elokuvantutkimuksen teoksia olivat mm. Molly Haskellin *From Reverence to Rape* (1974), Marjorie Rosenin *Popcorn Venus* (1973) ja Joan Mellenin *Women and Their Sexuality in the New Film* (1973). Näitä kolmea teosta on sittemmin kritisoitu useissa yhteyksissä popularisoivina ja teoreettisesti yksinkertaisina historiikkeina. Lisäksi Patrice Petro on syyttänyt Haskellia heteroseksuaalisen romanssin kritiikittömästä ylistämisestä homoeroottisuuden kustannuksella.

(Patrice Petro, "Feminismi ja elokuvahistoria". Käännös: Anu Koivunen ja Kimmo Laine. *Lähikuva* 4/1990, 21—23.)

⁸ Richard Dyer, "Rejecting Straight Ideals: Gays in Film". *Jump Cut. Hollywood, Politics and Counter-Cinema*. Ed. Peter Steven. Toronto: Between the Lines 1985 (alk. 1978), 289.

⁹ Mercer 1989, 4.

¹⁰ Lääkärit, psykiatrit ja sosiaalityöntekijät luettelivat mm. sellaisia määreitä kuin haavoittuva, riippuvainen, tunteellinen ja monin tavoin lapsekas, kun heiltä eräissä haastattelututkimuksessa kysyttiin määritelmää normaalista terveestä naisesta (Jane Root, *Pictures of Women: Sexuality*. Great Britain: Pandora Press 1984, 16).

¹¹ Esim. Linda Williams, "'Personal Best': Women in Love". *Films for Women*. Ed. Charlotte Brunson. London: British Film Institute 1987 (alk. 1982).

¹² Vrt. Dyer 1985, 290.

¹³ Chris Straayerin *Personal Best* -elokuvasta tekemässä vastaanottotutkimuksessa lesbo-feministikatsojat valittavat erityisesti sitä, että elokuvan päähenkilöillä ei ole mitään kosketusta lesboyhteisöön eikä heillä ole lesboystäviä. Eräs kyselyyn vastannut nainen kirjoitti: "Elokuva antoi vaikutelman, ettei lesboudella ole muuta merkitystä kuin että kenen kanssa menee ulos lauantai-illalla". (Chris Straayer, "Personal Best. Lesbian/Feminist Audience". *Jump Cut*, No. 29, 1984, 42.)

¹⁴ Mark Finch, "Business as usual: Substitution and sex in Prick Up Your Ears and other recent gay-themed movies". *Coming on Strong. Gay Politics and Culture*. Eds. Simon Shepherd & Mick Wallis. London: Unwin Hyman 1989.

¹⁵ Samaan tapaan kuin ei voida puhua yhdenlaisesta lesboudesta ei myöskään voida puhua yhdenlaisesta heteroudesta.

¹⁶ Richard Dyer, "Believing in Fairies. The Author and the Homosexual". *Inside/Out. Lesbian Theories. Gay Theories*. NY, London: Routledge 1991, 199.

¹⁷ Mandy Merck, "'Lianna' and the Lesbian Art Cinema". *Films for Women*. Ed. Charlotte Brunson. London: British Film Institute 1985 (alk. 1984).

¹⁸ Christine Holmlund, "When Is a Lesbian Not a Lesbian? The Lesbian Continuum and the Mainstream Femme Film". *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory*. No. 25—26, January-May, 145 — 180, 1991.

¹⁹ Queer-elokuvasta tarkemmin esim. *Sight & Soundin* (September 1992) erikoisosasto "New Queer Cinema", jossa käsitellään muutaman artikkelin ja haastattelujen avulla pervo-elokuvan sisältöä ja luonnetta.

²⁰ Laura Mulvey, "Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva". *Synteesi* 1—2/1985. Kääntänyt: Mauri Pasanen. Alk. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* 1985 (Alk. 1975), 5 — 15.

²¹ Claire Johnstone, "Towards a Feminist Film Practice: Some Thesis". *Movies and Methods, Vol II. An Anthology* Ed. Bill Nichols. Berkeley et al: University of California Press (alk. 1976) 1985, 322—326.

²² Ruby B. Rich, "In the Name of Feminist Film Criticism. *Movies and Methods, Vol II. An Anthology* Ed. Bill Nichols. Berkeley et al: University of California Press 1985, 349.

²³ Ks. mm. D. N. Rodowick, "The Difficulty of Difference". *Wide Angle* 5, No. 1, 1982 4 - 15; ja Studlar, Gaylyn: "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema". *Movies and Methods, Vol II. An Anthology* Ed. Bill Nichols. Berkeley et al: University of California Press 1985.

²⁴ Jane Gaines, "White Privilege and Looking Relations — Race and Gender in Feminist Film Theory". *Screen*, vol. 29, No. 4, 1988, 15.

²⁵ Stacey 1988.

²⁶ Teresa de Lauretis, "Guerilla in the midst: women's cinema in the 80's". *Screen* vol. 31, No. 1 Spring 1990, 22.

²⁷ Otteita Claire Whitakerin tekemästä lesbokatsojien haastattelusta: "Hollywood Transformed: Interviews with Lesbian Viewers". *Jump Cut. Hollywood, Politics and Counter-Cinema*. Ed. Peter Steven. Toronto: Between the Lines 1985, (1981).

²⁸ Screen-teoriasta ja sen kritiikistä: Rodowick 1982; Robert Lapsley, & Michael Westlake, *Film Theory: An Introduction*. Manchester University Press 1988 sekä Veijo Hietala, *Situating the Subject in Film Theory. Meaning and Spectatorship in Cinema*. Turun yliopiston julkaisuja. Annales universitatis Turkuensis, sarja B, osa 194. Turku: Turun yliopisto 1990b.

²⁹ On huomattava kuitenkin, että screeniläisessä kontekstissa työskennelleistä mm. Colin MacCabe ("Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure". Colin MacCabe: *Theoretical essays: film, linguistics, literature*. Manchester University Press: Manchester (1976) 1985) ja Paul Willeman ("Notes on Subjectivity On Reading Edward Branigan's 'Subjectivity Under Siege'"). *Screen*, vol. 19, no. 1, Spring (1978)) kritisoivat jo 70-luvun lopulla psykosemiaotistisen tutkimuksen tekstikeskeisyyttä ja todellisten katsojien samastamista tekstuaaliseen katsojaan.

³⁰ Mm. Straayer 1984, 40—44; Elizabeth Ellsworth, "Illicit Pleasures. Feminist Spectators and Personal Best". *Wide Angle*, Vol 8, No. 2, 1986, 45—56; Jacqueline Bobo, "The Colour Purple: Black Women as Cultural Readers". *Female Spectators. Looking at Film and Television*. Ed. E. Deidre Pribram. London: Verso 1988; Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. London: MacMillan 1987, 141—194.

³¹ Bobo 1988, 101. Bobon tutkimuksen mukaan mustat mieskatsojat ja -kriitikot sen sijaan suhtautuivat niin Spielbergin elokuvaan kuin sen pohjana olleeseen Alice Walkerin kirjaan hyvin negatiivisesti mm. sen takia, että elokuva esitti mustat miehet kovina ja brutaaleina ja teki näin eroa mustien miesten ja naisten välille.

³² Holmlund 1991, 165.

³³ *Screen*-kriitikki oli lähellä nk. Frankfurtin koulukunnan osakseen saamaa arvostelua. Frankfurtin koulukunnan edustajat eivät nimittäin tehneet juuri eroa ideaalisen massakulttuurin manipuloiman kuluttajan ja erilaisten diskurssien vaikutuksessa elävän massakulttuurin käyttäjän välillä. (Tania Modleski, *Feminism Without Women. Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*. New York, London: Routledge 1991, 37.)

³⁴ Stuart Hall, Sisäänkoodaus/uloskoodaus. Suom. Veikko Pietilä. Teoksessa Stuart Hall: *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa ja Lawrence Grossberg. Tampere: Vastapaino 1992a ("Encoding/Decoding", 1980).

- ³⁵ Frank Parkin, *Class Inequality and Political Order*. London: Paladin 1973.
- ³⁶ Hall puhuu television ajankohtais- ja uutisohjelmista, mutta malli on tietyin varauksin sovellettavissa myös fiktiiviseen elokuvaan. Katso Martti Lahti, *Intertekstuaalisuus ja merkityksen anto elokuvassa*. Pro gradu -tutkielma. Elokuva- ja televisiotiede, Turun yliopisto 1992, 32—33.
- ³⁷ David Morley, *The 'Nationwide' Audience: Structure and Decoding*. BFI Television Monograph 11. London: British Film Institute 1980.
- ³⁸ John Fiske, *Television Culture*. London, New York: Methuen 1987, 64.
- ³⁹ Hall 1992, 145.
- ⁴⁰ Ellsworth 1986, passim.
- ⁴¹ Jane Gaines, *Women and Representation. Can we Enjoy Alternative Pleasure? Issues in Feminist Film Criticism*. Ed. Patricia Erens. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press (alk. 1984) 1990, 85; ks. myös Henry Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*. Great Britain: Routledge 1992, 4—5; David Morley, "Changing Paradigms in Audience Studies", *Remote Control. Television, Audiences & Cultural Power*. Eds. Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriele Kreutzner, Eva-Maria Warth. London, New York: Routledge. (Alk. 1989) 1991, 19—25; Janice A. Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. London, New York: Verso. (Alk. 1984) 1987, 5—6.
- ⁴² Fiske 1987, 77—80.
- ⁴³ Edith Becker, Michelle Citron, Julia Lesage, and B. Ruby Rich, "Lesbians and Film". *Jump Cut. Hollywood, Politics and Counter-Cinema*. Ed. Peter Steven. Toronto: Between the Lines (alk. 1981) 1985, 301.
- ⁴⁴ Andrea Weiss, *Vampires and Violets. Lesbian in the Cinema*. London: Jonathan Cape 1992.
- ⁴⁵ Straayer 1984, 41.
- ⁴⁶ Hanna Kangasniemi, "Toinen nainen. Lesbouden representatio elokuvassa Jäähyväiset". *Naistutkimus-Kvinnoforskning 4/1989*, 5.
- ⁴⁷ Vrt. Ellsworth 1986, 54; Terry Lovell, *Pictures of Reality. Aesthetics, Politics and Pleasure*. London: British Film Institute (alk. 1980) 1983, 95.
- ⁴⁸ Ellsworth 1986, 54.
- ⁴⁹ J.P. Telotte, "Beyond All Reason: The Nature of the Cult". *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*, ed. J.P. Telotte. Austin: University of Texas Press 1991, 11—13.
- ⁵⁰ Auteur-teorian vaiheista enemmän esim. John Caughie (ed.), *Theories of Authorship*. London: Routledge and Kegan Paul 1981 tai Veijo Hietala, "Auteurin elämä, kuolema — ja ylösnousemus". *Filmihullu 1/1990*.
- ⁵¹ Kts. esim. Kaja Silvermanin analyysia auteur-teorian kehityksestä sekä sen merkityksestä ja sovellutuksista feministisessä elokuvateoriassa (*The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1988, 187—234).
- ⁵² Dyer 1991, 185.
- ⁵³ Dyer 1991, 196.
- ⁵⁴ *Ibid.*, 196.
- ⁵⁵ Dyer 1991, 196—197; Richard Dyer: *Now you see it. Studies on lesbian and gay film*. London: Routledge 1990, 203, 242.
- ⁵⁶ Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1990, 124—154.
- ⁵⁷ Richard Dyer, "Elokuvan toinen historia. Lähikuvassa Richard Dyer". Haastattelijoina: Hanna Kangasniemi, Anu Koivunen, Martti Lahti ja Veijo Hietala. Nauhalta purkanut ja kääntänyt Hanna Kangasniemi. *Lähikuva 2/1989*, 28.
- ⁵⁸ Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1984, 107.
- ⁵⁹ Claire Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema". *Movies and Methods, An Anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley et al: University of California Press (alk. 1973), 1976, 214.
- ⁶⁰ Dyer 1991, 190. Tästä ovat kirjoittaneet myös mm. naisten ja mustien kirjoittamisen yhteydessä Elaine Showalter ja Nancy Miller, jotka eivät ole oikein hyväksyneet ajatusta naiskirjoituksen, *écriture féminine*, mahdollisuudesta.
- ⁶¹ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1987, 128; kts. myös Sheldon 1980, 22.
- ⁶² Sheldon 1980, 22.
- ⁶³ Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1990, 4.
- ⁶⁴ Mayne 1990, 5.
- ⁶⁵ Johnston 1976, 210.
- ⁶⁶ de Lauretis 1987, 131; vrt. myös Mayne 1990, 6.
- ⁶⁷ Mayne 1990, 7.
- ⁶⁸ de Lauretis 1990, 15.
- ⁶⁹ Holmlund 1991, 157.
- ⁷⁰ Stuart Hall, "Merkintöjä 'populaarin' purkamisesta". Teoksessa Stuart Hall: *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa ja Lawrence Grossberg. Tampere: Vastapaino, ("Notes on Deconstructing 'the Popular'") 1992b, 261.
- ⁷¹ Sally Munt, "Introduction". Teoksessa *New Lesbian Criticism. Literary and Cultural Readings*. Ed. Sally Munt. New York: Columbia University Press 1992, xviii.