

Kaiken takana on nainen – Suspiria ja (anti)feminismi

Jessica Möter

Filosofian maisteri

Folkloristiikka, Turun yliopisto

Viittaaminen: Möter, Jessica. 2009. "Kaiken takana on nainen – Suspiria ja (anti)feminismi". *WiderScreen* 12 (2). <http://widerscreen.fi/widerscreen-12-2-2009-sukupuoli-ja-audiovisuaalinen-viihde/>

Italialaisen elokuvaohjaaja Dario Argenton merkkiteos, usein kulttiklassikkona mainostettava *Suspiria* (1977), on yksi niistä teoksista, jossa sukupuolisuus käsitteenä paljastetaan. Tämä ei kuitenkaan merkitse idean eksplisiittistä avaamista, sillä kaikki *Suspiriassa* on piilotettu. *Suspirian* kieroutunut todellisuus luo ensimmäisestä katsomiskerrasta lähtien mahdollisuuksia useiden eri teorioiden hyödyntämiseen, sekä analyttiseen ajattelutyöhön myös ilman päämäärätavoitteista tuottamista (gradu, artikkeli). Toisin sanoen, sen maailma itsessään vetää kuluttajan mukaansa, eikä sanomaa onnistunekaan olla pohtimatta.

Kauhuelokuvan semantiikka ja syntaksi

Koska *Suspiria* on eksplisiittisesti kauhuelokuva, tulee sen kielioppia hieman avata. Taustan ymmärtäminen mahdollistaa syvemmän immersion asteen ja käsittämisen tason niin itse elokuvakokemuksessa kuin tekstin(i) lukemisessakin.

Kauhuelokuva on lajityyppi, jossa myös sen kuluttajan keho nousee keskiöön. Sen olemassaolon motiivina toimii kauhistuttaminen. (Bordwell & Thompson 2008, s. 329.) Kauhuelokuva käsittelee tunteita, mielikuvitusta, yksilön intellektuaalisuutta sekä minäkuvaa, aina katsojan omaan viitekehykseen tukeutuen. Toisaalta kauhu pornografian ja farssin tapaan ruumisgenrenä viittaa samalla sen pejoratiiviseen käsittelytapaan. Kyse on julkisen ruumiinkontrollin menettämisen pelosta. (Hietala 1996, s. 14-15.)

Koskettamalla kehoa muun muassa pelkoreaktioita herättäen, kauhuelokuvalla on ajateltu olevan kokonaisvaltaisesti huono vaikutus (persoonattomana, muovailtavana pidettävään) yleisöön. Pornon tapaan kumpaakin vaivaa lisäksi ei-vakavuuden leima. Lajityyppien voi siis ymmärtää herättävän ristiriitaisia tunteita. Samaten on muistettava, että kauhu kategoriana on varsin liukas ja alaluokkineen kompleksinen. Esimerkiksi kulttifilmatisoinnit, joihin luen *Suspirian*, on alagenre goottilaisen kauhun ohella. Kauhuelokuvan rajat häilyvät lisäksi science fictionin ja trillerin suuntaan. (Freeland 2000, s. 1, 5, 10, 15.)

Siinä missä kauhuelokuva koskettaa yksilön minäkuvaa, pakottaa se ajatukset myös ihmisen pelkoihin ja rajoitteisiin herättäen olemassaoloon liittyviä kysymyksiä. Kauhugenre luo emotionaalisia ja älyllisiä virikkeitä esittäessään ei-itsestään selvän todellisuuden representaation. (Freeland 2000, s. 273-274.) Pahan ja kuoleman tematiikka ovat sen kuvastossa keskeisiä.

***Suspiria* kauhuelokuvana**

Suspiria on tulkittavissa kauhuelokuvan lajityyppiin eli genreen useiden sen edustamien piirteiden pohjalta. Omalaatuisenakin teoksen valtavirtaan yhdistävistä piirteistä keskeisimmiksi nousevat 1) kauhun ja pelon tunteiden herättäminen muun muassa makaabereihin, mielikuvituksellisiin ja/tai okkulttisten aineiden hyväksikäytön keinoin, 2) korostunut valaistus, jota ilmentävät esimerkiksi vahvat varjot ja pimeys hallitsevana osatekijänä, 3) taistelu hyvän ja pahan välillä jälkimmäisen edustaessa uhkaavaa toiseutta sekä 4) muodonmuutos. (Schepelern 1986, s. 16-17, 23, 34-35.)



Edellisen valossa *Suspirian* jännityksen ja kauhun (tunnelman) synnyttäminen tapahtuu yleismaailmallisesti pelottavaksi käsitettyyn noituuteen ja siihen liitettäviin mielikuviin tukeutuen. Tähdelliseksi muodostuu noituuden esittämistapa, representaatio. Tällöin pelon voi katsoa syntyvän näiden osatekijöiden edustaman vierauden eli toiseuden myötä siinä

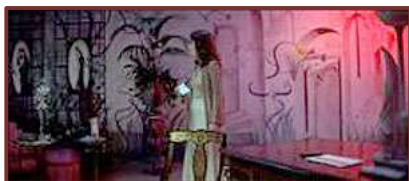
huomiossa, että noituus on jotakin omaan kokemuspieriin kuulumatonta ja tunkeutuvaa. Toki noidat on *Suspiriassa* lisäksi personoitu vastenmielisiksi tai alusta pitäen epäilyttäviksi. Heidän käyttäytymisensä on tarkkailevaa ja paikoin ankaraa, minkä lisäksi jopa kasvojen ilmeet piirtyvät aika ajoin irvokkaan epämiellyttäväiksi.

Elokuvan tapahtumat puolestaan sijoittuvat pääasiallisesti pimeyteen tai valojen ja varjojen epämääräisyyteen – kirjaimellisesti hämärän rajamaille – sekä konkreettisesti että metaforisesti. Kuvainnollisesti noituus on pimeyden (pahan) palvontaa ja sen kohteena on Musta Kuningatar Helena Marcos. Lisäksi tapahtumapaikkana on Freiburgin Musta Metsä. (vrt. Dyer 2002, s. 204.)

Symbolisanaston mukaan musta on ymmärrettävissä ”synkkyyteen, suruun ja pimeyteen vajoamisen” (Biedermann 2004, s. 229) värinä, jolloin sen (nimellisellä) käyttämisellä voi tulkita viitattavan myös mustaan magiaan ja mielen ”tummumiseen”. Hyvän ja pahan välinen kamppailu sen sijaan todentuu nimenomaan pahojen opettajattarien ja heitä vastustavien oppilaiden välillä, muodonmuutoksen viitatessa lopulta useampaankin *Suspirian* osatekijöistä.

Asetelma

Jotta *Suspiriaan* pääsee sisälle, on ymmärrettävä sen jo lähtökohtaisesti sukupuolipoliittinen asetelma. Tiivistettynä elokuva on kertomus amerikkalaisesta balettiopiskelija Suzy Bannionista, joka saapuu Saksan Freiburgiin päättämään opintonsa kuuluisassa Tanssiakatemiassa. Tosiasiallisesti talo on kuitenkin opettajiensa, kolmen iäkkään naisen, ylläpitämä noituuden harjoittamisen keskus. Palvonnan kohteena on edesmennyt Helena Marcos – okkultisten tieteiden ja salaoppien Musta Kuningatar. Saadessaan vihjeitä koulun pahaenteisyydestä, ryhtyy Suzy selvittämään uuden kotinsa arvoitusta.



Suspiria on ensimmäinen elokuva Argenton kolmiosaisesta saman tematiikan trilogiasta, jossa yksitellen päävastustajina nähdään Kolme Äitiä, noidat Kyynelten Rouva, Huokausten Rouva sekä Pimeyden Rouva (huom. alkuperäisten latinankielisten nimien 'mater' eli äiti, joka englanniksi kääntyy kuitenkin sanapariksi 'lady of').

Suspiriassa kirjaimellisesti ääneen pääsee luetelluista keskimmäinen, Mater Suspiriorum, joka Johanna Laurilan (2004, s. 40) kuvauksen mukaan "*ei meuhkaa, ei hälyä, vaan huokailee, kuiskaa, mutisee*". Muut aiheen elokuvat ovat vuonna 1980 ilmestynyt *Inferno* sekä 2007 ensi-iltansa saanut *La Terza Madre*. Edellisessä vihollisena nähdään Pimeyden ja jälkimmäisessä Kyynelten Äiti.

Kolmen Äidin trilogia on peräisin brittiläisen Thomas de Quinceyn vuonna 1821 ilmestyneestä esseestä "*Levana and Our Ladies of Sorrow*", joka on osa kirjailijan laajempaa teosta *Suspiria de Profundis*. Esseessään noitaäideistä de Quincey kuvailee kutakin erikseen, kirjoittaen Huokausten Äidistä muun muassa, ettei tämä koskaan kynelehdä tai valita ja että hänen silmiensä tarinaa ei kukaan kykene lukemaan, sillä ne ovat täynnä rappeutuneita unelmia ja jäänteitä unohdetusta houretilasta. Vanhin äideistä on Mater Lachrymarum (latinalaisittain *Lacrimarum*) ja nuorin Mater Tenebrarum, jotka kumpikin yhdessä Mater Suspiriorumin kanssa "*hallitsevat maailmaa lumotuista, pilarimaisista kodeistaan*". (de Quincey: "*Levana and Our Ladies of Sorrow*", 20.11.2008.)

Valmistumisvuodestaan huolimatta *Suspiria* edustaa postmodernia ja näin (aiheellansa) leikittelevää (taide)teosta. Kyse on niin intertekstuaalisesta yhteydestä satumotiivi *Lumikkiin* (parhaiten tunnettu Disneyn versiona vuodelta 1937) kuin allegorioista toisen maailmansodan natsi-Saksaan. Elokuva yhdistääkin useita elementtejä, kuten lajityyppejä (kauhu, fantasia, satu, surrealismi), mutta myös erottaa käsitteellisyydellään (naiset vs. miehet, hyvä vs. paha).



Kaiken takana on kuitenkin Nainen = sukupuoli. Pääosassa *Suspiriassa* ovat ei-miehet; sekä protagonistit Suzy että antagonistit eli kertomuksen proppilaista ”roistoa” edustavat opettajat/noidat. Miehet jäävät kertomuksessa vaille sekä narratiivista että sukupuolista valtaa. He toimivat sivuosissa, esimerkiksi pianonsoittajina tai palvelijoina. Heidän henkilöihahmonsensa ovat ohuita (Laurila 2004, s. 33), päämäärättömiä.

Mutta miten sukupuoli näkyy elokuvan semioottisessa todellisuudessa, ja mitä sukupuolisista symboleista voi lukea? Jokainen kauhuelokuva herättää pohdintoja sukupuolisuudesta (Freeland 2000, s. 13, 274). Feminismin soveltaminen elokuvaan on silti verrattain nuori ilmiö (Mulvey 1989, s. 111).

Sukupuoli?

Ensin on tosin purettava itse sukupuolen käsite. Sukupuolen ymmärtäminen teoreettisesti käsiteltävänä viittaa sen järjestelmälliseen ja kulttuuris-historiallisesti rakentuneeseen luonteeseen. Sukupuoli on viime kädessä ajan luoma illuusio, konstruktio, jonka olemassaoloa yhtä kaikki luonnollistetaan jatkuvassa sosialisoinnin prosessissa. Yhtäältä sen rakentuneisuus perustuu korostettuun eron tekemiseen biologisen ja sosiaalisen/kulttuurisen sukupuolen välille, toisaalta arkiymmärrykseen ”Miehen” ja ”Naisen” välttämättömästä kategoriasta. (Koivunen & Liljeström 2004; Hietala 1996, s. 45.)

Tarkennettuna biologinen sukupuoli viittaa kehollisuuteen anatomis-fysiologisena, jopa essentialistisena kokonaisuutena jäsentyen ruumiillisesti erityisiin sukupuolielimiin. Sosiaalinen sukupuoli puolestaan ymmärretään edellisen päälle rakentuvaksi roolien, ennako-odotusten ja käyttäytymistapojen verkostoksi. Se viittaa samaten siihen, minkälaisen käyttäytymisen oletetaan olevan yksilölle ominaista (Hietala 1996, s. 45).

Genus rakentuu siis performatiivisesti. Arkiymmärryksessä miehen oletetaan käyttäytyvän maskuliiniseksi koodattuja ominaispiirteitä hyödyntäen, naisen taas feminiinisyttään mieluusti korostaen. Mies ”on” julkisuus, äly, rohkeus, kestävyys ja päämäärätietoisuus, nainen sen sijaan yksityisyys, tunteet ja riippuvuus (Franck 1992, s. 30, 21).

Vastakkaisia sukupuolia ajatellaan lisäksi vetävän puoleensa butlerilaisen heteroseksuaalisen matriisin mukaisesti ”luonnollinen” halu. Utopioissa mies ja nainen täydentävät toisiaan muodostaessaan parin. Miehen ja naisen illuusiomaisesta toistensa täydentävyydestä voi pitää esimerkkinä myös satujen ja sittemmin elokuvien viljelemää myyttiä siitä, kuinka miehen on aina pelastettava nainen (Mulvey 1989, s. 32).

Vastakohtaisuus piiryy samaten ymmärtämään annettujen sukupuolten attribuutit toisistaan poikkeaviksi. Mies päätyy edustamaan normina vahvuutta ja subjektiutta, nainen toisena hallittavaa objektia. Edellinen on hegemonisessa mielikuvastossa itsenäinen, jälkimmäinen aina ei-miehenä negatio. Samaten yleismaailmallinen subjekti on näennäisessä sukupuolineutraaliudessaankin valkoinen, heteroseksuaalinen ja keskiluokkainen; rationaali ja yksilöllinen (Kupiainen 2004, s. 272). (Koivunen & Liljeström 2004; ks. myös Franck 1992, s. 32.)



Purkautuva naiseus

Suspirian sukupuolinen tulkinta on poikkeuksellinen, vaikka se noudattaakin paikoin totunnaisia sukupuolisia malleja esimerkiksi symboliikassaan. Lopulta elokuvan kuvasto onkin määrittelemätön, sekä perinteisiä eli rakennettuja käsitysmalleja rikkova. Paikoittain ristiriitainen *Suspiria* myös hetkellisesti uudelleen muotoilee (universaaleja) sukupuolten välisiä suhteita.

Samalla kyse on sadun vastustajasta ja sankarista, joiden kanssakäymisessä todentuu rajojen asettamisen hankaluus. Analyyttistä sukupuolisuutta alleviivaavat sekä pääantagonisti Helena Marcosin että sankaritar Suzy Bannionin hahmot.

Marcos on Laurilan argumentoinnin perusteella lopulta sukupuoleton. Hahmo ”kuorsaa miesmäisen möreästi yöllä”, mutta nimi viittaa naiseen. Marcosin ääni on ”hyvin

epänaisellinen”, mutta hän representoi naisista noituutta. Marcos ikään kuin kumoo itsensä, ja onkin loppukohtauksessa ulkomuodoltaan paikantamaton, aineellistunut henki, jonka olemus on lopulta kiinnittynyt hirviömäiseen, aseksuaaliseen ihoon. (Laurila 2004, s. 36-37.) Toisaalta Marcosin voi nähdä yhdistävän feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta samaan tapaan kuin Ridley Scottin *Alien*-elokuvien protagonistin Ellen Ripley (vrt. Freeland 2000, s. 32, 65).

On kuitenkin huomionarvoista, että klassiset elokuvahirviöt ovat vanhastaan miehiä ja naisantagonistit edustavat verrattain uutta ilmiötä. Kategorian naisesta tappajana aloittivat melko pitkälti 1930-40-luvun film noirit eli ”*mustat elokuvat*”, joissa nainen representoitiin sekä viettelevänä että kohtalokkaana. Murhaaja (kulttisankarit Leatherface, Pinhead, Michael Myers jne.) edustaa lisäksi kauhugenressä ylipäätään voimia, jotka on koodattu maskuliiniseksi ja sellaisena ihailtaviksi. (Freeland 2000, s. 56, 84, 267.) Kyse on myös eläimellisyydestä.

Suspirian hyvyyttä edustava Suzy tuntuu sen sijaan yhdistävän itsessään useita leimallisia naiseuden kategorioita (vihjataanko tässä oletettuun kompleksiseen naiseuteen?!), vaikka rakentuu paikoin itsekin (etenkin teoissaan; tekeminenhän ”on” maskuliinista!) miehiseksi. *Suspirian* kohtauksista riippuen Suzy on sekä kauhuelokuvien henkilögallerian aktiivinen ”viimeinen tyttö”, satujen klassinen prinsessa että villi, kapinoitseva ”kuninkaallinen”.

Suzyn jakautuneisuus

Kauhuelokuvien keskeisimpiin henkilökategoriisiin tyyppipiirteisiin lukeutuu niin sanottu Viimeisen tytön hahmo. Jo *Suspirian* alussa saa tunteen Suzyn pärjäämisestä, vaikei osaisikaan pukea näkemystään sanoiksi. Purkamalla hahmo osiin kuitenkin paljastuu, kuinka viimeistä tyttöä eli *final girlia* luonnehtivat neuvokkuus, ei-seksuaalisuus (neitsyt) sekä ennen muuta useimmiten ainoana selviytyminen (Laurila 2004, s. 32-33). Hän on siis ominaisuuksiltaan antagonistin vastakohta, ja sellaisena samaten puhdas.

Toisaalta hahmo on eräänlainen hybridi miehen ja naisen rooleista, sillä tämän tyyppipiirteistä mekaanisuus, vahvuus ja kekseliäisyys ovat ennen muuta yhteiskunnallisesti

maskuliinisia. Lopulta viimeisen tytön kategoria ei siis kyseenalaista sukupuolten rajoja, vaikka näennäisesti käsittelee niitä.

Kuten todettua, Suzya voidaan tulkita myös niin klassisen kuin villinkin prinsessan implikaationa. Äärimmäistä tyttömäisyyttä representoi tietenkin oletus ”perinteisestä” satujen prinsessasta. Sekä tunnetut satutyöt että *Suspirian* Suzy ajautuvat kertomuksessaan pois järjestyksestä ja joutuvat kokemuspiirinsä ulkopuolelle paikkaan, jossa mitä tahansa voi tapahtua. Päähenkilöiden yhtäläisyys todentuu kertomuksen alun sinisilmäisyydessä ja sen vähittäisessä hajoamisessa. Kyse on tehtävien (oikein) suorittamisesta ja niiden seurauksena koittavasta henkilökohtaisesta kasvusta, minkä hintana tosin on lopulta viattomuuden menettäminen.

Samankaltaisuudet Suzyn kanssa paikantuvat sanottavimmin satusankaritar Lumikkiin, vaikka esimerkiksi tytön luonteenpiirteistä uteliaisuus herättää konnotaatioita myös Punahilkka-hahmoon. Utelaisuuden olemassaolo vihjaa samaten tulevaisuudesta, jossa tiedonjanoista tyttöä aina rangaistaan, niin saduissa kuin *Suspiriassakin*. (Bettelheim 1987, s. 208-209, 355, 360.) Yöasuna Suzylla on valkoinen mekko, jonka hihansuiden ja kaula-aukon koristukset tuovat mieleen Lumikin puvun valkeat kaulukset, todentaen värivalinnallaan samalla kantajansa vilpittömyyttä. Samaten molemmilla kuvataan tumma, puolipitkä tukka, hoikka ruumiinrakenne sekä suuret, kysyvät silmät.

Merkittävimiksi attribuuteiksi klassisten prinsessojen tapauksessa nousevat sekä päähenkilön kauneus että ”tyttömäisyys”. Jälkimmäinen ilmenee esimerkiksi 1) prinssistä ja satulinnasta unelmointina tai ylipäättään tulevasta haaveiluna, 2) mekkojen ja naisellisten asusteiden (Lumikin rusetti, Auroran/Ruususen kruunu jne.) käyttämisenä sekä 3) feminiinisiksi luokiteltavina luonteenpiirteinä, kuten uhrautuvaisuutena ja ystävällisyytenä.

Suzy harrastaa balettia, käyttää korkokenkiä ja hulmuavahelmaisia hameita, harjaa peilin (turhamaisuuden symboli) edessä hiuksiaan ja on paikoin ”tyttömäisen” hämmentynyt tai pelokas uusien asioiden edessä. Lisäksi monien klassisten prinsessojen tapaan myöskään *Suspirian* päähenkilön perhesuhteita ei kuvata, vaan hänet nähdään sukulaisistaan irrallaan, yksin maailmalla. Samaten sekä Suzy että esimerkiksi Tuhkimo ja Lumikki ovat teini-ikäisiä ja heitä auttavat (ihme)satujen kaavan mukaan matkan varrella erilaiset auttajat. *Suspirian*

maailmassa tällaisia ovat muun muassa koulun muut oppilaat sekä heidän oivaltamansa vihjeet. (Hämäläinen 2000, s. 16-17.)

Toisaalta Suzy on monen ominaisuutensa valossa nähtävä myös klassisten prinsessojen vastakohtana, lähempänä luokittelua villeistä prinsessoista. Tällöin korostuu päähenkilön toimeliaisuus sekä itsenäisyys, kuten disneyläisten merenneito Arielin tai kiinalaisprinsessa Mulanin tapauksessa. Tällaisten hahmojen kertomukset eivät myöskään pääty miehen ja naisen kohtaamisen myötä (ainakaan suoraan) avioliittoon.

Villinä prinsessana Suzy muun muassa 1) käyttää uteliaisuuttaan ja nokkeluuttaan hyväksi selvittäessään kohtaamaansa mysteeriä, 2) ei tukeudu *miespuolisiin* auttajiin, kuten hegemonisten käsitysten ja klassisten prinsessasatujen mukaan yksin toimivat naiset yleensä (Hämäläinen 2000, s. 16; huom. myös esimerkiksi Lumikin auttajina seitsemän kääpiötä) ja 3) suorittaa lopulta vallankin maskuliiniseksi luokiteltavan tehtävän, toisen surmaamisen.

Nainen (tukahduttavana) kohtuna

Toisaalta *Suspiria* esittelee myös perinteisiä feminiinisiä symboleita, joista vahvin lienee itse Tanssiakatemia. Monet tutkijat ovat käsitelleet rakennusta kehona eli lihallisen naisen vertauskuvana. Rakennuksen käytävät ovat punaiset (verevät), siinä missä pujottelevat salareitit herättävät konnotaatioita synnytyskanaviin. Kuten goottilaisessa traditiossa, ”*paikka on persoonallisuus*” ja salakäytävät ”*arkkitehtonisen organismin*” elimiä (Kalleinen 1986, s. 109).

Samaten talo edustaa tarkennettuna kaikkiruokkivan (Pahan, tukahduttavan) Äidin ruumista. Tanssikoulussa opetetaan sekä kasvatetaan. Kuva naiseudesta piirtyykin karnevalistisen epämiellyttäväksi, groteskiksi, sekä äitiallegorioineen vanhemmuuden perversioksi. Äidistä on siis päästettävä irti, jotta itsenäinen elämä tulee mahdolliseksi, eli talosta on lähdettävä pois (Bettelheim 1987, s. 197). *Suspirian* loppukohtauksen talon = Äidin tuhoutumisen voikin tulkita korostavan Suzylle koittanutta eheyttä ja aikuistumista. Loppu hyvin, vaikkakin implikaatioilla Elämänantajan eliminoimiseen. Viime kädessä ainut vapauttava tekijä onkin juuri kuolema.

Lähteet

Bettelheim, Bruno (1987), *Satujen lumous: merkitys ja arvo*. Porvoo Hki Juva: WSOY.

Biedermann, Hans (2004), *Suuri symbolikirja*, suom. ja toim. Pentti Lempiäinen. Helsinki: WSOY.

Bordwell, David & Thompson, Kristin (2008), *Film Art. An introduction*. New York: McGraw-Hill.

de Quincey, Thomas (1821), *Levana and Our Ladies of Sorrow*.

[<http://www.horormasters.com/Text/a2049.pdf>] (linkki tarkistettu 20.11.2008)

Dyer, Richard (2002), *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Vastapaino: Tampere.

Franck, Marketta (1992), *Miesmyyttejä*. Turun Maakuntamuseon kirjasto.

Freeland, Cynthia A. (2000), *The Naked and the Undead. Evil and the Appeal of Horror*. Boulder (CO): Westview Press.

Hietala, Veijo (1996), *The End. Esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta*. Helsinki: BJT Kirjastopalvelu Oy.

Hämäläinen, Päivi (2000), *Walt Disneyn satuelokuvien tyttö- ja naishahmot*. Turun yliopiston kulttuurien tutkimuksen laitos. Folkloristiikan seminaariesitelmä SEM 1717.

Kalleinen, Lassi (1986), Järki luo vihollisensa – Frankensteinin hirviön synty. Teoksessa Raimo Kinisjärvi & Matti Lukkarila (toim.), *Kun hirviöt heräävät, kauhu ja taide*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen, 98-133.

Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (2004), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Jyväskylä: Vastapaino.

Kupiainen, Tarja (2004), *Kertovan kansanrunouden nuori nainen ja nuori mies*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Laurila, Johanna (2004), *Noiduttua punaista, Dario Argenton Suspiria*. Pro gradu -tutkielma. Mediatutkimus. Turun yliopisto.

Mulvey, Laura (1989), *Visual and Other Pleasures*. London: MacMillan.

Schepelern, Peter (1986), Lajityyppikäsité ja kauhuelokuva. Teoksessa Raimo Kinisjärvi & Matti Lukkarila (toim.), *Kun hirviöt heräävät, kauhu ja taide*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen, 8-39.