

Johanna Pakkanen

## “DAY BY DAY BY DAY” – kaksostaminen, heteromelankolia ja poispaketoitu suru elokuvassa *Nuori naimaton nainen*

<sup>1</sup> Holmlund nimeää näitä uusia naistappajia eri genreistä. Hän analysoi esimerkiksi rikostarinaa elokuvassa *Paistetut vihreät tomaatit* (*Fried Green Tomatoes*, USA 1991). Holmlund 2002, 79–82.

<sup>2</sup> Holmlund 2002, 72–73.

<sup>3</sup> Esim. juuri Aileen Wuornoksen elämäntarinaa perustuvassa elokuvassa *Monster* (USA 2004) on tällainen ymmärtävä ote. Fiktiivisten sarjamurhaajien ja todellisuuden sarjamurhaajien representaatiot ovat monin tavoin yhteen kietoutuneita. Ei ole yhtä näkemystä siitä, milloin sarjamurhaajan käsite syntyi – ilmeisesti aikaisintaan 1960-luvun puolessa välissä populaarikirjallisuudessa, joskin esimerkiksi 1880-luvun kuuluisaa murhaajaa Viiltäjä-Jackia on alettu jälkepäin kutsua sarjamurhaajaksi.

Elokuvassa *Nuori naimaton nainen* (*Single White Female*, USA 1992) lapsena koettu kaksossisaren menetys on keskeinen väkivaltaisen naisen motiivi. Elokuvan kertomuksessa kaksosteema laajenee metonymisesti kuvaamaan kahden päähenkilönäisen välistä monimutkaista samastumissuhdetta, jota analysoin tässä artikkelissa *heteromelankolian ja kaksostamisen queer-tutkimuksellisten käsitteiden kautta*.

Kun populaarikulttuuriin musiikkivideoista elokuviin ja televisiosarjoihin alkoi tulla väkivaltaisia naisia 1900-luvun loppupuolella, näiden naisten motiivit saivat enemmän tilaa kuin aikaisemmin. Chris Holmlundin mukaan uusia murhaavia hahmoja ei voi enää jakaa saalistajiin ja uhreihin, kuten aikaisemmin: film noirin *femme fataleen* ja melodraaman uhrinaiseen<sup>1</sup>. Uusilla naistappajilla on monia syitä toimintaansa ja heidän tekojensa moninaisia motiiveja esitellään niin kattavasti, että teoista tulee ainakin osin ymmärrettäviä<sup>2</sup>. Näin on myös kuvattaessa naissarjamurhaajia, mikä eroaa jyrkästi populaarikulttuurin vahvasta konventiosta kuvata miessarjamurhaajaa käsittelemättömän pahana ja sairaana hirviönä<sup>3</sup>.

1990-luvun alun elokuvassa *Nuori naimaton nainen* (*Single White Female*, USA 1992) väkivaltaista naista piinaavaksi traumaksi paljastuu lapsena koettu kaksossisaren menetys. Sisaren menetys perustelee kertomuksessa päähenkilön pyrkimyksen tiiviiseen läheisyyteen toisen naisen kanssa, mutta toisaalta myös hylätyksi tulemisen laukaiseman väkivaltaisen käytöksen. Camilla Griggers niputtaa elokuvan *Nuori naimaton nainen* yhteen elokuvien *Thelma*

& Louise (*Thelma & Louise*, USA 1991) ja *Basic Instinct* (*Basic Instinct*, USA 1992) kanssa, kutsuen niitä psykofemme-elokuviksi<sup>4</sup>. Käsitteen alkuosa tulee psykopaatista, loppuosan ”femme” on puolestaan lesbokulttuurista sanastoa, jolla kuvataan feminiinistä lesboa tai feminiinisyteen pukeutuvaa lesboa<sup>5</sup>. Griggersin mukaan nämä elokuvat kuvaavat heteroseksuaalisen talouden (*heterosexual economy*) epäonnistumista naisten homoeroottisten vaihtosuhteiden (*homoerotic exchanges between women*) sisällyttämisessä ja säätelemisessä<sup>6</sup>. Aikalaisvastaanotossa *Nuori naimaton nainen* tuomittiin sen misogynisyyden ja homofobian takia homo- ja lesboaktivismin ja -elokuvakritiikin puolella<sup>7</sup>. Myös feministisessä tutkimuksessa ja lesbotutkimuksessa elokuva on usein nähty varoittavana kertomuksena: naisten ei kannata yrittää irrottautua riippuvuudesta miehistä hakeutumalla toistensa yhteyteen taloudellisten järjestelyjen ja emotionaalisen tuen saamiseksi<sup>8</sup>. Elokuvaa on myös käytetty ”kuvittamaan” erilaisia muita keskusteluja: Sianne Ngai on käsitellyt sen kautta naisten välistä kateutta ja kilpailua – mm. naistutkimuksessa – ja Lynda Hart abortinvastaisen amerikkalaisen liikedinnän yhteyttä rasismiin<sup>9</sup>. Toisaalta elokuvassa on nähty myös mahdollisuuksia naisten voimaannuttamiseen: Deborah Jermyn on tuonut esille, että elokuvien uudet psykopaattinaiset voivat tuottaa naiskatsojille mielihyvää rikkooessaan naisille yleensä sallitun käytöksen rajoja ja kohdatessaan risti-



Naisten yhteiselo johtaa ongelmiin elokuvassa *Nuori naimaton nainen*. Kuva: SEA

riitoja avoimesti, vaikka väkivaltaisestikin<sup>10</sup>.

Voi kysyä, johtiko erityisesti 1980-luvulla voimissaan ollut lesbo- ja homopoliittinen vaatimus positiivisten roolimallien tarjoamisesta *kaikenlaisen* lesboiksi luettavien henkilöahmojen rikollisuuden ja väkivallan käytön esittämisen torjumiseen lesbotutkimuksessa ja -politiikassa<sup>11</sup>. Ellis Hansonin mukaan feministinen elokuvantutkimus on puolestaan vaikuttanut muun muassa siihen, että tutkijat ovat suhtautuneet lesbovampyyrielokuvaan ristiriitaisesti. Toisaalta esimerkiksi Andrea Weiss on nähnyt näissä elokuvissa lesbo-camp-huumoria, mutta toisaalta voyerismi ja fetisismi -näkökulma on johtanut keskustelun jumiumutukseen kuviteltuun mieskatsojaan, minkä seurauksena on ollut lesboleisön ohittaminen.<sup>12</sup>

Piipponen 2000, 32. Sarjamurhaajan käsitteen sukupuolittuneisuudesta ks. Piipponen 2000, 31–35.

<sup>4</sup> Griggers 1995, 165. Englanniksi *psychofemme films*. Tässä kohdin Griggers viittaa epäselvästi *Mirabella*-lehden kevätnumeroon 1992: tiedot puuttuvat Griggersin lähdeluettelosta.

<sup>5</sup> Femmen vastinparina on maskuliininen butch. Ks. käsitteistä enemmän esim. Lassila 1996.

<sup>6</sup> Griggers 1995, 165.

<sup>7</sup> Brinks 1995, 3.

<sup>8</sup> Näin elokuvaa tulkitsee mm. Lynda Hart. Hart 1994, 115–117. Lynda Hartille elokuvan väkivaltainen nainen Hedra on ”patologinen lesbo”, joka hahmona tekee näkyväksi sen, että heteroseksuaalisuus on instituutio, joka pitää yllä valkoista ylivaltaa. Muiden samansuuntaisten vastaanottojen referoimisesta ks. esim. Spooner 2001, 301–302 ja naispsykopaattielokuvien ohittamisesta ks. Jermyn 1996, 266.

<sup>9</sup> Ks. Sianne Ngai 2001 ja Hart 1994, luku 6 ”Race and Reproduction: *Single White Female*.”

<sup>10</sup> Jermyn 1996, 252. Samaa Paula Arvas on esittänyt väkivaltaisista naisista kaunokirjallisuudessa: puolustaessaan itseään fyysisesti he rikkovat sukupuoli-odotuksia ja lukokemus voi siksi olla feministisesti vapauttava joillekin naisille. Arvas 1997, 293.

<sup>11</sup> Voi myös kysyä, mistä kertoo, ettei niiden kohdalla ole vakavasti pohdittu birepresentaatioita.

<sup>12</sup> Hanson 1999a, 186–187.

<sup>13</sup> Queer kääntyy suomeksi hankalasti. Englanniksi se ollut alun perin sävyllään negatiivinen ja tarkoittanut mm. outoa, epäilyttävää, tähtänyttä, väärää, mielenvikaista ja homoseksuaalia. Queer-politiikka ja -tutkimus on tarkoituksellisesti ottanut negatiivisen termin toisenlaiseen käyttöön. Suomeksi "queer-tutkimusta" on pyritty kääntämään mm. kyseenalaiseksi tutkimukseksi ja perivotutkimukseksi. (ks. Juvonen 2002, 27.) Nyttömmen queer-tutkimus on terminä vakiintunut ja Suomessa toimii muun muassa vuonna 2004 perustettu Suomen Queer-tutkimuksen Seura.

<sup>14</sup> Hataruudella viitataan mm. siihen, että viimeaikaisen perhe- muotojen monimuotoistumisen myötä heteroseksuaalisella ydinperheellä ei enää ole samaa itseoikeutettua asemaa kuin aikaisemmin. Sasha Roseneilin mukaan "heteroseksuaalisuus on yhä enemmän tietoinen tila, jota täytyy tuottaa, tarkistaa, säädellä ja pohtia suhteessa "toiseen" tavalla, joka ei ollut tarpeen silloin kun heteronormatiivisuus oli turvatumppaa ja lesbo- ja homovaihtoehdot vähemmän näkyviä ja itsevarmoja." Roseneil 2000, 36–37.

<sup>15</sup> Kekki 2003, 44.

<sup>16</sup> Jagosen mukaan "lesbon" ja "homon" identiteettikategorioiden itsestään selvyyttä alettiin kyseenalaistaa lesbo- ja homotutkimuksen piirissä 1990-luvulle tultaessa, ja tätä

Queer-tutkimus<sup>13</sup> avaa mahdollisuuksia tarkastella *Nuorta naimatonta nais- ta* esimerkiksi heteroseksuaalisuuden hataruuden<sup>14</sup> ja seksuaalisen ambivalenssin näkökulmasta. 1990-luvulla syntynyttä queer-tutkimusta kutsutaan toisinaan homo- ja lesbotutkimuksen kolmanneksi paradigmaksi, siten että ensimmäistä edusti varhainen essentialismi ja toista sosiaalinen konstruktio- nismi. Toisaalta queer-tutkimusta on myös kutsuttu homo- ja lesbotutkimuksen dekonstruktioiksi.<sup>15</sup> Audiovisuaalisen kulttuurin ja kirjallisuuden queer-tutkimus erottautuu 1970- ja 1980-luvun identiteettiperusteisesta homo- ja lesbotutki- muksesta muun muassa suhteessaan fiktiivisiin henkilöihin. Queer-tutkimus suhtautuu kriittisesti paitsi identiteettipolitiikkaan<sup>16</sup> sekä homo- ja heterosek- suaalisuuden yksinkertaiseen dikotomiaan, myös käsitykseen kulttuurisista artefakteista yhteiskunnallisen todellisuuden heijastajina. Queer-tutkimus nä- kee vastaanoton ja tulkinnan kompleksisempina asioina kuin edeltävä homo- ja lesbotutkimus<sup>17</sup>.

Eve Kosofsky Sedgwick on puolestaan esittänyt queer-tutkimukselle, että sen olisi nyt aika irrottautua paranoidista lukemisesta ja kehittää reparatorista (*reparatory*), korjaavaa lukemista, jossa skeptismi ja negatiiviset ennako- olettamukset eivät ohjaa tulkintoja. Sedgwickin mukaan 1980-luvun puolivä- lissä paranoiasta tuli itsestään selvästi keskeinen *tutkimuskohde* homofobian tutkimuksessa – leviten hämmästyttävän pian myös tutkimuksen metodo- logiaksi. Sedgwickin mukaan olisi kyseenalaistettava näkemys, jonka mu- kaan kriittinen teoreettinen tutkimus on yhtä kuin paranoidi tutkimus. Para- noidi lukeminen tulisi nähdä vain yhtenä mahdollisena lähestymistapana muiden joukossa.<sup>18</sup> Sedgwick korostaa, että paranoidista lukemisesta irrot- tautuminen ei merkitse sorron olemassaolon kieltämistä, vaan uudet lukutavat voivat jopa johtaa tuloksellisempaan vastarintaan<sup>19</sup>.

Paranoidit strategiat eivät Sedgwickin mukaan niinkään toimi sisäänpääsynä todelliseen tietoon, vaan kyse on tiedonhankinnasta ja tiedon järjestämisestä. Paranoidisille strategioille ovat tyypillisiä negatiiviset ennako-olettamukset, refleksiivisyys, mimeettisyys, pyrkimys suureen teoriaan ja usko paljastami- seen. Paranoia on negatiivisten tunteiden teoriaa<sup>20</sup>. Vaihtoehdoksi Sedgwick ehdottaa korjaavaa lukemista, jossa suhde tutkimuskohteeseen muuttuu, kun lähtökohtaisesti ei enää haeta valtakulttuurin syrjiviä prosesseja ja dominoivien ideologioiden negatiivista vaikutusta. Sedgwick puhuu halusta korjaavaan impulssiin ja omaksuttavasta korjaavasta lukijan asemasta. Hänen mukaansa korjaavuus lähtökohtana merkitsee tutkimuskohteen runsauden esiin tuomista, kiinnostusta lisäämiseen eikä ulossulkemiseen.<sup>21</sup> Sedgwick käyttää muotoile- maansa käsitettä korjaava lukeminen ennemminkin kuvataksaan queer-tutki- muksen (toivottavia) lähtökohtia ja suhdetta tekstiin kuin käsitelläkseen varsinaisesti korjaavaa lukemista metodina<sup>22</sup>. Sedgwickin korjaava lukeminen innoittaakin minua etsimään syrjintädiskursseista irrottautuvaa luentaa elo- kuvasta *Nuori naimaton nainen*. Samalla käytän korjaavan lukemisen käsitettä omavaltaisen "reparatorisesti", sillä analyysissäni elokuvan loppukohtauksesta käytän hyväkseni Judith Butlerin heteromelankolian käsitettä, vaikka Sedgwick saattaisi itse pitää sitä liian paranoidina käsitteenä<sup>23</sup>.

## Valkoinen sinkkunainen hakee kaltaistaan

Elokuvaa *Nuori naimaton nainen* voi tarkastella sellaisten 1980-luvun ja 1990-luvun vaihteen trillereiden yhteydessä, joissa heteroperhettä uhkaa toinen

nainen, joka myös tunkeutuu heteroperheen tai -parin kotiin. Olen kutsunut tällaisia elokuvia “tunkeutujaelokuviksi” – niitä ovat muun muassa *Vaarallinen suhde* (*Fatal Attraction*, USA 1987) ja *Käsi joka kehtoa keinuttaa* (*The Hand That Rocks the Cradle*, USA 1992).<sup>24</sup> Tyypillisesti näissä elokuvissa lopullinen konfrontaatio käydään kahden naisen välillä ja koti muodostuu keskeiseksi väkivallan areenaksi. Väkivaltaista yhteenottoa edeltää ainakin hetkellinen homososiaalinen yhteys ja samastuminen naisten välillä. Väkivaltaisuus myös “siirtyy” naiselta toiselle, kun heteroseksuaaliseen parisuhdeinstituutioon sitoutunut nainen tuhoaa toisen naisen fyysisen väkivallan avulla.<sup>25</sup> Tunkeutujaelokuvissa naisten välinen homososiaalisuus on noussut esiin uudella tavalla. Naisten välistä ystävyyttä tai orastavaa ystävyyttä kuvataan suvantovaiheena, joka edeltää dramaattisia tapahtumia ja luo niille “arvaamattomuuden” kehystä. Se seikka, että kamppailu käydään nimenomaan naisten välillä miesten jäädessä loppukonfrontaatiosta sivuun kuoleman tai jonkinlaisen puolikuntoisuuden (vamman, tajuttomuuden tms.) takia, tukee väitettä, että naisten väliseen homososiaalisuuteen on alettu populaarikulttuurissa kiinnittää enemmän vaaran assosiaatioita<sup>26</sup>.

Barbet Schroederin ohjaama ja Don Roosin käsikirjoittama *Nuori naimaton nainen* perustuu rikoskirjailija John Lutzin muutamaa vuotta aikaisemmin ilmestyneeseen samannimiseen kirjaan<sup>27</sup>. Perusjuoni on molemmissa sama: nainen saa kämppiksekseen mielestään vaarattomalta vaikuttavan naisen, joka paljastuuikin mieleltään järkkyyneeksi ja väkivaltaiseksi. Elokuvassa *Nuori naimaton nainen* ohjelmasuunnittelija Allie (Bridget Fonda) eroaa kihlatustaan Samista (Steven Weber) tämän uskottomuuden tultua ilmi. Allie tarvitsee newyorkilaiseen asuntoonsa kämppiksen jakamaan vuokraa. Koska asunto on hintasäännöstelty, Allie hakee asuntoilmoituksella vuokralaista, joka asuisi asunnossa salaa. Englanniksi nimet, elokuvan nimi *Single White Female* ja kirjan nimi *SWF Seeks Same*, viittaavat asuntoilmoitukseen, jossa ilmaisut ovat nimenomaan senssipalstojen kieltä. Alkukielisissä nimissä näkyvät myös sallitut ja ei-sallitut erot erityisesti toivotun asiinkumppanin “rodun” suhteen. Tunkeutujaelokuvat kuvaavatkin nimenomaan amerikkalaisen valkoisen heteroydinperheen rajoja ja uhkia.



Elokuvassa *Nuori naimaton nainen* Allie (Bridget Fonda, oik) löytää ilmoituksen kautta kämppiksekseen arvaamattoman Hedran (Jennifer Jason Leigh). Kuva: SEA

kritiikkiä on jatkettu ja syvennetty juuri queer-tutkimuksen piirissä. Jagose 1996, 91–93.

<sup>17</sup> Elokuvan queer-tutkimus ei myöskään ole pyrkinyt ottamaan lähtökohdaksi mitään queer-identiteettiä, ks. aiheesta esim. Evans & Gamman 1995. Muun muassa Ellis-Hanson on queer-tutkimuksen näkökulmasta esittänyt, että olisi pohdittava, mitä yhden yhtenäisen homofobisen heteroyleisön yhä uudelleen kuvittelemisen voi tuottaa. Hanson 1999b, 8–9.

<sup>18</sup> Sedgwick 1997.

<sup>19</sup> Ibid, 6–7.

<sup>20</sup> Ibid, 9–10.

<sup>21</sup> Ibid, 24–28.

<sup>22</sup> Vaikka Sedgwick antaa ymmärtää, että korjaava lähestymistapa olisi vain otettava paranodin rinnalle, hän tulee kuitenkin korjaavuutta puolustaessaan luoneeksi niistä hyvinkin oppositionaalisen käsitteparin.

<sup>23</sup> Ibid, 27. Sedgwick moittii artikkelissaan Butlerin tulkintoja campista liian paranodeiksi tulkintoina.

<sup>24</sup> Pakkanen 2004, 245–254. Deborah Jermyn on huomauttanut, että nämä elokuvat kuuluvat *invasion-of-the-home* -subgenreen, viitaten sillä kuitenkin laajemmin trillereihin, joissa kotiin tunkeudutaan. Jermyn 1996, 253. Mielestäni on kuitenkin huomion-arvoista, että näissä elokuvissa juuri naiset kamppailevat keskenään kodin areenalla.

<sup>25</sup> Toki “vieras nainen tuli taloon” -tyyppisillä triangelidraamakertomuksilla on pitkä



historia. Elokuvesta ks. esimerkiksi Wood 1998, luku kolme: The Couple and the Other.

<sup>26</sup> Ks. Pakkanen 2004.

<sup>27</sup> Lutzin toisestakin naistappajaa kuvaavasta teoksesta *The Ex* (1996) on tehty elokuva *The Ex* (USA 1997).

<sup>28</sup> Lutz 1992, 256–257.

<sup>29</sup> *Ibid*, 259.

<sup>30</sup> Elokuvesta Allie ei vain manipuloi Hedraa, vaan hänen ilmeensä tunteet Hedraa kohtaan vaihtelevat laidasta laitaan. Allien elämän miehet – Sam ja homoystävä Graham – kehottavat häntä olemaan olematta liian kiltti Hedralle, mutta Allien ymmärrys Hedraa kohtaan jatkuu. Luottamus Hedraa kohtaan tuottaa hänen läheisilleen traagisia seurauksia (murha, murhayritys). Toisaalta Allien suhtautuminen Hedraan vaihtelee: hän on valmis myös tappamaan Hedran, kun aika koittaa, ja vastaavasti suremaan Hedraa sen jälkeen.

Asuntoilmoituksen kautta Allie löytää kämppiksekseen Hedran (Jennifer Jason Leigh), joka alkaa pian mukailla Allien pukeutumista. Hedran vaihdettua kampausta heidät myös sekoitetaan toisiinsa. Sivujuonena elokuvassa on Allien asiakasyhtiön johtajan Allieen kohdistama seksuaalinen häirintä. Kun Allie palaa yhteen poikaystävänsä Samin kanssa, Allie kehottaa Hedraa etsimään uutta asuntoa, jolloin Hedra alkaa käyttäytyä väkivaltaisesti. Väkivaltasta kohdistuu ensin naisten yhdessä kasvattamaan koiranpentuun. Hedra yrittää tappaa myös Allien ystävän Grahamin ja lopulta Allien tapettuaan ensin Samin, jonka kanssa hän on harrastanut seksiä yrityksenään katkaista Samin ja Allien suhde. Lopun kämppailujaksossa Allie tappaa Hedran.

Kirjassa väkivaltaisella naisella, Hedralla, annetaan ymmärtää olevan seksisuhteita sekä miesten että naisten kanssa: hänellä on seksuaalinen suhde Samiin sekä erääseen toiseen mieheen, Lawrenceen, minkä lisäksi hän saa seksistä vihjailemalla maskuliinisesti (liituraitapukuun ja solmioon) pukeutuvan asunnonvälittäjän, Myran, puolelleen. Seuraavassa katkelmassa Hedra on hakemassa vääärällä nimellä, Eilla Jonesina, Allie Jonesin entistä vuokra-asuntoa ja keskustelelee Manhattanin asuntolanteesta Myran kanssa:

Hedra vangitsi Myran katseen niin pitkäksi aikaa, että tunsin odottamansa hienoisen sähköisen virran. – Varsinkin erilaisia ihmisiä kusetetaan tässä kaupungissa, niin että heidän on pidettävä yhtä, vai mitä mieltä olette?

Myran rinnat kohosivat ja laskivat. – Oleteko ehdottoman varma, että haluatte tämän asunnon, Eilla?

– Minä haluan *nimenomaan* tämän, Hedra sanoi. – ja teen mitä hyvänsä saadakseni sen.<sup>28</sup>

Heidän siirtyessään tarkastelemaan kerrostalon kellaritiloja käy ilmi, että Myra on ymmärtänyt vihjeen. Luku päättyy:

– Hankin sinulle avaimen myöhemmin, minä lupaan sen.

– Minusta sinä et vaikuta ihmiseltä, joka rikkoisi lupauksensa, Hedra sanoi: Suuri torakka uskaltautui valoon, kääntyi sitten ja kipitti takaisin pimeyteen. – Tai peruisi sopimuksen.

– Minä en olekaan sellainen, Myra sanoi jännittyneellä äänellä. Hän laski kätensä Hedran olalle, lähelle hänen kaulantyyveään. – Oletko sinä?

– En, Hedra sanoi hymyillen ruskeisiin, tuskaisiin silmiin. Samanlaiset kuin Lawrenceen silmät, vain vanhemmat, alistuneemmat.

Nuo kaksi naista lähtivät hämärästä kellarista ja nousivat takaisin ylös asuntoon.<sup>29</sup>

Elokuvesta ei käy ilmi, että Hedralla olisi seksiä kenenkään kanssa Samin viettelemistä lukuun ottamatta – sen sijaan hänet kylläkin tunnetaan hyvin eräällä sadomasokistklubilla, jossa harjoitetaan myös naisten välistä seksiä. Hedran intensiivinen ja mustasukkainen kiintymys vuokraamantäänsä Allieen voi toki saada monenlaisia tulkintoja sekä kirjassa että elokuvassa. Elokuvesta Hedran ruumiinkieli (anovat katseet, avoin riisuuntuminen Allien seurassa) on tietenkin eri lailla näkyvissä ja se voi saada eri vastaanottajilla erilaisia tulkintoja. Loppupuolella tuoliin sidottu Allie pääsee hetkellisesti vapauteen, kun hän yhtäkkiä suutelee Hedraa suulle, jolloin Hedra vakuuttuu hänen yhteistyöhalukkuudestaan<sup>30</sup>.

Vaikka kirjalla ja elokuvalla on sama pääjuoni, niissä on siis myös merkittäviä eroavaisuuksia. Keskeiset erot liittyvät väkivaltaisen naisen motiiveihin ja loppuratkaisuun. Elokuvesta Allie saa vähitellen tietää, että hänen uusi alivuokralaisensa Hedra kärsii vaikeasta traumasta lapsena menetetyn kak-

soissisaren vuoksi. Hedra alkaa tavoitella läheisyyttä ja samankaltaisuutta Allien kanssa ja Samin väliintulon myötä hän ryhtyy yltyviin väkivaltaisiin tekoihin. Tämä motiivi puuttuu kirjasta, jossa Hedra pyrkii saamaan Allien vankilaan murhasta omaksuakseen itse tämän henkilöllisyyden ja elämäntavan. Kirjassa Hedran halu vaihtaa persoonallisuutta selitetään lapsuudessa koetulla insestillä<sup>31</sup>.

Eksplisiittinen vertaus kaksosuuteen on kirjassa esillä vain kahdesti: Allien pohtiessa olevansa häviöllä kuin "siamilainen kaksonen, joka on tuomittu jo hedelmöityksen hetkellä"<sup>32</sup> sekä hississä tapahtuvassa loppukamppailussa – sekin Allien ajatusten kautta:

Allie tarttui hänen tukkaansa, Hedran vaaleaan tukkaan, joka oli kuin hänen omansa, ja iski hänen päänsä seinään.

Iski yhä uudelleen ja uudelleen, kunnes Hedra kävi hervottomaksi ja lysähti lattialle.

Hedra kietoi käsivartensa päänsä suojaksi, veti polvensa ylös, ja alkoi nyyhkyttää.

Allie nojasi vastapäiseen seinään tyhjänä kaikesta raivosta. Hän seisoi täynnä ihmetystä ja pelonsekaista kunnioitusta tuntemansa säälin vuoksi. *Tältä kaksosesta varmasti tuntuu, kun hänen kaksoissisarensa kärsii.*<sup>33</sup>

Kirjassa loppukamppailu on väkivaltainen, kuten elokuvassakin. Mutta kirjassa Hedra jää henkiin, sillä kohtausta päättyy poliisin saapumiseen paikalle. Elokuvassa sen sijaan Allie tappaa Hedran ja jää loppujaksossa kaihoisesti muistelemaan Hedraa sekä pohtimaan, kuinka päästä yli tapahtuneesta. Loppukuva on valokuva, jossa on yhdistetty Hedran ja Allien kasvojen puoliskot.

Queer-tutkimuksen näkökulmasta on mielenkiintoista, että kirjassa yläkerran naapuri, Allien ystävä Graham, ei ole homoseksuaali mies<sup>34</sup>. Elokuvassa Graham edustaa 1990-luvulla amerikkalaisessa televisiofiktiossa ja elokuvassa yleistynyttä heteronaisen homokaveria henkilöahmona, joka tukee naista tämän elämän kriiseissä – erityisesti rakkauselämän kriiseissä. Elokuvassa Graham jää henkiin, kirjassa hän kuolee.

## Kaksoiskuvia

Eroavaisuudet kirjan ja elokuvan välillä johdattavat pohtimaan, mikä on menetetyin kaksosen motiivin funktio elokuvan kertomuksessa. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole väittää, että kirja olisi jotenkin autenttisempi ja siksi tärkeämpi teksti. Elokuvan *Nuori naimaton nainen* kaksosteemaa on tarkasteltu tähän asti verraten sitä goottilaisen kirjallisuuden konventioon, Doppelgänger-kaksoisolentoon<sup>35</sup>. Elokuvan kaksosuusmotiivia kannattaa mielestäni tarkastella myös seksuaalisen ambivalenssin, monimerkityksellisyyden ja eri suuntiin tapahtuvan samastumisen näkökulmasta. Elokuvassa Allien ja Hedran visuaalisen samankaltaisuuden kautta kaksosuus saa metonymisia merkityksiä, jotka liittyvät muun muassa seksuaaliseen ambivalenssiin.

Metonymia viittaa merkityksen liukumaan tai siirtymään<sup>36</sup> perustuessaan assosiatiiviselle yhteydelle, sillä metonymia ja kuvauksen kohde ovat merkityksellisesti läheltä toisiaan, samasta tai lähekkäisistä käsitteistä<sup>37</sup>. Erotuksena metaforaan metonymiaa luonnehtii jatkuvuus.<sup>38</sup>

*Nuori naimaton nainen* sisältää runsaasti otoksia, joissa peili ja peilikuva ovat keskeisellä sijalla. Jo elokuvan prologissa pieni tyttö laittaa kylpyhuo-

<sup>31</sup> Lutz 1990/1992, 250.

<sup>32</sup> Ibid 247.

<sup>33</sup> Ibid 277.

<sup>34</sup> Sen sijaan kirjassa Allie torjuu homoseksuaalisuuden. Hän haluaa välttää saamasta asuintoverikseen "Epätoivoisia yksinäisiä, eronneita, laitoshoidokkeja ja homoja". Hän myös sanoo Hedralle: "En ikipäivänä epäillyt sinun seksuaalisia mieltymyksiäsi, Hedra, tai en olisi valinnut sinua asuintoverikseni." Lutz 1992, 40 ja 59.

<sup>35</sup> Ks. esim. Spooner 2001 ja Jermyn 1996, 262–264.

<sup>36</sup> Suhteen metonymian käsitteeseen on varsin kirjallisuustieteellinen – kirjallisuustieteen lisäksi sitä tutkitaan laajasti myös lingvistiikassa. Alun perin antiikin retoriikassa metonymia erotettiin synekdokeesta, jossa osa edustaa kokonaisuutta. Nytemmin metonymian määrittely vaihtelee siten, että toisinaan siihen myös sisällytetään synekdokeen funktio. Itse pidän käyttökelpoisena metonymian ja synekdokeen toisistaan erottamista, koska silloin tulee paremmin esiin metonymian mahdollisuus toimia einiin-suoran referentiaalisesti. Ks. metonymian historiasta esim. Al-Sharafi 2004.

<sup>37</sup> Kun merkityksen siirtymässä jokin asia tai ilmiö nimetään uudestaan, se saa myös uusia merkityksiä. Vesa Haapalan mukaan "Metonymia laittaa lukijan mieleenpa-lauttamisen ja toiston työhön". Haapala 2003, 145–147 ja 153.

<sup>38</sup> Kaskisaari 1995, 80–82.

<sup>39</sup> Spooner 2001, 9–10. Spooner puolestaan lukee itse elokuvaa siten, että riippuvuus on konstruoitu narratiivissa problemaattiseksi – riippumatta potentiaalisen kohteen sukupuolesta.

<sup>40</sup> Brinks 1995, 4–5, 10.

<sup>41</sup> Samankaltaisuutta korostaa myös elokuvan loppukamppailujaksossa se seikka, että molemmat naiset ovat haavoittuneet vasempaan olkapäähän.

neessa huulipunaa. Kuva laajenee ja tytön identtinen kaksonen näkyy samassa kuvassa, minkä jälkeen kamera kääntyy näyttämään heidän peilikuvansa, jolloin valkokankaalla on samanaikaisesti neljä samanlaista tyttöä. Kun kohtaus päättyy, kuva rajautuu jälleen kahteen tyttöön. Toinen kaksosista antaa toiselle poskisuudelman. Prologin nelikko ennakoii Allien ja Hedran suhdetta ja kaksossisarten suhteen toistoa. Peilikuva on myös esittämistapana monissa Allien ja Hedran välisissä keskusteluissa, joissa neuvotellaan heidän asemiaan – esimerkiksi riitaa Hedran poismuuttamisesta kehystävät lipastonpeilin kehukset. Elokuvan peileistä on kirjoitettu melko paljon, ja esimerkiksi Stella Bruzzi on lukenut jatkuvaa peilistä itsensä tarkastamista merkinä naisten heikkoudesta. Karen Hollinger on puolestaan korostanut, että naiset käyttävät peiliä eri tavoin: Hedran haluava katse suuntautuu Allieen usein juuri peiliotoksissa. Hollingerin mukaan tämä liittyy Allien konstruoimiseen “terveen” ja Hedran “epäterveen” katsomisen ja halun edustajaksi.<sup>39</sup>

Hedran muuntautuminen ulkonäöltään Allien kaltaiseksi on jännitysjuonen kannalta merkittävää, sillä kaksoisolentona esiintyminen antaa hänelle suojan, kun häntä luullaan Samin murhapaikalta poistuessa Allieksi. Ellen Brinks on kutsunut Hedran pyrkimystä Allien asemaan jäljittelyn ja pukeutumisen kautta “luokka-transvestismiksi”<sup>40</sup>. Visuaalinen samankaltaisuus ei kuitenkaan jää elokuvassa siihen, että Hedra jäljittelee Allietä, sillä elokuvan epilogissa Allien pukeutuminen on muuttunut Hedran tyyliseksi<sup>41</sup>.



Hedra muuntautuu elokuvassa Allien kaksoisolennoksi. Kuva: SEA.

Elokuvan narratiivissa Hedran pyrkimys tavoitella samankaltaista ulkonäköä viittaa myös hänen tunne-elämänsä vääristymiseen, joka liittyy varhaiseen kaksossisaren menetykseen hukkumisonnettomuudessa. Halu symbioottiseen yhteyteen Allien kanssa selittyy toisaalta trauman kautta, toisaalta kaksoskuvat voivat saada myös lesbokonnotaatioita. Reina Lewis ja Katrina Rolley ovat antaneet ilmiölle nimen tutkiessaan muotikuvia ja mainontaa. He kutsuvat naisparien esittämistä keskenään samannäköisinä mainonnassa kaksostamiseksi (*twinning*), jota leimaa usein ambivalenssi ja monitulkintaisuus. Kaksostaminen antaa mahdollisuuksia myös lesbotulkinnoille naulaamatta niitä kuitenkaan

paikoilleen, ainoiksi lopullisiksi ”oikeiksi” tulkinnoiksi. Lewisin ja Rolleyn mukaan tätä tulkintaa tukevat pitkät perinteet esittää naisrakastavaiset samankaltaisina.<sup>42</sup> Leena-Maija Rossi tähdentää suomalaisten televisiomainosten kaksostamista tarkastellessaan, että mukana on voimakas ambivalenssi, sillä katsoja voi ohjautua *yhtä lailla* ystävyys- kuin intiimisuhdetulkintaa kohti – varsinkin kun naisten välinen fyysinen läheisyys ei ole kulttuurisesti samalla lailla seksuaaliseksi merkittyä kuin valtaosa miesten välisestä fyysisestä läheisyydestä<sup>43</sup>.

Elokuvassa Hedran ja Allien suhde on nimenomaan monitulkintainen. Heidän yhdessä asumisensa on periaatteessa alivuokralaissuhde, mutta he ystävyystyvät, kasvattavat koiranpentua yhdessä ja jakavat vaatteitaan ja tavaroitaan toistensa kanssa. Tavaroiden lainailuun liittyen he käyvät toistensa huoneissa myös luvatta. Koiranpennun kautta omien makuuhuonetilojen merkitseminen erillisiksi rikkoutuu hetkellisesti, sillä koiranpentu vaeltaa huoneesta toiseen ja se antaa heille syyn käydä toistensa makuuhuoneissa, öisinkin. Myös Hedran kasvoilla liikkuvat anovat ilmeet, pitkät katseet ja Allien parfymoidun niskan salaisen haistelun voi tulkita monin tavoin. Allie puolestaan tirkistelee peilin kautta Hedran masturbointia. Hedran mustasukkaisuuden ja omistushalun kohteet jäävät kertomuksessa lopullisesti tarkentamatta. Eräs ambivalenssin tihentymä on Hedran avoin alastomuus hänen vaihtaessaan vaatteita Allien nähden: tulisiko se nähdä mutkattomana ystävyysnäkö vai viettely-yrityksenä?

Samankaltaisuus ja kaksosen kaltaisuus – erityisesti visuaalisesti yhdenmukaisen ulkonäön saavuttamisen myötä – liittyy elokuvassa seksuaaliseen ambivalenssiin. Siinä missä varhainen homo- ja lesbotutkimus operoi kiinteillä seksuaalisen identiteetin kategorioilla, queer-tutkimus on ollut kiinnostuneempi moninaisista epäkonventionaalisista – usein häilyvistä ja hetkellisistä – tavoista horjuttaa heteronormatiivisuutta<sup>44</sup>. Queer-tutkimuksen näkökulmasta voi siis väittää, ettei elokuvassa ”todella” ole kyse sen paremmin hetero- kuin lesborepresentaatiosta, vaan seksuaalisesta epämääräisyydestä, määrittelemättömyydestä tai ratkaisematta jäämisestä: seksuaalinen ambivalenssi on yksi elokuvan kaksosteeman metonymioita.

Samankaltaisena esittäminen liittyy keskeisesti myös kehämäiseen muutokseen syyllisyyden kuvauksessa. Elokuvan lopussa Allie, joka on jo pukeutumiseltaan alkanut muuttua Hedran kaltaiseksi, rinnastaa itsensä Hedraan todeten, että hänen on opittava antamaan itselleen anteeksi, mihin Hedra ei pystynyt. Tätä konventiota, ei-rikollisen samastumista rikolliseen, on erityisesti tutkittu dekkarissa, mutta myös elokuvan ja tv-fiktion etsiväkertomuksista on löydettävissä etsivän ja rikollisen konventionaalista esittämistä toisiaan muistuttavina hahmoina, lähes peilikuvina toisilleen. Samastuminen liittyy toisaalta rikoksen selvittämisprosessiin, toisaalta myös siihen, kuinka populaarikulttuurin etsivähahmot<sup>45</sup> usein käyvät läpi oman menneisyytensä traumoja rikoksia selvitellessään. Dekkarissa trauma liittyy usein läheisen väkivaltaiseen menettämiseen, mutta se voi liittyä myös etsivän omiin virheisiin suhteessa väkivallan käyttöön. Tällöin rikoksen selvittely on etsivälle ikään kuin oman emotionaalisen haavan hoitamista ja sovittelua menneisyyden ”aaveiden” kanssa.<sup>46</sup> Vastaavalla tavalla *Nuori naimaton nainen* kääntää ympäri uhrin ja tekijän välisen dikotomian Allien konstruoidessa itsensä lopussa tekijäksi, jonka on tehtävä sovinto menneisyytensä kanssa.

<sup>42</sup> Lewis & Rolley 1996, 188–189.

<sup>43</sup> Rossi 2003, 164–165.

<sup>44</sup> Vastaavasti queer-tutkimus on ollut myös kiinnostunut myös homonormatiivisuudesta. Homonormatiivisuus on käsite, josta on alettu viime aikoina puhua liittyen homo- ja lesbokulttuurien normeihin ja normatiivisuuksiin. Käsitettä näkee käytettävän sukupuolineutraalisti, tarkoittaen siis muutakin kuin homoseksuaalisten miesten kulttuuria. Ks. esim. Halberstam 1998, 9.

<sup>45</sup> Dekkarin tutkimuksessa puhutaan kaksinkertaistamisesta (*doubling*), jolla kuvataan etsivän ja rikollisen samankaltaisuutta. Kaksinkertaistamisesta ks. Pyrhönen 1999, 24.

<sup>46</sup> Pakkanen 2004, 240–241.

<sup>47</sup> Lutz 1992, 276–277.

<sup>48</sup> Seksuaalista kieltä ja väkivallan kieltä on sekoitettu myös muun muassa Virginia Des-  
penteesin väkivaltaista naiskaksikko-  
ta tien päällä kuvanneessa kirjassa *Baise-moi* (1996, suom. *Pane mua* 1998) ja kirjan pohjalta tehdyssä elokuvassa *Pane mua (Baise-moi, Ranska 2000)*.

<sup>49</sup> Brinks 1995, 7.

## Kaipuu sinne mitä ei ole

— — ovet liukuivat auki. Allie heittäytyi sisään.

Hän tarttui Hedraan hurjalla, raa’alla otteella tuntien uskomatonta tyydytystä.

Hedra oli totta, ei siinä mitään. Kiinteä ja kauhusta tärisävä ja lopultakin hänen otteessaan.

Ja sähisi: – päästä irti, Allie. Helvetti vieköön, päästä minut irti!

— —

Kipu sävähtyi Allien pään oikean puolen läpi, kun Hedra upotti hampaansa hänen korvalehteensä uikuttaen hänen korvaansa kuin epätoivoisen hurmion valtaama rakastaja. Allie yritti työntää häntä pois, ja Hedra iski häntä nyrkillä vatsaan. Allie taipui melkein kaksinkerroin kivusta ja kuuli ilman puhahtavan ulos keuhkoistaan. Hän kohotti oikean jalkansa ja ponkaisi sen voimalla Hedran jalkaterälle. Uudelleen! Hampaat irrottivat otteensa hänen kirvelevästä korvastaan.

Löytäen vielä voimia luultuaan niiden jo ehtyneen Allie sysäsi luotaan häntä vastaan painautuneen kuumeisen, jäykän vartalon. Hedra pauskautui nurkkaan. Allie tarttui hänen tukkaansa, Hedran vaaleaan tukkaan joka oli kuin hänen omansa, ja iski hänen päätänsä seinään.

Iski yhä uudelleen ja uudelleen, kunnes Hedra kävi hervottomaksi ja lysähti lattialle.<sup>47</sup>

Kirjan kohtauksessa naisten välinen väkivalta on Allien näkökulman kerrontana voimakkaasti erotisoitu (raaka ote – tyydytys, kuin hurmion valtaama rakastaja, kuumeinen, jäykkä vartalo) ja on vain vähästä kiinni, ettei prosessi ole luettavissa seksin tai ainakin seksuaalisen väkivallan kuvauksena<sup>48</sup>. Väkivallan erotisointi ei ole samalla tavoin läsnä elokuvassa, mutta siinäkin Allien käytöksen ei voi katsoa olevan puhdasta puolustautumista “isku iskusta”. Elokuvan kaksintaistelujakso käydään kerrostalon kellarissa. Kampppailua valaisee roskauunin tulen loimu – tulen, jossa Hedra on hetkeä aikaisemmin tuhonnut suurimman osan omaisuuttaan, muun muassa Allien vaatteita muistuttavat vaatteensa. Kampppailu päättyy, kun Allie pystyy tuhoamaan Hedran piiloutumalla kattorakenteisiin ja hyökkäämään sieltä käsin.

Kun Hedra näkee Alliesta muistuttavan kankaanpalan kaapin oven välissä ja avaa oven voitonriemuksena, häntä vastassa on peili, joka heijastaa hänen oman kuvansa. Hedra lyö rautakoukulla peilin rikki, kun tajuaa kuvan esittävän itseään. “Kaapilla” on homo- ja lesbokulttuurissa ja yhä enenevässä määrin valtakulttuurissakin (seksuaalisen suuntautumisen) paljastumisen ja autenttisuuden merkityksiä. Elokuvassa monet kohtaukset tapahtuvat (vaate)-kaapissa. Niiden tienoilla käydään neuvottelua samuudesta ja erilaisuudesta: Hedran ja Allien samankaltaisuus tiivistyy visuaalisesti juuri yhtenevän vaatetuksen kautta. Brinksin mukaan Hedran Allieen kohdistuva halu tulee selvimmän esiin juuri Hedran tunkeutumisessa Allien kaappiin kerta toisensa jälkeen. Brinksin mukaan naisen kaappi yhdistettynä toisen naisen haluun tunkeutua siihen leikittelee kaapin seksuaalisella metaforalla.<sup>49</sup> Myös Allie käy Hedran kaapilla ja muun muassa löytää sieltä sydänkuvioisen kenkälaatikon, jonka sisältä löytyvä lehtileike kaksoissisaren hukkumiskuolemasta paljastaa Hedran salaisuuden.

Loppukampppailussa Hedran hajoittaessa peilin Allie hyökkää katosta ja lyö rautapiikin (jonkinlaisen ruuvimeisselin tai naskalin) hänen selkäänsä. Seuraa viimeinen kampppailujakso, jonka aikana Allie laskeutuu lattialle, käy pystypainia Hedran kanssa ja irrottaa Hedran selässä töröttävän piikin lyödäkseen sen uudestaan Hedran selkään. Hedra kuolee lattialle sikiöasentoon ja Allie kumartuu sulkemaan hänen silmänsä vasemmalla kädellä, jolloin

roskauunin tulen valo välähtää Allien kihlasormuksessa. Fallinen rautapiikki naisen käyttämänä aseena esiintyy niin trillerissä *Basic Instinct* (USA 1992) kuin genreparodiassa *American Psycho 2* (USA 2002). Keskiruumiin lävistämisen rautapiikillä voi myös ajatella viittaavan vampyyrielokuvaan<sup>50</sup>, jossa kuolemattoman vampyyrin voi tuhota lopullisesti vain sydämen läpi (ja genressä yleensä näyttävästi koko keskiruumiin läpi) lyöty puukiila. Väki-valtainen lastenhoitaja kuolee elokuvassa *Käsi joka kehtoa keinuttaa* vasta kun ”hyvä nainen” tönäisee hänet ullakon ikkunoiden läpi taloa kiertävälle aidalle, jonka piikit lävistävät hänet<sup>51</sup>. Elokuvassa aita merkitsee uhattua rajaa kodin ja ulkomaailman välillä – tämän rajan perheeseen muuttanut paha lastenhoitaja on rikkonut<sup>52</sup>.

Elokuva *Nuori naimaton nainen* loppuu siihen, että mustaan säkkimäiseen – Hedran tyyliseen – mekkoon pukeutunut Allie seisoo paljasjaloin puolityhjässä uudessa asunnossa muuttolaatikoiden keskellä. Hän on selin kameraan, ja hänen kertojanäänensä puhuu taustalla:

Itkin koko viikon ennen Samin hautajaisia. Graham sanoi, ettei se tuo häntä takaisin. Hän sanoi, että minun pitää alkaa päästää hänestä irti. Hän on oikeassa. (suom. JP)

Lähikuvassa naisen, ilmeisesti Allien, käsi poimii valokuvia pöydältä. Valokuvissa on muun muassa kuva Hedrasta ja hänen kaksoissisarestaan lapsina istumassa vierekkäin koiranpentu välissään sekä toinen valokuva, jossa Hedra ja Allie makaavat sängyllä samanlaisessa asetelmassa koiranpennun kanssa. Taustalla kuuluu Allien ääni ja samalla käsi sulkee valokuva-laatikon kannen:

Hedyn vanhemmat sanoivat, että he olivat vuosien ajan yrittäneet selittää hänelle, ettei hänen sisarensa kuolema ollut hänen syytään. Mutta hän ei koskaan antanut itselleen anteeksi sitä, että hän selvisi. Joten joka päivä yritän antaa Hedyille anteeksi Samin. (suom. JP)

Kertojanääni jatkaa:

Sitten yritän tehdä, mihin hän ei pystynyt – antaa anteeksi itselleni. Tiedän, mitä voi tapahtua ihmiselle, joka ei tee sitä. (suom. JP)

Puheen aikana kamera siirtyy näyttämään pöydälle pakkausjätteen sekaan jäänyttä kuvaa, joka on yhdistelmä Allien ja Hedran kasvoista. Samalla alkaa soida Moodswings-yhtyeen esittämä kappale *State of Independence*, joka soi läpi lopputekstien:

home, be the temple of your heart  
home, be the body of your love  
just like holy water to my lips  
yes, I do know how I survived  
yes, I do know why I'm alive  
to love and be with you  
day by day by day --

Kohtauksessa huomiota herättää paitsi kaksosuden toistaminen valokuvien avulla koskemaan Hedraa ja Allietä, myös samankaltaisuuden korostaminen

<sup>50</sup> Vampyyrielokuvalla ja -kirjallisuudella on pitkät perinteet naisen halun – myös muihin naisiin kohdistuvan – kuvaamisessa laajemmin ja varhemmin kuin muualla populaarikulttuurissa. Ks. esim. Palmer 1999, 99–127. Lesbotutkimukselle ja feministiselle elokuvan-tutkimukselle vampyyri-elokuvan mahdollinen voyerismi (ja väkivalta ja dekadenssi) on tosin ollut vaikea pala purtavaksi ja vasta vähitellen on alettu keskustella näiden teosten vastaanotosta muutenkin kuin moralistiseen sävyyn. Ks. Hanson 1999a.

<sup>51</sup> Jermyn on huomauttanut että elokuvan lopetus – aita erityisesti – on luettavissa ironiseksi, ei välttämättä vain heteroseksuaalisen perheonnelan palautumisena. Jermyn 1996, 262.

<sup>52</sup> Ks. Pakkanen 2004, 250–254.



<sup>53</sup> Brinks 1995, 10.

<sup>54</sup> Kutsuen sitä "methodological approach of "appropriation" or reading against the grain". Jermyn 1996, 252.

<sup>55</sup> Jermyn 1996, 266.

lausumassa: "yritän tehdä, mitä hän ei pystynyt".

Ellen Brinks on lukenut loppua siten, että Allien on lopuksi tapettava Hedra, koska hänet tarvitaan uhriksi palauttamaan (edes väliaikaisesti) järjestys, jossa luokkien välillä ja seksuaalisten identiteettien välillä on horjumattomat erot<sup>53</sup>. Deborah Jermyn on puolestaan esittänyt elokuvan loppuratkaisusta vastakarvaan luennan<sup>54</sup>, jossa psykopaattinainen on muutoksen edustaja: tapahtumien kautta Allie on onnistunut pääsemään yli kokemastaan seksuaalisesta häirinnästä, kohtaamaan naisellisen seksuaalisuuden, välttämään avioliiton uskottoman miehen kanssa ja ennen kaikkea voittamaan yksinjämmisen pelkonsa. Jermynin mukaan jää auki, mikä on se asia, josta Allie elokuvan lopussa haluaa päästä yli: Hedran tappamisesta vai Hedran edustamien asioiden tukahduttamisesta.<sup>55</sup>



Allie jää elokuvan lopussa suremaan Hedraa tämän väkivaltaisuudesta huolimatta.

Kuva: SEA

Väitän, että itsereflektiosta "yritän tehdä, mitä hän ei pystynyt" on löydettävissä surun siirtymä. Allie ilmoittaa itkeneensä tapettua sulhastaan viikon verran, mutta toteaa Grahamin olevan oikeassa siinä, että hänen on ruvettava päästämään irti. Todellinen surukertomus siirtyy Hedran kuolemaan ja surun epäonnistunut "poispaketoiminen" korostuu visuaalisesti laatikon pakkaamisen epäonnistumisen kautta. Allien selostuksen logiikan mukaan Allie on tapanut Hedran ja tullut sitä kautta Hedran kaltaiseksi. Hänen on annettava itselleen anteeksi toisen ihmisen tappaminen. Hänen on vältettävä muuttuminen Hedran kaltaiseksi – väkivaltaiseksi naiseksi, mutta myös kadotetun kaksosen elämänmittaiseksi surijaksi. Surusta toipumisen onnistumista ei tue pöydälle unohtunut valokuva ja taustamusiikin kertosäe, jossa on jääty eloon ollakseen toisen kanssa päivästä toiseen.

Kohtauksen voi lukea pohjattoman, ratkaisuaan vaille jäävän surun kuvauksena. Kuten tunkeutujaelokuvissa miehelle usein käy, Sam jää takalalle: vainajanakin hän jää toisen asemaan. Suru, jonka "poispaketoiminen" epäonnistuu, on surua Hedran kuolemasta ja menettämisestä – se vertautuu myös Hedran lapsuuden kaksoskuvalle tarjotun rinnakkaisen Hedran ja Allien kuvan kautta sekä kaksista kasvoista muokatun kuvan kautta suruun, jota Hedra tunsikin menetettyään kaksoissisarensa.

Mitä Allie suree ja miksi? Queer-tutkimus on ollut kiinnostunut ääneen lausumattomien tai vain vihjattujen, toteutumattomien mahdollisuuksien ilmauksista ja niiden funktioista. Tällaisessa yhteydessä on queer-kirjallisuudentutkimuksessa otettu käyttöön myös Judith Butlerin melankolian ja heteromelankolian käsitteet, joissa Butler on vienyt eteenpäin Freudin aloittamaa teoretisointia melankoliasta ja subjektin muotoutumisesta.

Melankoliaa on ryhdytty tutkimaan fiktiivisten henkilöiden kohdalla, sillä nyky-queer-tutkimusta ei kiinnosta vain sukupuolen tosin toistaminen, vaan myös samoin toistaminen ja sen seuraukset:

Queer-kirjallisuudentutkijat pyrkivät siis avaamaan niitä mekanismeja, joiden kautta kirjallisuuden henkilöt auttamattomasti joutuvat heteromatriisiin toistajiksi ja ylläpitäjiksi ymmärtämättä erilaisten mahdollisten haluskenaarioiden kieltämisen melankolista vaikutusta.<sup>56</sup>

Melankolia käsitteenä viittaa torjuttuun menetykseen, jota ei surra, siis suremattomaan suruun. Butlerin mukaan heteronormatiivisessa kulttuurissa sukupuoli (*gender*) muotoutuu melankolisesti, koska heteroseksuaalisen subjektin rakentumisen täytyy perustua samansukupuolisen kohteen sekä siihen kohdistuvan halun (ja halun mahdollisuuden) kaksinkertaiseen kieltoon: ”ei, en ole koskaan menettänyt häntä, en ole koskaan halunnut häntä”<sup>57</sup>. Kun kulttuuri ei tarjoa mahdollisuuksia samansukupuolisen halun kohteen menetyksen avoimeen suremiseen, konventioiden puuttuminen tuottaa läpikäymättä surua ja heteroseksuaalista melankoliaa<sup>58</sup>:

– – tämä poissaolo tuottaa heteroseksuaalista melankoliaa, jota voidaan lukea niissä liioitelluissa identifikaatioissa, joiden kautta jokapäiväinen heteromaskuliinisuus ja -femiiniisyys vahvistavat itseään.<sup>59</sup> (suom. JP)

Tällainen suru löytää kanavansa objektisuhteen siirtämisessä itseen:

Heteromies *tulee* (matkii, siteeraa, omaksuu, ottaa miehen aseman) mieheksi, jota hän ”ei koskaan” rakastanut ja jota hän ”ei koskaan” surrut; heteronainen *tulee* naiseksi jota hän ”ei koskaan” rakastanut ja jota hän ”ei koskaan” surrut. Siis tässä mielessä se, mikä on näennäisesti performoitu sukupuolena (*gender*), on merkki ja oire läpitukevasta kieltämisestä.<sup>60</sup> (suom. JP)

Heteromelankolian käsite kuvaa homoseksuaalisuuden kiellon tuottamaa surematonta surua ja sen seurauksia yksilölle ja yhteisöille, koko kulttuurille. Prosessille on ominaista kehämäisyys: kulttuurin heteromelankolia tukee sen heteronormatiivisuutta, joka puolestaan uusintaa heteromelankoliaa<sup>61</sup>. Heteronormatiivinen kulttuuri siis ”potee” melankoliaa, joka saa ilmenemismuotonsa paitsi sen instituutioissa, myös kulttuurituotteissa. Hegemonista heteroseksuaalista sukupuolta piinaavat pois suljetut mahdollisuudet ja tarve itsensä ylläpitämiseen erilaisten patologisoivien projektien sekä jatkuvan toiston kautta<sup>62</sup>.

Elokuvan lopun kaksoiskuvalle, jossa yksi ennennäkemätön ja uusi valokuva on koottu siten, että vasen puolisko muodostuu Allien kasvoista, oikea puolisko Hedran kasvoista, tarjoutuu välitön tulkinta siitä, että he ovat oikeastaan toistensa kaltaisia – kuin samasta puusta. Murhaajan ja uhrin erottaminen toisistaan ei enää ole mahdollista. Allien kertomuksessa Alliella

<sup>56</sup> Kekki 2004, 39.

<sup>57</sup> Butler 1997, 23, 138–149. Butler (1990, 63–69) väittää Freudia vastaan, että varhaista subjektin muodostusta ei määritä vain inestitabu, vaan sitä edeltää homoseksuaalisuuden tabu.

<sup>58</sup> Butler (1997, 147–150) pohtii myös homomelankoliaa, jota mm. homofobinen kulttuuri saattaa tuottaa, kun AIDSin aiheuttamille menetyksille ei anneta riittävästi kulttuurista tilaa suremiseen, melankolian suhdetta lesbo- ja homoidentiteetin rakentamiseen jyrkkänä vastakohtaisuutena heteroseksuaalisuudelle.

<sup>59</sup> Butler 1997, 147.

<sup>60</sup> Ibid, 147.

<sup>61</sup> Eeva 2004, 327.

<sup>62</sup> Butler 1993/1999, 44.

ei ole uhrin roolia, vaikka hän on sekä ollut itse tappoyrityksen kohteena että menettänyt kihlattunsa. Uhriaseman puuttumista korostaa se, että Allie käyttää puheessaan Hedrasta hänen itsensä heidän tuttavuutensa alussa antamaa lempinimeä “Hedy”, vaarallisia naisia usein esittäneen Hollywood-näyttelijä Hedy Lamarrin (1913–2000) mukaan.

Kuvaa Hedrasta sisäistettynä, itseen liukuneena, “olemme samanlaisia, olemme sama”, voi lukea heteromelankolian kautta siten, että kielletty objekti-suhde jää heteronormatiivisessa kulttuurissa käsittelemättä. Sen sijaan se sisäistetään siirtämällä objekti minän ulkopuolelta itseen. Allielle hintana on kuitenkin apeuden tilaan jääminen.

Apeus on *Allien* hallitseva tunne loppukohtauksessa. Ei kuitenkaan tarvitse lähtökohtaisesti olettaa, että katsoja jää aina samaan tilaan, päähenkilön tunnetilaan. Korjaavasti luettuna voi väittää, että heteroseksuaalisen melankolian tunnistaminen itse asiassa tekee näkyväksi heterohataruutta: heteroseksuaalisen järjestyksen haurautta ja haavoittavuutta. *Nuori naimaton nainen* -elokuvaa ei siis tarvitse lukea vain varoitustarinana naisille. Oma tulkintani on, että tätä elokuvaa voi lukea osoituksena hegemonisesta heteroseksuaalisuudesta maksettavasta emotionaalisesta hinnasta ja heteroseksuaalisuuden tulemisesta vähemmän itsestään selväksi, enemmän näkyväksi ja siten kyseenalaistettavammaksi 1900-luvun loppupuolella. Jollekin se saattaa olla negatiivinen huomio. Itselleni se on vapauttava tulkinta.

## Lähteet

### Kaunokirjallisuus

Lutz, John (1992), *Nuori naimaton nainen*. Suom Pertti Koskela. Book Studio: Hyvinkää. (ilmestynyt alkukielellä 1990)

Lutz, John (1992/1990), *SWF Seeks Same Signet*: London. (julkaistu ensimmäisen kerran 1990)

### Tutkimuskirjallisuus

Al-Sharafi, Abdul Gabbar Mohammed (2004), *Textual metonymy : a semiotic approach*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan.

Arvas, Paula (1997), Kerjäätkö turpaasi? Dekkarien naispuolisten päähenkilöiden suhde aggression ja väkivaltaan. Teoksessa Ritva Hapuli & Johanna Matero (toim.), *Murha pukee naista: naisdekkareita ja dekkarinaisia*. Helsinki: KSL, 266–296.

Brinks, Ellen (1995), Who’s Been in My Closet? Mimetic Identification and the Psychosis of Class Transvestism in Single White Female. Teoksessa Sue-Ellen Case, Philip Brett & Susan Leigh Foster (eds.), *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 3–12.

Butler, Judith (1993/1999), Sukupuoli liekeissä: haltuunoton ja kumouksellisuuden kysymyksiä. *Lähikuva* 2–3/1999. 40–54. (julkaistu ensimmäisen kerran englanniksi 1993)

Butler, Judith (1997), *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.

Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.

Eeva, Sara (2004), Kreolinaisen heteroseksuaalisuuden “pakollinen” ja melankolinen rakentuminen Jean Rhysin romaaneissa *Voyage in the Dark* ja *Siintää Sargassomeri*. Teoksessa Lasse Kekki & Kaisa Ilmonen (toim.), *Pervot pidot: homo-, lesbo- ja queernäkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like, 312–338.

Evans, Caroline & Gamman, Lorraine (1995), The Gaze Revisited, Or Reviewing Queer Viewing. Teoksessa Paul Burston & Colin Richardson (eds.), *A Queer Romance: lesbians, gay men and popular culture*. London & New York: Routledge, 13–56.

Griggers, Camilla (1995), Phantom and Reel Projections: Lesbians and the (Serial) Killing Machine. Teoksessa Judith Halberstam & Ira Livingston (eds.), *Posthuman Bodies*.

- Bloomington: Indiana University Press, 162–176.
- Haapala, Vesa (2003), Kutsuja, hyppyjä, tilavaa puhetta: Pentti Saarikosken myöhäistuotannon metonymisia ratkaisuja. Teoksessa Vesa Haapala (toim.), *Kuvien kehässä: tutkelmia kirjallisuudesta, poetikasta ja retoriikasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 144–182.
- Halberstam, Judith (1998), *Female Masculinity*. Durham: Duke University.
- Hanson, Ellis (1999a), Lesbians Who Bite. Teoksessa Ellis Hanson (ed.), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*. Durham: Duke University Press, 183–222.
- Hanson, Ellis (1999b), Introduction: Out Takes Ellis Hanson (ed.), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*. Durham: Duke University Press, 1–19
- Hart, Lynda (1994), *Fatal Women: Lesbian Sexuality and The Mark of Aggression*. London: Routledge.
- Holmlund, Chris (2002), *Impossible Bodies: Femininity and Masculinity at the Movies*. London: Routledge.
- Jagose, Annamarie (1996), *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press.
- Jermyn, Deborah (1996), Rereading the bitches from hell: a feminist appropriation of the female psychopath. *Screen* 37:3. Autumn 1996, 251–267.
- Juvonen, Tuula (2002), *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia*. Tampere: Vastapaino.
- Kaskisaari, Marja (1995), *Lesbokirja: vieras, minä ja moderni*. Tampere: Vastapaino.
- Kekki, Lasse (2003), *From Gay to Queer: Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play "Angels in America I-I"*. Bern: Peter Lang.
- Kekki, Lasse (2004), Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queer-kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa Lasse Kekki & Kaisa Ilmonen (toim.), *Pervot pidot: homo-, lesbo- ja queernäkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like, 13–45.
- Lassila, Anna (1996), Tutut roolit, tuntemattomat alueet – butch, femme ja identiteettipolitiikan konstruktio. Teoksessa Pia Livia Hekanaho, Kati Mustola, Anna Lassila & Marja Suhonen (toim.), *Usin silmin: lesbien katse kulttuuriin*. Helsinki: Yliopistopaino, 139–162
- Lewis, Reina & Rolley, Katrina (1996), (Ad)dressing the dyke: lesbian looks and lesbians looking. Teoksessa Peter Horne & Reina Lewis (eds.), *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Culture*. London: Routledge, 178–190.
- Ngai, Sianne (2001), Jealous Schoolgirls, Single White Females and Other Bad Examples: Rethinking Gender and Envy. *Camera Obscura* vol. 16 No 2 (47), 177–228.
- Pakkanen, Johanna (2004), Lahtaajanaiset tulevat! Populaarikulttuuri ja feministiset kostofantasiat. Teoksessa Lasse Kekki & Kaisa Ilmonen (toim.), *Pervot pidot: homo-, lesbo- ja queernäkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like.
- Piipponen, Maarit (2000), *(No) More Family: Reading Family and Serial Murder in Patricia Cornwell's Gault-Trilogy*. Acta Electronica Universitatis Tamperensis 17. Tampere: Tampereen yliopisto. Sähköinen dokumentti.
- Palmer, Paulina (1999), *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions*. London & New York: Cassell.
- Pyrhönen, Heta (1999), *Mayhem and Murder: Narrative and Moral Problems in the Detective Story*. Toronto: University of Toronto Press.
- Roseneil, Sasha (2000), Postmoderneja seksuaalisuuden muutoksia: Queer viitekehyksenä ja vaikutteena. *Naistutkimus/ Kvinnoforskning* 2/ 2000, 28–41.
- Rossi, Leena-Maija (2003), *Heterotehdas: televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1997), Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're so Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You. Teoksessa Eve Kosofsky Sedgwick (ed.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham: Duke University Press.
- Spooner, Catherine (2001), Cosmo-Gothic: The Double and the Single Woman. *Women*. Vol. 12. No. 3, 292–305.
- Wood, Robin (1998), *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and beyond*. New York: Columbia University Press.