

Hanna Kangasniemi:

# Syrjästäkatsojan tarina - Lesbouden representaatio Jäähyväisissä

---

---

**T**uija-Maija Niskasen elokuva *Jäähyväiset* (Avskedet, Ruotsi 1981)<sup>1</sup> kuvaa lyhyesti mutta varsin selvästi kahden naisen lesbosuhteen. Yhdessäkään lukemassani Jäähyväisistä kirjoitetussa elokuva-arvostelussa tai -esityksessä ei kuitenkaan mainita sanaa lesbous tai homoseksuaalisuus.<sup>2</sup> Kritiikeissä ja muissa elokuvaa käsittelevissä kirjoituksissa puhutaan sen sijaan “syvästä ystävydestä samaan sukupuoleen”, “läheisestä ystävydestä”, “kiinnostuksesta ja kiintymyksestä omaan sukupuoleen”<sup>3</sup> tai “läheisyyden nälässä ystävättären puoleen taipumisesta”<sup>6</sup>. Muutamissa kirjoituksissa sentään mainitaan sana rakkaussuhde<sup>7</sup>, mutta useimmiten lesbouden aihepiiri ohitetaan maininnoilla. Homoseksuaalisuus on vielä lehdistössämme jonkinasteinen tabu, mikä kertonee paljon myös yhteiskunnastamme.

Elokuvan ohjaaja Tuija-Maija Niskanen tiivistää elokuvan tarinaa seuraavasti:

*Se on kuvaus kamppailusta, jota ihminen käy aikuistuessaan. Kertomus tytön irtautumisesta nujertavasta isästä. (—) Jäähyväiset kuvaa perhedynamiikkaa, perhettä ja sen sisäistä vuorovaikutusta (—) Se on pelkistetyksi elokuva erään lapsen kohtalosta.*<sup>8</sup>

Niskanen ei mainitse sanallakaan Valerien lesboutta, naisten välistä suhdetta tai edes seksuaalisuutta, jolla on elokuvassa kuitenkin keskeinen osa. Sekä ohjaaja itse että elokuva-arvostelijat luovat elokuvalla vastaanottokontekstia, jossa lesbous marginalisoidaan, työnnetään syrjään. Miten elokuva sitten käsittelee aihetta?

Seksuaalisuuden ja siihen liittyvien ilmiöiden analyysi on tärkeää naistutkimuksessa (joka sisältää myös lesbolaisen kritiikin) sillä, kuten Jancy Place toteaa, naiset määrittyvät kulttuurissamme ennen kaikkea seksuaalisuutensa kautta ja useimmiten vielä suhteessa miehiin.

*Women are defined in relation to men, and the centrality of sexuality in this definition is a key to understanding the position of women in our culture.*<sup>9</sup>

Naiset on kulttuurissamme kytkeyty sukupuolirooleihinsa ja vallitseva järjestys on sosiaalisen sukupuolistamisen prosessissa pyrkinyt saamaan naiset identifioimaan itsensä miehiä varten olemassa olevina seksuaalisina olentoina.<sup>10</sup> Lesbous on tässä järjestelmässä toiminut uhkaavana elementtinä miehistä valtaa vastaan, sillä lesbot elävät seksuaalisesti ja taloudellisesti miehistä riippumattomina.

Lesbot sijottuvat yhteiskunnassamme heteroseksuaalisen työnjaon ulkopuolella ja asettuvat miesten valtaa vastaan kieltäytymällä olemasta seksuaalisesti miesten käytettävissä. Kuitenkin muiden muassa patriarkaalisen vallan palveluksessa oleva elokuva on kääntänyt myös lesbouden miehisen mielihyvän kohteeksi. Esimerkiksi pornoelokuvat ovat tarjonneet lesbolaista seksiä voyeuristisen nautinnon lähteeksi. Usein lesbouden teema on vielä tehty miehille “turvalliseksi” palauttamalla naiset paikalleen patriarkaaliseen järjestykseen. Miehen annetaan saapua sopivassa vaiheessa naisten aktia tyydyttämään naisten “todelliset tarpeet”<sup>11</sup> tai naisten näytetään saavan tyydytyksensä tekopeniksestä, joka edustaa pois-olevaa miestä. MacKinnon näkeekin seksuaalisuuden olevan feminismille, mitä työ on marxilaisille - eli sitä mikä on ominta mutta usein myös eniten riistettyä.<sup>12</sup>

**E**lokuvan ensimmäinen puolisko käsittelee Valerien lapsuutta, jolloin tytön lesboutta ei vielä eksplisiittisesti tuoda esiin. Jälkimmäinen osa elokuvasta keskittyy Valerien elämään nuorena naisena. Varsinaisesti Valerien lesboutta käsitteleviä kohtauksia elokuvassa on vain muutama. Elokuvan ensimmäinen tapaaminen Valerien ja hänen rakastettunsa Kerstinin välillä rajoittuu katseiden vaihtoon ja keskusteluun, jonka päätteeksi solmitaan läheinen ystävyysuhde. Seuraava kohtaus on jo intiimimpi ja seksuaalisesti virittynyt. Valerie istuu katsomas-

sa, kun Kerstin tanssii hänelle viettelevästi leikitellen. Tanssittuaan hän lankeaa Valerien jalkojen juureen ja asettaa päänsä tämän syliin. Kohtaus päättyy Valerien suudellessa Kerstinin otsaa. Kolmannessa kohtauksessa, jossa sekä Valerie että Kerstin ovat läsnä, isä kuulustelee Valerieta tämän Kerstinille kirjoittaman rakkauskirjeen vuoksi. Neljäs ja viimeinen kohtaus Valerien ja Kerstinin välillä tapahtuu teatterissa, jonne Kerstin tulee tapaamaan Valerieta ja kertomaan hänen ja Valerien isän välillä tapahtuneesta.

## Maskuliinisuus ja feminiinisyys

Monet lesbot kirjoittajat ja taiteilijat ovat teksteissään ja teoksissaan pyrkineet sivuttamaan sosiaalisesti määrittyneen sukupuolen sen ongelmallisuuden takia.<sup>13</sup> De Lauretisin mielestä on ironista, että yksi tapa, jolla sosiaalisen sukupuolen ongelmaa on paettu, on ollut eroottisuuden ja seksuaalisuuden kätkeminen. Toinen tie on ollut hyväksyä sukupuolisuus täysin, mutta tällöin on naiseus usein korvattu maskuliinisuudella ja mahdollistettu siten lesbouden redusoituminen pelkäksi *hommo-seksuaalisuudeksi*<sup>14</sup>. Tämä hommo-seksuaalistaminen on tyypillistä monille heterojen tekemille lesbokuvauksille, joissa lesboutta esitetään ja kuvataan heteroseksuaalisesta näkökulmasta, vallitsevan kulttuurin konventioiden keinoin.

Lesbot ja mieshomoseksuaalit määrittävät patriarkaalisessa järjestelmässä ennen kaikkea seksuaalisuutensa kautta. Naiset yleensä taas määritellään sukupuoliroolinsa avulla. Heteroseksuaalit miehet väistävät tätä sukupuoli/sukupuoli-rooliin rajoittumista määrittämällä ensisijaisesti sen toimintansa kautta, joka heille on ominaista yhteisössä tai yhteiskunnassa. Caroline Sheldon ottaa esimerkiksi työn, jota nämä miehet tekevät.<sup>15</sup> Samalla hän kuitenkin huomauttaa, että myös sosiaalinen luokka tai rotu voi toimia määrittävänä tekijänä. Yleensä näin tapahtuu, kun luokka tai rotu liittyy johonkin ei-valkoiseen tai ei-keskiluokkaiseen.

Yksi pitkäikäisimpiä myyttejä homoseksuaalisuudesta on, että se liittyyi joihinkin naisissa ilmenevään liialliseen maskuliinisuuteen tai miesten naimaisuuteen. Myytin mukaan ne, joilla on tällainen käänteinen sosiaalinen sukupuoli, suuntautuvat helpommin ”normaalista” heteroseksuaalisuudesta homoseksuaalisuuteen.<sup>16</sup>

Jäähyväisten Valerie ei määrity elokuvassa naiseksi patriarkaalisesta yhteiskunnan naiseudelle antamien roolimallien tai määreiden mukaan. Jo lapsuudessaan Valerie saa kuulla isältään olevansa ruma ja äiti kutsuu tytärtään ”pikkuseksi pelleksi”. Valeriehen ei verbaalisesti liitetä mitään adjektiiveja, jotka perinteisesti kuvaavat naisellisuutta ja muodostavat patriarkaalisesta yhteiskunnan ylläpitämisen käsityksen naiseuden olemuksesta. Valerie ei ole kaunis, sievä tai sulavaliiikkeen. Hänelle ei anneta tanssintunteja kuten pikkusisko Margaretille, jota valmentetaan naisen rooliin ja vaimoksi ”jollekin yhtä hienolle miehelle kuin isänsä”. Valerie ei tanssi, eikä hän osaa

soittaa ja laulaa kuten perinteistä naiseutta edustava äitinsä.

Länsimaaisessa teollistuneessa yhteiskunnassa sosiaalisesti naiseus merkitsee naisellisuutta. Tämä merkitsee viehättävyyttä miehille, mikä taas sisältää ajatuksen, että nainen on seksuaalisesti miehen käytettävissä.<sup>17</sup> Jäähyväisten Valerie ei elokuvassa määrity seksuaalisesti viehättäväksi miehille. Hän ei Catherine MacKinnonin esittämien vallitsevien miesten määreiden mukaan ole nainen, koska hän ei ole seksuaalisesti miesten ulottuvilla kuten taas Kerstin homoseksuaalisuudestaan huolimatta on.

Elokuvan heteroseksuaalinen painotus tekee Valeriestä sen sijaan maskuliinisen, koska vallitsevassa yhteiskunnassa ei ole mallia naisia rakastavalle naiselle. Näin ei heteroseksuaalista naisesta tule heteroseksuaalisen miehen jäljitelmä. Valerie ahdetaan miehen rooliin, ja jälleen kerran rooliin, joka juuri patriarkaalisesta järjestelmästä on miehen rooli: perheen vastuunkantaja. Isä olettaa Valerien huolehtivan omaisuudesta, äidistä ja Margaretista, jos isälle sattuisi jotakin. Valerien isä myös lähettää Lappiin ”att försvara dett fosterland med heder som en karl”. Valerien ja isän toisiaan tuntemasta vastenmielisyydestä huolimatta isä näkee itsensä (miehen) Valerissa. ”Bråss på sin fader - så kvinna som hon är”.

Elokuvan taustalta voi jäljittää seksologi Havelock Ellisin viime vuosisadan vaihteessa esittämiä kaavamaisia näkemyksiä<sup>18</sup> siitä, kuinka todellinen lesbo on maskuliininen nainen, jonka aktiivinen seksuaalisuus (Valerie valitsee itse rakastettunsa eikä alistu, kuten Margaret, naitettavaksi) on miehistä. Kerstinin, Valerien rakastetun, feminiinisyys puolestaan tukee Ellisin ajatusta, että lesbosuhteen olettu feminiininen puoli ei ehkä sittenkään olisi ”todella” lesbo. Kerstin nimittäin kihlautuu elokuvan lopussa koettuaan vielä ennen sitä seksuaalisen suhteen Valerien isän kanssa.

Valerien maskuliinisuutta ja Kerstinin feminiinisyttä korostetaan vaateuksella ja kampauksilla. Valeriella on lyhyet ja laittamattomat hiukset ja Kerstinillä puolestaan pitkät, kiharretut ja tyttömäiset hiukset. Valerie on myös lähes säännönmukaisesti puettu tummiin yksinkertaisiin melko sukupuolettomiin vaatteisiin (tumma hame, kauluspaita ja villatakki), kun taas Kerstin on vaatetettu useammin vaaleisiin ja ns. naisellisiin asusteisiin, jotka korostavat vartalon muotoja.

Maskuliinisuus liitetään Valeriehen myös hänen tekonsa kautta. Valerie omaksuu oman luokkansa käyttäytymismalleja, mutta osa malleista on perinteisempiä miesten kuin naisten toimintamalleina. Vastaavasti, kuin ellisiläisiin näkemyksiin perustuvan **Radclyffe Hallin** *The Well of Loneliness*-teoksen yläluokkainen lesbo sankarit Stephen kasvaa sosiaalisen luokkansa ihanteita vastaavaksi herrasmieheksi, joka jo nuorena tyttönä on ritarillinen ja suojeleva äitiään kohtaan,<sup>19</sup> myös Valerie ottaa miehen roolin suojellessaan äitiään isänsä loukkaavaa käytöstä vastaan.

Vaikka Valeriehen liitetäänkin kliseenomaisesti<sup>20</sup> maskuliinisia piirteitä, häntä ei jätetä täysin naisuttakaan määrittävien kliseiden ulkopuolelle. Häneen takertuvat sellaiset yhteiskunnan naiseuteen liittämät määreet kuin haavoittuva, riippuvainen ja tunteellinen.<sup>21</sup> Valerie, toisin kuin esimerkiksi isänsä, on riippuvainen läheisistä ihmisistä ja näiden häntä kohtaan osoittamista tunteista. Valerieen haavoittuvuus ja tunteellisuus tulee hyvin esille hänen ja isän välisissä kohtauksissa, joissa isän kovuus ja tunteettomuus korostaa Valerieen emotionaalisuutta.

## Nimeäminen

*...silence and secrecy are a shelter for power, anchoring its prohibitions...*<sup>22</sup>

Aste, missä määrin jostain asiasta puhutaan julkisesti, kertoo sen tärkeydestä ja merkityksestä sekä myös asiasta puhuneen tai puhumatta jättäneen suhteesta kyseiseen aiheeseen. Eufemismit ja asioiden kiertely kertovat puhujan epämukavuudesta aiheensa parissa. Nimeämättä jättäminen voi olla myös vallan käyttöä päämääränä tietoinen syrjintä ja tämä näkyy erityisen selvästi homoseksuaalisuuden kohdalla.

Valerien lesboutta ei missään vaiheessa elokuvaa lausuta todella ääneen, eikä Valerieen ja Kerstinin suhdetta nimetä. Tanssikohtaus, jossa tunteita lausutaan julki tanssin, musiikin, eleiden ja kosketusten avulla, kertoo Valerieen ja Kerstinin välisen suhteen laadun. Yhteisen illan jälkihuumassa Valerie kirjoittaa Kerstinille rakkauskirjeen, jonka sisältöä selvitelläänkin tanssia seuraavassa kohtauksessa. Isä pakottaa Valerieen lukemaan kirjeensä ääneen isän, äidin ja Kerstinin läsnäollessa. Näin edeltävässä kohtauksessa visuaalisesti ilmaistu rakkaus verbalisoidaan. Isä tuomitsee tyttärensä suhteen nimeämättä sitä kuitenkin rakkaus- tai seksuaalisuhteeksi. Hänelle Valerie lesbona on ”tuollainen” tai ”sinunlainen”. Kohtauksen lopussa ”tuollaisuus” määritellään kuitenkin epänormaalkiksi, kun isä sanoo äidille, että Valerie on erotettava Margaretista, sillä ”ätminstone en måste bli normal”. Valerie on isälle petturi. ”Det finns inget samhälle som tolererar sânt”, painottaa isä Valerieelle inhoaan.

Nimeämistä ja nimeämättä jättämistä tapahtuu jo kahdessa Kerstinin tanssia edeltäneessä kohtauksessa, joissa isä ensin syyttää Valerieta ”ryssien ja juutalaisten perseennuolemuksesta” ja uhkaa sitten kertoa, mikä Valerie todella on. Tämän nimeämisen keskeyttää kuitenkin äiti. Seuraavassa kohtauksessa Margaret kaihtaa Valerieta, koska isä on sanonut Valerieen olevan jotain, mitä Margaret ei kykene toistamaan. Saksan vastaisuus ja homoseksuaalisuus kytkeytyvät isän puheissa tiiviisti yhteen. Ne edustavat isän järjestykselle jotain vierasta, vaarallista ja tuomitettavaa. Homoseksuaalisuuden tai lesbouden käsitettä isä ei kykene ilmaisemaan eikä analysoimaan erillisenä ilmiönä, vaan hän liittää sen suoraan asioihin, jotka hänen ajatusmaailmalleen vieraina tuntuvat yhtäläillä vasten-



Valerie (Pirkko Nurmi) ja Kerstin (Stina Ekblad). Kuva: Suomen Elo-

mielisiltä. Petturuus määrittänyt isän mielessä sekä antisak-salaisuutena että homoseksuaalisuutena. Kieltäytymällä Valerieen lesbouden nimeämisestä isä tavallaan kieltää sen olemassaolon itsenäisenä ilmiönä.

Lillian Faderman kertoo kirjassaan *Surpassing the Love of Men*<sup>23</sup> 1800-luvun alun Skotlannissa sattuneesta tapauksesta. Kaksi opettajatarta joutui syytteeseen lesboudesta, mutta koska aikakauden brittiläinen yhteiskunta ei tuntenut lesbouden käsitettä (ainakaan valkoisten, keski-luokkaisten brittinaisten yhteydessä), syyte raukesi. Tapaus kertoo ainakin kahdella tasolla tapahtuvasta sorrosta. Naisia *olisi rangaistu*, jos heidän seksuaalinen käyttäyty-misensä olisi kyetty nimeämään. Miesten homoseksuaali-suushan oli tuolloin ankarasti rangaistu rikos.<sup>24</sup> Naisilta kiellettiin kuitenkin heidän seksuaalinen identiteettinsä, koska lesboutta ei virallisesti 1800-luvun alun Skotlannissa ollut olemassa. Myös Valerieelta kielletään seksuaalinen identiteetti. Se vaietaan olemattomaksi ja tukahdutaan muiden syytösten sisään. Valerie saa kuitenkin kohdata rangaistuksen, vaikka hänen ”pahettaan” ei varsinaisesti nimetä. Valerieta rangaistaan ei ainoastaan lesboudesta vaan myös muista isän Valeriehen liittämistä asenteista ja teoista ( ”ryssien perseennuolija” etc.).



isto

Valerie joutuu lesbona mielettömään tilanteeseen, jota Michel Foucault'ta siteeraten voisi kutsua "kieltojen kehäksi"<sup>25</sup> Valerie saa rangaistuksen, koska ilmaisee seksuaalisuutensa. Mikäli hän olisi katkenyt tai tukahduttanut seksuaaliset halunsa, hän olisi säästynyt rangaistukselta. Lopputulos on kuitenkin aina sama: Valerien lesbous tukahdutetaan. Eli kuten Foucault on asian ilmaissut:

*Renounce yourself or suffer the penalty of being suppressed; do not appear if you do not want to disappear. Your existence will be maintained only at the cost of your nullification. Power constrains sex only through a taboo that plays on the alternative between two nonexistences.*<sup>26</sup>

### Katseiden hierarkiat

Laura Mulvey väittää analysissään<sup>27</sup> elokuvan kolmesta katseesta (elokuvan henkilöiden toisiinsa luomat, kameran ja elokuvakatsojan katseet), että visuaalinen mielihyvä klassisessa kertovassa elokuvassa perustuu katsomisen voyeuristisille ja fetisoiville muodoille ja toisaalta narsistiseen identifiointiin. Klassisessa kertovassa elokuvassa kuvakulmat ja kameran katse samastuvat mies-sankarin katseeseen ja henkilöön. Nainen sen sijaan tämän

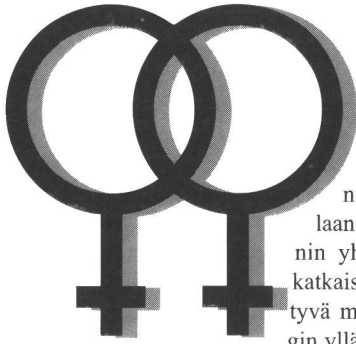
katseen kohteena, objektina, joutuu joko voyeuristisen tirkistelyn kohteeksi tai esineellistävän fetisoinnin uhriksi. Mulveyn mukaan klassisessa Hollywood-elokuvassa naiset ovat ekshibitionistisessa roolissa näyttöillä. Heidän ulko- muotonsa on koodattu voimakkaasti konnotoimaan katsottavana olemista. Voyeuristiseen prosessiin liittyy myös sadismi. Voyeurismi liittyy haluun hallita ja alistaa nainen rangaistukselle tai omistaa nainen täysin. Naisen konstruoiminen katsottavana, objektina, on Mulveyn mukaan siis rakennettu klassisen kertovan elokuvan apparaattiin ja katsojapositio, jonka tämä elokuvan koneisto luo, on välttämättä maskuliininen.

Lesbolaisfeministinen elokuvakritiikki on kyseenalaistanut erityisesti tämän mies/nais-dikotomialle rajoittuvan teoreettisen mallin. Edes se, että naiskatsojalle löytyisi katsojapositio, ei riitä lesbolaisfeministiselle kritiikille. Esimerkiksi D.N. Rodowick<sup>28</sup> ja Gaylyn Studlar<sup>29</sup> ovat esittäneet, että klassisessa kertovassa elokuvassa naisellekin olisi katsojapaikka ja että naisen katsomiskokemus olisi masokistinen. Jackie Stacey mukaan tämäkin näkemys kiinnittää katsojapaikat vain biologiseen sukupuoleen perustuvaan kahtiajaotteluun<sup>30</sup> eikä anna siis tilaa naisten ja miesten moninaisuudelle. Stacey esittää, että on kuitenkin joitain elokuvia, jotka rakentuvat naisen halulle toista naista kohtaan. Naiskatsojalle niiden tuottamaa mielihyvää ei voi redusoida suoraan miehiseen heteroseksuaaliseen mielihyvään.<sup>31</sup>

Ensimmäisessä Valerien ja Kerstinin suhdetta esittäväsä kohtauksessa naisten kiinnostus toisiinsa kuvataan katseiden välityksellä. Valerie saapuu oviaukkoon, josta hän katselee pöydän ääressä istuvaa ja piirustustaan esittelevää Kerstiniä. Valerien katse ei ole kuitenkaan kiinteä ja objektivoiva. Valerie katsoo Kerstiniä ikään kuin varovasti tunnustellen ja arvioiden, mutta kääntää sitten katseensa pois katsoakseen jälleen hetken kuluttua uudelleen. Kamera ei samastu katkotta Valerien katseeseen, vaan kohdistuu vähintään yhtä paljon Valeriehen kuin Kerstiniinkin. Kaikki Kerstinistä tai Valeriasta otetut otokset eivät myöskään samastu tietyn henkilön näkökulmaan. Valerien katse ei jää yksipuoliseksi, vaan Kerstin vastaa katseeseen ja alkaa puolestaan tunnustella ja arvioida Valerietä hahmottelemalla tätä piirrosvihkoonsa.

Katseiden vaihto tilanteessa, jossa hekilöt ovat mahdollisesti seksuaalisesti toisistaan kiinnostuneita, tapahtuu perinteisessä klassisessa Hollywood-elokuvassa yleensä siten, että mieshenkilön/kameran katse tarkastelee kohteena olevaa naista voyeuristisesti salaa tirkistellen tai sitten naisen vartalon osia ihannoivasti fetisoiden.<sup>32</sup> Naiselle näissä tilanteissa jää yleensä mahdollisuuksiksi pelkkä huomaamattaan objektina oleminen, ekshibitionistinen itsenä katseelle tarjoaminen tai sitten kutsuvan tai torjuvan katseen antaminen vastaukseksi. Harvinaisia ovat tilanteet, joissa nainen käyttää aktiivista katsettaan miestä arvioidakseen. Valerien ja Kerstinin välinen katseiden vaihto tapahtuu ilman, että toisen katse hallitsisi enemmän kuin toisen.





Katseiden ja hymyjen vaihdon jälkeen Valerie uskaltua astua oviaukon epävarmuuden tilasta Kerstinin kanssa samaan tilaan.

Valerien ja Kerstinin yhdessäolon hetken katkaisee tanssisalin kiihdyvä musiikki ja kaupungin yllä lentävien pommikoneiden tulitus.

Pommikoneiden ja ihmisten kaikottua Kerstin ja Valerie jäävät kynttilöiden romanttisesti valaisemaan huoneeseen solmimaan ystävyvyyttä. Musiikin välittämä kiihko, pommituksen tuoma jännitys ja talon tyhentyminen antavat Valerien ja Kerstinin keskusteluille latautuneen tunnelman, joka viittaa muuhunkin kuin vain platoniseen ystävyvyyteen. Naisten väliseen keskusteluun tuo pienen eroottisen lisäviivahteen klassisesta Hollywood-elokuvasta tuttu savukkeen sytyttäminen, jonka yleensä tekee miessankari halunsa kohteena olevalle naiselle, mutta tässä tapauksessa Valerie Kerstinille. Eleen voi tulkita ironisena viitteenä heteroseksuaalisiin romanssikonventioniin tai sitten tyypillisenä heteroseksuaalisena eroottisuuden representaatiomallina, joka niin usein hallitsee myös homoseksuaalisen rakkauden representaatiota. Kohtaus päättyy tulitukseen, joka rikkoo viereisen huoneen ikkunan. Ystävyys- ja rakkaussuhteen solmiminen alkaa siis varsin sotaisasti. Taustalla soi kuitenkin vienosti ennakoivana taustamusiiikki, joka tulee myöhemmin rytmittämään Kerstinin tanssia Valerielle. Huolimatta siis alkaneen suhteen tulevaisuuden epävarmuudesta (sota) se on kuitenkin jo alkanut (musiikki).

Kerstinin tanssikohtauksen tunnelma on eroottinen. Huoneen valaistus on turvattu ylenpalttisella määrällä kynttilöitä, jotka hehkuvat kilpaa Kerstinin kanssa. Vaikka kohtauksen asetelma on klassiselle kertovalle elokuvalle perinteinen, jossa toinen (feminiiniseksi määritetty) katseen kantavana katsojana, kyse ei kuitenkaan ole aivan tavanomaisesta subjekti-objekti -suhteelle rakennetusta kohtauksesta. Perinteitä rikkoo jo se, että molemmat tapahtumaan osallistuvat ovat naisia. Huolimatta siitä, että Kerstin on paljasolkaisena tanssijana speaktaakkelina ja katseen kohteena sekä Valerielle että elokuvan katsojalle, hän rikkoo objektiuttaan luomalla ilkkurisen tietoisia katseita Valeriehen ja reagoimalla liioitellusti taustamusiikin pateettiseen sanoitukseen. Kerstin leikittelee eroottisen tanssin konventioilla ja molemmat, sekä Kerstin että Valerie, ovat asiasta tietoisia ja huvittuneita. Kerstin jopa vaihtaa kesken tanssin rooliaan kohtalokkaasta tanssijatarestista laulavaan kavaljeeriin, joka Valerien eteen polvistuneena on toistavinaan taustalla soivan kappaleen sanoja.

Jäähyväisissä naisten välinen halu on siis kuvattu katseiden tasolla tasaveroiseksi. Elokuva ei kutsu katsojaa ob-

jektivoimaan toista naista sen enempää kuin toistakaan. Vaikka Valerie maskuliinistetaankin monella tasolla, se ei vaikuta Valerien ja Kerstinin suhteen valta-asetelmiin. Sukupuolistaminen ei ulotu katseisiin.

### Voice-over ja valta

Kaja Silvermanin mukaan miessubjektit eivät ole autoritaarisissa asemissa ainoastaan elokuvan diegesiksessä, vaan usein he puhuvat myös diegesiksen ulkopuolelta, kuin jumalhahmot etuoikeutetusta tilastaan. Naiset sen sijaan eivät klassisessa elokuvassa saavuta juuri diskursiivista hallintaa diegesiksen ulko- tai sisäpuolella. Äänen ja kehon synkronisaatiota Silverman pitää yhtenä miehille turvallisenä tapana pitää nainen paikallaan.<sup>33</sup>

Silverman kirjoittaa myös *voice-overista* ja sen voimasta järjestää kuvia ja tapahtumia. Silvermanin mukaan tämä klassisessa kertovassa elokuvassa yleensä miehille annettu päällepuhunnan oikeus suo sen hallitsijalle autoritaarista tietoutta ja mahtia.<sup>34</sup> Voice-over voi elokuvassa olla kaikkietävyä kertoja, mutta tyypillinen ratkaisu on *film noirin* dekkarielokuvissa käytetty takaumarakenne, jossa voice-over selvittää tapahtunutta jälkikäteen. Takaumarakenteen kertoja tuntee asioiden kulun yleensä vain omasta näkökulmastaan ja on siten rajoittunut eikä omaa rajatonta valtaa ohjailta kuvia.<sup>35</sup> Toisaalta, kun tapahtumia selostaa kuvien lisäksi vain yksi ainoa kertojan ääni, tällä on valta kertoa ja järjestellä tapahtumat halunsa mukaan. Lesbous ja siihen monissa valtakulttuurin tuotteissa, kuten elokuvissa, liitetty maskuliinisuus nostaa esille kysymyksen: antaako lesbous naiselle elokuvassa valtaa, joka yleensä on varattu miehille toimijoille. Voice-overin kohdalla kysymys on kiinnostava, sillä on harvinaista, että naiselle yleensä suodaan mahdollisuus olla kertojana elokuvassa.<sup>36</sup>

Kaiken kaikkiaan Jäähyväisissä on melko paljon kuvia ilman puhetta tai dialogia. Näitä kuvia rytmittää usein eidgeettinen musiikki, joka myötäilee kohtausten tunnelmia. Valerielle ei ole annettu paljoakaan repliikkejä hänen lapsuuttaan kuvaavissa kohtauksissa. Tärkeämpää on, mitä Valerie näkee, mitä me näemme Valerien näkevän, ja mitä muut puhuvat. Varttuneempi Valerie sen sijaan puhuu jo enemmän.

Voice-over Valerielle annetaan viisi kertaa. Suurin osa eli neljä osuutta sijoittuvat Valerien lapsuudesta kertovaan jaksoon. Saavuttaako Valerien voice-over sitten autoritaarista asemaa elokuvassa?

Valerie käy kertojana läpi lähinnä kokemiaan tunteita. Elokuva alkaa ja päättyy jonkinlaiseen ”nykytilanteeseen”, isän kuolemaan ja hautajaisiin. Väliin mahtuu massiivisena takaumana Valerien elämä lapsuudesta nuoreksi naiseksi. Valerien kertojan ääni on aina aikuisen Valerien ääni, vaikka suurin osa päällepuhunnasta tulee lapsuutta kuvaavissa jaksoissa. Vaikka Valerien kertojan ääntä ei voikaan paikallistaa tai ajallistaa, sen loogisin sijoituspaikka on alun ja lopun ”nykyinen” Valerie. Eloku-

Valerie (Sanna Hultman) ja Fröken Fräulein (Elina Salo). Kuva: Suomen Elokuva-arkisto

vahan antaa meille alussa perustilanteen, josta lähdetään tarkastelemaan mennyttä ja Valerie merkitään “muistelijaksi” kuvaamalla hänet elokuvan ensimmäisten ja viimeisten kuvien henkilöksi ja kertomalla tarina Valerien näkökulmasta. Valerie on aina kuvassa (tai kuvan ulkopuolella mutta kohtauksessa mukana) rekisteröimässä kaikkia tapahtumia.

Valerien ääni on siis tavallaan sidottu hänen kehonsa kuvaan. Onhan Valerie lähes aina itse mukana kertojaäänensä kuvittavissa kohtauksissa. Tosin ajallisesti kuvien Valerie ei ole sama Valerie kuin menneestä kertojana puhuva Valerie. Ja voice-overin kanssa oletettavasti ajallisesti sama Valerie taas ei esiinny yhteydessä kertojaäänensä. Näin Valerien voice-over on tavallaan ruumiiton. Toisaalta takaumien voice-over palautetaan yleensä aina kerroksellisen sulkeuman puhujan kehoon,<sup>37</sup> mikä pitää paikkansa myös Jäähyväisissä.

Silvermanin mukaan ruumittoman voice-overin status tulee sen kyvystä säilyttää äänilähde erillään kamerasta. Se on saavuttamattomissa niin elokuva-apparaatin kuin katsojankin katseilta. Silverman kirjoittaa voice-overin olevan etuoikeutetun “to the degree that it transcends the body”. Eli voice-over menettää valtaansa kehon ja äänen pienestäkin yhtymisestä alkaen paikallisesta aksentista tai murteesta äänilähteen paikallistavaan kuvaan. Synkronisaation Silverman näkee äärimmäisenä muotona tästä paikallistamisesta. Se on “the point of full and complete ‘embodiment’”<sup>38</sup>. Valerien ruumiista ajallisesti erillinen voice-overin ääni on kuitenkin merkitty kuvien Valerien ääneksi ja siten se menettää, Silvermanin ajatuksia mukailen, myös voimaansa.

Valerien päällepuhunta ei selitä tai ohjaa kohtauksia. Se ei siis merkityksellistä kuvia tai tarjoa niitä katsottavaksi oman äänensä määrittämienä kuten tapahtuu monissa klassisen kertovan elokuvan voice-over -ratkaisuisissa. Vale-



rien päällepuhunta on eräänlaista sisäistä monologia, jossa hän käy läpi menneen elämänsä tunteita ja kokemuksia. Sisäisessä monologiassa ääni ja keho ovat kuvassa samanaikaisesti, mutta ääni ei ole kehon suora jatke, vaan se ilmentää sisäistä ajatusmaailmaa, kirjoittaa Doane. Doanen mielestä ääni on sisäisessä monologiassa etuoikeutettu merkki sisäisestä, “turning the body ‘inside-out’”<sup>39</sup>. Silvermanin mukaan sisäinen monologi antaa katsoja/kuulijalle eräänlaisen yliotteen, kun hän pääsee luvattomasti osalliseksi henkilöihahmon ajatuksista.<sup>40</sup>

Valerien voice-overin kohdalla on teknisesti vaikea sanoa, onko kyse loppujen lopuksi sisäisestä monologista siinä mielessä kuin Silverman siitä puhuu. Valerien päällepuhunta kyllä tuo yksityisen julkiseksi ja se kertoo Valerien sisäisestä maailmasta. Toisaalta kertojalta ei kuitenkaan ole riistetty sen ajallisen etäisyyden suoja, sillä kuvissa oleva Valerie ei ole ajallispaikallisesti sama kuin voice-overin Valerie. Valerie järjestelee ajatuksiaan jälkikäteen

eikä avaa sisintään välittömässä tilanteessa. Etäisyys antaa voice-overille valtaa, vaikka kyse onkin sisäisen monologin variaatiosta.

## Seksuaalisuuden normitus

Lasten seksuaalisuutta on pidetty tabuna ainakin 1700-luvulta saakka. Lapsuus rajattiin viattomuuden ja puhtauden alueeksi, jota oli suojeltava hinnalla millä hyvänsä aikuisten korruptiolta.<sup>41</sup> Lasten seksuaalisuutta on siis pyritty pyyhkimään pois mielistä ja todellisuudesta, mutta samalla on tiedostettu lasten seksuaalisuuden potentiaali, jonka toteutuminen on pyritty ehkäisemään erilaisin suojele- ja rangaistustoimenpitein. Michel Foucault kirjoittaa aiheesta seuraavasti:

*... that practically all children indulge or are prone to indulge in sexual activity; and that, being unwarranted, at the same time 'natural' and 'contrary nature', this sexual activity posed physical and moral, individual and collective dangers;...*<sup>42</sup>

Homoseksuaalisuus on vallitsevassa yhteiskunnassa aiheuttanut samanlaista paniikkia kuin lasten seksuaalisuuskin.<sup>43</sup> Jeffrey Weeksin mukaan seksuaalisuuden käsitettä on dominoinut kaksi suurta vastakohtaparua: miehet ja naiset sekä normaalius ja epänormaalius. Normaaliuden käsite taas on liitetty sellaiseen seksuaalisuuteen, joka on tuottavaa<sup>44</sup> eli siis lisääntymiseen tähtäävää seksuaalisuutta. Lisääntyminen viittaa aikuisten miesten ja naisten väliseen heteroseksuaaliseen suhteeseen, mikä taas viittaa perheeseen. Perheensisäinen työnjako puolestaan asettaa naisen miehen hallitsemaksi lasten synnyttäjäksi ja kodin hoitajaksi.<sup>45</sup> Näin yhteiskunnan tapa määrittää seksuaalisuutta vain käsitteparien mies/nainen ja normaali/epänormaali kautta toimii miehen vallan välineenä.

Lasten seksuaalisuus ja homoseksuaalisuus rinnastuvat toisiinsa, koska molemmat ovat ei-tuottavaa ja siis epänormaalia seksuaalisuutta. Lisäksi molemmat ovat yhteiskuntamme tukahdutettuja ilmiöitä - marginaalisia aikuisten heteroseksuaalien vallitseman yhteiskunnan järjestyksessä. Ne ovat uhka heteroseksuaalisen miehen asemalle länsimaisessa yhteiskunnassa.

Ajatusrakenne lasten seksuaalisuudesta ja homoseksuaalisuudesta tuomittavana ja rangaistavana toistuu myös Jäähyväisissä. Kohtaus, jossa Valerie ja Gustav ystävineen leikkivät "ompeluseuraleikkiä" ja paljastelevat toisilleen takapuoliaan ja sukupuolielimiään, on täynnä lapsuuden vapautunutta ja iloista seksuaalisuutta. Kielletyn makua kohtaukseen tuo lasten huoli, onko ovi varmasti lukittu. Varttunut Valerie kokee vastaavan seksuaalisen leikin Kerstinin tanssissa hänelle elokuvan toisella puolella. Molempia seksuaalisuuden ilmaisuja seuraa paljastuminen, tuomitseminen ja rangaistus. Isä on patriarkaaliset heteroseksuaalisen järjestyksen edustajana molempien rangaistusten toimeenpanija. Isä jakaa lakiaan omassa huoneessaan ja pieni Valerie joutuu arestiin tyhjään komerohuoneeseen, vanhempi Valerie taas lähete-

tään pois kotoaan.

Länsimainen yhteiskunta on normittanut normaalin hyvän seksin. Seksuaalisuus, joka ei ulotu normien piiriin (heteroseksuaalista, yksiavioista, avioliiton sisäistä, tuottavaa, ei-kaupallista, ei pornografisia lisukkeita, eikä muita rooleja kuin miehen ja naisen), on tuomittavaa ja epänormaalia.<sup>46</sup> Näin yhteiskuntamme hyväksyy esimerkiksi avioliitonsisäisen raiskauksen ja toisen ihmisen nöyryyttämisen mutta katsoo paheksuen kahden naisen tasaveroista ja hellää rakkautta toisiinsa.

Ironista on, että nuori Valerie, jolta kielletään oma lapsen seksuaalisuutensa epänormaalinä, joutuu kuitenkin joka päivä elämään keskellä aikuisten jotakuinkin kieroitunutta seksuaalista suhdetta. Tämä suhde, jota hän on todistamassa, ei ole määritelmän mukaan epänormaali, vaan tuottava kahden aikuisen ihmisen välinen "normaali" heteroseksuaalinen suhde. Kuitenkin hänen vanhempensa "normaali" suhde perustuu nöyryyttämislle, hierarkkisille valta-asetelmille ja uskottomuudelle.

## Freud ja naisen homoseksuaalisuus

*...movie's reliance on Freudian psychoanalysis for its plot and character development is hardly, of course, unusual. Freud's theories of sex are so popular and popularized today that they pervade mass media representations of sexuality.*<sup>47</sup>

Christine Holmlund kirjoittaa ylläolevassa lainauksessa **Clint Eastwood** -elokuvasta *Tightrope*, mutta hänen huomionsa freudilaisen psykoanalyttisen teorian tunkeutumisesta kulttuurimme joka juonteeseen on sovellettavissa myös Tuija-Maija Niskasen Jäähyväiset-elokuvan juoneen ja henkilöahmojen karakterisointiin. Valerien kehitys homoseksuaaliksi, lesboksi, seuraa nimittäin pitkälti niitä näkemyksiä, joita Sigmund Freud esitti tutkimuksessaan naisen homoseksuaalisuudesta.

Freud käy esseessään "The Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman"<sup>48</sup> läpi nuoren homoseksuaalin tytön tapauksen. Freudin johtopäätökset nuoren naisen homoseksuaalisuuden "syistä" ja olemuksesta ovat löydettävissä Jäähyväiset-elokuvan tavasta kuvata Valerieta ja tämän elämä.

Freud aloittaa potilaansa seksuaalisuuden olemuksen purkamisen tytön lapsuudesta. Freud sanoo tytön käyneen läpi normaalin feminiinisen oidipus-kompleksin. Yhdessä veljen kanssa tehtyjen sukupuolielinten vertailun Freud toteaa tehneen suuren vaikutuksen tyttöön. (s. 380) Valerie käy oidipuskompleksiin verrattavan vaiheen läpi lapsuudessaan. Hänen isäänsä kohtaan tuntema kiintymys tosin on varsin ambivalenttia. Toisaalta hän tuntee katkeruutta isäänsä kohtaan (polkee maahan isältä saamansa kukan), mutta toisaalta hän osoittaa myös hellyyttä kaipaavaa rakkautta isäänsä kohtaan hiipimällä toisinaan öisin isänsä sängyn viereen nukkumaan. Vanhempana ja jo isäänsä katkeroituneena Valerie tunnustaa isälle nämä öiset hellyydenkipeyden osoituksensa ja toteaa kaivanneensa isän rakkautta, jota isä ei kuitenkaan hänelle kyen-

nyt antamaan.

Vaikka Valerielä ei olekaan veljeä, jonka kanssa vertailla sukupuolielimiään, hänelle suodaan tämäkin mahdollisuus ystävänsä Gustavin kanssa. Gustavhan on Valerieelle melkein kuin veli, kuten Valerie itse toteaa voice-overissaan. Freudin peräämän maskuliinisuuskompleksin ja peniskateuden (s.397) kuulemme pienen Valerien puheenvuorossa, jossa hän valittaa, että mikä hänestäkin tulee, kun hän ei ole edes poika (ei omista penistä).

Erityisen suurta painoa Freud antaa potilaansa pikkuväijien syntymälle tytön itsensä ollessa jo melko vanha. (s.381) Freud toteaa tytön oidipuskompleksissaan salaa toivoneen lasta isältään, mutta äiti synnyttääkin tuon hänen toivomansa lapsen. Seurauksena syvästä pettymyksestä tyttö hylkää rakkautensa isään ja samalla kaikkiin miehiin ja alkaa etsiä uutta kohdetta libidolleen. (s.383) Heittäessään haaveet lapsesta (ja miehistä) tyttö hylkää myös feminiinisyytensä. (s.384)

*She changed into a man and took her mother in place of her father as the object of her love (—) Since there was little to be done with her real mother there arouse from this transformation of feeling the search for substitute mother to whom she could become passionately attracted. (s.384)*

Valerien lapsuutta kuvaavan jakson loppupuolella äiti saa lapsen ja Valerie jää ulkopuoliseksi koko tapahtumasta. Kun Valerie tulee katsomaan äitiä ja vastasyntynyttä, äiti torjuu Valerien kääntämällä katseensa pois. Pian tämän jälkeen Valerie valittaa Gustaville sitä, ettei hän ole poika.

Rakkautensa kohdistumisesta vähitellen naisiin kertoo kohta, jossa Valerie pihalla leikkiessään näkee tytön lapsi sylissä ja katsottaan hetken tätä lumoutuneena tyttön ensimmäiset ihastukset olivat äitejä. (s.382) Pihalla seisova tyttö täyttää äitiyden merkit pitämällä pientä lasta sylissään. Vanhemmiten Valerie osoittaa kiintymystä äitiään kohtaan monin tavoin, esimerkiksi suojelemalla häntä isän nöyryyksiltä. Lisäksi Valerie tunnustaa rakkautensa ja toiveensa äidin vastarakkaudesta voice-overissaan kohtauksessa, jossa hän tulee hyvästelemään äitiään ennen Lappiin lähtöä.

Varttuneen Valerien teot ja reaktiot antavat tukensa Freudille tai saavat selityksensä Freudilta.

*...after she had been punished for her overaffectionate attitude to a woman she realized how she could wound her father and take revenge on him. Henceforth she remained homosexual out of defiance against her father. (s.386)*

Valerie joutuu isänsä rankaisemaksi, minkä seurauksena tytyssä kasvaa entistä suurempi viha isää kohtaan. Hän pysyy lesbona isän osoittamasta inhosta huolimatta ja ottaa yhteen isänsä kanssa useaan otteeseen elokuvan aikana. Vanhempien reaktiota Valerien homoseksuaalisuutta kohtaan voi kuvata Freudia siteeraten “the mother was tolerant (—) the father was furious.” (s.386)

Jäähyväisissä on siis paljon piirteitä ja rakennemalleja,

jotka seuraavat freudilaista käsitystä naisen homoseksuaalisuudesta. Kaikkea ei tietenkään voi palauttaa Freudiin ja osa on variaatiota freudilaisesta mallista (esimerkiksi Freudin potilas oli äitinsä viimeisen synnytyksen aikoihin noin viitisen vuotta vanhempi kuin Valerie). Elokuvassa on nähtävissä kuinka syvällejuurtuneita Freudin ajatukset yhteiskunnassamme ovat ja kuinka ne siirtyvät kulttuurimme tuotteisiin. Patriarkaalisen yhteiskunnan naisen homoseksuaalisuudelle konstruoimat mallit määrittävät siis Jäähyväisissä Valerien lesboutta ja kehitystä lesboksi. Lesbous redusoidaan elokuvassa freudilaisen mallin mukaisesti luonnonoikuksi, jossa vastakaivon rakkaus isään saa naisen pettymään kaikkiin miehiin ja etsimään lohdutusta naisilta. Lesbous ei voi siis olla tämän mallin mukaan alusta lähtien naisten naisia kohtaan tunnetta vetoa, vaan sen täytyy olla *korvike* miehen rakkautelle.

## Yhteenveto

Monissa Jäähyväiset-elokuvasta kirjoitetuissa arvosteiluissa puhutaan naisten elokuvasta ja naisnäkökulmasta.

Äkkiseltään elokuva näyttääkin antavan positiivisen kuvan lesbosuhteesta ja lesboista. Valerieelle annetaan jonkinasteista valtaa voice-overin kautta. Hänen suhteensa Kerstiniin esitetään valoisana ja tasa-arvoisena, kun vanhempien heteroseksuaalinen suhde sen sijaan esitetään varsin epätasapainoisena ja tulehtuneena. Elokuvassa negatiivisina puolina lesbouteen näyttää liittyvän vain ympäröivän perheyhteisön kielteisyyttä. Lasten seksuaalisuuden ja homoseksuaalisuuden rinnastamisella elokuva tuo selkeästi esille, kuinka vallitseva yhteiskunta suhtautuu normiensä vastaisiin ilmiöihin. Toisaalta elokuva näyttää vanhempien suhteen kautta, että vallitsevat normit eivät ehkä sittenkään ole välttämättä oikeat.

Elokuvaa voi kuitenkin sanoa hallitsevan patriarkaalisen yhteiskunnan naisen homoseksuaalisuudelle määrittämät mallit. Heteroseksuaalista roolijaottelua sovelletaan Kerstinin ja Valerien suhteeseen feminiinisten ja maskuliinisten roolien kautta. Lisäksi elokuvan rakennetta tukevat Freudin peripatriarkaaliset käsitykset naisen homoseksuaalisuudesta. Lesbous redusoidaan pettymykseksi miehen rakkauteen ja naisten välinen autonominen rakkaus kielletään.

Elokuvan päähenkilö on selvästi Valerie, mutta Valerien seksuaalisuus ja rakkaussuhteet jäävät elokuvassa vähälle huomiolle verrattuna heteroseksuaalisten suhteiden kuvaamiseen käytettyyn aikaan. Heteroseksuaalisuuden optimin voikin sanoa hallitsevan elokuvaa huolimatta isän ja äidin seksuaalisen suhteen ongelmista, sillä Valerien rakkauselämää käsitellään ainoastaan neljässä kohtauksessa. Heteroseksuaalisuus saa elokuvassa etuoikeutetun aseman, koska sille omistetaan eniten aikaa. Tämä on eräs tapa marginalisoida lesboutta ja tehdä siitä vain oikku, kiinnostava poikkeama elämän “normaalissa” (heteroseksuaalisessa) järjestyksessä.



1. **JÄÄHYVÄISET** (Avskedet, Ruotsi 1981). Tuotanto: Cinematograph - Svenska Filminstitutille, Sveriges Televisionille, Oy Mainos-TV-Reklam Ab:lle ja Svencs Filmindustrille/Katinka Fårago. Ohjaus: Tuija-Majja Niskanen. Käsikirjoitus: Eija-Elina Bergholm. Kuvaukset: Esa Vuorinen (Fujicolor). Musiikki: Horacio Salinas. Lavastus: Anna Asp. Leikkaukset: Dubravka Cebulic. Näyttelijät: Carl-Axel Heikert (Magnus von Freyer), Kerstin Tidelius (Maria von Freyer), Pirkko Nurmi (Valerie von Freyer), Sanna Hultman (Valerie lapsena), Lotta Larsson (Margaret), Josefina Oistämö (Margaret lapsena), Mimi Pollak (isoäiti), Gunnar Björnstrand (isoisä), Stina Ekblad (Kerstin), Elina Salo (fröken-fräulein), Maj-Lis Granlund (Elin), Bent Blomqvist (Gustav), Tintin Andersson, Camilla Berglund, Mia Gardberg, Berit Gustafsson, Aliisa Narvankoski, Henry Ottenby, Jessica Rindgård, Anna von Rosén, Tommy Svansström, Sven Verde, Håkan Westergren, Julia Oistämö, Kristina Örn.
2. Olen käynyt läpi noin 40 Jäähyväisiä käsittelevää elokuvavestelua ja -esittelyä Suomen (ja muutamista Ruotsin) päiväraikakauslehdistä.
3. **Pia Brusell-Taleva**: "Naisnäkökulma elokuvaan". *Aikamerkki* 1982, no.6, 20-21.
4. **Pimpula Talaskivi**: "Nuoren naisen tie". *Kodin kuvalehti* 21.4.1981.
5. **Heikki Eteläpää**: "Naisten elokuva erään naisen taustasta: villiviini hehkuu Huvilakadulla". *Uusi Suomi* 20.2.1982.
6. **Erkki Savolainen**: "Menneen hehkua, nykyisen kipua". *Savon Sanomat* 8.4.1982.
7. Esimerkiksi Ywe Jalander: "Jäähyväiset yksinäisyydelle". *Suomen kuvalehti* 8.4.1982, 92.
8. "Tuija-Majja Niskanen ei kiellä: Jäähyväiset muistuttaa ehkä todellisuutta". Ohjaaja Tuija-Majja Niskasen haastattelu. *Kainuun Sanomat* 12.5.1982.
9. **Janey Place**: "Women in Film Noir". Teoksessa *Women in Film Noir*. Great Britain: BFI, 1980. (Alk.1978), 35.
10. **Catherine MacInnon**: "Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Theory". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol 7, no. 3, Spring 1982, 531.
11. **Caroline Sheldon**: "Lesbians and Film: Some Thoughts". Teoksessa *Gays and Film*. Toim. Richard Dyer. Great Britain: British Film Institute 1989, (alk.1977), 9.
12. MacKinnon 1982, 515.
13. **Teresa de Laurentis**: "Sexual Indifference and Lesbian Representation". *Theatre Journal*, vol. 40, no. 2, May 1988, 159.
14. *Ibid.*, 160-161. Hommo-seksuaalisuudella de Laurentis viittaa **Luce Irigarayn** käyttämään termiin *homosexualité*, *hom(m)osexualité*. Hommo-seksuaalisuudella de Laurentis tarkoittaa seksuaalisen halun yhdistämistä, samastamista mieheen heteroseksuaaliseen haluun. (de Laurentis 1988, 156).
15. Sheldon 1980, 8. Ks. myös **Mike O'Saughnessy**: "Models of Masculinity". *Ten*, 8, no.17, 1985, 9.
16. **Michele Barrett**: *Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis*. Great Britain: Verso Editions, 1984. (Alk. 1980), 64.
17. MacKinnon 1982, 530-531.
18. **Sonja Ruehl**: "Inverts and Experts: Radclyffe Hall and Lesbian Identity". Teoksessa *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*. Toim. Judith Newton ja Deborah Rosenfelt. USA: Methuen, 1985, 168.
19. *Ibid.*, 173.
20. Monet homoseksuaalien sukupuoli-identiteetistä tehdyt tutkimukset kertovat, että vain harvat homoseksuaalit todella omaksuvat selviä nais- tai miesrooleja. Barrett 1984, 65.
21. Näitä termejä lääkärit, psykiatrit ja sosiaalityöntekijät luettelevat, kun heiltä haastattelututkimuksessa kysyttiin määritelmää normaalisti terveistä naisista. **Jane Root**: *Pictures of Women: Sexuality*. Great Britain: Pandora Press, 1984, 16.
22. **Michel Foucault**: *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Käänt. Robert Hurley. Great Britain: Penguin Books, 1979. Alk. La Volonté de savoir, 1976, 101.
23. **Lillian Faderman**: *Surpassing the Love of Man: Romantic Friendship and Love between Women from renaissance to the Present*. GB: The Women's Press, 1985. (Alk. 1981), 147-156.
24. **Jeffrey Weeks**: *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*. London et al: Quartet Books, 1983. (Alk. 1977), 11-22.
25. Foucault 1979, 84.
26. *Ibid.*, 84.
27. **Laura Mulvey**: "Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva". Suom. Mauri Pasanen. *Synteesi*, no.1-2, 1985. Alk. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, vol.16, no.3, 1975, 5-15.
28. **D.N. Rodowick**: "The Difficulty of Difference". *Wide Angle*, vol.5, no.1, 1982, passim.
29. **Gaylyn Studlar**: "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema". Teoksessa *Movies and Methods: Volume II*. Toim. Bill Nichols. USA: University of California Press, 1985, passim.
30. **Jackie Stacey**: "Desperately Seeking Difference". Teoksessa *Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. Toim. Lorraine Gamman ja Margaret Marshment. Great Britain: The Women's Press, 1988, 121.
31. *Ibid.*, 121.
32. Mulvey 1985, passim.
33. **Kaja Silverman**: "Dis-Embodying the Female Voice". Teoksessa *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Toim. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp ja Linda Williams. USA: American Film Institute, 1984, 132.
34. *Ibid.*, 134.
35. **Christine Gledhill**: "Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism". Teoksessa *Women in Film Noir*. Toim. E. Ann Kaplan. Great Britain: BFI, 1980. (Alk. 1978), 16.
36. Silverman 1984, 133-134.
37. **Mary Ann Doane**: "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space". Teoksessa *Movies and Methods: Volume II*. Toim. Bill Nichols. USA: University of California Press, 1985, 571.
38. **Kaja Silverman**: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. USA: Indiana University Press, 1988, 49.
39. Doane 1985, 572.
40. Silverman 1988, 53.
41. **Jeffrey Weeks**: *Sexuality and It's Discontents: Meanings, Myths and Modern Sexualities*. Routledge and Kegan Paul, 1985, 223.
42. Foucault 1979, 104.
43. Weeks 1985, 45-53.
44. *Ibid.*, 85. Katso myös **Gayle Rubin**: "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality". Teoksessa *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Toim. Carole S. Vance. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1984, 280.
45. Barrett 1984, 208.
46. Rubin 1984, 280-282.
47. **Christine Holmlund**: "Sexuality and Power in Male Doppelgänger Cinema: The Case of Clint Eastwood's *Tightrope*". *Cinema Journal*, vol.26, no 1, Fall 1986, 35.
48. **Sigmund Freud**: "The Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman". Teoksessa *Case Histories II: The 'Rat Man', Schreber, The 'Wolf Man', A Case of Female Homosexuality*. Käänt. James Strachey. The Pelican Freud Library. General editor Angela Richards. Great Britain: Penguin Books 1984 (alk. 1979). Alk. "Über die Psychogenese eines Falles von Weiblicher Homosexualität", 1920.