



SÄÄNNELLYT VAPAUDET

Tulkintoja toiseuden tuottamisesta

Toimittaneet Marianne Liljeström ja Marko Gylén

**Säänneltyt vapaudet
Tulkintoja toiseuden tuottamisesta**

Säänneltyt vapaudet Tulkintoja toiseuden tuottamisesta

Toimittaneet Marianne Liljeström ja Marko Gylén

Utukirjat 7

Utukirjat julkaisee monitieteistä kotimaista ja kansainvälistä taiteiden tutkimusta.

Utukirjat-toimituskunta

Kaisa Kurikka

Tutta Palin

Viola Parente-Čapková (päätoimittaja)

Jaana Teinilä

Jouni Teittinen

Marjaana Virtanen

Kannen kuva: Merja Isokoski, valokuva sarjasta *A Guide to a Broken System*, 2008.

Taitto

Päivi Valotie

ISBN 978-951-29-5750-7 (print)

ISBN 978-951-29-8535-7 (pdf)

ISSN 2341-9326 (print)

ISSN 2670-0832 (online)

© kirjoittajat ja Utukirjat 2014

Turun yliopisto 2021

University of Turku 2021

Sisällys

Johdanto: Monet vapaudet, monet sääntelyt <i>Marianne Liljeström ja Marko Gylén</i>	7
Vapaus (post)koloniaalisen modernin myyttinä <i>Kaisa Ilmonen</i>	19
Yxi tarpelinen neger-laulu: <i>Neekerin kehtolaulu</i> monikulttuurisessa Suomessa <i>Antti-Ville Kärjä</i>	41
Mahdollisuuksien kaappi. Seksuaaliset vapaudet ja kulttuurien välinen tila Christer Kihlmanin omaelämäkerrallisessa teoksessa <i>Kaikki minun lapseni</i> <i>Mikko Carlson</i>	61
Täydellinen herrasmies: James Miranda Barryn elämäntarina ja sukupuolen kerrotut vapaudet <i>Lotta Kähkönen</i>	85
”Ei muuta pakotietä kuin viina ja kirjan loppuunvieminen.” Traumoista vapautumisen vaikeus Hannu Salaman <i>Tapausten</i> <i>kulussa</i> <i>Milla Peltonen</i>	107
Addiktioyhteiskunta vai yhteiskunnallinen psykoosi? Brittiläisen in-yer-face-draaman sosiologis-filosofista tarkastelua <i>Virpi Alanen</i>	129

Nainen miehen tiellä – <i>Neitoperho, vastanostalgia ja tarinan mahdollisuus</i> <i>Tommi Römpötti</i>	153
Katharsis vapauttavana totuutena. Taiteen vapauden fenomenologista tulkintaa <i>Marko Gylén</i>	177
Kirjoittajat	206

Johdanto: Monet vapaudet, monet sääntelyt

Vapaus on voimakkaasti latautunut käsite. Tämän seikan voi helposti nähdä jo sen käsitteellisessä laajuudessa, joka ulottuu ihmisoikeusjulistuksista aina markkinatalouden vapauteen sekä poliittisten ryhmien vapaustaisteluista Platonin demokraatiakritiikkiin asti. Vapauden käsitteestä ja määritelmästä, sen suhteesta yksilöön ja yhteisöön, on kamppailtu kautta koko länsimaiden historian. Nykymaailmassa erityisesti 1960-luku näyttäytyy vapaus-käsitteen kiihkeään mutta käytännöllisen määrittelyn kautena. Menneisyyden ”vapaudet” arvioitiin tuolloin perusteellisesti uudelleen erilaisissa eurooppalaisissa ideologisissa, poliittisissa, sosiaalisissa sekä kulttuurisissa ja taiteellisissa liikkeissä. Aikakautta leimasi taipumus ajatella vapautta vastakohtien kautta. Esimerkiksi vastakulttuureissa vapaus nähtiin valtakulttuurin ja sen harjoittaman sääntelyn vastustamisessa. Samoin kylmän sodan osapuolet korostivat omia ”vapauksiaan”, yhtäältä kerskakulutuskulttuurin valinnanvapautta ja toisaalta ”sosialistista” vapautta. Kumpikin vapaus esitettiin propagandistisesti myös vapautena vastapuolen näennäisvapaudesta.

Taide kytkeytyy voimakkaasti yhteiskuntaan juuri vapauden teeman kautta. Tässä kirjassamme pohdinnan aiheena on sääntely, vastarinta ja vapaus nykytaiteessa ja -kulttuurissa. Emme kuitenkaan käsittele näitä vastakkainasettelujen kautta, vaan keskitymme vapauden ja valtarakenteiden moninaiseen ja kiemuraiseen suhteeseen. Käsite ”säännellyt vapaudet” (Bourdieu 1995, 102) mahdollistaa osaltaan tällaisen tarkastelun. Bourdieun käsite tarkoittaa rajallisen vapauden toteutumista esimerkiksi kielellisesti toiseuttavan ilmaisun käänteisessä, kumouksellisessa tai ironisessa käytössä, joka ei kuitenkaan yllä varsinaiseen kumoukseen ja vapauteen. Käsite sallii kuitenkin myös syvemmän analyysin taiteen

vapaudesta, taiteesta erilaisten valtarakenteiden sääntelyn ympärikäntäjänä ja purkajana mutta samalla myös vahvistajana ja tuottajana.

Taide ja kulttuuri ovat monella tavalla vapauksessa säänneltyjä ja sääntöjensä rajoissa vapaita. Taiteella on historiassaan ollut sekä yhteisöä vapauttavia että sitä säänteleviä tehtäviä ja se on ahkerasti osallistunut enemmän tai vähemmän kuvitteellisten vapauspäämäärien luomiseen. Niin kristillinen taide kuin neuvostoutopian kuvailutkin ovat pyrkineet vakuuttamaan vapautuksen olevan saavutettavissa ja näin osallistuneet ihmisten elämän sääntelyyn. Renessanssin humanismi ja moderni musiikki taas ovat osoittaneet taiteen sisäisen vapautumisen kykenevän säteilemään myös yhteiskuntaan. Nykytaide puolestaan on leimallisesti säännöistä vapaa kokeilualue, jossa on mahdollista problematisoida sääntelyä ja kysyä vapauden suuntaa.

Aikojen kuluessa vapauttavat ja vapaudesta kertovat taideteokset ovat saattaneet vakiintua esikuvallisiksi säännöiksi, taiteellisiksi genreiksi tai muiksi konventioiksi, joita voi vapaasti haastaa ja uudelleen tulkita. Taiteen keinoin voi käsitellä, miten monitulkintaista vapaus on ja miten eri tavoin se voi kääntyä itseään vastaan, muuttua sääntelyksi: vapaus toimii ihmisen identiteetin päämääränä, alkuperänä sekä lakkaamattomana sääntelyyn kietoutumisen prosessina. Taide voi toimia kulttuuria, identiteettejä, toiseutta ja intersektionaalisuutta koskevan pohdinnan avauksena sekä käsitellä etnisiä, sukupuolisia, seksuaalisia, luokkayhteiskunnallisia ja muita toiseus- ja identiteettimerkitsijöitä. Taide on sääntelevyydessään vapauttavaa ja ”vapauksessaan” sääntelevää. Vapaus on neuvoteltava ja nyrjäytettävä.

Tämä kirja perustuu Suomen Akatemian rahoittamaan ja Turun yliopistossa vuosina 2009–2012 toimineeseen *Regulated Liberties. Negotiating Freedom in Art and Culture since the 1960s* -tutkimusprojektiin. Projekti ja kirja pyrkivät kattamaan nykytaiteen, vapauden ja sääntelyn kentän laajasti, ja ne pohtivatkin monen eri taiteenlajin teoksia eri näkökulmista. Tutkimuksemme ovat olleet aktiivisessa vuoropuhelussa keskenään ja niillä kaikilla on ollut motiivina laajempi, monialainen ja silti vapauden teemassa yhteinen tutkimuskenttä. Jokaista tutkimusta voi lukea myös erillisenä, itsenäisenä kontribuutiona laajempaan kysymykseen taiteen ja yhteiskunnan välisistä suhteista.

Kirjassamme tulkitut ja analysoidut taideteokset sekä menetelmät ja tutkimusotteet tarjoavat laajan kattauksen erilaisia painotuksia, taiteenlajeja, lukutapoja ja vapauskäsitteitä. Näin lukijalle hahmottuu vapauden teeman monipuolinen kytkeytyminen nykyaikaiseen. Olemme pyrkineet ottamaan huomioon taiteessa ilmenevän säännellyn vapauden monitasoisuuden, jonka voi tiivistää kolmeen eri ulottuvuuteen. Vapaus ja sen sääntely ilmenevät ensiksikin usein teoksen aiheena tai kuvatun tarinan päämääränä. Toiseksi taiteen parissa nousee esiin kysymys taiteellisen ilmaisun vapaudesta ja siihen kohdistuvasta yhteiskunnallisesta sääntelystä. Kolmanneksi säännelty vapaus on nykyaikaisen sisäinen ominaispiirre, joka toteutuu uusien näkökulmien avautumisena teosten kommunikatiivisissa tai historiallisissa ratkaisuisa. Teokset siis muokkaavat säänneltyjä vapauksia ”teoreettisena” aiheenaan, käytännössä ympäristössään ja poeettisena tapahtumana.

Vapaus ja sen sääntely toimivat siis ensinnäkin monien teosten julki lausuttuna aiheena. Kirja tuo kriittisesti ja monisäikeisesti esiin erityisesti ne yleisinhimilliset ja nykyaikaiset vapaustaistelut, joihin teokset viittaavat. Analysoitaviksi on valittu teoksia, jotka käsittelevät identiteettejä, toimijuuksia, toiseuttamista, instituutioita, vastarinnan muotoja ja vapauden historiallisia areenoita. Kirjoittajat osoittavat, miten taiteet ovat osallistuneet emansipatoriseen ja kriittiseen keskusteluun. Nykyaikaisissa vapauden teema näkyy ja tuntuu kaikessa monimutkaisuudessaan, ja samalla se avaa sosiaalisten rakenteiden, erilaisten toiseuksien sekä vastausta vaille jäävien kysymysten kenttää. Eri luvuissa käsitellyissä teoksissa tutkitaan muun muassa sukupuoli-identiteettiä 1800-luvun Britanniassa ja 1900-luvun jälkipuoliskon Argentiinassa, siirtomaavallan sääntelemää toisten vapautta moderneissa kehityksissä ja suomalaisessa iskelmässä sekä psyykkistä pakenemisen vapautta irtiottavassa matkanteossa ja päihteiden käytössä. Tuodessaan esille vapauden ongelmallisuuden sekä erilaisten identiteettipoliittikojen mahdollisuuksia ja rajoja teokset pyrkivät usein myös haastamaan kokijaansa pohdiskelamaan tai kenties vapautumaan. Kirjoittajien tulokset tuovat esille, miten tämä teoksissa tapahtuu.

Koska taide on emansipaation, neuvottelun ja vastarinnan paikka, hallitsevat tahot ovat nähneet taiteen toiseuden uhkana tai toisaalta it-

selleen edullisena vallankäytön välineenä. Niinpä toinen mainittu ulottuvuus koskeekin sitä, miten taiteen vapautta on yritetty sekä säännellä että valjastaa ylläpitämään erilaisia sosiaalisia, taloudellisia ja poliittisia valtarakenteita. Toimiakseen kommunikaationa taiteen on usein pitänyt suojautua, vakinaistua jo pelkän ymmärrettävyytensä vuoksi, mutta myös taatakseen oman ja yleisönsä tulkinnan. Taiteelliset säännöt, esikuvat, genret ja tyyli vaikuttavat hyödyllisiksi havaittujen muotojen sääntelynä. Useissa kirjan luvuissa käsitellään erityisesti genrejä. Kirjoittajat korostavat, että samalla kun genret toimivat sääntelevänä valtarakenteena, ne jäsentävät havaittua todellisuutta mielekkääksi. Länsimainen taide, varsinkin nykytaide, on myös pyrkinyt kyseenalaistamaan itse-sääntelynsä ja löytämään uusia, vapauttavia tapoja toimia uusissa oloissa vanhojen keinojen muuttuessa kahlitseviksi tai tehottomiksi. Niinpä esimerkiksi autofiktiivisyys, jota käsitellään muutamissa luvuissa, on avannut uusia tapoja työstää todellisuussuhdetta. Samoin genren konventioiden mukainen sukupuolittuneisuuden ja seksuaalisuuden problematisointi toimii katalyyttinä yhteiskunnallisessa keskustelussa. Taide elää ja toimii yhteiskunnassa jatkuvana sääntelyn ja vapautumisen vuorovaikutteisena prosessina.

Eri taiteenlajit ovat monin eri tavoin säänneltyjä ja vapaita, ja niiden herättämä kysymys vapaudesta kiertyy yhteiskunnallisiin ulottuvuuksiin, jotka ympäröivät kunkin teoksen yleisöä ja tekijää. Taide on saanut toimia jonkinlaisena mahdollisuuksien ja rajoitusten taistelutantereena. Kolmas ulottuvuus tai näkökulma taiteen vapauteen painottaakin, että taide sinänsä on viestinnällisen vapauden ja toiseuden kohtaamisen saareke, kommunikaation peruspiirre, jossa säädellään ja avataan yhteisöllisen osallistumisen ehtoja. Siksi vapaus ja sen sääntely ovat tavallaan aina mukana yhtenä teemana jokaisessa taideteoksessa ja kulttuurisessa konstruktiossa. Länsimaista taideteoriaa on luonnehtinut suhde vapauteen sellaisissa teemoissa kuin katharsis, itsetutkiskelu, historiallisten narraatioiden problematisointi ja kulttuurin organisoituminen. Nämä puolet tulevat esille paitsi niissä teoksissa, joita kirjassa käsitellään, myös tässä kirjassa kokonaisuudessaan. Kirja pyrkiikin omalta osaltaan luomaan katsauksen siihen, miten historiassa monin tavoin säänneltyt vapaudet avautuvat yhä nykytaiteessa, mutta nykyajalle ominaisesti ristiriitaisina, moninaisina juonteina.

Jokainen taideteos on useiden eri vapausteemojen ja -ulottuvuuksien kudos. Kirjan luvut tuovat esille inhimillisen elämisen, vapauden ja rajoitusten toisiinsa kietoutumisen kirjon. Lukujen aiheet eivät silti ole sattumanvaraisesti valikoituneita. Pääpaino on narratiivisilla taiteilla, proosalla, draamalla ja elokuvalla, joissa yhteiskunnallinen ja yksityinen vapaus käsitetään päämääränä tai prosessina. Myös sellaiset taiteet kuten iskelmä tai kuvataide kykenevät toimimaan vapauden haasteina. Kaikki luvut nostavat esiin uskon taiteen vapauttavaan voimaan toiseuden ja sen tuottamisen tapojen avaamisessa.

Kirjan luvuille on yhteistä myös se, että ne etsivät ja muodostavat uusia menetelmiä, joilla voi lähestyä vapauden haasteita eri taiteissa. Kirjassa pyrimme siis muokkaamaan myös taiteen tutkimuksen teoreettista ja metodologista viitekehystä. Vapauden filosofiaa luodataan fenomenologian ja antiikin filosofian kautta, tarkastellaan historiassa vallinneita ja sitä kuljettaneita vapausmyyttejä, nostetaan esille sukupuoli-vapautta ja psykoanalyttistä vapausproblematiikkaa sekä kritisoidaan erityisesti talouden, spektakelisoituneen kulutuksen ja myöhäiskapitalismin tarjoamia vapauden illuusioita. Näin luvut osallistuvat teoreettiseen vapauskeskusteluun, tai oikeammin siihen moninaiseen vapauksien pohdinnan kenttään, joka ulottuu Platonista Jean Baudrillardiin ja Hegelistä Judith Halberstamiin. Kirja puolustaakin näkemystä, jonka mukaan vapauden tarkastelun on nykyisin oltava monitasoista. Käsitelyn on katettava erilaiset yksittäiset vapauskokemukset, yhteiskunnallinen vapausneuvottelu ja vallankäyttö sekä lisäksi oltava teoreettisesti itsetietoista ja uusia avauksia etsivää. Tässä mielessä kirja pyrkiikin rakentamaan siltaa yksilön kokemuksen, politiikan ja filosofian välille. Vapauden monisyisyydestä johtuen siitä piirtyvä hahmotelma on yhtä aikaa yksityinen, yleinen ja tulkitsijaa itseään koskeva.

Vapauden tarkastelu kytkeytyy valtarakenteiden analyysiin. Michel Foucault'n (ks. erit. 1999, 69–76) vaikutusvaltaisesta ajattelusta ja muotoiluista huolimatta vallan analyysit ovat kuitenkin yleisimmin olleet taipuvaisia näkemään sen ylhäältäpäin tulevana, omistettuna, negatiivisena ja rajoittavana. Tarkastelemalla vapautta ja sen sääntelyä moninaiemmin esiin piirtyy haastavampi kuva, joka samalla avaa mahdollisuuksia uudenlaiseen teoreettiseen pohdintaan. Aiempaa, vallan käsitteeseen

ja toiseuttamiseen keskittyntä teoreettista keskustelua ei kuitenkaan hylätä tässä kirjassa, vaan valta ja vapaus tuodaan esiin toisiinsa nivoutuneina. Keskiöön asetettu vapauden käsite osoittaa vallan ongelmallisuuden ja itseensä kietoutuneisuuden: valta merkitsee vapautta säännellä ja silti kaikki vapaus on aina jo jotenkin säänneltyä. Vapaus kääntyy usein vastakohtakseen. Eri vapaudet paljastuvat näennäisiksi vapauksiksi, historiallisiksi ja nykykulttuuria yhä pyörittäviksi myyteiksi ja verukkeiksi. Taiteenkin vapaus ja vapauttavuus on tulkittava uudestaan.

Niinpä kirjassa käsitellyt taiteen ja kulttuurin muodot nähdään sellaisina, jotka välittävät vastaanottajilleen vallitsevia todellisuuskäsityksiä ja valtarakenteita uusintavia ja kierrättäviä periaatteita. Konventiot ilmenevät aina tietyissä tilanteissa ja tietyistä syistä. Tämän vuoksi jokainen taideteos on käsitettävä tapahtumana tai performanssina, vapaus- ja valtarakenteiden aktiivisena ja jatkuvana neuvotteluna, pikemminkin kuin suljettuna muodon ja sisällön järjestelmänä.

Vapauden teema on viime aikoina noussut yhä ajankohtaisemmaksi yhteiskunnallisessa ja globaalissa keskustelussa. Vaikka historialliset metanarratiivit ovat usein perustuneet näkyviin valta-asetelmiin ja vastaakohtaisuuksiin, ne ovat muuttuneet turbulenteiksi ja kaoottisiksi. Samalla niiden tähtäimessä selkeänä siintänyt vapaus on aktualisoitunut uudelleen ongelmana ja tutkimuskohteena. Vapautta ei tunnu löytyvän helpolla eivätkä sen takeiksi riitä kuluttamisen vapaus, kapitalistinen markkinatalous, teknologinen edistyneisyys, relativismi, individualismi tai edes demokratia. Toisaalta hyvinvointivaltion idea, kolonialismin purku, sukupuolisen tasa-arvon paikallinen edistyminen, itäblokin romahtaminen ja arabikevät osoittavat, että jonkinlaista vapautta on mahdollista saavuttaa ainakin hetkellisesti.

Valtaproblematiikkaan kuuluu myös toinen kirjan läpäisevä teema toiseudesta, erojen tuottamisesta ja intersektionaalisuudesta. Kyseessä on erityisesti feministisen ja jälkikoloniaalisen teoreettisen tutkimuksen esiin nostama juonne. Monet kirjan luvut osallistuvat viimeaikaiseen intersektionaalisuuskeskusteluun, jossa toiseuttavien erojen tuottaminen, uusintaminen ja haastaminen pyritään näkemään kaikessa moninaisuudessaan, useina eri suuntiin vetävinä erontekoina. Kolonialismi, eurosentrisyys, seksuaalisuus, ikä ja sukupuolieronteot leikkaavat toisi-

aan esimerkiksi Mikko Carlsonin ja Kaisa Ilmosen kirjoittamissa luvuissa ja muodostavat uusia tutkimuskysymyksiä. Säänneltyjen vapauksien teema tuo tähänkin oman lisänsä. Toiseuksia ja eroja tarkastellaan risäteävyyksissään, mutta samalla huomioidaan erojen tavoittelu ja eroista irtipääsy vapauden nimissä. Intersektiot nähdään siis tapahtumallisuudessaan. Tällä tavoin vapaus on aina jo mukana toiseuksissa. Vapaus itsekin on toiseutettu tavoiteltavaksi ja itselle omittavaksi päämääräksi, joka kuitenkin tuntuu aina jäävän ”toisaalle” tai ”toisille”. Vapauden teemaan keskittymällä toiseus-, ero- ja intersektionaalisuustutkimuksen on mahdollista reflektoida myös omaa poliittista motivoituneisuuttaan.

Kirjan luvut seuraavat, miten useat toisiinsa limittyvät vapauden ja sääntelyn juonteet kutoutuvat. Olemme pyrkineet johdattamaan lukijaa niiden mukaan, piirtäen temaattisia kaaria. Kolonialismin jälkipyykki ja kulttuurin kokonaistarkastelu muuttuvat kirjan kuluessa yksilöllisemmän vapauden tarkasteluksi ja tämä problematisoituu edelleen individualistisen kulutuskulttuurin kritiikkinä. Filosofianhistoriallinen ja yhteiskunnallinen tarkastelu vaihtuvat sukupuoliteoreettiseksi, psykologiseksi addiktioteoriaksi, edelleen jälkimarxilaiseksi tavara- ja speaktaakkelikritiikiksi ja tähän kytkeytyväksi antiikin taidefilosofian tulkinnaiksi. Historiallisten vapausmyyttien tarkastelusta edetään iskelmän kautta kirjallisuuteen, draamaan, elokuvaan ja kuvataiteeseen. Samalla kirjan luvut tarjoavat yksittäisiä teos- ja tapaustutkimuksia erillisinä astinkivinä, jotka osoittavat säänneltyjen vapauksien kompleksisuuden ja kaikkialle ulottuvuuden.

Ensimmäinen, Kaisa Ilmosen kirjoittama luku ”Vapaus (post)koloniaalisen modernin myyttinä” pohtii postkoloniaalisen teoriakentän suhdetta moderniin myyttiin vapaudesta ja vapauttamisesta. Tarkastelun kohteena on vapaus suurena humanistisena kertomuksena, johon postkoloniaalinen keskustelu itsessään näyttäisi nojaavan, sekä ongelmallinen kysymys siitä, onko vapaus itse asiassa lainkaan hyvä päämäärä ns. antikoloniaaliselle prosessille. Laajana katsauksena sekä vapauden käsitteeseen että sen ilmentymiin historiassa luku toimii myös avauksena muihin lukuihin.

Antti-Ville Kärjän kirjoittama luku tuo esiin postkolonialismin arkisemman puolen, sen miten eurooppalainen siirtomaavalta ja rasismi-

kin ovat ujuttautuneet osaksi 1900-luvun populaarikulttuuria ja miten tätä on käsitelty postkolonialismissa. Luku ”Yxi tarpelinen neger-laulu: *Neekerin kehtolaulu* monikulttuurisessa Suomessa” tarkastelee vuonna 2000 julkaistua uusioversiota *Neekerin kehtolaulusta* suhteessa neekerisanan käyttöön ja yleisempään monikulttuurisuus- ja ilmaisunvapauskeskusteluun Suomessa. Analyysi keskittyy poliittisesti epäkorrektiksi määrittyneen sekä sosiaalisesti ja oikeudellisesti rangaistavan ellei peräti sensuroitavan kielenkäytön musiikilliseen kontekstiin ja siinä ilmeneviin etäännyttämisen strategioihin. Käsitellyssä painottuu lisäksi ajatus suomalaisesta ekseptionalismista eli oman kulttuurisen erikoislaatuisuuden ja poikkeuksellisuuden korostamisesta, mikä liittyy olennaisesti väitteisiin ”n-sanan” harmittomuudesta suomen kielessä. Näin Kärjä tuo osaltaan esille, millaisissa muodoissa kolonialistiset myytit saattoivat esiintyä suomalaisessa populaarikulttuurissakin.

Myös Mikko Carlsonin kirjoittama luku avaa postkolonialismia ja eksotismin myyttejä, mutta pääpaino on seksuaalisen vapautumisen problematisoinnissa. Luku ”Mahdollisuuksien kaappi. Seksuaaliset vapaudet ja kulttuurien välinen tila Christer Kilmanin omaelämäkerrallisessa teoksessa *Kaikki minun lapseni*” pohtii seksuaalisen vapautumisen suhteellista ja kontekstuaalista luonnetta Christer Kihlmanin Argentiinaan sijoittuvassa teoksessa *Alla mina söner* (suom. *Kaikki minun lapseni*) vuodelta 1980. Carlson kysyy, miten teos asettaa rinnakkain erilaisia kulttuurisia käsityksiä seksuaalisuuden normeista, rajoista sekä niiden välisestä liikkeestä. Keskeisenä kysymyksenä on, miten usein vain seksuaalisuuden näkymättömyyttä merkitsevä kaapin tila voi toimia myös vapauttavana mahdollisuutena toteuttaa ja ylläpitää valtakulttuurin sulkeistamaa seksuaalisuutta. Eve Kosofsky Sedgwickin teoretisoima ”kaapin kielioppi” laajenee luvussa myös koskemaan omaelämäkerrallisen tekstin keinoja käsitellä kulttuurisesti arkaluontoisina pidettyjä aiheita ja teemoja. Kyse on laajemmin ottaen siitä, miten toiseus ja vapaus ilmenevät eri kulttuureissa ja miten jonkinlaisessa välitilassa tai kaapin ovenraossa pysyttely sallii tämän tulla esille.

Seuraavakin luku käsittelee elämäkertaa ja välitilaan toiseutettuja sukupuolinormeja tai tarkemmin ottaen sitä, miten sukupuolen tuntemattomuus konstruoituu ongelmaksi. Lotta Kähkönen tarkastelee lu-

vussa ”Täydellinen herrasmies: James Miranda Barryn elämäntarina ja sukupuolen kerrotut vapaudet” Barryn elämästä kirjoitettuja biografoita ja romaania. Tarina kertoo, että 1800-luvulla eläneen, Iso-Britannian armeijan lääkärinä uransa tehneen Barryn kuoleman jälkeen paljastui, ettei hän ollutkaan mies. Barryn elämä tarjoaa monipuolisen aineiston keskustelulle sukupuolesta, sen rajoista ja säätelystä. Kähkönen analysoi tekstissään Barryn elämäntarinaa sekä siitä tuotettuja kertomuksia ja tulkintoja ja kysyy, millaisia tarpeita sukupuolen rajojen säätelyyn ja vapauteen kertomukset Barryn elämästä ilmentävät nykykontekstissa. Tapaus antaa pohdittavaksi, miten menneisyyteen sijoittuva elämäntarina osallistuu yhtäältä sukupuolen ja seksuaalisuuden käsitteiden säätelyyn ja toisaalta transsukupuolisten subjektien tulevaisuuden kuvittelemiseen. Elämäkertagenre näyttäytyy paikkana, jossa kamppaillaan niin yhteiskunnallisesta kuin yksilöllisestäkin vapaudesta.

Yksilöllistä vapautumista käsittelee myös Milla Peltosen analyysi Hannu Salaman romaanista. Kyseessä on jälleen erilaisten vapauksien ristiveto, tarve paeta itseä, itsen toiseuttaminen ja erilaisten vapautumiskeinojen addiktoivuus. Luku ”’Ei muuta pakotietä kuin viina ja kirjan loppuunvieminen.’ Traumoista vapautumisen vaikeus Hannu Salaman *Tapausten kulussa*” käsittelee Salaman romaania traumatisoituneen mielen vapaudettomuuden kuvauksena ja osoittaa, että sen kerronnallinen logiikka kumpuaa päähenkilö-kertojansa mielen tilasta, nimittäin persoonallisuuden rakenteellisesta dissosiaatiosta, joka on seurausta vakavasta traumatisoitumisesta. Romaani, jota on yleisesti pidetty Salaman vähämerkityksisenä välityönä, saa analyysissä uuden tulkinnan ja merkityksen. Peltosen mukaan dissosioitu mieli sääntelee, paikoitellen jopa determinoi päähenkilön ajatuksia, tunteita ja toimintaa, mutta miten on vapauden laita? Onko ”mielivallasta” vapautuminen mahdollista vaikkapa päihneiden tai itseterapoivan kirjoitustyön kautta?

Virpi Alanen jatkaa omassa luvussaan addiktioiden ja vapauden suhteen pohdintaa. Luku ”Addiktioyhteiskunta vai yhteiskunnallinen psykoosi? Brittiläisten in-yer-face-draaman sosiologis-filosofista tarkastelua” käsittelee 1990-luvun brittiläisen nykydraaman kuvaaman yhteiskunnan ja siinä elävän individualistin tilaa. Alanen tarkastelee ai-
hetta in-yer-face-tyylin tunnetuimpien edustajien, Mark Ravenhillin ja

Sarah Kanen, näytelmissä, joiden kuvaa poliittiset vastakkainasettelunsa menettäneestä ja yksilöä häkellyttävästä yhteiskunnasta voisi luonnehtia addiktion ja psykoosin yhteiskunnaksi. Tällaisessa yhteiskunnassa vapaus näyttäytyy vain valistuksen projektin nyrjähtäneenä perillisenä, pseudovapautena markkinayhteiskunnan vaatimusten paineessa. Teosanalyysinsä kautta Alanen tuokin esille kulutuskulttuurin rakenteen sellaisena, joka vapauden nimissä sääntelee yksilöllistä vapautta, toiseuden kokemuksia ja eskapismia.

Vapauden eskapistinen ja psyykinen ulottuvuus ovat läsnä myös Tommi Römpötin kirjoittamassa luvussa ”Nainen miehen tiellä – *Neitoperho*, vastanostalgia ja tarinan mahdollisuus”, joka käsittelee miehiensä pidetyn road-elokuvan genren sukupuolikonvention hylkäämistä. Siten luku liittyy myös kirjassa usein toistuvaan vapauden sukupuolittuneisuuden ja toiseutettisuuden analysointiin. Elokuvan *Neitoperho* (Auli Mantila, 1997) tielle irtaantuvan naisen representaatiota tarkastelemalla Römpötti pohtii, voiko road-elokuva tarjota myös naiselle mahdollisuuden vapauteen ja oman tarinan rakentamiseen. Tukeutumalla Guy Debordin ajatukseen spektaakkelin yhteiskunnasta ja sen häiritsemisestä teksti osoittaa, miten naisen aktiivisuus, nostalgiseksi koodatun musiikin ”vastanostalginen” käyttö sekä elokuvan viimeisen kuvan metafiktivisyys voivat yhdessä toimia häiritsevänä katkoksenä valtavirtaelokuvan konventionaalisuudelle. Näin Römpötti myös kyseenalaistaa kulutuskulttuurin rakenteita tai tuo esille, miten kaupallisen valtavirtaelokuvan kulutusspektaakkeli voidaan kenties rikkoa.

Myös Marko Gylénin luvussaan käyttämä teosesimerkki tuo esille kulutuskulttuurista irtautumisen tarpeen. Kuvataiteilija Barbara Krugerin teos käsittelee maailman puhdistamisen tarvetta. Luku ”Katharsis vapauttavana totuutena. Taiteen vapauden fenomenologista tulkintaa” kääntyy pohtimaan myös sitä, miten teos itse on ensi askel tässä puhdistamisessa ja miten se toimii puhdistavana. Luku etenee tästä katharsiksen käsitteeseen ja siten länsimaisen taideteorian vapauskäsitteiden ytimeen. Luvussa tulkitaan antiikin ja nykyajan filosofisia näkemyksiä katharsiksesta ja vapaudesta ja arvioidaan näin käsitettä uudelleen suhteessa eksistentiaaliseen ja poliittiseen vapauteen. Tukeutuen erityisesti Martin Heideggerin filosofiaan Gylén pyrkii osoittamaan, miten taide

voi toimia vapauttavana, jos se pohjimmiltaan on haaste osallistua yhteisen mielekkyyden muodostamiseen ja toiseuden kohtaamiseen, kuten Krugerin teos. Tässä viimeisessä luvussaan kirja siis kiertyy takaisin lähtökohtaansa, globaalin nykyajan vapauskäsitysten filosofisille ja historiallisille juurille.

Vapautta on kysyttävä. Vapaus on yhtäältä päämäärä, kenties kaikkien päämäärien päämäärä tai ainakin sellaiseksi uskoteltu. Sellaisena sitä on etsittävä, pyydettyä ja tuotettava tai oltava ainakin tietoinen sen perusmotivaationa toimimisesta. Toisaalta vapauden kysyminen ja eräät vapauspyrkimykset ovat historiassa vakiintuneet vallan rakenteiksi ja vapauden sääntelyiksi. Siksi vapautta tullaan aina pakosta kysyneeksi, mutta tämä pakko tulisi myös asettaa kyseenalaiseksi. Kokonaisuutena kirja toimii tällaisen kysymyksen avauksena ja tarjoaa uuden perustellun lähestymistavan niin nykytaiteisiin, humanististen tieteiden metodologiaan kuin laajempaan yhteiskunnalliseen keskusteluunkin.

Kiitokset

Haluamme erikseen kiittää Mona Mannevuota ja Tilda Junkoa sekä sarjan toimituskunnassa kirjan ilmestyessä jo kautensa päättäneitä Mari Pajalaa ja Riikka Niemelää – Riikkaa erityisesti kansikuvan hankkimisesta Turun AMK:n Taideakatemian kuvataiteen ja valokuvauksen opiskelijoille suunnatulla avoimella kutsulla.

Lähteet

Bourdieu, Pierre. 1995. *Language and Symbolic Power*. Käänt. Gino Raymond & Matthew Adamson. 4. painos. Cambridge, MA: Harvard University Press. Ilmestyi alun perin 1982.

Foucault, Michel. 1999. *Seksuaalisuuden historia. Tiedontabto, nautintojen käyttö, huoli itsestä*. Käänt. Kaisa Sivenius. 3. painos. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 1976–1984.

Vapaus (post)koloniaalisen modernin myytinä

Eurooppalainen ymmärrys modernista¹ ja moderniteetista perustuu monille ”suurille kertomuksille”, jotka ovat luonnollistuneet myytin kaltaisiksi todellisuutta jäsentäviksi rakenteiksi. Vapauden ja vapautumisen problematiikka näyttää usein olevan yksi perustavanlaatuisimmista kertomuksista, joihin ajatuksemme modernista kiinnittyy. Moderniin liittyy toki muitakin perustavia kertomuksia juuri vapauskertomukseen pohjautuen, kuten kehittymisen ja edistyksen diskurssit, tieteellinen empirismi, sekularisaatio ja individualismi sekä ajatus yksilön erityisyydestä. Kertomukseen yksilöllisyyden kehkeytymisestä osana modernin problematiikkaa kytkeytyy voimakkaasti ajatus henkilökohtaisista oikeuksista erilaisiin vapauksiin, kuten oikeus omistaa oma ruumiinsa ja sen tuottama työ.

John Locke määritteli *Tutkielmassaan hallitusvallasta* (*Second Treatise of Government* 1689; suom. 1995) 1600-luvun lopulla monia näistä oikeuksista, joita myöhemmin on totuttu pitämään moderneina. Locken peruseriaate oli, että subjektin vapautta näihin oikeuksiin rajoittaa toisen subjektin vastaava vapaus. Valistusaikana alkoikin muodostua käsitys yksilöstä kansalaisena, jolla on oikeuksia. Tämä kansalainen ei ole niinkään Jumalan paikalleen asettama alamainen, jolla on velvollisuuksia suhteessa kuninkaaseen tai muuhun hallitsijaan, vaan itsestään käsin maailmaa jäsentävä yhteiskunnan yksilöllinen jäsen. Modernisaation suureen kertomukseen liittyy siis se, että vapaus ja sen sääntely liukuvat yhä hankalammin määräytyviin yhteiskunnallisiin suhteisiin. Michel Foucault onkin nostanut toistuvasti esiin, esimerkiksi *Seksuaalisuuden historiassaan* (*Histoire de la sexualité I–III* 1971/1984; suom. 1998), miten modernia kansalaista säänneltiin mutkikkain dis-

kursiivisin vallan verkostoin, joissa vallan asettajaa tai käyttäjää on mahdoton määritellä.

Yksilöllisen kansalaisuuden lisäksi tähän modernin suureen kertomukseen kytkeytyy hegeliläinen ajatus historian liikkeestä kohti yleisen vapauden tilan kehkeytymistä eli dynaaminen suhde historiaan. Tämän modernin liikkeen myytin keskeisiä käsitteitä ovat ”tuleminen” ja ”kehkeytyminen” – ”olemisen” asemesta. Esimerkiksi ihmisen mitta ei ole enää yleispätevä ja annettu, vaan se löytyy kunkin yksilön sisällään pitämistä mahdollisuuksista. Ihmiskuvan dynamisoituminen tapahtuu täydellistymisen ajatuksessa: ihmisen on mahdollista kehittyä yhä täydellisemmäksi. Ajatus kuvaa siirtymistä ajallisuuteen, prosessien tarkasteluun yliajallisten ja muuttumattomien olemusten asemesta. Tällaiset ajatukset mahdollistavat myös erilaisten oikeuksien vaatimisen ihmisille tai ihmisryhmille, joilla niitä ei ole aiemmin ollut. Ihminen ei enää asetu valmiiksi määriteltynä lokeroon yhteiskunnassa, vaan hänellä on oikeus rakentaa omaa paikkaansa maailmassa. Tämän kaltaiset ajatukset, kuten Robert J. C. Young huomauttaa, artikuloidaan jo Yhdysvaltain itsenäisyysjulistuksessa vuonna 1776. Julistuksessa taataan jokaisen oikeus ”elämään, vapauteen ja onnen tavoitteluun” (sit. esim. Young 2011, 50). Ajatus siitä, että ihminen voi vaikuttaa omaan kohtaloonsa ja muuttaa sitä, on radikaali muutos ihmiskuvassa. Toisaalta, vaikka kaikilla on oikeus muuttaa omaa kohtaloaan, ei kaikilla ole siihen vapautta. Orjuus, imperialismi ja kolonialismi sotivat näitä periaatteita vastaan. 1700- ja 1800-lukujen taitteessa käytiinkin voimakasta keskustelua siitä, keillä on oikeuksia, keillä ei ja miksi. Karkeasti ottaen 1800-luvun alun voimakas tieteellinen empirismi on kytköksissä tähän laajempaan humanistiseen keskusteluun. Tieteellinen rasismi, ilmastoteoriat, frenologia ja myöhemmin sosiaalidarvinismi ovat aikanaan tarjonneet vastauksia näihin kysymyksiin. Kysymykset oikeudesta ja vapaudesta ovat pohjimmaltaan olennaisia postkoloniaalisessa tutkimussuuntauksessa.

Postkoloniaalinen teoriakenttä muotoutui 1980-luvulla, esikuvanaan Edward Saidin vuonna 1977 julkaisema *Orientalism*, kritiikiksi eurosentrisen modernin yhdelle kulmakivelle, kolonialistiselle siirtomaa-politiikalle. Postkoloniaalinen tutkimus syntyi osaltaan marxilaisten ja feminististen kriittisten teorioiden traditioille, ja siihen kytkeytyykin

voimakkaasti emansipatorinen eetos eli ajatus vapaudesta ja vapautumisesta. Postkoloniaalinen teoria keskittyi erityisesti kritisoimaan etnisiin ja rodullisiin sortomekanismeihin perustuvaa alistusta sekä imperialismin jäsentämää eurosentristä maailmankuvaa. Kuten länsimainen moderni, myös antikolonialistinen retoriikka pohjaa vapautumisen ajatukseen.

Tässä luvussa pohdinkin modernin vapauden monitahoista kertomusta myyttinä, johon myös postkoloniaalinen teoriakenttä nojaa monin tavoin. Monet tutkijat ovat esimerkiksi käsitelleet sitä, kuinka ajatus vapaudesta määrittäessään 1700-luvulla oli erilaisten rasististen ideologioiden sääntelemä. Toisaalta juuri vapaus oli se abstrakti tila, jota kolonisoiduille subjekteille vaadittiin. Pyrin tarkastelemaan kriittisesti vapauden ja emansipaation käsitteitä postkoloniaalisen teoretisoinnin yhteydessä. Aluksi pohdin lyhyesti kolonialismia, jonka jälkeen siirryn käsittelemään Roland Barthesin ajatuksia myytistä. Tarkoitukseni onkin pohtia, voiko vapauden määritellä myyttiksi ja millainen silloin on sen tietoteoreettinen rooli. Kolmanneksi tarkastelen myyttejä, joihin postkoloniaalinen teoreettinen keskustelu itsessään näyttäisi nojaavan, ja kytken tarkasteluuni sukupuolen ja seksuaalisuuden teemat. Lopuksi pohdin, onko vapaus itse asiassa lainkaan hyvä päämäärä niin kutsutulle antikoloniaaliselle prosessille. Tarkastelen siis eurosentristä käsitystä modernista kolonialistisena näyttämönä, jonka suuret kertomukset osaltaan kytkeytyvät myös postkoloniaaliseen kritiikkiin.

Koloniaalinen *mythos*

Modernin näyttämöä rakensi monin tavoin idea kaupungistuvasta ja edistyvästä Euroopasta. Teollistuminen, urbanisoituminen, kulutus-kulttuurin muotoutuminen, työväen järjestäytyminen ja yhteiskunnan maallistuminen olivat osa tätä näyttämöä. Eurosentrisen modernin kääntöpuolelle jää orjuuteen ja siirtomaihin perustuva (plantaasi)talousjärjestelmä, jota Euroopassa tarvittiin urbanisoituvan teollisuusyhteiskunnan ylläpitäjäksi. Samalle modernin kääntöpuolelle unohtuvat erilaiset pseudotieteelliset ruumiillisen luokittelun järjestelmät (rotu,

seksuaalisuus, psykofysiologia), joilla voitiin perustella epätasa-arvoiset mahdollisuudet olla vapaa.²

Vapaus voidaan siis merkityksellistää eräänlaiseksi suureksi kertomukseksi, joka on olennainen eurosentriselle modernille. Tarkastelen seuraavaksi, miten vapautta ja kertomusta vapauttamisesta voisi ajatella myyttisenä kertomuksena eli rakenteena, joka jäsentää todellisuuttamme. Pohdinkin, miten myös vapaus voi olla eriarvoisuutta tuottava ja asioiden tietynlaista järjestystä luonnollistava mekanismi. Elizabeth Baeten kyseenalaistaa teoksessaan *The Magic Mirror: Myths Abiding Power* (1996) myytti-termin liian yleistä ja määrittelemätöntä käyttöä: myytin katsotaan usein merkitsevän synonyymia uskomuksille tai ajattelumalleille, joilla ei ole tieteellistä pohjaa. Myyttiksi nimeäminen alentaa ilmiön epätieteelliseksi samalla ylentäen sen, mikä käsitetään myytin vastakohtaksi, kuten tieteellisyys tai ”tosiasia”. Myytin asema on siis alisteinen verrattaessa sitä tieteeseen. Toisaalta Baetenin mukaan myytti käsitetään usein joksikin arkaaiseksi tai primitiiviseksi ilmiöksi. Myytti merkitsee näin käsitystapaa, josta yksilö tai yhteiskunta *vapautuu* kehittyessään ja edistyessään teknisesti tai älyllisesti. (Baeten 1996, 5–6.) Määritellössään myyttiä Baeten korostaa sen roolia itsen ja toisen rajan asettajana: myytti liitetään usein käytäntöihin tai uskomuksiin, joiden katsomme eroavan omistamme. Myytti siis määrittää eron oman rationaliteettimme ja ”toisen” mytologian välillä. Se on jotakin, joka yhtäältä eroaa omasta historiallisesta olemisestamme sekä toisaalta poliittisesti ja epistemologisesti itsellemme ”toisesta” ja vieraasta. Myytti ei sovi omiin historiallisiin ja älyllisiin asemiimme, vaan on jotakin esirationaalista ja esitieteellistä. (Baeten 1996, 10, 37.)

Teoksessaan *Mytologioita* (*Mythologies* 1957; suom. 1994) Roland Barthes tarkastelee nykyajan myyttien funktioita.³ Barthesin mukaan myytti esittää ideologiaa seikkoja luonnollisuuksina näyttäen kiistattomina tietyt ajattelumallit. Myytti esiintyy depolitisoituneena kielellä, jolla on valta todeta asioita totuuksiksi. Myytin ominaisuus on kuitenkin Barthesin mukaan se, että se puhuu asioista, ei vaikene tai kiellä. Myytti tekee asiasta viattoman antaen sille ikuisen ja luonnollistetun perustan. Myytti siis selvittää asiat toteamalla, ei selittämällä. Myytin syntyä ei tarvitse perustella eikä sen perusrakenteita reflektoida, vaan

myytti perustelee itsensä näennäisen faktuaalisella luonteellaan kiistäen oman historiallisuutensa. Myytti on sidottu aikaan ja muutokseen huolimatta siitä, että se esiintyy luonnollisena ja ajattomana. Barthesin mukaan myytti siis siirtyy historiasta luontoon ja antaa luonnolliseksi muutetun kuvan historiallisesta todellisuudesta. (Barthes 1994, 201–212.) Baeten tulkitseekin Barthesin teoriaa niin, että ihminen, joka kokee paikkansa maailmassa pikemminkin luonnollisena kuin historiallisesti määrittäneenä, on myytin manipuloima tai alistama. (Baeten 1996, 171–172, 185.) Olennaista Barthesin käsityksessä myytistä on sen luonne puheena. Myytti ei siis ole objekti, käsite tai idea vaan se on ”merkityksenannon tapa ja muoto”. Kuten Barthes huomauttaa, myytti on puhetta, ja kaikki diskurssin piiriin kuuluva voi siten olla myyttiä. (Barthes 1994, 173.) Vapauden itsestäänselvyys esimerkiksi imperialistisen politiikan perusteena mahdollistaa myös puheen vapaudesta myyttinä, jota ei tarvitse selittää tai purkaa. Vapauden semiologia on niin voimakas ja syvään juurtunut myytti, että sitä käytetään nykyiselläänkin valtaviin poliittisten mullistusten, väkivallan tai terrorin perusteena. Palaan tähän teemaan tuonnempana.

Robert Young tarkastelee teoksessaan *White Mythologies: Writing History and the West* (1990) länsimaista filosofiaa ja sen rationaliteettia suhteessa ”toisen” kohtaamiseen. Young pohtii, miten tämä rationaliteetti asettuu selittämään ja ymmärtämään ”toisen” hävittäen samalla sen erityisyyden. Young lainaa filosofi Emmanuel Levinasin termiä ”ontologinen imperialismi”, joka tarkoittaa sellaista länsimaisen filosofian ja teorian mekanismia, joka ymmärtäessään ”toista” kadottaa tämän erillaisuuden. Näin ”toisesta” rakentuu osa samuutta. Toinen neutraloidaan sitomalla ja sulauttamalla tämä omaan tietoisuuteen. (Young 1990, 13.) Young viittaa myös Derridan tunnettuun väitteeseen, jossa tämä pohtii länsimaista metafysiikkaa valkoisena mytologiana, joka on nimetty Järjeksi. Järjen mytologian vastineeksi Young kehittelee ajatuskulkua, jonka mukaan valistuksen lopullinen emansipaatio merkitsee sen emansipaatiota itsestään ja omasta järjen käsitteestään (Young 1990, 9). Järki saa tässä mytologisen luonteen perustavana tarinana itsen ja toisen kohtaamisessa. Problematisointia voidaan jatkaa vapauden käsitteeseen. Voisiko myös vapaus olla tällainen perustava tarina postkoloniaalisessa

prosessissa ja kytkeytykö ajatuksiin toisen vapauttamisesta edellä mainittua ”ontologista imperialismia”?

Emily Bauman käsittelee vapauden emansipaatiota itsestään artikkelissaan “Re-dressing Colonial Discourse: Postcolonial Theory and the Humanist Project” (1998). Artikkelissa hän pohtii postkoloniaalisen teorian refleктоimatonta suhdetta valistuksen humanismin projektiin. Voisikin väittää, että hän nostaa esiin juuri kysymyksen siitä, millaiseen valkoiseen mytologiaan postkoloniaalinen teoriakenttä on sitoutunut ”emansipoidessaan” alistetuiksi nimeämiään subjekteja. Bauman vaatii postkoloniaalista tutkimusta itseään kysymään itseltään pohjimmaisia tieteenfilosofisia kysymyksiä länsimaisen humanismin subjektikäsitteestä. Baumanin mukaan emansipoidessamme kolonisoituja identiteettejä olemme jo lähtökohtaisesti valinneet länsimaisen humanistisen subjektikäsitteksen, jota yritämme universalisoida. (Bauman 1998, erit. 84–85.) Onkin siis syytä kysyä, minkälaiseen essentialistiseen lähtökohtaan sitoudumme puhuessamme vapaudesta subjektiivisena oikeutena. Bauman määrittelee humanistisen filosofian tradition keskeisimmäksi eetokseksi käsitteksen jatkuvasti kultivoituvasta subjektista, joka autonomisen tietoisuutensa varassa kehittää itse itseään (Bauman 1998, 80).⁴ Paradoksiksi muodostuu se, että pohjaamme essentiaalisesti humanismiin taistellessamme samalla essentiaalisiksi nimeämiämme tietämisen tapoja vastaan. Vapaudesta muodostuu siis ”ontologista imperialismia” siinä mielessä, että vapauden rationaalisuus on itsestään selvää. Se näyttäytyy myyttisenä ja refleктоimattomana pohjana eettiselle kohtaamiselle. Pohdittaessa länsimaisen modernin myyttisiä kertomuksia näyttäisi tämä valistuksesta nouseva humanistinen subjektikäsite olevan eräs perustavimpia. Samalla subjektin vapaus on juuri postkoloniaalisen ajattelun refleктоimaton myytti. Se on kertomus, joka bartheslaisen tapaan siirtyy ”historiasta” ”luontoon” eli universalisoiduksi itsestäänselvyydeksi paradoksaalisesti juuri postkoloniaalisen, kriittisen teoriakentän tuella.

James Fergusonin (2005, 166–167) mukaan ajatus modernista pohjaa useisiin perustaviin kertomuksiin, jotka myös osaltaan ovat vaikuttaneet postkoloniaaliseen teorianmuodostukseen. Näistä Ferguson pitää tärkeimpänä ajatuskulkua, joka siirsi tilallisuuden ajallisuudeksi. Tämä

tarkoittaa sitä, että erilaiset kulttuuriset tilat ja tilanteet hierarkisoitiin temporaaliselle, historialliselle jatkumolle. Ajatusta kulttuurien *ajallisesta* jatkumosta hän kutsuu modernin ”developmentalismiksi”: köyhät maat eivät olleet vain pohjalla, ne olivat alussa (Ferguson 2005, 177). Modernin developmentalismin taustalla vaikutti Hegelin käsitys historiasta. Hegelin historiakäsitys perustuu ajatukselle yhdestä historiasta, jonka osia kaikki kansakunnat ovat. Kuten Hegel asian ilmaisee, ”tietty kansanhenki itse on vain yksi yksilö maailmanhistorian kulussa” (Hegel 1978, 55; ks. myös Mäki 2012, 200–201). Maailmanhistorian liike on Hegelin ajattelussa vapauden idean aktualisoitumista, joka on tapahtunut eri aikoina eri tavoin. Samalla historiankulku toteuttaa hengen päämäärää, joka on vapauden kehkeytyminen. Vapauden idea aktualisoituneena jonakin aikana jossain paikassa on yhtä kuin vapauden käsite eli sen ajan käsitys siitä, mitä vapaus on. (Hegel 1978, 26–28, 55–60).⁵ Tästä ajatuksesta seuraa, että vapauden käsitteet ovat historiallisia. Kulttuurit, jotka ovat osoittautuneet ylivertaisiksi ja hallitseviksi omana aikakautenaan, ovat pisteitä, joista historia rakentuu.

Historia on toisin sanoen vapauden tietoisuuden kehitystä. Kuten Hegel itse asian ilmaisee, ”maailmanhistoria esittää – hengen kehityksen tietoiseksi vapaudestaan ja sellaisen tietoisuuden tuottaman toteutuksen” (Hegel 1978, 63). Historia on näin ollen kuin kaari, jossa kehittynein kulttuuri on kaaren toisessa päässä ja historiattomat primitiiviset kulttuurit sen toisessa päässä. Tämä historiakäsitys on eurosentrinen ja teleologinen: se jättää muun kuin länsimaisen kulttuuripiirin historian ulkopuolelle siinä mielessä, että Hegelin mukaan ”maailmanhistorian kulku käy idästä länteen, sillä Eurooppa on ilman muuta maailmanhistorian loppu ja Aasia sen alku” (Hegel 1978, 96). Samalla Hegel toteaa myös jättävänsä Afrikan käsittelemättä, koska ”sehän ei ole mikään historiallinen maanosa, sillä ei ole osoitettavana mitään liikettä eikä kehitystä” (Hegel 1978, 93).⁶ Toisaalta Locke oli jo 1600-luvun lopulla käsittänyt Amerikan olevan viljelemättömyydessään ja sivistymättömyydessään se lähtötila, josta eurooppalainen sivistys on kehittynyt. Hän julisti, että ”alussa koko maailma oli Amerikka” (Locke 1995, 85). Ferguson jatkaa, että nykymaailmassa, jossa ajatus jatkuvasti kehkeytyvästä historiasta on murtumassa, meidän on purettava⁷ modernia raken-

taneita kertomuksia voidaksemme ajatella historiaa ja hierarkioita radikaalisti uudelleen ja tavalla, joka ei ole developmentalistinen (Ferguson 2005, 177). Hegeliläisittäin ajateltuna developmentalistisen ajattelun purkaminen johtaa siis myös vapauden käsitteen uudelleenarviointiin.

Developmentalismien lisäksi Ferguson nimeää modernin keskeisiksi elementeiksi teollistuvan talouden, erilaiset tieteelliset teknologiat, liberaalin demokraattisen politiikan, ydinperheen sekä maallistuneen tavon jäsentää todellisuutta. Näitä elementtejä pidettiin hänen mukaansa myös oleellisina kolonisoitujen yhteiskuntien kehittämiselle, jotta ne voisivat ottaa paikkansa tasavertaisina ja vapaina jäseninä maailmanlaajuisessa kansojen perheessä (Ferguson 2005, 167). Tästä syystä myös kolonialismi käsitettiin paikoin vapauttamisen projektiksi, jonka tarkoitus oli antaa jokaiselle siirtomaaperheen jäsenelle *oikeus* sellaiseen kieleen, koulutukseen ja aatejärjestelmään, joka *vapauttaisi* hänet primitiivisyydestä. Kolonialistisesta kirjallisuudesta ja ylipäänsä kolonialistisesta koulutusjärjestelmästä tuli tärkeitä välineitä tämän vapauttamisen projektin vahvistajana. Kolonialistista sivistämisen strategiaa, jota käytettiin eettisesti problemaattisten tavoitteiden ylevöittämiseen, nimitettiin usein ”valkoisen miehen taakaksi”.⁸ Kolonialistiseen vapauden määrittelyyn, jonka mukaan sivistys vapauttaa primitiivisyydestä, näyttäisikin kytkeytyvän ajatus kolonisoidun subjektin ”kaksoistietoisuudesta”.⁹ Kaksoistietoisuuteen liittyy ymmärrys itseyydestä ja sivistyksestä, joka on rakentunut lainatuin käsittein. Eurooppalaisten tapojen uskottiin tuovan erilaisia mahdollisuuksia, onnea, vaurautta ja asemaa (Boehmer 1995, 115–116).

Vapaus on yhtäältä siis vapautta primitivismistä, mutta myös kivaattua vapautta kolonisoijan käytänteistä. Tällaisen kaksoistietoisuuden artikuloi ensimmäisen kerran Frantz Fanon teoksessaan *Peau noir, masque blanc* (1952). Fanonin keskeinen argumentti teoksessa on, että siirtomaapolitiikka¹⁰ on luonut mustaihoisesta miehestä näennäisesti valkoisen subjektin, joka ei pysty vaatimaan tunnustusta eurooppalaiselta siirtomaaherralta omana itsenään: mustalla ei hänen mukaansa ole identiteettiä ilman valkoisen tunnustusta ja tunnistamista. Fanon näkee, että mustan identiteetin vaatiminen voi tapahtua vain vastarinnan kautta, mikä hänen mukaansa on aina väkivaltainen ele. (Fanon 1986;

ks. myös Gikandi 2004, 106.) Fanonin käsitys vapaudesta pohjaa siis väkivaltaan. Esimerkiksi Fanonin ja Sartren¹¹ vapausproblematiikan suhdetta tutkinut Neil Roberts tulkitsee, että Fanonille vapaus kytkeytyy aina itsemääräämisoikeuteen, joka on saavutettavissa vain väkivallan kautta (Roberts 2004, 155). Tämä väkivallan painotus korostuu erityisesti Fanonin teoksessa *Sorron yöstä* (*Les damnés de la terre* 1961; suom. 2003). Antikoloniaalinen toimijuus vaatii Fanonin mukaan väistämättä aina väkivaltaa, ja vain tämän kumouksellisen väkivallan avulla koloniosidun on mahdollista olla vapaa. (Fanon 2003, 33–94; Roberts 2004, 153–155).

Vapaus näyttäisi siis olevan usein myös sellainen tarina, jolla oikeutetaan väkivaltaa – niin imperialistista kuin anti-imperialististakin. Vapaus on absoluuttinen päämäärä, jota ei tarvitse kyseenalaistaa tai epäillä. Se on siis bartheslaisessa mielessä määriteltynä myytti. Tähän pohjaavat monin tavoin myös postkoloniaalinen ja antikoloniaalinen retoriikka ja teorian kieli. Vapaus itsessään oikeuttaa ajatuksen vastarinnasta ja taistelusta. Vasta viimeaikainen postkoloniaalinen tutkimus on pyrkinyt analysoimaan uudelleen sitä, miten ja millä oikeuksin postkoloniaalista työtä tekevä tutkija käyttää termejä vapaus ja vastarinta, joita varhaisempi tutkimus on käytellyt melko ”vapaamielisesti”.¹² Uusimmissa kirjoituksissaan aiemmin siteeraamani Robert Young onkin tarkastellut postkoloniaalisen tutkimuksen abstraktia vaatimusta oikeudesta vastarintaan *sine qua non*, universaali-oikeutena, jota ei tarvitse selittää tai perustella (Young 2011, 43). Vastarinnasta itsestään näyttäisi siis nousseen juuri myytti, joka näyttäytyy ajattomana ja välttämättömänä. Youngin mukaan sekä vapaudesta että vastarinnasta tulee oikeus, joka oletetaan itselle mutta jota ei anneta muille, ja hän tarkastelee laajasti Locken, Fanonin, Sartren sekä Hannah Arendtin eettisiä perusteluja vastarinnalle. Young päättää pohdintansa postkoloniaaliselle teoretisoinnille heittämiensä haasteeseen, jossa hän peräänkuuluttaa vastarinnan etiikan laajempaa tarkastelua (Young 2011, 45–57). Yritän käsillä olevassa tekstissä osallistua Youngin haastamaan keskusteluun käsittämällä vapauden modernin myytiksi, jolla sekä kolonialistinen että postkoloniaalinen diskurssi ovat oikeuttaneet päämääriään. On tärkeää, ettei ajatus vastarinnasta tule romantisoineeksi väkivaltaa.

Vapaus ja postkoloniaalinen tutkimus

Postkoloniaalinen teoriakenttä on riippuvainen eurosentrisen modernin mytologioista ja erityisesti vapaudesta ja vapauttamisen retoriikasta. Postkoloniaalisen kriittisen tutkimuksen problemaattista suhdetta vapauteen on viime aikoina käsitelty erityisesti kamerunilaistaustainen filosofi ja politiikan tutkija Achille Mbembe. Mbembe lienee tunnetuin teoksestaan *On the Postcolony* (2001), jossa hän pohtii länsimaisen filosofian ja politiikan suhdetta Afrikkaan ja afrikkalaisuuteen. Esseessään ”Fragile Freedom” (2011) Mbembe tarttuu kysymykseen siitä, miten postkoloniaalinen teoriakenttä käyttää vapauden käsitettä. Myös Mbembe näkee vapauden keskeisenä käsitteenä länsimaiselle modernille ajattelulle, jossa siihen kuitenkin liitetään usein ajatus lykkääntymisestä tai viivästyisestä. Vapaus liittyy telokseen eli päämäärään ja tavoitteeseen, kuten Hegelillä tai Marxilla, pikemminkin kuin taisteluun, kokemukseen sekä tässä ja nyt tapahtuvaan tilanteeseen, kuten ”mustassa ajattelussa”,¹³ jonka Mbembe kontrastoi länsimaiseen moderniin. Mbembe näkee postkoloniaalisuuden kaltaisten emansipatoristen teoriaperinteiden voiman siinä, miten ne huomioivat modernin ja vapauden kytköksen, mutta heikkouden siinä, etteivät ne vastustukseen perustuvassa etiikassaan ole kehittäneet omaa vapauden käsitystään (Mbembe 2011, 13–14).

Pohtiessaan pitkällisesti länsimaisiin filosofisiin järjestelmiin liittyviä ajatuksia vapaudesta Mbembe näkee niissä kahdenlaisia suhteita vapauteen – negatiivisia ja positiivisia. Negatiivinen vapaus liittyy hegeliläiseen tapaan liberaaliin käsitykseen siitä, että vapaan yksilön toimintaa ei rajoita toisten puuttuminen siihen, eli yksilön vapautta rajoittaa vain toisen subjektin vastaavat rajat. Toinen ei saa rajoittaa itseä, ja tätä pyritään toteuttamaan jopa siihen pisteeseen, että vapaus tehdä oman tahdon mukaisesti on vähemmän tärkeää kuin olla kenenkään muun rajoitusten alaisena (Mbembe 2011, 17). Positiivinen vapaus sen sijaan merkitsee vapautta toimia sen lain mukaisesti, jonka itse demokraattisesti asetamme itsellemme. Vapaus on vapautta rajoittaa itseämme oman rationaliteettimme mukaisesti.¹⁴ Mbemben mukaan ongelma näyttääkin olevan siinä, että emansipatorinen diskurssi ei erota näitä vapaus-

käsityksiä. Hän tekee selväksi, ettei vapaus toisen hallinnasta välttämättä merkitse mahdollisuutta toimia oman rationaliteetin mukaisesti (Mbembe 2011, 17–18). Vapaus ei voi tulla määrittyneeksi pelkästään yksilöllisenä. Mbembe viittaakin Nancy Hirschmannin teokseen *The Subject of Liberty: Toward a Feminist Theory of Freedom* (2003), jossa Hirschmann kiinnittää huomiota siihen ”itseän”, jonka pitäisi olla vapaan toiminnan subjekti. Mbembe peräänkuuluttaa Hirschmannia lainatessaan pohdintaa siitä, miten ja millä ehdoin muovautuu se subjekti, jonka pitäisi toimia vapaasti (Mbembe 2011, 18).

Postkoloniaalisen vapauttamisen tarinaan näyttää usein liittyvän kaksi ongelmakohtaa: yhtäältä dualistiset vastakkainasettelut sekä toisaalta ”täältä sinne” suuntautuva vapauttamistyö. Ensin mainittu kietoutuu myös Mbemben ajatteluun. Toisessa taas ”länsimainen” tai ”eurooppalainen” jähmettyy helposti joksikin ajattelulliseksi kokonaisuudeksi, jossa vapaus on jo saavutettu ja josta käsin sitä voi viedä muualle. Arif Dirlik ja Neil Lazarus nostavat esiin vallan ja välimatkan luoman kuilun, jota postkoloniaalisen tutkimuksen vapauttamisen myytissä ei useinkaan aseteta katseen kohteeksi. Asetelma, jossa akateeminen eliitti on etäällä tutkimuskohteestaan, muodostaa eräänlaisen luokkaa muistut-tavan ryhmän, josta Dirlik (1994, 356) käyttää klassikoksi muodostu-neessa artikkelissaan ”The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism” nimitystä ”the intelligentsia of global capitalism”. Lazarus palaa vuosikymmen myöhemmin Dirlikin kritiikkiin ja pohtii globaalien postkoloniaalisen älymystön ja sen paikallisten koh-teiden välistä kuilua. Hänen mukaansa olisi tärkeää keskustella siitä, mi-ten tämä kuilu jo sinänsä on rakentanut ja muovannut postkoloniaa-lista tutkimusta akateemisena erityisalana (Lazarus 2004, 6). Lazarus näyttää tässä vaativan metakeskustelua postkoloniaalisen tutkimuk-sen ehdoista. Olen hänen kanssaan samaa mieltä. Jos postkoloniaali-nen tutkimuskenttä jatkaa linjalla, jossa tutkimuksen tulokseksi riittää valtajärjestelmien ”paljastaminen” erilaisissa aineistoissa ja vaade niiden ”purkamisesta”, alkaa postkoloniaalinen kritiikki kiertää kehää ja tuot-taa tutkimusta, jota Lazarus on toisaalla nimittänyt postkoloniaalisen tutkimuksen standpointiksi (Lazarus 2005, 426).

Eräs postkoloniaalisen tutkimuksen paradigmaattinen ongelma on siinä esiintyvä vakiintunut konstruktio yhtenäisestä Euroopasta. Eurooppa on muotoutunut normiksi, jota vasten vapautusta tarvitsevaa ”toista” käsitellään, tulkitaan ja määritellään. David Scott argumentoi, että sekä ”metropoli” että ”siirtomaa” ovat jähmeitä konstruktioita, vaikka molempiin sisäänkirjautuu ambivalentti moninaisuus. Scott jatkaa, että Euroopasta tulee helposti olemuksellinen tila, joka muuttaa konstruktioita ”siirtomaa” mutta joka ei itse muutu tässä prosessissa. Siinä missä postkoloniaalinen kriittinen tutkimus vaatii erilaisten koloniaalisten diskurssien ja identiteettien ”purkamista” ja osoittamista ”sosiaalisiksi konstruktioiksi”, ei tämä sama vaatimus kohdistu Euroopan käsitteeseen (Scott 2005, 395). Eurooppa ei siis niinkään ole yhtäläinen konstruktio ”toisuuden” kanssa, vaan ajatus Euroopasta juuttuu helposti olemukseltaan stabiiliksi diskurssin tuottajaksi, joka kuitenkin on itse tämän diskurssin ulkopuolella. Tässä näkyy samalla yksinkertaisen ”paljastavan ja purkavan” konstruktivistisen postkoloniaalisen tutkimuksen ongelma: se, ettei käytössä olevia käsitteitä tarkastella kriittisesti. Uskoisinkin, että postkoloniaalinen teoriakenttä joutuu kuuntelemaan materialistista kritiikkiä, jota sille on esittänyt erityisesti Benita Parry. Parry on vaatinut muutettavaksi postkoloniaalisen tutkimuksen suuntaa, koska se hänen mukaansa jää jatkuvasti lisääntyvien ”merkkiteoreettisten päähänpinttymien” rajoittamaksi (Parry 2004, 12).¹⁵

Vapauden myytin kannalta Scottin argumentti on kiintoisa siten, että ”Eurooppa” alkaa näyttäytyä sellaisena ideologiana, jolla ikään kuin on jo vapaus, ja vapauden tai emansipaation problematiikkaa pohditaan tuolla jossain, toisaalla. Tämä myytti vakiinnuttaa dikotomista asetelmaa, jossa ”me” vapautamme ”muita”. Sokeaksi pisteeksi saattaa tällöin jäädä Euroopan moninaisuus – sen sisäiset ”toiset” ja tavat, joilla se muuttuu kolonisaation myötä. Euroopassa tehdään kyllä paljon tutkimusta, jossa tarkastellaan erilaisia vähemmistöjä, maahanmuuttajia, diasporaa ja liikkuvuutta, mutta tätä keskustelua käydään usein nimillä monikulttuurisuus tai ylirajaisuus, josta postkoloniaalisuus sinänsä on ulkoistunut. Postkoloniaaliselle tutkimukselle esitettiin jo 1990-luvun alussa epäsuorasti vapauden mytologiaan liittyvää kritiikkiä siitä, kenellä on vapaus kehittää niitä uudenlaisia identiteettirakenteita, joita tut-

kimus perää tai millaisia (binaarisia) asetelmia postkoloniaalinen tutkimus itse asiassa ylläpitää. (Ks. erit. Ahmad 1995.) Karibialaisen tutkijan Carole Boyce Daviesin mukaan postkoloniaalinen teoretisointi oli tuolloin länsimaisen akateemisen eliitin tuotos, joka jatkoi lännen hegemoniaa ja ylläpiti keskusta–marginaali-jakoja. Länsimainen postkoloniaalinen tutkimus määritteli hänen mukaansa ”kolonisoidun subjektin” ja pakotti tämän subjektin vastaamaan sille asetettuihin määritelmiin. (Davies 1994, 80–92.) Kysymys kytkeytyy siihen, kuka määrittelee ”vapaa subjektin” ja mihin tässä käsitys vapaudesta perustuu.

Vapaus, sukupuoli ja seksuaalisuus

Aiemmin mainittu ajatus kaksoistietoisuudesta kiteyttää kolonialistisen ja postkoloniaalisen ajattelun paradoksaalisesti yhteisen pyrkimyksen vapauteen. Vapaus on myyttinen itseisarvo, jolla voi perustella hyvin monenlaisia prosesseja, ja se voi olla rakennusaineena sekä kolonisoidussa että antikoloniaalisessa subjektiudessa. Mutkistan seuraavaksi tätä ajatuskulkua lisää ja pohdin, miten vapauden myytti problematisoituu suhteessa sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Postkoloniaalisen teoriakentän eräs tunnetuimmista kirjoittajista, Simon Gikandi (1996; 2011) on pyrkinyt monin tavoin vastustamaan mustavalkoista jakoa kolonisoi-tuun ja kolonisoijaan havainnollistaen lukuisin esimerkein näiden kahden keskinäistä, joskin epätasa-arvoista, dialogista suhdetta. Gikandi kiinnittää huomiota tapauksiin, joissa yksioikoinen vastakkainasettelu kyseenalaistuu. Gikandi löytääkin sukupuolesta yhden teeman, joka dekonstruoi postkoloniaalisen retoriikan usein toisteleman ”kolonialismi paha – siirtomaat hyvä” -dikotomian. Hän nostaa esiin valkoisten naisten tilanteen viktoriaanisessa kulttuurissa. Siirtomaat saattoivat tarjota naisille vapauden suhteessa patriarkaaliseen valtaan. Erilaiset naisten kirjoittamat matkakertomukset saattoivat lisäksi osallistua uudenlaisen naiskuvan ja naissubjektin tuottamiseen.¹⁶

Vapauden nimeäminen toiminnan päämääräksi rationalisoi ja järjeistää hyvinkin väkivaltaisia prosesseja. George W. Bushin johtama Yhdysvaltain ulkopolitiikka hyödynsi 2000-luvun puolessavälissä te-

hokkaasti vapauden retoriikkaa perustellessaan hyökkäystään Irakiin: sekä naisten että seksuaalisten vähemmistöjen oikeuksia käytettiin rationalisoimaan ekspansiivisia, joskus jopa uusimperialistisiksi mainittuja, pyrkimyksiä. David Eng, Judith Halberstam ja José Muños sekä Jasbir Puar ovat hyödyntäneet viimeaikaista queer-keskustelua pohtiessaan vapauden myytin ongelmia. Engin, Halberstamin ja Muñosin (2005, 8) mukaan uudenlainen, intersektionaalinen, queer-tutkimus on tarkastellut mekanismeja, joiden kautta tosiasiallisesti rodullistetut hetero/patriarkaaliset ajatukset yleistetään poliittisen ja sosiaalisen kehittyneisyyden merkitsijöiksi ja inhimillisen vapautumisen tarinoiksi.¹⁷

Vapauden myytti ei ole siis pelkästään rodullisesti ja kulttuurisesti lautaunut. Vapaudeksi on Engin, Halberstamin ja Muñosin mukaan nimetty valkoisuuteen perustuva ”heteropatriarkaatti”. Myös seksuaaliset ja sukupuolittuneet ulottuvuudet on syytä huomioida tarkasteltaessa vapauden myyttiä. Jasbir Puar on kiinnittänyt huomionsa siihen, miten Bushin hallinnon ”sota terrorismia vastaan” sovitti queerin yhteen liberalistis-konservatiivisten ideoiden kanssa. Tässä sovittamisessa hyödynnettiin seksuaalisen modernisaation retoriikkaa, joka ylläpitää ajatusta länsimaista suvaitsevana keskuksena nimeten takapajuisen ”toisen” homofobiseksi. (Puar 2005, 122–126.) Edellä mainitut kirjoittajat haastavatkin queer-tutkijat pohtimaan, miksi ja mihin tarvitaan puhetta naisia sortavasta ja homofobisesta ”takapajuisesta toisesta”.

Vapauden mytologia kietoutuu mutkikkaasti rodun, sukupuolen, seksuaalisuuden, uskonnon ja kansalaisuuden kysymyksiin. Samalla juuri vapautta tarkastelemalla voimme huomata ristiriitoja näiden poliittisten kategorioiden välillä. Väitänkin, että kysymykset siitä, mitä voidaan perustella vapauden varjolla, ovat eräitä nyky-yhteiskuntamme polttavimmista ja samalla vaikeimmista kysymyksistä. Monikulttuuriset kohtaamiset nostavat esiin ongelmia. Kuinka paljon suvaitsemattomuutta suvaitaan? Kenen ja millaisten arvojen on taivuttava, kun ne asettuvat vastakkain risteävien arvojen kanssa? Juuri tällainen problematiikka kärjistyi 2000-luvun alussa Hollannissa Pim Fortuynin ja Theo van Goghin julkisten murhien yhteydessä.¹⁸ Kuinka paljon vapautta on tarpeeksi vapautta, miten vapautta säännellään ja kuka voi säännellä kenen vapautta?

Seksuaalista vapautta ja sen sääntelyä kuvaa myös ajatus kaapista ja siitä ulostulemisesta. Kuten Mikko Carlson kuvaa tekstissään tässä teoksessa, kaappi sinänsä voi myös olla uudenlaista vapautta mahdollistava tila, mahdollisuuksien kaappi. Postkoloniaalisessa kontekstissa ajatus vapauttavasta mahdollisuuksien kaapista on erityisen tärkeä. Kirjoittaessaan äänen ja hiljaisuuden metaforista vapauden ja sen sääntelyn metaforina Patti L. Duncan nostaa esiin seksuaalisuuden ja etnisyyden yhteenkietoutuvat vektorit. Duncanille puhe saattaa olla myös vallan piiriin astumisesta. Puhuvaa subjektia rajaavat tietyt diskurssit, jotka kuljettavat valtaa. Duncan siteeraa Sagri Dhairyamin tunnettua huomiota siitä, miten jopa vakiintuneet queer-tutkimukselliset jäsenykset pohjaavat dualismiin ”silent closeted native – articulate (speaking) white queer” (Dhairyam, sit. Duncan 2001, 30). Kaapista ulostuleminen, eli tietyn puheaktin tekeminen, saattaa pakottaa ”ei-valkoisen” tai ”ei-länsimaisen” ihmisen etäännyttämään omasta kulttuurisesta taustastaan. Länsimaisten vapautusliikkeiden määrittelemä subjektiuus olettaa valkoihoisuutta ja näin ollen pakottaa intersektionaalisesti identifioituvan yksilön valitsemaan, kuten esimerkiksi Gregory Conerly (2001, 7) on artikuloinut: ”Are you black first or are you queer?”

Postkoloniaalisesta queer-tutkimuksesta paljon julkaissut Jarrod Hayes liittää homoseksuaalisuuden imperialistisen ”syntymisen” (eli siirtomaiden paikallisten käytänteiden määrittelyn homoseksuaalisiksi) kolonisaation prosessiin. On huomioitava, että imperialismi ja modernin länsimaisen seksuaalisuuden rakentuminen ovat samanaikaisia prosesseja. Kolonialistinen valtdiskurssi muovasi kolonisoitua ”toista” osaltaan siis myös suhteessa hyväksytyyn länsimaiseen seksuaalinormistoon eli suhteessa siihen, mitä kolonisoija määritteli ”poikkeavaksi” tai ”normaaliksi” seksuaaliseksi käyttäytymiseksi.¹⁹ Kolonialistisen järjestyksen asettamiseen liittyi läheisesti myös suljetun, reproduktiivisen, heteroseksuaalisen ja monogaamisen perhepolitiikan malli. Tämä länsimainen perhepolitiikka tuki myös eurooppalaista kapitalismia, jossa ydinperheen taloudelliset funktiot ovat selvät. Hayes kytkeekin tiukan homo–hetero-jaottelun kolonialismiin ja kapitalismiin ja erottaa länsimaiset seksuaalisuutta rajaavat kategoriat moninaisista paikallisista seksuaalisista käytänteistä. (Hayes 2001, 83–87.) Parodisesti voisi todeta,

että ketju, jossa moninaisia seksuaalisia tapoja puserrettiin kolonialististen järjestelmien myötä homo–hetero-kahtiajaon mukaisiksi, säänneltiin homoksi luokiteltu epänormaaliksi ja myöhemmin emansipoitiin länsimaisten vapautusliikkeiden retoriikalla kaapissa – ulkona kaapista -akselille, kuvaa säänneltyjen vapauksien postkoloniaalista, itse itseään pyörittävää kehää.

Lopuksi – kannattaako vapauden vuoksi taistella?

Achelle Mbemben keskeinen argumentti on, että vapaus merkitsee vastuuta tulevaisuudesta. Vapautuminen käskijöistä tai isännistä merkitsee tulevaisuuden taakan kantamista itse (Mbembe 2011, 15). Tästä taakasta kirjoittaa Elizabeth A. Povinelli artikkelissaan ”A Flight from Freedom” (2005). Povinelli pohtii sitä, ettei vapaus väistämättä ole hyvä väline (orienting device) alistetun sosiaaliselle taistelulle. Hän perustelee poleemista väitettään sillä, että vapaus tuo aina mukanaan edellä mainitun vastuun horisontin. Vapaus jättää kolonisoidulle yhteisölle vastuun kolonialismin aiheuttamista vaikeuksista vapauttaen vastuusta ne, jotka ovat hyötyneet alistetuille aiheutetuista vaikeuksista. (Povinelli 2005, 146.) Tulevaisuuden taakkaa kantaa siten väärä taho. Esimerkiksi Ruandan tutsien ja hutujen välinen, kansanmurhaan johtanut konflikti kytkeytyi voimakkaasti varhaisemman kolonialistihallinnon rotuerottelupolitiikkaan. Lisäksi Povinelli (2005, 146) mukaan nykyisellään ”vapaus” kytkeytyy usein äärimmäiseen kapitalismiin ja vähentää näin mahdollisuuksia sosiaaliseen kehittymiseen ja sosiaaliseen kritiikkiin. Postkoloniaalisessa tutkimuksessa haaste vaihtaa vapauden vaade sosiaalisen vastuun vaateeseen saattaisi olla vaikeaa esittää. Tässä luvussa olen kuitenkin halunnut pohtia vapauden merkitystä postkoloniaalisessa tutkimuksessa, en niinkään kyseenalaistaakseni sitä, vaan osoittaakseni vapauden moninaiset kytkeytymiset. Tutkijan saattaisi olla hyvä pysähtyä joskus pohtimaan, missä yhteydessä, miksi ja kenestä vapautusta tai vapautta vaaditaan. Onko humanisti vapaustaistelija vai terroristi? Onko vapaustaistelija toinen nimi terroristille?

Viitteet

¹ Kuten kansainvälisessä kirjallisuudessaakin, sanaa ”moderni” käytetään tässä substantiivina osoittamaan koko modernina pidettyä ilmiökenttää, modernisaatiota sekä näiden ideologiaa ja kulttuurisia ilmenemismuotoja.

² Tarkemmin siirtomaista eurosentrisen modernin kääntöpuolena ks. Ilmonen 2005.

³ Barthesin käsitys myyteistä on sidottu ranskalaisen ja vasemmistolaisen älymystön keskusteluun. Pidän Barthesin käsityksiä myytin funktioista ja rakenteesta hyödyllisinä pohdittaessa myyttejä ”kulttuurin luonnollisuuksia” tuottavina kielellisinä rakenteina, mutta hänen ajatuksiaan sovellettaessa on huomioitava niiden kulttuurisidonnaisuus. Barthes esimerkiksi pitää myyttejä porvarillisina ja poliittisesti oikealla sijaitsevinä. (Barthes 1994, 201–206.)

⁴ Modernin subjektiproblematiikasta, vapaudesta, emansipaatiosta ja valistuksen vapautta ja rationaalisuutta koskevasta ajatusmaailmasta sekä näiden suhteesta orjuuteen ks. myös Gikandi 2011, erit. 1–49. Keskustellessaan 1700-luvun lopulla muotoutuvan ”hyvän maun kulttuurin” synnystä Gikandi (2011, 5) tähdentää, että mustuuden spektri kummittelee kaikkien yritysten taustalla arvottaa tai käsitellä seikkaperäisesti modernin vapauden diskursssia.

⁵ Markku Mäki tulkitsee, että Hegelin filosofia on osa käännettä, jossa hyvän elämän periaatteiksi muodostuu järjen sijasta vapaus. Vapaus on ”kaiken henkisen perusperiaate” ja siten myös järjen päämäärä ja lähtökohta. (Mäki 2012, 223.)

⁶ Hegelin ajatteluun näyttävät vaikuttaneen voimakkaasti hänen ajalleen tyypilliset ilmastoteoriat, jotka tätä kautta siirtyvät abstraktimmissa muodoissa moderniin developmentalismiin. Hegel (1978, 77) kirjoittaa, että ”äärimmäisissä vyöhykkeissä ei ihminen voi päästä mitenkään vapaasti liikkumaan; kylmyys ja helle ovat täällä liian mahtavia valtoja, jotta sallisivat hengen rakentaa itselleen maailman”. Hegelin vaikutuksesta historiankirjoitukseen ”uudesta maailmasta” ks. myös Wesseling 1991, 69–78.

⁷ Ferguson käyttää termiä ”decompose”, joka viittaa ”mädättämiseen, lahottamiseen, maatumiseen ja hajottamiseen”, mutta sisältää myös elementit de/compose eli negaation sanalle ”compose”, joka viittaa ”säveltämiseen, laatimiseen ja koostumiseen”.

⁸ Termi juontaa juurensa Intiassa syntyneen brittikirjailijan Rudyard Kiplingin runosta ”The White Man’s Burden”, joka julkaistiin alun perin *McClure’s* -nimisessä aikakausjulkaisussa (1899).

⁹ Kaksoistietoisuuden (double consciousness) käsitteen historian katsotaan usein juontuvan afrikkalais-amerikkalaisen kansalaisoikeusaktivistin ja intellektuellin W. E. B. Du Bois’n kirjoituksista.

¹⁰ Teoksessa Fanon käsittelee erityisesti Ranskan siirtomaapolitiikkaa sekä Karibi-alla että Algeriassa.

¹¹ Sartre on kirjoittanut paljon siteeratun esipuheen väkivallasta Fanonin teokseen *Les damnés de la terre* (1961; suom. *Sorron yöstä* 2003).

¹² Routledge julkaisi syksyllä 2011 antologian *Experiences of Freedom in Postcolonial Literatures and Cultures* (toim. Oboe & Bassi). Vapauden tematiikan ongelmallisuutta postkoloniaalisessa tutkimuksessa on kuitenkin pohdittu kriittisesti jo aiemmin. Ks. esim. Povinelli 2005; Roberts 2004; Cheah 2003. Antologian julkaiseminen vasta nyt on kuitenkin osoitus siitä, kuinka vaikeaa vapauden myytin purkaminen on ollut postkoloniaalisessa tutkimuksessa.

¹³ Mbembe käyttää termiä ”the Black Thought”.

¹⁴ Myös Mbembe pohjaa tässä länsimaiseen filosofiaan, erityisesti Hegeliin, joka erottaa negatiivisen vapauden instituutioiden kautta vaikuttavasta vapauden sääntelystä eli autonomiasta (vrt. Hegel 1978, 43; Mäki 2012, 199). Hegelille siis negatiivinen ja positiivinen vapaus eivät tarkoita arkikielen tarkoittamia määritteitä negatiivisesta vapautena jostakin ja positiivisesta vapautena johonkin. Negatiivinen vapaus merkitsee Hegelille sitä, että yksilön vapautta ei rajoita kukaan toinen ja positiivinen vapaus toteutuu valtiossa, jossa vapaus on ikään kuin säännelty omaehtoisesti.

¹⁵ Parry kritisoi postkoloniaalista teoriakenttää erityisesti ”kolmannen maailman marxismien” sivuuttamisesta. Hän nimeääkin vapautusteorioiksi (liberation theories) ajatusmallit, jotka pohjaavat erilaisiin paikallis-poliittisiin historiallisen materialismin muotoihin. Parry kirjoittaa: ”What too many postcolonial critics forget is that the critique of colonialism did not begin with the academic discussion of recent decades, but was inaugurated and elaborated within the Marxist discussion of theorist-activists in the colonial worlds who fought not only *against* imperial repression, but *for* creating situations in which futures transcending the institutions and values of capitalism, could be contemplated. That the terms missing in the current postcolonial discussion – capitalism, property relations, class struggle, remembrance and anticipation of post-capitalism [– –] raises important questions of the ethical obligations attendant on rewriting the past.” (Parry 2004, 192.)

¹⁶ Kolonialistisen ja koloniaalisen kulttuurin neuvottelusta ks. Gikandi 1996, 2–49. Naisten suhteesta siirtomaihin ks. Gikandi 1996, 119–156.

¹⁷ “[Queer has examined] the numerous ways in which racialized heteropatriarchy has been universalized as Western discourse of (sexual) development, as project of modernity and modernization, as colonial and civilizing mission, as an index of political and social advancement, and as a story of human liberty and freedom” (Eng & Halberstam & Muñoz 2005, 8).

¹⁸ Pim Fortuyn, oikeistopopulistisista, Islam- ja maahanmuuttokriittisistä mielipiteistään tunnettu ja avoimesti homoseksuaali poliitikko murhattiin Hollannissa 2002. Fortuynin murhasi juuri vaalien alla hollantilainen, eläinaktivistina tunnettu Volkert van der Graaf, joka kertoi motiivikseen muslimien suojelun julkiselta ahdistelulta. Theo van Gogh sen sijaan oli hollantilainen elokuvaohjaaja, joka murhattiin syksyllä 2004. Häneltä oli aiemmin kesällä ilmestynyt lyhytelokuva, jossa kritisoiitiin naisten asemaa islamilaisessa kulttuurissa. Hänet murhasi Mohammed Bouyeri, joka kiinnitti ohjaajan ruumiiseen uhkauskirjeen lyhytelokuvan näyttelijättärelle, somalitaustaiselle Ayaan Hirsi Alille. Tapaukset herättivät niin Hollannissa kuin kansainvälisestikin valtavan julkisen keskustelun, jossa sukupuolen, seksuaalisuuden, etnisen taustan ja monikulttuurisen Euroopan reunaehtojen teemat kietoutuivat toisiinsa monin erilaisin tavoin.

¹⁹ Tällaisiin prosesseihin kiinnittää laajasti huomiota myös Siobhan Somerville (2000, 15–38), joka analysoi seksologisen diskurssin syntyä rasistisen diskurssin pohjalta.

Lähteet

Ahmad, Aijaz. 1995. The Politics of Literary Postcoloniality. *Race and Class* 36 (3): 1–20.

Baeten, Elizabeth M. 1996. *The Magic Mirror: Myth's Abiding Power*. Albany: State University of New York Press.

Barthes, Roland. 1994. *Mytologioita*. Käänt. Panu Minkkinen. Tampere: Gaudamus. Ilmestyi alun perin 1957.

Bauman, Emily. 1998. Re-dressing Colonial Discourse: Postcolonial Theory and the Humanist Project. *Critical Quarterly* 40 (3): 79–89.

Boehmer, Elleke. 1995. *Colonial & Postcolonial Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Cheah, Pheng. 2003. *Spectral Nationality: Passages of Freedom from Kant to Postcolonial Literatures of Liberation*. New York: Columbia University Press.

Conerly, Gregory. 2001. Are You Black First or Are You Queer? Teoksessa *The Greatest Taboo: Homosexuality in Black Communities*, toim. Delroy Constantine-Simms, 7–23. Los Angeles: Alyson Books.

Davies, Carole Boyce. 1994. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. London: Routledge.

Dirlik, Arif. 1994. The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism. *Critical Inquiry* 20 (2): 328–356.

Duncan, Patti L. 2001. The Uses of Silence: Notes of the 'Will to Unsay'. Teoksessa *Women of Color: Defining Issues, Hearing Voices*, toim. Diane Long Hoeveler & Janet K. Boles, 21–44. Westport: Greenwood Press.

Eng, David L. & Halberstam, Judith & Muñoz, José. 2005. What's Queer about Queer Studies Now? *Social Text* 23 (3–4): 1–17.

Fanon, Frantz. 1986. *Black Skin, White Masks*. Käänt. Charles Lam Markmann. London: Pluto Press. Ilmestyi alun perin 1952.

---. 2003. *Sorron yöstä*. Käänt. Hilikka Mäki. Helsinki: Like. Ilmestyi alun perin 1961.

Ferguson, James 2005. Decomposing Modernity: History and Hierarchy after Development. Teoksessa *Postcolonial Studies and Beyond*, toim. Ania Loomba & Suvir Kaul & Matti Bunzl & Jed Esty, 166–181. Durham, NC: Duke University Press.

Foucault, Michel. 1999. *Seksuaalisuuden historia*. Käänt. Kaisa Sivenius. Tampere: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 1971/1984.

Gikandi, Simon. 1996. *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism*. New York: Columbia University Press.

---. 2004. Poststructuralism and Postcolonial Discourse. Teoksessa *Postcolonial Literary Studies*, toim. Neil Lazarus, 97–119. Cambridge: Cambridge University Press.

---. 2011. *Slavery and the Culture of Taste*. Princeton: Princeton University Press.

Hayes, Jarrod. 2001. Queer Resistance to (Neo-)colonialism in Algeria. Teoksessa *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections*, toim. John C. Hawley, 79–97. Albany: State University of New York Press.

Hegel, G. W. F. 1978. *Järjen ääni*. Käänt. Mauri Noro. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 1840.

Hirschmann, Nancy J. 2003. *The Subject of Liberty: Toward a Feminist Theory of Freedom*. Princeton: Princeton University Press.

Ilmonen, Kaisa. 2005. Kolonialistisen ajattelun rakentuminen. Karibia länsimaisen modernin kääntöpuolena Michelle Cliffin romaanituotannossa. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2 (2): 24–45.

Lazarus, Neil. 2004. Introducing Postcolonial Studies. Teoksessa *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, toim. Neil Lazarus, 1–16. Cambridge: Cambridge University Press.

---. 2005. Politics of Postcolonial Modernism. Teoksessa *Postcolonial Studies and Beyond*, toim. Ania Loomba et al., 423–438. Durham, NC: Duke University Press.

Locke, John. 1995. *Turkielma hallitusvallasta*. Käänt. Mikko Yrjönsuuri. Tampere: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 1689.

Mbembe, Achille. 2001. *On the Postcolony*. Los Angeles: University of California Press.

---. 2011. Fragile Freedom. Teoksessa *Experiences of Freedom in Postcolonial Literatures and Cultures*, toim. Annalisa Oboe & Shaul Bassi, 13–31. London: Routledge.

Mäki, Markku. 2012. Absoluuttinen vapaus ja jakobiinien terrori. Teoksessa *Johdatus Hegelin Hengen fenomenologiaan*, toim. Susanna Lindberg, 195–223. Helsinki: Gaudeamus.

Oboe, Annalisa & Bassi, Shaul, toim. 2011. *Experiences of Freedom in Postcolonial Literatures and Cultures*. New York: Routledge.

Parry, Benita. 2004. *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*. London: Routledge.

Povinelli, Elizabeth. 2005. A Flight from Freedom. Teoksessa *Postcolonial Studies and Beyond*, toim. Ania Loomba et al., 145–165. Durham, NC: Duke University Press.

Puar, Jasbir K. 2005. Queer Times, Queer Assemblages. *Social Text* 23 (3–4): 121–139.

Roberts, Neil. 2004. Fanon, Sartre, Violence, and Freedom. *Sartre Studies International* 10 (2): 139–160.

Said, Edward W. 1995. *Orientalism: Western Conceptions of the Other*. London: Penguin Books. Ilmestyi alun perin 1977.

Scott, David. 2005. The Social Construction of Postcolonial Studies. Teoksessa *Postcolonial Studies and Beyond*, toim. Ania Loomba et al., 385–400. Durham, NC: Duke University Press.

Somerville, Siobhan B. 2000. *Queering the Color Line: Race and Invention of Homosexuality in American Culture*. Durham, NC: Duke University Press.

• Vapaus (post)koloniaalisen modernin myyttinä

Wesseling, Hans. 1991. Overseas History. Teoksessa *New Perspectives on Historical Writing*, toim. Peter Burke, 67–92. Cambridge: Polity Press.

Young, Robert J. C. 1990. *White Mythologies: Writing History and the West*. London: Routledge.

---. 2011. The Right to Resist. Teoksessa *Experiences of Freedom in Postcolonial Literatures and Cultures*, toim. Annalisa Oboe & Shaul Bassi, 43–58. London: Routledge.

Yxi tarpelinen neger-laulu: Neekerin kehtolaulu monikulttuurisessa Suomessa¹

Vuonna 2004 musiikkimarkkinoille ilmaantui uudelleenjulkaisu laulu-musiikin emeritusprofessorin ja erityisesti hengellisten laulujen esittäjänä tunnetuksi tulleen Matti Tuloiselan alun perin 1975 julkaistusta albumista *Minä laulan lapselleni*. Julkaisun formaatti on muuttunut vinyylistä cd:ksi, mutta musiikillinen sisältö vastaa alkuperäistä. Yhden kappaleen osalta cd:n oheisteksti ei ole kuitenkaan täysin yhdenmukainen vinyyliversion kanssa: George H. Clutsamin klassikon *Ma Curly Headed Babby* suomenkielisenä nimenä cd:llä on *Kiibaratuksainen pienokaiseni*, kun taas kolme vuosikymmentä aiemmalta vinyyliltä se löytyy nimellä *Neekerilapsen kehtolaulu*. Alkuperäisessä oheistekstissä todetaan lisäksi, että laulun on tehnyt tunnetuksi ”neekerilaulaja” Paul Robeson (Tuloisela 1975). Cd-version vihkosessa Robesonia sen sijaan luonnehditaan ”amerikkalaiseksi bassolaulajaksi”, ilman etnisyyteen viittaavia tai rodullistavia määreitä (Tuloisela 2004).

Oheistekstissä ei oteta kantaa saati perustella muutoksia. Muutokset kuitenkin viestivät siitä, että alkuperäiset sanavalinnat ovat ongelmallisia 2000-luvulla. Ongelman ytimessä on muutosten perusteella sana ”neekeri”, sillä se on kadonnut sekä laulun suomenkielisestä nimestä että oheistekstistä. Albumin eri julkaisut toisin sanoen osoittavat, että 1970-luvulla sanaa saatettiin käyttää osana hyväksyttävää yleiskieltä, kun taas 2000-luvulla on melkein pä parempi olla kuin sana ei olisi olemassakaan. Vastaavaan tapaan Matti Jurvan 1927 levyttämä *Soita viel' se neeker-jazz* on saanut tuoreella *Jurva jyrää!* -kokoelmalla nimen *Soita viel' se refer-jazz* (Matti Jurva orkesteri 2013).

Sana ja sitä nimissään kierrättävät ”n-laulut” eivät kuitenkaan ole kadonneet kolmannen vuosituhatosen Suomesta, jota monikulttuurisestikin on luonnehdittu. Muutaman vuosikymmenen takaisista hiteistä *Me halutaan olla neekereitä* (Kake Singers 2002; alkup. 1978) ja *Kyllä sitä nyt ollaan niin neekeriä että* (Mikko Alatalo, 1980; ks. *Tupla Finnbits* 2004) esimerkiksi on ilmestynyt useampikin uudelleenjulkaisu sekä muutama täysin uusi versio (Alatalo 2002; Larharyhmä 2003; *Suomen huonoin laulaja* 2007). Myös jokunen alkuperäissävelmä on levytetty (Tuhatkauno 2003; IIK! 2004; Kaivanto 2011), puhumattakaan YouTuben tarjonnasta. Oma erityinen tapauksensa monikulttuurisen Suomen n-laulujen joukossa on vielä laulaja Petri Liskin ja Muukalaislegioonan-orkesterin esittämä ja Populaarimusiikin museon julkaisema levytys Karl ”Kape” Rüsterin 1930-luvulla säveltämästä *Neekerin kehtolaulusta* (*Kape Rüster -tarina* 2000).²

N-sana on yksi suomalaisen monikulttuurisuuskeskustelun keskeisistä ongelmakohtista ja kietoutuu olennaisesti kysymyksiin ilmaisunvapaudesta ja vihapuheesta. N-laulut tarjoavat yhden mahdollisuuden käsitellä näitä ongelmakohtia ja kysymyksiä, sillä vaikka kappaleita ei ainakaan omien havaintojeni perusteella enää soiteta radiokanavilla, 2000-luvun julkaisut kielivät siitä, että niillä on tiettyä kulttuurista arvoa niihin liittyvän kielenkäytön virallisesta paheksunnasta tai peräti piilosensuurista huolimatta. Tämä korostuu erityisesti *Neekerin kehtolaulussa*, sillä sen museointi kytkee sen Kansainvälisen museoneuvoston museomääritelmän nojalla yhteiskunnan kehitykseen, tutkimuksen ja opetuksen edistämiseen, mielihyvän tuottamiseen sekä yleiseen ihmisestä ja hänen ympäristöstään todistavan aineiston säilyttämiseen (ks. ICOM 2007; SML 2009). Niinpä kysyn, miten *Neekerin kehtolaulu* rakentuu musiikillis-akustisesti suhteessa poliittisesti epäkorrektiksi määrittyneeseen sekä sosiaalisesti ja oikeudellisesti rankaistavaan – ellei peräti sensuroitavaan – kielenkäyttöön.

N-sana, ekseptionalisismi ja ilmaisunvapaus

Analyyksini kohdistuu suomalaiseen ekseptionalismiini eli oman kulttuurisen erikoislaatuisuuden ja erinomaisuuden korostamiseen. Tämä liitt-

tyy ennen kaikkea väitteisiin, joiden mukaan n-sana ei suomen kielessä olisi loukkaava. Vaikka sana määritellään sanakirjoissakin nykyään ”usein halventavaksi” (KTSK 2012) ja vaikka sen käyttö on johtanut oikeudessa tuomioihin rasisisesta solvauksesta, on sillä puolustajansakin, ”maahanmuuttokriittiset” poliitikot ja nimettömät tietoverkkokeskustelijat etunenässään. Sosiologi Anna Rastaa (2007, 126–127, 137–138, 199) mukaan perimmäinen peruste ja oikeutus sanan käytölle on se, että toisin kuin monissa muissa kielissä ja maissa, sen väitetään olleen aiemmin neutraali Suomessa – huolimatta siitä, että varhaisimmisakin suomenkielisissä aiheeseen liittyvissä kirjoituksissa sana yhdistyi muun muassa orjuuteen, yksinkertaisuuteen, raakuuteen, sivistymättömyyteen ja määrittyi länsimaisen kauneusihanteen vastakohtaksi. Lisäksi väitetään, että heillä, joihin sanalla viitataan ja jotka poikkeuksetta kokevat sen loukkaavaksi, ei ole sananvaltaa asiassa eikä lopulta oikeutta loukkaantua. (Ks. myös Kaartinen 2004, 15; Löyttyjärvi 2009, 127.) Suomen ja muidenkin Pohjoismaiden osalta tällainen ekseptionalismi liittyy lisäksi ajatukseen siitä, että nykyisillä pohjoisen Euroopan hyvinvointivaltioilla ei olisi siirtomaavallan ja rasismien perintöä taakkanaan (Palmberg 2009, 36–37).³ Tältä pohjalta tutkimukseni kohteena on se, miten n-sanan käyttöä kontekstualisoivat musiikilliset piirteet kytkeytyvät suomalaiseen ekseptionalismiin.

N-sanan historiallista neutraaliutta painottavat väitteet on lisäksi syytä ymmärtää nykyisiä tarpeita palvelevaksi ideologiseksi puolustukseksi, joka liittyy erityisesti kysymyksiin oikeudesta kansallisuuteen ja kansalaisuuteen (Rastas 2007, 139). Täten analyysini yleisempänä kehystenä ovat 2000-luvun yhteiskunnalliset ja poliittiset muutokset sekä niiden myötä lisääntynyt keskustelu monikulttuurisuudesta myös Suomessa, samoin kuin Suomen osuudesta ja asemasta jälkikoloniaalisessa maailmanjärjestyksessä.⁴ Näissä keskusteluissa on olennaiselta osin kysymys siirtomaavallan seurauksista, maailmanlaajuisesta muuttoliikkeestä sekä erityisesti kansallisuuden määrittelystä ja oikeutuksesta. Kansallisuutta ja kansalaisuutta ajatellen myös erilaiset tiedotusvälineissä tai muuten julkisuudessa kiertävät kertomukset ja esitystavat ovat tärkeitä, sillä niin historiankirjoituksella, kaunokirjallisuudella, kuvataiteella kuin musiikillakin rakennetaan käsityksiä siitä, mitä vaikkapa suomalaisuus pohjimmiltaan on.

Monikulttuurisuuskeskustelun kiihtyessä n-puhe on nostanut esiin myös sanan- ja ilmaisunvapautta koskevat kysymykset. Ilmaisun- ja tiedonsaannin vapaus on kirjattu Suomen Valtion perustuslakiin, eikä 2000-luvun alun lainsäädäntö sisällä sanaa sensuuri. Mitä tahansa ei silti voi julkisesti ilmaista esimerkiksi kunnianloukkaukseen tai ihmisryhmää vastaan kiihottamiseen nojaavin rikosoikeudellisin perustein. Tämä liittyy edelleen niin sanottuun vihapuheeseen eli ”kaikkiin sellaisiin ilmaisumuotoihin, joilla levitetään, lietsotaan, edistetään tai oikeutetaan – – suvaitsemattomuuteen perustuvia vihan muotoja” ja jotka kohdistuvat leimallisesti erilaisiin vähemmistöryhmiin (Weber 2009, 3). Halventavuudestaan huolimatta n-sana ei sinänsä kuitenkaan edusta vihapuhetta, vaan olennaista on ottaa huomioon sanan käyttöyhteys. Tämän osoittavat sanan käyttöön liittyvien tutkimus- ja asiatekstien ohella erityisesti englanninkielinen rap-musiikki sekä yleisempi Yhdysvaltain afrikkalaisperäisen väestön tapa käyttää sanaa itseensä viittaavana ”vastarinnan ja kollektiivisen identiteetin tunnustamisen välineenä – – rasismin muokkaamisessa yhteiskunnallisissa suhteissa” (Rastas 2007, 135).

Etäännyttämisen syväkuuntelu

Koska ongelmanasetteluni keskiössä ovat *Neekerin kehtolaulun* musiikillis-akustiset piirteet, tarkasteluni nojaa ensisijaisesti tekstianalyttiseen lähestymistapaan. Yleisesti ottaen tukeudun Michael Bullin ja Les Backin (2003, 3–4) hahmottelemaan ”syväkuunteluun”, keskittyen akustisten ilmiöiden moninaisiin merkitystasoihin erityisesti suhteessa kysymyksiin yhteisöllisyydestä, elinympäristöistä sekä ihmisryhmien välisestä valtasuhteista. Musiikkia ajatellen syväkuuntelussa on olennaista ottaa huomioon muun muassa se, miten erilaiset sävelasteikot, soitinten äänet sekä lajityypit viestivät yhteisöllisyydestä. Samalla on kuitenkin syytä muistaa kielen ja visuaalisten ärsykkeiden painoarvo musiikillisten merkitysten muodostumisessa. (Bull & Back 2003, 6–12.)

Jälkikolonialisen tutkimuksen viitekehyksessä tämä merkitsee erityisesti niin sanottua musiikillista orientalismia koskevien analyttisten ja teoreettisten lähtökohtien soveltamista. Orientalismikritiikin yleisten periaatteiden pohjalta Derek B. Scott (1998, 320, 326) määrittelee mu-

siikillisen orientalismin sellaisten musiikillisten tyylikeinojen käytöksi, jotka rakentavat käsityksiä länsimaille vastakkaisesta maailmasta, hyödyntäen ennen kaikkea kaavamaisia, vakiintuneita ja enemmän itseensä kuin vaikkapa mihinkään itämaiseen todellisuuteen viittaavia ratkaisuja (ks. myös Kurkela 1998, 289, 300). Ralph P. Locke (2007, 478–479) puolestaan korostaa tarvetta tarkastella säveltyylivalikoimien ohella myös musiikkiin kytkeytyviä visuaalisia eksotisoivia piirteitä. Tästä taas on luonteva jatkaa muihinkin musiikin merkityksiä olennaisesti määrittäviin tekijöihin: mediaympäristöön, artistien urakehitykseen, käsityksiin kulttuuriperinteistä sekä musiikin lajityyppien konventioihin.

Lajityyppi- eli genreteoreettinen lähestymistapa on erityisen käytökelpoinen musiikin etnisyyden tai ”rodun” syväkuuntelussa, sillä pelkän äänen perusteella näiden hahmottaminen voi olla hankalaa ja moniselitteistä. Lisäksi yleinen tapa tukeutua adjektiiveihin musiikista keskusteltaessa lisää tulkinnanvaraisuutta. (Bull & Back 2003, 14.) Genreteorioissa musiikilliset äänet kuitenkin kytkeytyvät osaksi laajempia esittämiseen, markkinointiin ja arvoihin liittyvien konventioiden ja odotusten kokonaisuuksia (ks. Frith 1996, 94).⁵ Ottaen huomioon mustaan identiteettiin ja n-sanan käyttöön liittyvän keskustelun 2000-luvun Suomessa, genrelähtöinen tarkastelu johtaa pohtimaan niin sanotun mustan musiikin asemaa. Kysymys on toisin sanoen siitä, miten mustuus erityisenä kulttuurisen identiteetin muotona rakentuu musiikillisten äänten, esityskäytäntöjen, taloudellisten suhteiden ja arvokysymysten kokonaisuutena. Tämä merkitsee edelleen huomion kiinnittämistä siihen, miten mustaan identiteettiin yleisesti yhdistetyt genrenimikkeet kuten blues, jazz, rhythm’n’blues, soul, funk, disko ja rap (ks. Jones/Baraka 2010; Hilamaa & Varjus 2000) kytkeytyvät *Neeke-
rin kehtolauluun*.

Musiikin lajityypilliset konventiot johtavat pohtimaan myös ajallisaikallisia suhteita erityisesti suhteessa historialliseen, maantieteelliseen ja sosiokulttuuriseen etäisyyteen, tai pikemminkin *etäännyttämiseen*. Jälkimmäinen muotoilu on olennainen asiaan liittyvän poliittisuuden ja toimijuuden ymmärtämiseksi; Paul Ricoeurin (1976, 691) sanoin kysymys on ”jonkin asettamisesta etäälle eikä niinkään vain olemisesta etäällä”. Etäännyttäminen liittyy ulkoistamiseen, esineellistämiseen ja

vieraannuttamiseen, mutta se on myös ymmärrettävä ”autenttisesti luovana” toimintana varsinkin taiteeksi kutsutun toiminnan piirissä ja yhteydessä historiallisen tiedon tuottamiseen (Ricoeur 1975, 92; 1976, 693). Ricoeurin (1975, 94; alkup. kursiivi) mukaan mikä tahansa ”septiteellinen tai poeettinen teksti – asettaa tekstin viittauskohteen – etäälle arkisen kielenkäytön ilmaisemasta *maailmasta*”. Mark Salber Phillips (2003a, 213) puolestaan kehittää ”historiallisen etäisyyden” käsitettä määritellen sen ”yhdistelmäksi muodollisia, affektiivisia, ideologioita ja kognitiivisia elementtejä, jotka – muovaavat lukijan käsitystä yhteydestä menneisyyteen.” Tähän liittyy myös sen tarkastelu, miten ”menneistä tilanteista voi tehdä läheisiä ja kiireellisiä” ja millaisiin sosiaalisiin ja poliittisiin tarkoitukseen erilaiset muodolliset ilmaisukeinot kytkeytyvät (Phillips 2003a, 217–218).

Etäännyttäminen on tässä yhteydessä kuitenkin ymmärrettävä esteettiseksi eikä niinkään kriittiseksi siinä mielessä, että se viittaa tilanteisiin, joissa ”etäisyys voimistaa kokemuksen esteettistä ulottuvuutta, muuttanen jopa tuskallisen havainnon mielihyvän lähteeksi.” Kriittinen etäisyys puolestaan ”kielii irrallisuudesta tai mietteläästä arvioinnista”. (Phillips 2003b, 440.) Jälkimmäistä etäännyttämisen muotoa voi pitää peräti opettavaisten kokemusten perustana siinä missä se johtaa kyseenalaistamaan ”henkilökohtaisen, tämänhetkisiin toiveisiin perustuvan naiivin nautinnon” (Joldersma 2011, 445). *Neekerin kehtolaulun* syväkuuntelelussa esteettisen etäännyttämisen pohdinta korostuu, koska huomion kohteena ovat tekstuaaliset piirteet eivätkä niinkään tulkinnalliset reunaehdot. Toisin sanoen aineiston analyysi edellyttää historiallisen, sosiaalisen ja muodollisen etäännyttämisen yhtäaikaista tarkastelua suhteessa halventavan kielenkäytön jatkuvuuteen ja oikeutukseen laajalti suosittuun viestintämuodon piirissä.

Historiallinen etäännyttäminen: haitarijatsin irvokkuus

Aatteellinen yhdistys nimeltä Populaarimusiikin museo julkaisi vuonna 2000 kokoelma-albumin Kotkan seudulla 1920- ja 1930-lukujen taitteessa vaikuttaneen Kape Rüsterin lauluista. Albumilla on useita Rüsterin johtaman Seminola-orkesterin alkuperäisäänityksiä, mutta myös

puolen tusinaa Liskin ja Muukalaislegioonan esittämää uutta versiota, mukaan lukien *Neekerin kehtolaulu*. Levyn kansivihkon mukaan uudet versiot on toteutettu ”uusvanhaan” tyyliin eli niissä on pyritty noudattamaan alkuperäisten Seminola-esitysten sovituksia ja soitinnusta mahdollisimman tarkkaan (Haavisto 2000). Kymmenhenkinen akustisia soittimia käyttävä orkesteri eroaakin soinniltaan selvästi viime vuosikymmenten sähköisesti vahvistetusta ja muokatusta valtavirrasta. Suomen populaarimusiikin historiankirjoituksessa kokoonpano ja tyyli ovat vakiintuneet niin sanotun haitarijatsin tunnuspiirteiksi; tämä 1930-luvun valtatyyli tuli sittemmin erityisesti 1960- ja 1970-luvuilla tunnetuksi humppana (Jalkanen & Kurkela 2003, 292–295, 479–480; Vanhasalo 2009, 7).

Neekerin kehtolaulua on helppo nimittää haitarijatsiksi senkin takia, että haitari on selkeästi kuultavissa, ja onpa soittimella oma soolo-osuutensaakin. Vanhakantainen tyyli korostuu lisäksi viulun ja vaskipuhallinten käytön myötä. Myös tasaiskuinen humppatyylinen säestys alarekisterissä kytkee laulun menneiden vuosien haitarijatsiin. (Vanhasalo 2009, 89–96.) Musiikin lajityyppiteoreettisessa analyysissä äänellisten ilmaisukeinojen ohella on kuitenkin otettava huomioon myös niiden arvopohja sekä yhteydet esitys- ja markkinointikäytäntöihin. Simon Frith (1996, 94) tiivistää musiikin genreanalyysin lähtökohdat rinnastamalla ”äänelliset konventiot (mitä kuullaan), esityskonventiot (mitä nähdään), paketoitikonventiot (miten tiettyä musiikkia myydään) ja ilmentyvät arvot (musiikin ideologia)”, joskin hän painottaa näiden erottamattomuutta toisistaan. Yksiselitteiset ja pelkästään musiikilliset genremääritelmät eivät ole mielekkäitä siitä syystä, että periaatteessa mikä tahansa yksittäinen ääni voi kuulua mihin tahansa genreen. Tällöin juuri erilaisten äänten, toiminnan, markkinoinnin ja arvokeskustelujen yhdistelmät ratkaisevat, ja näihin yhdistelmiin viittaavista genrenimikkeistä tulee ”tiettyjen äänten pikakirjoitusta” sekä ”musiikillisten taitojen ja ideologisten asenteiden yhtäaikainen kuvaus.” (Frith 1996, 86–87.)

Genreä haitarijatsin – ja lajityypin edustajana *Neekerin kehtolaulun* – identiteettipolitiikka on kuitenkin vähintäänkin kolmitahoista. Suomalaistetusta kirjoitusasusta huolimatta se kytkeytyy suoraan jazzin historiaan ja sitä kautta kysymyksiin Yhdysvaltain afrikkalaisperäisen

väestön musiikillisten käytäntöjen leviämisestä ja omaksumisesta Euroopassa. Kirjoitusasu ”jasi” on rässä suhteessa osuva, sillä se tuo omalta osaltaan esiin musiikin muutokset sekä kiistelyt ”alkuperäisen” yhdysvaltalaisen ja ”tyylitellyn” eurooppalaisen jazzin suhteesta. Erilaiset jazziksi nimetyt tyylit levisivät ensimmäisen maailmansodan jälkeen Euroopan suurkaupungeissa kulovalkean lailla, aiheuttaen ”välittömästi sekä ihmetystä, hämmennystä ja ihastusta että vihanpurkauksia” (Jalkanen & Kurkela 2003, 253). Muun Euroopan lailla Suomessakin käytiin keskustelua uudenlaisen musiikin modernisuudesta, futurismista, eksoottisuudesta, eroottisuudesta, primitiivisyydestä ja ekspressiivisyydestä, ajoittain suorastaan rasistisin äänenpainoin (Vanhasalo 2009, 21; Helander 2001). Eurooppalaisissa jazztyyleissä korostui lisäksi ”vain kapea ja helpoimmin omaksuttavissa oleva osa jazzin ja ragtimen sointi- ja rytmiaineksista”, mikä osaltaan johti kabareeviihteen eksentriseen ”melujazziin” sekä astetta sivistyneempään ”salonkijazziin”. Erot näiden välillä olivat kuitenkin häilyviä, ja molempien ytimessä oli näkyvästi esille aseteltu jazzrummusto. Termit jazz ja jazzari olivatkin noihin aikoihin tavamerkin kaltaisia viitteitä rummustoon ja sen soittajaan. Myös euroamerikkalaisen lavakomiikan malleja omaksuttiin jazz-esityksiin: ”Joskus jazzareista tehtiin neekereitä kenkälankilla.” (Jalkanen & Kurkela 2003, 255–265.) Näin tehtiin muun muassa juuri Kape Rusterin luotsaaman Seminola-orkesterin esityksissä, sillä ajoittain soittoa säesti yhdysvaltalaisen minstreliesitysten mukainen ”neekeri Rix-Dix”, alkujaan pietarilainen balettitanssija (Haavisto 2000; ks. kuva 1).

Rix-Dixin osuus juuri *Neekerin kehtolaulun* esityksissä ei selviä talenteen oheistekstistä, mutta olennaista onkin nimenomaan lajityypillinen yhteys laulun musiikillisten keinovarojen sekä esityksen visuaalisen ja ruumiillisen näytteillepanon välillä. Toisin sanoen Rix-Dixin hahmo määrittää myös *Neekerin kehtolaulun* arvopohjaa, joka olennaisilta osin nojaa minstreliesitysten ”jäljittelevään rasistiseen groteskiuteen” (Pickering 1997, 186). Orientalististen käytäntöjen tapaan Rix-Dixin kaltaiset hahmot kertovat enemmän länsimaisesta itseymmärryksestä ja Seminola-esitysten tapauksessa suomalaisuuden rakentumisesta kuin mistään tosiasiallisesta mustuudesta. Parhaimmillaankin ne tarjoavat eräänlaisen suodatinmekanismin afrikkalaisperäisen väestön tarkasteluun.



Kuva 1. Seminola-orkesterin esityksissä esiintynyt ”neekeri Rix-Dix” (*Kape Ruster -tarina* 2000).

Tämä mekanismi nojaa kuitenkin eksotisoivan viihteen historiaan sekä teollistuvien yhteiskuntien rodullistettuihin hierarkioihin, joissa mustuus edusti äärimmäistä toiseutta kaikessa ala-arvoisuudessaan. Minstreliesitykset – ja *Neekerin kehtolaulu* saman lajityyppillisen kokonaisuuden edustajana – kielsivät mustilta historiallisen äänen ja läsnäolon: mustien kansankieli korvautui sen ivallisella imitaatiolla, tumma ihonväri kenkävoiteella ja moniulotteinen inhimillisuus yksipuolisella irvokkuudella. (Pickering 1997, 189–194.)

Suomalaisen populaarimusiikin historiankirjoituksessa haitarijatsille tarjotaan kuitenkin groteskin melu- ja salonkijazzin ohella kan-

sanomaisempi pohja nimenomaan työläisnuorison tanssimusiikkina. Tällöin haitarijatsi asettuu oppikoululaisten suosiman ”autenttisen”, amerikkalaisuutta jäljittelevän hot-jazzin rinnalle ja sitä vastaan. Se oli ”proletaarinen ja kansallinen reaktio kansainvälistä muotia kohtaan”, yhdistäen ”uuden ja vanhan populaarimusiikin kansanomaisia ja konservatiivisia aineksia”, erityisesti ragtime- ja perinnesmusiikkivaikutteisen tanssimusiikin muodossa. (Jalkanen & Kurkela 2003, 285, 288.) Työläistaustasta ja yleisistä sisällissodan jälkeisistä yhteiskunnallisista vastakkainasetteluista huolimatta haitarijatsi levisi 1930-luvun alkuvuosina ensimmäiseksi maanlaajuiseksi yleistyyliksi. ”Kansanomaisuutensa vuoksi – – musiikki vastasi kuin vahingossa ajan sekä oikeisto- että vasemmistopopulistisia mielialoja”, joskin muutamille poliittisesti vakaumuksellisille muusikoille se edusti ”neekerinpentua”, joka ”on käännytettävä oikeiden ihmisten mukaan ja taltutettava, ennen kaikkea taltutettava!” (Jalkanen & Kurkela 2003, 292.)

Sekä melujazz-yhteys että kansanomaiset piirteet rakentavat haitarijatsista vanhoillisen, umpioituneen ja muutosvastaisen musiikinlajin (Jalkanen & Kurkela 2003, 295). Genre osoittautuu lisäksi kaksinkertaisesti rasistiseksi: siinä missä sen suosijat tukeutuvat tahtomattaankin konservatiiviseen eksotismiin, sen vastustajille se edustaa jo lähtökohteisesti ala-arvoista estetiikkaa. Edellisille genren yhteys mustaan identiteettiin tarjoaa perustan stereotyyppisille esityksille, kun taas jälkimmäisille mustuus määrittyy ali-ihmisten ominaisuudeksi.

Esteettinen etäännyttäminen: uusvanhaa laadukasta alkukantaisuutta

Kolmas haitarijatsin identiteettipoliittinen ulottuvuus liittyy sen uuteen tulemiseen humppana 1950- ja 1960-lukujen taitteessa. Tässä yhteydessä myös Liskin ja Muukalaislegioonan ”uusvanhan” tyylin ajalliset suhteet ovat olennaisia, varsinkin mitä tulee esteettisen etäännyttämisen syväkuunteluun. Vanhanaikainen tyyli kielii mahdollisuudesta ajatella *Neekerin kehtolaulua* lähinnä historiallisena kuriositeettina ja käytöstä poistuneen ilmaisumuodon edustajana, oman aikansa vankina. Suomalaista ekseptionalismia käsitellessään Rastas (2007, 128) viittaa

muihin vastaaviin 1920- ja 1930-lukujen laulajiin ja lauluihin ja toteaa, että näitä ”n-sanalla otsikoituja vanhoja lauluja tai ralleja ei voi tulkita sinänsä halventaviksi, mutta usein ne kyllä rakentavat kohteestaan varsin vieraan ja eksoottisen kuvan.” Lieventävänä asianhaarana hän pitää yhdysvaltalaisten ilmiöiden ja ilmaisujen kääntämistä suomen kieleen, mutta huomauttaa samalla eksotisoivien käytäntöjen tuskin olevan neutraaleja. 2000-luvun versiota *Neekerin kehtolaulusta* voi toki pitää historiallisen dokumentin tarkkana kopiona, jossa juuri vanhakan- tainen musiikillinen tyyli paljastaa ja tunnustaa tuolloiset eksotisoivat ja rodullistavat taipumukset, mutta tämä ei oikeuta noiden taipumusten väheksyntää pelkästään ajallisen etäisyyden perusteella. Tässä mielessä ”uusvanhuus” toimii nimenomaan ajallisen etäännyttämisen muotona, korostaen n-sanan historiallisuutta ja jälkijättöisyyttä sekä siten sen oletettavaa vähäpätöisyyttä.

Vastausta vaille jää kuitenkin kysymys siitä, miksi juuri 1930-luvun n-laulu on valittu ”uusvanhan” versioinnin kohteeksi. Albumin kansivih- kossa viitataan alkuperäisäänitteiden huonoon laatuun, mutta *Neekerin kehtolaulun* valintaperusteisiin saati laulun nimeen liittyviin jännittei- siin ei viitata sanallakaan. Ajatus ”uusvanhan” version laadukkuudesta kytkeekin laulun esteettiseen etäännyttämiseen toisella tapaa: äänitteen korkea taso siirtää sen ”taiteen” ylimalaiseen yhteyteen ja siten maal- listen murheiden tuolle puolen. Toisin sanoen tällöin esityksen akusti- nen hienostuneisuus lieventää sen sanallista karkeutta ellei peräti hävi- tä tätä kokonaan.

Populaarimusiikin ja mustan identiteetin suhdetta käsiteltäessä on kiinnitetty toistuvasti huomiota myös äänelliseen karkeuteen eli musti- en laulajien äänenkäyttöön. Yhdessä ääripäässä on essentialisoiva ja ro- dullistava ajatus ”negroidisesta soinnista” (Jalkanen & Kurkela 2003, 459) ja toisessa kysymys orjuuden ”sanoinkuvaamattoman terrorin” sa- nattomien ilmaisujen sosioesteettisestä periytymisestä (Gilroy 1993, 73–76). Tässä suhteessa Liskin avointa, tasaista ja aavistuksen nasaalia laulutapaa voi verrata vaikkapa Mikko Alatalon versioihin *Kyllä sitä nyt ollaan niin neekeriä että* -kappaleesta: vuoden 1980 alkuperäisversios- sa Alatalo ilmoittaa kappaleen olevan ”soulia, tietysti” ja loppupuolella viittaa tuon ajan raspikurkkuun Timo Kojoon sanallisesti mutta myös

imitoiden tämän laulutyyliä – vuoden 2002 versiossa Kojo on vaihtunut Sami Saareen. Populaarimusiikin historiankirjoituksessa Kojo on lisätty kuuluvaksi ”afroamerikkalaista äänenmuodostusta jäljittelevi[*in*] artistei[*hin*]” (Jalkanen & Kurkela 2003, 510), ja hän on saanut peräti ”sinivalkoisen neekerin” tittelin (Kuloniemi 2004, 99), kun taas Saari lukeutuu niin sanotun suomisoulin keulahahmoihin (Kuloniemi 2004, 99; Mattila 2004, 154). Liskin äänenmuodostus vastaa kuitenkin pikemminkin eurooppalaista laulunäyttämöjen ”suurta traditiota” (Jalkanen & Kurkela 2003, 511), mikä etäännyttää laulun mustasta identiteetistä – joskin toisella tapaa kuin Alatalo koomisella imitoinnillaan.

Toisenlainen äänellinen karkeus rakentuu musiikillisen orientalismin varaan. 1930–50-lukujen suomalaisten iskelmien sanallisten ja musiikillisten ”orientaali viitteiden” analyysissäan Vesa Kurkela (1998, 289, 297–300) osoittaa, että myös Suomessa yleiseurooppalaisen viihteellisen näyttämömusiikin kaavamaiset keinovarot olivat toistuvasti läsnä niin sanoituksissa, melodioissa kuin rytmeissäkin. Ennen toista maailmansotaa sävelletyistä kappaleista hän toteaa kuitenkin, että niissä itämaisuus oli lähes pelkästään sanoitusten varassa. *Neekerin kehtolaulu* ei kuulu Kurkelan aineistoon mutta vahvistaa osaltaan hänen tulkintaansa. Kappale ei ole musiikillisen orientalismin osalta lainkaan räikeimpiä, joskin säkeistöjen alussa toistuu ”afrikkalaistyypinen” basso- ja lyömäsoitinosisio. Osiossa tasainen humppapoljento (”dum-dum-dum-dum”) vaihtuu toisen iskualan painottomuutta korostavaan tauotettuun synkopoituun rytmiin (”dum, du-dum-dum”) ja lisäksi siinä hyödynnetään pentatonista eli viisisävelistä asteikkoa. Vaikka pentatoniikka on yhdistetty nimenomaan itäaasialaisiin musiikkeihin, *Neekerin kehtolaulussa* tämä musiikillisen alkukantaisuuden tunnuspiirre määrittynyt mustaksi juuri sanallisten viitteiden perusteella:

säkeistö: uinu, pieni neekerlapsi
– –
kertosäkeistö: elämässä erämaa on polttavaa
elämässä yö on täynnä vaaroja
uinu, musta pieni piltti, uinu
vartu, vartu suureks’ elon taistohon

N-sana ei laulussa toistu enää ensimmäisen säkeen jälkeen, mutta yhteys mustan identiteetin ja vaarallisten elinolosuhteiden välillä korostuu kertosaikeistössä. Orjuuden historia tarjoaa tähän ilmeisen tulkintakehyksen, joskin maininta polttavasta erämaasta tuottaa ongelmia: n-sanan ja erämaan yhteys rakentaa käsitystä yleispätevästä ja stereotyyppisestä afrikkalaisuudesta, jossa kokonaisen mantereen paikalliset erot niputetaan yhteen orientalistisen toiseuttamisen logiikan mukaisesti, yleisen outouden nojalla (ks. Hall 1999, 160–161, 193–199; Gilroy 1993, 24, 31). Siinä missä n-sanaa on käytetty nimenomaan Saharan eteläpuolisen ja läntisen Afrikan väestöistä, laulussa heidänkin afrikkalaisuutensa määrittäytyä asuttamattomien aavikko-olosuhteiden perusteella ja täten viime kädessä epäinhimilliseksi.

Ideologinen etäännyttäminen: humpan humoristisuus

1930-lukulaisen kansallisesti latautuneen tyylin kopiointi herättää lisäksi kysymyksiä nostalgian painoarvosta. Mikäli vastauksia etsiessään ottaa lähtökohdaksi 2000-luvun ”monikulttuurisen Suomen” vertailun 1930-luvun yhteiskunnalliseen radikalismiin ja varsinkin äärioikeistolaisuuteen, *Neekerin kehtolaulun* uudelleenjulkaisu vaikuttaa lähinnä ”maahanmuuttokriittiseltä” eleeltä. Laulun mieltäminen humpaksi lisää siihen vielä kuitenkin parodisen vivahteen. Humpan ”synty” ajoitetaan vuoteen 1958, jolloin parin, kolmen vuosikymmenen takaista fokstrot-musiikkia mukailtiin hupailutarkoituksissa *Kanakkulan kaivolalla* -radio-ohjelmassa. Siitä tuli aikansa ”huumoripoppi”, mutta alkulähtöinen vitsin leima ja parodisuus estivät sen omaksumista arvostetuksi kansalliseksi musiikiksi. (Jalkanen & Kurkela 2003, 479–480.)

Humpan tyylihistoriaa tutkinut Mikko Vanhasalo (2009, 10–14) korostaa hänkin parodisen esitystavan keskeisyyttä lajityypin synnyssä, lieventäen sitä tosin ”tyyllittelyn” suuntaan myöhempien vuosien osalta. Humpan parodisuus tai tyyllittely kytkeytyy hänen analyysissään olennaisesti myös nostalgian ”säilyttäviin” ja ”eheyttäviin” tendensseihin: edelliset viittaavat propagandahakuiseen ja tosikkomaiseen ”ideologiseen myytinrakentamiseen” sekä pyrkimykseen pitää ”menneisyys täydellisenä yleensä jotakin tämän päivän tarvetta varten”, kun taas jäl-

kimmäisissä korostuvat oman menneisyysuhteen pohdinta, ”terapoiva kaipaus” sekä ironian ja huumorin mahdollisuus. Vanhasalon (2009, 13, 146) mukaan humpan myöhemmässä kierrätyksessä on kysymys nimenomaan eheyttävästä nostalgiaista sekä parodian ”eri sävyistä ja vahvuuksista”. 1990- ja 2000-lukujen Suomessa nämä ovat saaneet muotonsa muun muassa Solistiyhtye Suomen ”humppahenkisissä väännöksissä”, (Humpp)Avanti!-orkesterin ”värikkäässä kavalkadissa” sekä eritoten Eläkeläisten karnevalistisessa ”psykopunkhumpassa”, joka on ”käänteinen hatunnosto humpan merkittävyydelle suomalaisessa musiikissa” (Vanhasalo 2009, 86).

Vanhasalo tunnustaa sekä parodian että nostalgian monimielisyyden ja -puolisuuden, mutta päätyy korostamaan vain humpan ”eheyttäviä” ominaisuuksia, joskin haparoivaan ja itsestään selvään sävyyn:

Humpan historia tuntuisi viestivän, että kaikkea ei pidä ottaa vakavasti, vaikka humppaan liittyvät teemat ovat syvältä koskettavia ja perustavanlaatuisia kulttuuristen merkitysten alueita. – Näiden kierrätysilmiöiden olennainen viesti on se, että suomalaisilla on populaarimusiikkinsa historiassa jotakin sellaista erityistä, josta kannattaa iloita, ja joka edelleen puhuttelee monia. (Vanhasalo 2009, 146.)

Neekerin kehtolaulun uudelleenjulkaisua ajatellen tällaiset päätelmät johtavat kysymään, ovatko nostalgiaan nojaava ajallinen sekä huumoriin pohjautuva ideologinen etäännyttäminen käypiä perusteita n-sanan kaltaisen syvältä koskettavan ja perustavanlaatuisen kulttuurisen merkityksen alueen kierrättämiselle ja väheksymiselle. Humpan historia on osa stereotyyppisten ja eksotisoivien rodullistavien esitystapojen historiaa, ja se jos mikä on otettava vakavasti, varsinkin koska 2000-luvun suomalaisista yhä useammalla ei ole humppaa populaarimusiikkinsa historiassa eivätkä he todellakaan iloitse ”uusvanhoista” n-lauluista – vaikkakin tällaiset laulut puhuttelevat käytännössä kaikkia.

Huumorihumppana *Neekerin kehtolaulu* kytkeytyy ekseptionalistiiseen ”funlandisaatioon” (ks. Kärjä 2011, 86) eli ajatukseen kansallisesta huumorintajusta, jonka perusteella laulua ei tulisi ottaa vakavasti. Se on vain tuulahdus hölmöstä, tietämättömästä, lapsenomaisesta ja siten myös viattomasta menneisyydestä. Samalla se on osoitus tuon mennei-

syyden omistavan kansakunnan perimmäisestä humoristisuudesta, joka on luonteeltaan hyväntahtoisempaa kuin muiden kansojen. Ongelmana vain on, että tuo menneisyys oli aikanaan yhtä nykyaikainen ja tietäväinen kuin nykyhetki ja että kaikkien kansojen huumorintaju on hyväntahtoisempaa ja siten kehittyneempää kuin toisten.

Ongelmana on myös, että etäännyttävän ekseptionalistisen funlandisaation myötä 2000-luvun alun monikulttuuriset yhteiskunnalliset jännitteet pelkistyvät vähäpätöisiksi kommelluksiksi ja niihin vakavasti suhtautuvat henkilöt tai tahot sitä jotakin todellista Suomea – tai suomea – ymmärtämättömiksi tomppeleiksi. Tämä kielii myös vakavasta empatian puutteesta niitä kohtaan, joiden elämää monikulttuuriset jännitteet sääntelevät päivittäin. N-sanalla nimetyt ihmiset muiden muassa ja erityisesti kuuluvat tähän joukkoon.

Lopuksi

N-laulut *ovat* osa Suomen populaarimusiikillista sekä laajempaakin kansallis-kulttuurista menneisyyttä ja perintöä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että niitä tulisi pitää neutraalina osana tuota menneisyyttä. Sekä poliitikot että historioitsijat korostavat kerta toisensa jälkeen, että nykyhetkeä ymmärtääkseen on tunnettava menneisyys. Vaikka historialliset syy-seuraus-suhteet ovat tärkeitä niin yhteiskunnallisen päätöksenteon kuin yhteisöllisen vastuun kannalta, historian tuntemusta korostavat lausumat ovat pohjimmiltaan ylimielisiä ja itse asiassa epähistoriallisia: yhtäältä ne vihjaavat historiantutkimuksen olevan muuta humanistis-yhteiskunnallista tutkimusta tärkeämpää ja toisaalta ne siirtävät huomiota nykyhetkestä kansallista perintöä koskeviin kiistoihin. Nämä kiistat taas ovat olennaisesti kulloisenkin nykyhetken valtasuhteiden sanelemissa. Toisin sanoen kysymys on historian poliittisuudesta: mistä lähtökohdista ja mihin tarkoituksiin menneisyyttä koskevaa tietoa tuotetaan ja miten sitä käytetään?

Analysini *Neekerin kehtolaulusta* osoittaa, että menneisyyttä koskevan tiedon ei tarvitse olla käsitteellistä tai sanallista. Se voi olla – ja se on – myös musiikillista, nojasipa se sitten entisten ja nykyisten tyylien intertekstuaalisiin, mahdollisesti jopa hassunhauskoihin suhteisiin tai

suoranaiseen musiikilliseen orientalismiin ja eksotismiin. Kaikissa tapauksissa menneisyyttä koskeva musiikillinen tieto rakentuu etäännyttämisen kulttuurisen logiikan ehdoin: tiettyyn rodullistettuun luokittelutermiin liittyvät kiistat ja ongelmat sysätään syrjään joko historiallisesti, esteettisesti tai ideologisesti.

Neekerin kehtolaulu tai muut n-laulut eivät ole ”vain” vitsejä, eivätkä ne ole ”vain” musiikkia. Musiikki ei koskaan puhu puolestaan, sen todistavat paitsi sitä hakisina esittävät muusikot myös esimerkiksi äänitteiden kansivihkot. Niinpä *Neekerin kehtolaulun* osalta voi kiinnittää huomiota siihen, että laulun nimen ongelmallisuuteen ei ole kokoelmalevyn oheistekstissä viitattu sanallakaan. N-sanaa ei ole kuitenkaan häivytetty tietymättömiin, ja näin ollen ratkaisua voi pitää vastuullisempana kuin esimerkiksi Tuloiselan *Minä laulan lapselleni* -uudelleenjulkaisussa. Silti nimenomaan esteettinen etäännyttäminen antaa julkaisulle rasistisen ylemmydentunnon leiman: ”me” tiedämme, että sana loukkaa ”muita”, mutta ”meillä” on oikeus käyttää sitä siitä piittaamatta. Samalla myös menneisyyden esitys- ja ajattelutavoista oppimisen mahdollisuus hukataan niiden perinneuskoksen uusintamisen kustannuksella: 1930-luvun ”huonolaatuisen” tallenteen ja sen kriittisen tarkastelun sijaan mikrofonin taakse astuu 2000-luvun ihminen, joka jälleen kerran antaa lihaa ja verta olevan muodon sekä äänen n-sanalle – mutta kauniisti.

N-laulujen olemassaoloa ei voi kieltää, eikä n-sanaa voi toivoa olemattomiin ja unohtuksiin. Vaikka laulut olisivatkin kadonneet radioaaltoilta eräänlaisen epävirallisen sensuurin seurauksena, ne ovat saaneet uuden kantoalustan YouTubeen ja muiden virtuaalifoorumien kasvotomasta ja rajattomasta käyttäjäkunnasta. Suurin osa lauluista on saatavilla avoimesti myös julkisista kirjastoista. Itse asiassa niiden säilytys kuuluu Kansalliskirjaston lakisääteisiin tehtäviin. Olennaista on valinta sen suhteen, unohtaako ne kirjastoholveihin, hoilottaako niillä oikeutta loukata toisia vai yrittääkö ymmärtää niiden avulla niin mennyttä, nykyistä kuin tulevaakin Suomea suhteessa siirtomaavaltasuhteiden ja rasismin maailmanlaajuiseen historiaan. Viimeisin vaihtoehto tekee niiden tarkastelusta kaikesta mahdollisesta loukkaavuudesta huolimatta – tai pikemminkin sen takia – tuiki tarpeellista.

Viitteet

¹ Luvun otsikko viittaa Johannes Gezelius nuoremman vuonna 1702 julkaisemaan ensimmäiseen suomenkieliseen nuottivirsikirjaan *Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja*. N-laulujen tarpeellisuutta voi toki pitää kyseenalaisena; niiden olemassaolon tunnistaminen on kuitenkin ehdottoman tarpeellista monikulttuurisuuteen liittyvien jännitteiden takia.

² Olen kyennyt yksilöimään eri kirjasto- ja arkistotietokantojen perusteella 102 äänitettä sellaisista suomenkielisistä lauluista, joiden *nimessä* n-sana esiintyy. Näiden lisäksi on tietysti koko joukko muita, joissa sanaa käytetään enemmän tai vähemmän ohimennen. Tunnetuimpia esimerkkejä lienevät Hullujussin *Bingo Bango Bongo* (1974), Juice Leskisen *Mussoliini perusdiini* (1981), Eppu Normaalin *Afrikka, sarvikuonojen maa* (1988) sekä Hausmyllyn *Se mustamies* (1991). Se, miten ironista tai parodista n-sanan käyttö esimerkiksi näissä kappaleissa on, riippuu kuitenkin tulkinnan ja tulkitsijan kulttuurisista ja historiallisista lähtökohdista.

³ Euroopan käsitteen kyseenalaistamisesta ks. myös Kaisa Ilmosen luku tässä teoksessa.

⁴ Ks. esim. Liebkind 2000; Rastas & Huttunen & Löytty 2005; Martikainen 2006; Kuortti & Lehtonen & Löytty 2007; Keskinen et al. 2009; Martikainen & Haikkola 2010.

⁵ Genrejen ja niitä koskevan teoretisoinnin käyttökelpoisuudesta ks. myös tämän kirjan johdanto sekä erityisesti Tommi Römpötin luku road-elokuvasta.

Lähteet

Äänitteet

Alatalo, Mikko. 2002. *Kyllä sitä ny ollaan niin Alataloa. Mikon moukarivallit*. Busola/Musiikkipalvelu. ALRCD 026.

IIK! 2004. *Jörö-Jukka*. Direct Art Oy. DACD-003.

Kaivanto, Petri. 2011. *Neekerukko ja Hakkarainen*. Prontosaurus.

Kake Singers. 2002. *Me halutaan olla...* Warner Music Finland Oy. 0927-41641-2.

Kape Ruster -tarina. 2000. Populaarimusiikin museo & Siboney. SIBCD12.

Larharyhmä. 2003. *Teho-osasto*. Kråklund Records. KRÅCD 94.

Matti Jurva orkesteri. 2013. *Jurva jyrää! Solistina Jukka Poika*. Suomen Musiikki. KHYCD56.

Suomen huonoin laulaja. 2007. Edel Records Finland Oy. 0185782ERE.

Tuhatkauno. 2003. *Painokoneet seis! – Journalistilauluja*. PKSY ry. PKSY-1.

Tuloisela, Matti. 1975. *Minä laulan lapselleni*. Discophon. YFLP1-845 RCA Victor.

---. 2004. *Minä laulan lapselleni*. VIPUNEN-CD0401.

Tupla Finnhits 11 & 12. 2004. Warner Music Finland. 5050467-2575-2-8.

Kirjallisuus

Bull, Michael & Back, Les. 2003. Introduction: Into Sound. Teoksessa *The Auditory Culture Reader*, toim. Michael Bull & Les Back, 1–18. Oxford & New York: Berg.

Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.

Haavisto, Jukka. 2000. Alkusanoinksi. Kansivihko äänitteeseen *Kape Rüster -tarina*. Populaarimusiikin museo & Siboney. SIBCD12.

Hall, Stuart. 1999. *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Helander, Niina. 2001. Jazz kohtaa taiteen. Keskusteluja musiikkihybrideistä 1920- ja 1930-luvuilla. *Musiikin suunta* 3: 5–21.

Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo. 2000. *Musta syke. Funkin, diskon ja hiphopin historia*. Helsinki: Like.

ICOM. 2007. Museum Definition. *International Council of Museums*, <http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html>. (Sivuilla käyty 27.3.2011.)

Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa. 2003. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.

Joldersma, Clarence W. 2011. Education: Understanding, Ethics, and the Call of Justice. *Studies in Philosophy and Education* 30 (5): 441–447.

- Jones, LeRoi/Baraka, Amiri. 2010. *Black Music*. Includes a New Introduction and Interview with Amiri Baraka. New York: AkashiClassics. Ilmestyi alun perin 1963.
- Kaartinen, Marjo. 2004. *Neekerikammo. Kirjoituksia vieraan pelosta*. Turku: k&h.
- Keskinen, Suvi & Tuori, Salla & Irni, Sari & Mulinari, Diana, toim. 2009. *Complying with Colonialism: Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Farnham & Burlington: Ashgate.
- KTSK. 2012. MOT Kielitoimiston sanakirja 2.0. *MOT*, <http://mot.kielikone.fi.libproxy.helsinki.fi/mot/hy/netmot.exe>. (Sivuilla käyty 29.3.2011.)
- Kuloniemi, Esa. 2004. Perkele! – Bluesia Suomesta. Teoksessa *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*, toim. Jukka Lindfors & Pekka Gronow & Jake Nyman, 88–99. Helsinki: Tammi.
- Kuortti, Joel & Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli, toim. 2007. *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kurkela, Vesa. 1998. Orientalismi ja suomalainen iskelmä. Tutkimusongelmia ja yleispiirteitä. Teoksessa *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*, toim. Irma Vierimaa & Kari Kilpeläinen & Anne Sivuolja-Gunaratnam, 286–306. Helsinki: Gaudeamus.
- Kärjä, Antti-Ville. 2011. Ridiculing Rap, Funlandizing Finns? Humour and Parody as Strategies of Securing the Ethnic Other in Popular Music. Teoksessa *Migrating Music*, toim. Jason Toyne & Byron Dueck, 78–91. London & New York: Routledge.
- Liebkind, Karmela, toim. 2000. *Monikulttuurinen Suomi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Locke, Ralph P. 2007. A Broader View of Musical Exoticism. *The Journal of Musicology* 24 (4): 477–521.
- Löyttyjärvi, Kaisla. 2009. Erilainen nuori. Teoksessa *En ole rasisti, mutta... Maahanmuutosta, monikulttuurisuudesta ja kritiikistä*, toim. Suvi Keskinen & Anna Rastas & Salla Tuori, 123–131. Tampere: Vastapaino.
- Martikainen, Tuomas, toim. 2006. *Ylirajainen kulttuuri. Etnisyys Suomessa 2000-luvulla*. Tietolipas 212. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Martikainen, Tuomas & Haikkola, Lotta, toim. 2010. *Maahanmuutto ja sukupolvet*. Tietolipas 233. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mattila, Ilkka. 2004. Suomi putoaa puusta. Teoksessa *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*, toim. Jukka Lindfors & Pekka Gronow & Jake Nyman, 129–163. Helsinki: Tammi.

Palmberg, Mai. 2009. The Nordic Colonial Mind. Teoksessa *Complying with Colonialism*, toim. Suvi Keskinen & Salla Tuori & Sari Irni & Diana Mulinari, 35–50. Farnham & Burlington: Ashgate.

Phillips, Mark Salber. 2003a. Histories, Micro- and Literary: Problems of Genre and Distance. *New Literary History* 34 (2): 211–229.

---. 2003b. Historical Distance and the Transition from Enlightenment to Romantic Historiography. *PMLA* 118 (3): 436–449.

Pickering, Michael. 1997. John Bull in Blackface. *Popular Music* 16 (2): 181–201.

Rastas, Anna & Huttunen, Laura & Löytty, Olli, toim. 2005. *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Tampere: Vastapaino.

Rastas, Anna. 2007. Neutraalisti rasistinen? Erään sanan politiikkaa. Teoksessa *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*, toim. Joel Kuortti & Mikko Lehtonen & Olli Löytty, 119–141. Helsinki: Gaudeamus.

Ricoeur, Paul. 1975. Phenomenology and Hermeneutics. *Noûs* 9 (1): 85–102.

---. 1976. History and Hermeneutics. *The Journal of Philosophy* 73 (19): 683–695.

Scott, Derek B. 1998. Orientalism and Musical Style. *The Musical Quarterly* 82 (2): 309–335.

SML = Suomen Museoliitto. 2009. ICOM:n museomääritelmä. *Museot.fi*, <http://www.museot.fi/mikamuseo/icom>. (Sivuilla käyty 27.3.2011.)

Vanhasalo, Mikko. 2009. *Humppaa! Uudelleentulkinta ja kiteytyminen Dallapén ja Humppa-Veikkojen sovituksissa*. Acta Universitatis Tamperensis 1488. Tampere: Tampereen yliopisto.

Weber, Anne. 2009. *Manual on Hate Speech*. Strasbourg: Council of Europe Publishing.

**Mahdollisuuksien kaappi.
Seksuaaliset vapaudet ja kulttuurien välinen tila
Christer Kihlmanin omaelämäkerrallisessa teoksessa
*Kaikki minun lapseni***

Christer Kihlmanin proosateos *Människan som skalv* (suom. *Ihminen joka järkkyy*) ilmestyi 1971, samana vuonna, jolloin homoseksuaalisuuden rangaistavuus poistui Suomen rikoslaita. Teoksessa kirjailijaa muistuttava kertoja-päähenkilö avautuu alkoholismistaan, homoseksuaalisuudestaan ja aviorikoksestaan. Teoksen voi lukea ulostulokertomuksena, jossa päähenkilö vapautuu häpeämisen taakasta ja kääntää häpeänsä eräänlaiseksi häpeämättömyydeksi, kunniallisuudeksi tai ylpeydeksi. Yksityinen ulostulo yhdistyy julkiseen, poliittiseen ulostuloon, jota kannattelee sosiaalisen muutoksen tarve.

Kuvatessaan yhteisön yksilölle aiheuttamia seksuaalisuuspaineita Kihlmanin teos ei kuitenkaan asettunut yksiselitteisiin kehyksiin, joihin selvärajaisiin identiteettikategorioihin tukeutunut 1960–70-luvun seksuaalinen vapautusliike oli kiinnittynyt. Vastoin ulostulokertomuksen konventiota teoksen ”minä” ei siirry varjojen, salaisuuksien ja hiljaisuuksien maailmasta uuteen, valoisaan todellisuuteen (vrt. Plummer 1995, 51) vaan kuvauksen painopiste on siinä, millaisia ongelmia seksuaalinen moninaisuus nostaa esiin. Teoksen kertoja päättyy jatkamaan avioliittoaan ja kieltäytyy siten seksuaalisuutensa määrittelystä. Moniselitteisestä poliittisesta viestistä huolimatta teoksesta *Ihminen joka järkkyy* tuli ”vuosikymmenen teos” (Alhoniemi 1989, 206; Makkonen 1995, 102–103), joka näytti suuntaa 1970-luvun suomalaiselle omaelämäkerrallisen ja tunnustuksellisen kirjallisuuden buumille. Teoksen menestys kieli kenties siitä, että se osittain vastasi perinteisen ulostuloker-

tomuksen sisällölliseen vaatimukseen: oman minän hyväksymiseen ja ”löytämiseen” (vrt. Plummer 1995, 52). Teoksellaan Kihlman teki ”coming outinsa” eli ulostulonsa ensimmäisenä suomalaisena biseksuaalisena kirjailijana (Rand 1984, 328), mutta jotain vielä odottamattomampaa seurasi pian.

Kihlmanin ensimmäisen Argentiinaan sijoittuvan teoksen, *Alla mina söner* (suom. *Kaikki minun lapseni*) ilmestymistä vuonna 1980 saatteli hämmennys. Jo aiheen valinta vaikutti kriitikoille pettymykseltä: uusi teos käsitteli kirjailijaa muistuttavan kertojan rakastumista argentiinalaiseen nuorukaiseen, joka oli ammatiltaan poikaprostituoitu. Vaikka teoksen emotionaalista vaikuttavuutta kiiteltiin, sitä kritisoitiin Argentiinan poliittisen ja yhteiskunnallisen kokonaiskuvan sivuuttamisesta (Jama 1980) ja ”outoon, liian yksityiseen” sfääriin uppoutumisesta (Salovaara 1981). Kihlmanin nähtiin heittäytyneen ego-trippeihin, vain yksityisen todellisuuden kuvaajaksi (Kuhlampi 1994, 60).

Kaikki minun lapseni ilmestyi kiinnostavaan seksuaalipoliittiseen murroskohtaan. Suomessa homouden dekriminointi oli ollut mahdollista vain kehotuskieltohyökkäyksen lisäyksellä, jolloin kehottamisesta lailliseen tekoon tuli paradoksaalisesti rikos. Vaikka kehotuskielto sittemmin osoittautui ”lain kuolleeksi kirjaimeksi” (Mustola 2007, 20, 28), oli sillä vaikutusta tapaan, jolla normienvastaista seksuaalisuutta voitiin julkisesti käsitellä eri medioissa vielä 1980-luvulla. Kirjallisten representaatioiden sääntely ei ollut yhtä näkyvää vaan se toimi ennemmin itsensensuurin keinoin, minkä avulla voitiin ylläpitää valtakulttuurin oletettuja asenteita ja moraaliarvoja.¹ Tästä näkökulmasta olennaiseksi nousee ajatus siitä, että institutionaalisen muutoksen sijaan kulttuuriset käytännöt tuottavat ja ylläpitävät heteronormatiivisuutta. Ne voivat säännellä sosiaalista muutosta, jolloin ”kaapista ulostulo” yksioikoisena seksuaalisen vapautumisen kertomuksena kyseenalaistuu.

Tekstissäni tarkastelen kaapin tilan problematiikkaa yksisuuntaista ulostuloa mutkikkaammasta näkökulmasta. Kysyn, miten voitaisiin ajatella, että queer-näkökulmasta juuri normien sosiaalinen sääntely avaa mahdollisuuden käsitellä ”seksuaalisten vapauksien” moniulotteisuutta, kun Kihlmanin teosten näkökulma siirtyy suomalaisesta kulttuurista Latinalaiseen Amerikkaan. Pohdin, millä tavoin *Kaikki minun lapseni*

nostaa esiin uusia kysymyksiä seksuaalisuuden ja vapauden suhteista. Et-
sin vastausta siihen, mikä vaikutus kulttuurisella tilalla on seksuaalisuu-
den normien määrittelyyn ja rajojen rikkomiseen ja miten ongelmallisia
identiteetin/identifikaation kategoriat voivat olla. Näkökulmalleni kes-
keisiä ovat myös pohdinnat omaelämäkerran lajipiirteistä ja ulostulo-
kirjallisuuden perinteestä. Näistä lähtökohdista tämä luku purkaa sek-
suaalisten vapautusliikkeiden retoriikassa usein rakentuvaa lineaarista
seksuaalisen vapautumisen kertomusta – unohtamatta kuitenkin sitä,
miten juridiset vapaudet asettuvat vapautumismyyttien rinnalle vuoro-
vaikutteisiin, konstruktiviisiin suhteisiin. Kysymys seksuaalisesta vapau-
desta ei näyttäydy niinkään historiallisten faktojen kertomisen ja muis-
tamisen kuin kontekstuaalisten uudelleentulkintojen alueena.

Kirjallisen perinteen (toisin)toisto

Kaikki minun lapseni -teoksen kertoja-päähenkilö, keski-ikäinen kir-
jailija, on saapunut Buenos Airesiin valmistellakseen seuraavaa kirjal-
lista työtään. Suunnitelmat muuttuvat, kun hän kohtaa Juanin. Koke-
mus elämän omalakisuudesta ja yllätyksellisyydestä luonnehtii ”minän”
kertomusta: ”Tunsin, että minulle oli tapahtunut jotain ihmeellistä jota
olin odottanut lapsuudesta saakka ja joka lopultakin muuttaisi elämä-
ni.” (KML 20–21)²

Vähitellen kertoja-päähenkilö havahtuu huomaamaan, että hän on
auttamattomasti rakastunut Juaniin. Kertoja korostaa, että yhteisen kie-
len puute on vapauttanut näkemään suhteessa olennaisen ja näin ylittä-
mään heitä ympäröivät kulttuuriset erot:

Me elimme yksinkertaisten asiayhteyksien maailmassa, olosuhteiden
sanelemassa. Entä jos olisimme osanneet keskustella keskenämme? Jos
meidän tunteemme ja tekomme olisi täydennetty kielellä, selventävil-
lä ja havainnollistavilla sanoilla? Toisinaan luulen että se olisi saattanut
murskata meidän kanssakäymisemme kauan ennen kuin se oli kypsynyt
laadultaan murtumattomaksi. (KML 53)³

Voi kuitenkin kysyä, mahdollistuuko suhde juuri siksi, että se syntyy vieraassa maassa, tilassa, johon kertojalla ei ole aiempaa kiinnekohtaa ja jossa hän on vailla yhteyttä perheeseensä ja kulttuuriinsa. Tuottaako Argentiina edellytykset homoseksuaalisuuden performoinnille vai täyttääkö se piilevät toiveet, jotka ovat jo olleet osa minän seksuaalisuutta? Ann Laura Stoler (1995) kiteyttää monen tutkijan näkemyksen kirjoittaessaan, miten kolonialistisessa ajattelussa siirtomaihin on liitetty ajatukset seksuaalisista vapauksista, estottomuuksista ja siten myös vapautuminen porvarillisesta kulttuurista. Kihlmanin minäkertojaa voisi kritisoida juuri näiden ajatusten hyödyntämisestä. On ilmeistä, miten Argentiinasta rakentuu hänelle fantastinen, utooppinen tila, jossa minuuskäsityksen normatiivisuutta ylläpitävät rakenteet saavat ikään kuin luvan purkautua.

Tällaisen viehtymyksen esiintuomisessa Kihlmanin teos ei ole yksin. Kertomuksella ”seksuaalisesti vapaasta Etelästä” on ollut historiallisesti välimerellis-orientalistinen juonne. Robert Aldrichin (1993) mukaan taiteessa homoeroottisuutta ja -seksuaalisuutta on paikannettu suorastaan pakkomielteisesti Etelään. ”Vapauttavan Välimeren” fantasia on ollut yksi homokirjallisuuden pitkäkestoisimmista motiiveista, jonka lähes ikonisesta esimerkistä käy Thomas Mannin pienoisromaani *Der Tod in Venedig* (1912; suom. *Kuolema Venetsiassa* 1985).⁴ Aldrich painottaa, että ”etelän lumo” oli pitkälti elitistinen konstruktio. Se ei ollut silti vain utooppista kuvittelua vaan todellisuutta, jonka tietyt olosuhteet, lainsäädäntö ja paikallisten suopeat asenteet mahdollistivat. Lukuisat mieskirjailijat André Gidesta Oscar Wildeen ja E. M. Forsterista Paul Bowlesiin matkasivat vuosisadan vaihteessa ja 1900-luvun alkuvuosikymmeninä Välimeren puoleiseen Afrikkaan ja Lähi-itään tavoitellakseen täyttymystä miestenvälisessä erotiikassa ja seksissä. (Boone 2001, 44; Aldrich 1993, passim; Lane 1995, passim.)

Vapaan rakkauden arkadia⁵ ei silti kangastellut vain Orientissa tai Välimerellä. Esimerkiksi beat-kirjailija William Burroughsille juuri Latinalaisesta Amerikasta muodostui tila, joka avasi mahdollisuuden tarkastella sosiaalisten ja seksuaalisten normien säätelyä ja etsiä ideaalia elämäntapaa (Russell 2001, 15). Kihlmanin teoksen tavoin useissa homokirjallisuuden klassikkoteoksissa kuvataan päähenkilöiden viehät-

tymistä heitä yhteiskuntaluokaltaan alempaan ja etniseltä taustaltaan erilaiseen eksoottiseen nuoreen mieheen. Halun muotoutumisessa ratkaisevaa osaa näyttelee henkilöiden sosiaalinen tausta ja erityisesti käsitys maskuliinisuuden luokkasidonnaisuudesta: yläluokkaista päähenkilöä kiihottaa juuri työväenluokkaisen sivuhenkilön maskuliinisuus (vrt. esim. Kekki 2003, 187–188). Verhotuimmillaankin ilmiössä nivoutuvat rodun, halun, hallitsemisen, alistamisen ja eksotisoinnin ristikkäiset sidokset (vrt. Robinson 1999, xviii, 98–99). Seksuaalisuuden ja tilan motiivi kertautuu yhä uudelleen moderneissa homokirjallisuuden klassikoissa, esimerkiksi James Baldwinin romaaneissa *Giovanni's Room* (1956; suom. *Huone Pariisissa* 1964) ja *Another Country* (1962; suom. *Toinen maa* 1968). Kirjalliseksi topokseksi on nyt vaihtunut suurkaupunki, joka toimii kätketyn ja avoimen homoseksuaalisuuden sekä ulkopuolisuuden tunteiden ilmentäjänä.

Seksuaalisen vapautumisen myytti

Seksuaalista vapautumista voisikin 1960- ja 70-luvun kulttuuris-yhteiskunnallisen faktan ohella lähestyä myös myyttinä, kulttuurisena uskomuskertomuksena, jolla haetaan sekä selitystä että vastapainoa ongelmalliseen todellisuuden kokemukseen. Huomioni kiinnittyy myytin moninaisiin tehtäviin *Kaikki minun lapseni* -teoksessa: rakentuuko seksuaalisesta vapautumisesta lohduttava kertomus, jonka avulla kertoja voi paeta ahdistavaa todellisuutta vai voiko myyttiä (toisin) toistamalla pikemminkin päästä sen ytimeen? Miten vapautumisen myyttiä varioimalla, rikastamalla ja uudistamalla (vrt. esim. Saariluoma 2000, 26, 28–30) voidaan paitsi reflektoida seksuaalisuuden kulttuurisia eroja, myös käsitellä seksuaalisen vapautumisen suhteellista ja kontekstuaalista luonnetta?

Kertojan itsereflektiivinen suhde myyttiin näkyy siinä, miten hän osittain ilmaisee tiedostavansa miestenvälisen rakkauden historian, muttei kytke kokemuksiaan nimetyksi homokirjallisuuden perinteeseen. Hän kuvailee suhdettaan Juaniin usein viittauksella Raamatun arkkityyppiseen kertomukseen Saulin ja Daavidin suhteesta (KML 67), jota luonnehtivat hierarkia, valtataistelu ja ristiriitaiset kiintymyksen tun-

teet. Toisaalta hän tuntee olevansa kuin professori Higgins (KML 241) – eräänlainen Pygmalion, joka on rakastunut omaan luomukseensa.

Myytin vetovoima näkyy myös rakastetun nimeämisenä Juaniksi.⁶ Viittaus Don Juaniin purkaa ajatuksen hahmosta vain naisten viettelijänä ja siten myytin heteronormatiivisen toiston. Erään avaimen kyseisen myytin yhteiskuntakriittiseen tulkintaan esittää Sarah Wright. Hänen mukaansa Don Juan edustaa kirjallisuudessa pohjimmitaan välitilan hahmoa,⁷ joka sallii lukijan testata omia rajojaan – liittyivät ne sukupuoleen, luokkaan, kansallisuuteen, seksuaaliseen suuntautumiseen tai eettisiin kysymyksiin (Wright 2007, 6). Don Juan -myytin voikin tulkita allegorisesti kertomukseksi uuden maailman löytämisestä, ja tällaista kahden kulttuurin valloitusta *Kaikki minun lapseni* varioi asettaessaan rinnakkain sekä minäkertojan kokemukset Argentiinassa että Juanin mutkikkaan elämänvaiheen Suomessa ja Ruotsissa. Näin teos tuo esiin vallan, joka myyteillä on todellisuuden kokemuksen jäsentämisessä.

Lajin ja kerronnan tasolla keskeiseksi reflektointiin alueeksi teoksessa muodostuu omasta elämästä kertominen ja siihen liittyvä neuvottelu fiktion ja omaelämäkerran rajasta. Lukijalle ”omaelämäkerrallisen sopimuksen” (Lejeune 1989) eli tekijänimen, kertojan ja päähenkilön samuuden hylkääminen voi olla vaikeaa siksi, että Kihlman on usein lehdistihaastatteluisaan ja viimeksi keskustelukirjassaan (Westö & Kihlman 2000) valaissut teoksensa todellisuuspohjaa. Monet teoksen tyylilliset ja rakenteelliset ratkaisut, kuten päiväkirjamaiset merkinnät ajasta, paikasta, tapahtumien kestosta, vaimolle kohdistettu epilogi⁸ ja teoslukujen otsikoinnit, kuten esimerkiksi ”keskeneräisiä muistiinpanoja” (AMS 199), vahvistavat omaelämäkerrallista otetta.

Omaelämäkerrallista kertomusta kuitenkin hajotetaan sillä, että kertoja pyrkii kirjoittamaan merkityksettömänä pidetyn ”toisen” (Juanin) elämäntarinaa tavoitteenaan muuttaa tämän elämän suuntaa. Näin teos purkaa länsimaiselle omaelämäkerronnalle tyypillistä, itseriittoista minän rakentamisen myyttiä, jonka mukaisesti vain merkkihenkilön elämä olisi kertomisen arvoinen (Rojola 2002, 71). Toisaalta myytin purkamisen asettuu kiinnostavasti lajikonventioiden rajapinnalle. Kertojan symbolinen ja/tai kirjaimellinen paikanvaihdos päähenkilöstä sivuhenkilöksi, ”herrasta alamaiseksi”, on tulkittavissa piirteeksi, joka luonneh-

tii yleisesti jälkikoloniaalisten romaanien vastamyyttejä (Hakkarainen 2000, 296–297). Välittyneisyyttä ja häilyvyyttä kerrontaan tuottaa tosin se, että Juanin tarina rakentuu kertojan tulkintoina, jotka hän Juanin ”äänelle” antaa. Yhtä paljon kuin pyrkii rakentamaan kuvaa Juanin henkilöstä teos siis tuo esiin kertojan tavan kuvata Juania ja itseään.

Kertoja-päähenkilölle tapahtumat ovat olleet niin merkittäviä, että ne ovat edellyttäneet omaelämäkerralliseen konventioon kirjoittautumista. Samalla näkyviin tulee perinteen houkutus tai velvoitus. Ei ole sattumaa, että valtaosa miestenvälistä rakkautta käsittelevästä kirjallisuudesta on kirjoitettu niin omaelämäkerran kuin fiktiivisten muistelmien muotoon.⁹ Vaikka myöhäismoderni omaelämäkertatutkimus on korostanut omaelämäkerran rakennettua luonnetta, ovat monet omaelämäkertatutkijat kysyneet, syntyykö omaelämäkerran vaikuttavuus juuri siitä, ettei se palaudu yksiselitteisesti ”vain tekstiksi” vaan asettuu monitasoisesti toden ja kuvitellun rajalle. Tässä mielessä autobiografisen teoksen pohjautuminen todellisiin tapahtumiin voisi olla tärkeää myös sen poliittisen vaikuttavuuden kannalta. (Koivisto 2011, 28.) Omaelämäkerrallisen lukutavan vaarana on silti tekstin palauttaminen kirjailijan elämään, jolloin sen laajempi kulttuurinen kantavuus tai yhteiskunnalliset aspektit ohittuvat.¹⁰ Näin ajatellen kyse on ollut ennen kaikkea riittämättömistä tavoista ymmärtää omaelämäkerrallisen kirjallisuuden luonnetta, joka yksilön ”suuruuden mittarin” tai itseterapeuttisen funktion sijaan mahdollistaa ajankohtaisten ilmiöiden käsittelyn lukijaan vetoavalla tavalla. Tärkeämpää kuin vain myyttien ja eri lajiipireiden tunnistaminen onkin pohtia, mitä uutta *Kaikki minun lapseni* tuo keskusteluun seksuaalisuuden kulttuurisista vapauksista ja sääntelyistä.

Poikaprostituoidun hahmo ja monisyinen kaapin tila

Teoksessaan *Epistemology of the Closet* (1990) kirjallisuudentutkija Eve Kosofsky Sedgwick pohtii tapoja, joilla homo- ja heteroseksuaaliset elämät ovat tulleet modernina aikana tietämisen ja esittämisen kohteiksi. Sedgwickin ajatus on, että hetero–homo-jako on ollut paitsi seksuaalisuuden myös sosiaalisen tietämisen ehtojen ja suhteiden tärkeä säätelijä. Sedgwickin mukaan kaappi (closet) tuottaa erityisen, näkyvän ja näky-

mättömän rajoille artikuloituvan retoriikan, kielipelin. Sen ominaispiirteeksi määrittyy avoin salaisuus, puhe tietämisen ja ei-tietämisen rajalla. Sedgwick väittää, että homo- ja heteroseksuaalisuuden kategorinen ero on tuotettua, sillä juuri tämän eron tosiasiallinen häilyvyys ja epäselvyys aiheuttavat kulttuurisen ongelman. (Sedgwick 1990, 67–90.)

Kulttuurimaantieteilijä Michael Brown (2000) on huomauttanut, että Sedgwickin keskittyessä tutkimuksessaan angloamerikkalaisiin, vuosisadan vaihteessa ilmestyneisiin klassikkoteoksiin vähälle pohdinnalle jää kaappia ympäröivä erityinen sosiaalinen tila. Brown jakaa Sedgwickin ajatuksen siitä, että heteronormatiivinen kulttuuri tuottaa kaapin kielipelin. Hän kuitenkin painottaa, että kaappi voi tuottaa omalakisensa maailmansa, jossa seksuaalisuus rakentuu aina suhteessa erityisiin luokan, rodun, sukupuolen ja kulttuurin kontekstin kaltaisiin merkitsijöihin. Siksi kaapin tila ei välttämättä ole vain onneton piilopaikka, se voi olla myös suoja, eräänlainen ”mahdollisuuksien kaappi” (Brown 2000, 15). Brownin tulkinnassa kaapin tila on metaforisuutensa ja diskursiivisuutensa ohella myös materiaallinen ja sosiaalinen.

Kaapin moniselitteinen luonne suorastaan ruumiillistuu Juanin hahmossa. Juanin tarina avautuu asteittain keskusteluissa, joita kertoja ja Juan käyvät tämän tultua sittemmin ystävänsä vieraaksi Eurooppaan. On merkityksellistä, että näitä keskusteluja käydään varsinaisesti vasta, kun Juan on kaukana Argentiinan sosiaalisesta tilasta. Huomio kiinnittyykin teoksessa rakentuvaan kuvaan miesprostituoidun moninkertaisesta toiseudesta. Miesprostituoidun hankala asema argentiinalaisessa kulttuurissa tulee esiin sanassa, jolla henkilöön teoksessa viitataan. Siinä missä naisprostituoituun voidaan viitata suoraan sanalla ”puta”, miesprostituotua kutsutaan nimellä ”taxi boy”. Yhtäältä taksipoikana oleminen näyttäytyy kevyenä toimintana, jossa yhdistyvät jatkuva liike ja mielikuvat maskuliinisesta vapaudesta. Toisaalta vieraskielinen, metonyyminen ilmaus alleviivaa mieshuoran verhottua asemaa. Kiertoilmauksella poikaprostituutio tehdään näkymättömäksi, sen olemassaolo ikään kuin kielletään, ja siitä tulee äärimmäinen tabu. Kuten homohistorioitsija Dennis Altman (1999, xiii–xiv) kirjoittaa, tabu syntyy jo siitä, että homoseksuaalisen halun ja prostituution kytkös torjutaan niin sanotuissa kolmansissa maissa.

Torjuntaan on useita selityksiä. Huomion kiinnittäminen kulttuuriin kontekstiin on nostanut esiin, etteivät poikaprostituoituidet usein ole yksiselitteisesti homoja. Altmanin tavoin kirjallisuudentutkija Robert Strongman (2002, 177) muistuttaa ongelmista, joita syntyy, kun latinalaisamerikkalaisia seksuaalisuuskonstruktioita yritetään sovitaa termeihin ”gay”, ”lesbian” tai ”queer”. Samaan aikaan on silti pidetty tärkeänä, ettei kulttuuristen erojen tiedostaminen johtaisi ”alkuperäisten” seksuaalisuuden muotojen ihanteellistamiseen (Altman 2001, 22–23, 35). Yksi juonne keskustelussa ”autenttisista seksuaalisuuksista” liittyy siihen, miten ex-siirtomaissa homoseksuaalisuuden kategoria on voitu palauttaa jopa kolonisaation tuotokseksi, jolloin homouden kieltämistä on voitu pitää ”länsimaiden paheiden” torjuntana (vrt. Spurlin 2001, 188).

Juanin ristiriitainen suhde poikaprostituoituidun työhön näkyy tavassa, jolla hän on pyrkinyt tuota elämänvaihetta pukemaan sanoiksi kerrokselle. Yhtäältä se on inhottavuutta, joka aiheuttaa oksennusrefleksin ja tunteen henkisestä pirstoutumisesta. Toisaalta Juan kertoo lähes haltioituneesti ja itsetietoisesti ottaneensa työllään metropolin haltuunsa. Ylpeys ja häpeä sekoittuvat keskenään, kuten seuraavista katkelmista käy ilmi:

Loistoni päivinä minä olin koko Buenos Airesin tunnetuin taksipoi-
ka. (KML 113)

Minä tunnen kaikki talot Buenos Airesin tässä osassa, hän sanoo, hissit,
portaikot, asunnot. Täällä porvarit asuvat. (KML 115)

Toisinaan minä nauroin, ulvoin naurusta, mutta äänettömästi. Jotta en
olisi itkenyt. Alasti sängyssä vieraan miehen kanssa, hänen päänsä mi-
nun reisien välissä ja kätensä hamuilemassa ruumistani. Joskus ajattelin
että tulisin hulluksi. Toiset riistivät hengen itseltään, minähän olen sa-
nonut, että täytyy olla vahva, minä olin vahva – – (KML 116)¹¹

Poikaprostituoituna Juanille on tärkeää se, miten hyvin hän pystyy
suojaamaan miehisen sukupuoli-identiteettinsä. Hän huolehtii ulko-
näöstään, korostaa ammattimaisuuttaan ja välttää pitkäkestoisia asia-

kassuhteita. Sen sijaan, että hän myöntäisi olevansa asiakkaiden halujen kohde, hän pyrkii ajattelemaan ruumiinsa myymistä eräänlaisena palveluammattina, jolla on myös sosiaalinen ulottuvuus. Kertojan mukaan on ”valheen oikeutusta ja valheen hyvyyttä” (KML 140), ettei totuutta poikaprostituoituna olostakaan koskaan lausuta julki omalle perheelle. Vaikka kyse voisi olla kaksinaismoralistisesta salailusta ja yhä suljetumman kaapin tilan tuottamisesta, vaatii salaaminen Juanilta myös luonteenlujuuksia ja voimaa. Rehellisyys olisi suoranaista tyhmyyttä, sillä se toisi eteen tuskaa ja kärsimystä, joiden vaikutukset olisivat odottamattomia. On punnittava, millaisista sosiaalisista vapauksista voi hyötyä ja nauttia menettämättä kasvojaan ja toimeentuloaan. Kertojan mukaan Juan kuitenkin rakastaa syvästi kihlattuaan Lilitaa. Siksi on mahdollista ajatella, että heteroseksuaalisella performoinnillaan tai identifioitumisellaan Juan haluaisi pitää kiinni maskuliinisuudestaan ja yhteenkuuluvuudestaan muihin latinomiehiin. Kulttuurisesti kysymys on siitä, mihin yksilö todella sitoutuu – tai mihin asemaan hänet sidottaisiin – ulostuloaktin avulla (Sedgwick 1990, 78–79). Kaapin tila voi siis olla myös vapauttava mahdollisuus, henkisen riippumattomuuden ja ambivalenssin tila.

Seksuaalisuuden määrittelemättömyys

Vaikka kertoja-päähenkilön identiteettityö seksuaalisten ristiriitojensa ympärillä muodostuukin teoksen temaattiseksi ytimeksi, itsemäärittelyn pohjimmainen edellytys on Juanin määrittelemätön identiteetti. Juanin hahmo purkaa homomiehistä ja -identiteeteistä esitettyjä niin essentialistisia kuin yksiviivaisen konstruktivistisia näkemyksiä. Samalla se nostaa esiin hankalia kysymyksiä: Eikö Juan ”ole homo” siksi, että hän käyttäytyy homoseksuaalisesti, vaikkei mielläkään itseään homoksi? Millaisista etuoikeuksista Juan nauttii ”identifioituessaan” heteromieheksi?

Juanista syntyy kuva rajoja rikkovana queer-subjektina, jonka seksuaalinen moninaisuus toimii peilauspintana kertojan halujen ja normien rikkomiselle. Kertoja antaa ymmärtää, että Juanin seksuaalisuuden ylivertauisuus tai eksessiivisyys on myös syynä menestykseen prostituoidun

ammattissa. Kertoja ei varsinaisesti kyseenalaista Juanin statusta heterona, mutta hän tuo esiin tämän seksuaalisuuden pervon särmän. Hän esittää tulkinnan siitä, mikä yhdistää Juania taksipoikakollegoihin:

Kätketty hellyyden tarve. Tukahdutettu mielihyvä vanhempien miesten hellyyden osoitusten takia. Salainen tyydyttämätön halu olla vanhempien miesten kanssa. (KML 139)¹²

Latinokulttuurissa nämä halun ja läheisyyden tunteet on julkisesti kätkevä, koska ne sotiivat miehisää käyttäytymisnormeja vastaan. Miesten keskinäisten intressien korostaminen, homososiaalisuus, sekä homoseksuaalinen halu vaikuttavatkin alituisesti kietoutuvan toisiinsa.

Voisiko poikaprosituution tulkita legitimiä keinoiksi toteuttaa homoseksuaalista halua? Kertojan havaintojen mukaan homoseksuaalisten palvelusten myyminen on suorastaan latinokulttuurinen initiaatio, jonka alempien yhteiskuntaluokkien nuorukaiset opettavat nuoremmilleen. Se ei niinkään perustu seksuaaliseen riittiin kuin toimivaksi havaittuun keinoon ansaita rahaa (ks. KML 113). Juanin kohdalla myönneistä vastausta kuitenkin puoltaisi se, että hän prostituoituna kapinoi yleisen ansiotason riittämättömyyttä vastaan. Näin hän voi ikään kuin oikeuttaa seksuaalisen monimuotoisuutensa. Kyky päättää oman ruumiin myymisestä näyttää Juanille henkisen vapauden alueena, jota toiminta normijärjestelmän sisällä ei voi koskaan antaa. Tulkinta jää silti häilymään rivien väleihin:

Tehtaassa! Myyjänä! Ei koskaan enää! Minä olen kokeillut sitä. – – Kieltäydyn myymästä itseäni kapitalisteille niin häpeälliseen alihintaan! Kuluta itsesi loppuun ruumiillisesti ja sielullisesti toisen laskuun etkä kuitenkaan koskaan saa tarpeeksi elääksesi edes jossain määrin siedettävää elämää. Ei kiitos. Ei käy minulle. (KML 122)¹³

Kysymykset Juanin ”oikeasta seksuaalisuudesta” ovat kuitenkin ongelmallisia siksi, että niitä voi pitää juuri kaapin ”tietämisen” imperatiivin seurauksina: kysymyksinä, jotka tapaavat ohjata (länsimaisen) lukijan tulkintoja. Vaikka Juanin on ylläpidettävä puheillaan ja teoillaan miehistä rooliaan ja siten kenties omaksuttava vahva sukupuoli-identi-

teetti, ei seksuaalisuuden hahmottaminen identiteettinä ole välttämättömyys. Juanille ei ole tärkeää jatkuvasti määritellä seksuaalisuuttaan kiinteän kategorisoinnin avulla. Seksuaalinen käyttäytyminen, jonka lukija helposti tulkitsee sisäistetyn itseinhon tai homofobian seuraukseksi, kertoo sittenkin jostain muusta.

Latinokulttuurin seksuaalisuuksia tutkinut Roger Lancaster (2005, 256) kirjoittaa, miten mielikuva latinokulttuurien homofobisuudesta on liian yksioikoinen. Siitäkin huolimatta, että machomieheys tuottaa miestenvälisiin suhteisiin kurittavaa valtaa, latinomiesten seksuaalisuudessa tavoite merkitsee enemmän kuin kohde. Toisin sanoen, latinot eivät jaa seksuaalisuuttaan hetero–homo-dikotomiaan vaan yhtäältä aktiiviseen, itsetietoiseen maskuliiniseen seksuaalisuuteen ja toisaalta ”väärään” feminiiniseen samastumiseen. Erona on se, että tämä helposti yhtä kaksijakoinen malli kuvaa enemmän sukupuolittumisen prosessia kuin varsinaisesti sukupuolta. Länsimainen homofobian käsite riittämätön selittämään suhteita, joiden luonteen määrittelyn kannalta olennaisempaa kuin kumppanin sukupuoli on seksuaalisen tilanteen luonne ja sovittujen roolien ylläpito. (Lancaster 2005, 257, 261.)

Kertojan identiteetin uudelleenmäärittelyssä on nähdäkseni tärkeää hänen ja Juanin pederastisen suhdemallin ympärikääntäminen. Ikäeron perusteella Juan voisi olla kertojan oma poika, mutta hän korostaa useasti, miten Juanista tulee hänen isänsä. Kääntämällä valta-asetelman hän alkaa konstituoida itselleen nuoremman pojan roolia, joka kuitenkin eri tilanteissa vaihtuu jälleen isän rooliksi:

He ovat minun lapsiani, ajattelin kerta toisensa jälkeen, he ovat minun lapsiani. Ja Juanin katseen kohdatessa omani saatoin lukea vastauksen. Me olemme sinun lapsiasi, sanoi katse, sinä olet meidän isämme. (KML 46)

Hän on kaksikymmentäviisi vuotta nuorempi kuin minä ja hän on minun poikani, mutta tänä yön hetkenä hän on päinvastoin minun isäni. Ja jäisikin olemaan. (KML 64)¹⁴

Psykoanalyttisen tulkinnan mukaan paluu lapsuuden läheissuhteisiin on mahdollista tulkita paluuksi menneeseen siten, että henkilö et-

sisi aikuisiän suhteissaankin lapsuuden suhdemalleja. Kuten Tim Dean (2001, 124) kirjoittaa, isä–poika-suhteiden suosio homoseksuaalisuuden kulttuurisessa kuvastossa voisi selittyä turvautumisena näiden kiintymyssuhteiden jäljittelyyn. *Kaikki minun lapseni* -teoksessa isä–poika-kuvio liittyy kuitenkin enemmän homoeroottisten tunteiden ja rajojen määrittelyyn: millaisia henkilökohtaisia, moraalisia ja seksuaalisia rajoja kertoja voi ylittää niin, että myös kestää niiden seuraukset. Oidipaalifantasiaa tai roolileikkiä laajemmin kyse on ennemminkin miehenä olemisen rajojen laajentamisesta, sillä kulttuurissa vallitsevan inestipelon takia läheisten mies–poika-suhteiden ympärille lankeaa aina ahdistavan epäilyksen varjo (esim. Badinter 1993, 126). Isä–poika-asetelmien eri variaatioissa voikin nähdä symbolisen ilmauksen ongelmista, joita kertojan hahmoon liitetään nuorta poikaa rakastavana pederastina niin yksityisesti kuin julkisesti.

Vaikeaksi Juanin ja kertojan suhteen tekee myös se tosiasia, että kertojalla on Suomessa perhe ja kaksi teini-ikäistä lasta. Ongelmallista yhtälöä kertoja pyrkii purkamaan ikään kuin adoptioimalla Juanin ja Lilitan rakkauteensa. Keskeistä ”adoptioprosessissa” on, että biologisen sidoksen sijaan kertoja alkaa ajatella perhettä sosiaalisena yksikkönä, joka voisi rakentua luottamuksen, kiintymyksen ja ystävyuden varaan. Tämä ilmenee konkreettisimmillaan tilanteessa, jossa ensin Juan ja myöhemmin myös Lilita viettävät pitkän periodin Suomessa ja Ruotsissa.

Kertomisen ja tulkintojen rajoista

Arkaluontoisten aiheiden ja teemojen kehittäminen vaikuttanut teoksen kerronnallisiin ratkaisuihin. Niin paljon kuin kertoja antaakin tilaa Juanin seksuaalisuuden käsittelyyn, avoin homoseksuaalisuuden kuvaus loistaa poissaolollaan. Myös homo(ala)kulttuuri sosiaalisena maailmana on läsnä lähinnä maanalaisena todellisuutena, jonka kertoja alkaa nähdä vasta Juanin opettamien koodien avulla. Keskustelukirjassaan *Epätoivon toivo* Kihlman (Westö & Kihlman 2000, 235) selittää verhotun ilmaisutavan olleen Juanin toivomus. Sen tarkoitus oli suojella häpeältä, joka henkilön esikuvaan saattoi kohdistua prostituoidun ammatin kautta. Häivyttämisen tarve ei koskenut yksin Juanin henkilöä vaan se koski

myös joitakin kirjailijan sukulaisia, joille suhteen seksuaalisen luonteen avoin paljastuminen olisi ollut liikaa. Toisaalta Kihlman itsekään ei varsinaisesti halunnut leimautua homokirjailijaksi ja pyrki välttämään liiallisia sensaatioita aiheen ympärillä. (Westö & Kihlman 2000, 235–236.)

On kiinnostavaa pohtia, mihin tämä uusi kaapista ulostulo asettui siinä paradoksisessa tilanteessa, jossa kirjailija oli jo kertaalleen sen tehnyt. Millaista kulttuurista ahdistusta aiheutui siitä, että ulostulo rikkoi suomalaisessa kontekstissa myös muita, osapuolten ikä- ja luokkaeroon, etniseen sekoittumiseen ja erityisesti heteroperheenisän ”tuurihomouteen” liittyviä tabuja? Viime kädessä *Kaikkien minun lasteni* tarinan kriitikoissa herättämät reaktiot nostavat esiin kysymyksen siitä, millainen seksuaalinen halu – outona, kummallisena, erilaisena – saa olla kulttuurissa esillä, miten se voi tulla kerrotuksi ja millaisia uhkia liian ”vapaa seksuaalisuus” nostaa pintaan.

Voi kysyä, millaista homoseksuaalisuuden teeman hämärtämistä on teoksen alkuperäisen nimen ”alla mina söner” kääntäminen muotoon ”kaikki minun lapseni”, vaikka eksaktimpi käännös olisi ollut ”kaikki minun poikani”. Tämä käännösvalinta olisi voinut jo nimellään ohjata lukijaa tunnistamaan tärkeän teeman kertojan sisäisistä ”poikuuksista”, joiden äärelle rakastuminen hänet johdattaa. Pikemminkin käännös ohjaa tulkintaan, että poikarakkaus-projekti on keski-ikäisen kertojan ”luova lapsi” tai ”lapsipuoli”, joka ei lopulta pysty murtamaan heteroseksuaalisuuden kulttuurisesti ensisijaista asemaa – osaltaan tähän viittaa jo ”vaimolle” osoitettu epilogi/prologi. Näin suomenkielinen lukijakunta saa teoksen alussa ikään kuin vakuutuksen, ettei nyt kerrottava tarina ole pystynyt murtamaan heteroavioliiton perustaa. Tulkinnan ongelmallisuuden tiedostaenkin on mahdollista pohtia, miten heteronormatiivisuus vaikuttaa tällä tavoin, huomaamattomasti ja näkymättömästi, kun ei tunnisteta vakiintuneita kielellisiä tapoja tuottaa merkityksiä tai kun niiden ajatellaan olevan neutraaleja.¹⁵ Kustantajan ja kääntäjän ratkaisut voivat olla yhtä poliittisia linjauksia myös silloin, kun niiden perusteita tai vaikutuksia ei pohdita ja ne tyydytään ohittamaan.

Identiteettien sidosten paikaltaan siirtyminen

Juanin ajasta Euroopassa rakentuu omaelämäkerrallisen kertomuksen käännekohta. Kertojan ja Juanin suhteeseen syntyy riitasointuja, kun suhdetta ympäröinyt kulttuurinen ja sosiaalinen tila murtuu. Uusi ympäristö rikkoo tietyn henkisen tilan: Juan ja kertoja eivät enää kuulu toisilleen vaan kertojan perhe on jakamassa heitä. Juanin kyky hallita Buenos Airesin metropoli on saanut kertojan virheellisesti kuvittelemaan, että näin tapahtuisi myös Euroopassa. Hän ei ole nähnyt Juanin identiteetin sidoksisuutta tämän omaan ”paikkaan”, Buenos Airesin kaduille, eikä sen paremmin omaan tilaan, argentiinalaiseen kulttuuriin. Idealisoidut kuvitelmat uudesta tulevaisuudesta näyttelijänä tai laulajana Euroopassa törmäävät karuun todellisuuteen. Juan on päässyt pois entisestä vain tuottaakseen itselleen aseman, jossa hän ei sijoitu enää ainoastaan argentiinalaisen kulttuurin marginaaliin vaan hänestä on tullut vieraan kulttuurin muukalainen. Tilan vaikutus identiteettiin näkyy siinä, miten Juanissa tapahtuvaa muutosta kuvataan. Hänestä tulee päämäärätön ja aloitekyvytön, ja kun hän ryhtyy varastetun tavaran välittäjäksi, hän ei tee sitä niinkään lievittääkseen ulkopuolisuuden tunnettaan vieraassa kulttuurissa kuin osoittaakseen, ettei hän voi jäädä Eurooppaan.

Kahden kulttuurin rajalla syntyvä mahdollisuus monikerroksiseen, hybridiseen identiteettiin (vrt. Bhabha 1994, 37–38) ei Juanin tapauksessa toteudu. Kertoja tekee kuitenkin havainnon Juanin kyvystä kohdata toiseutensa. Vastoinkäymisten arkipäiväisyyteen tottuneena Juan on osannut varautua niiden ilmaantumiseen myös ulkomailla. Juanille elämänhallinta on ollut aina esteiden voittamista, ja siksi hänelle ei lopulta merkitse paljoo sekään, ettei kertojan suurisuuntaisilla visioilla hänen tulevaisuudestaan ole toteutumisedellytyksiä.

Suomessa ja Ruotsissa murtuu se kaapin tila, jonka kertoja on rakentanut hänen ja Juanin suhteen ympärille. Enää hän ei voi ylevöittää tai piilotella jännitteitä ja mustasukkaisuuden tunteita, joita Juanin muut seksuaaliset kontaktit hänessä herättävät:

Mitä minä saatoin vastata? Minä inhosin ajatusta. Inhosin itseäni, koska inhosin sitä. Kaikkihan perustui sille, että Juanilla oli oma elämänsä

ja minulla omani. Minulla oli vapauteni tehdä mitä huvittaa enkä minä sallinut hänen rajoittaa sitä vapautta. Hänellä oli kaikki mahdollinen oikeus odottaa samaa minulta. (KML 174–175)¹⁶

Vaikeiden tunteiden kohtaaminen on kertomuksessa ikään kuin ehto sille, että suhde voi kehittyä pisteeseen, jossa ongelmien käsittely voi alkaa ja jossa kertoja voi alkaa rakentaa tarinalleen sulkeumaa. Tummien tunteiden oivaltaminen merkitsee muutosta päähenkilön omaelämäkerralliselle projektille. Hän alkaa kyseenalaistaa ja suhteellistaa niitä ”joksikin tulemisen” ja ”jonakin olemisen” vaateita, joita on aiemmin pitänyt elämänarvojensa viitoittajina. Tätä perinteistä minäksi kehkeytymisen kertomusta säröyttää Juanin elämäntarina, mikä näkyy siinä, miten kertoja havainnoi muutosta itseironisin äänenpainoin: ”[h]änen elämänsä päämäärä: olla onnellinen. Minun elämäni päämäärä: rakentaa katedraali.” (KML 245)¹⁷

Ajan kulumisen vaikuttaa kertoja-päähenkilön tilalliseen kokemukseen, jossa Juanin hahmo täyttää ensin henkisesti ”koko maanosan”. Rakastuminen vääristää ensin hänen kykyään nähdä sitä, mihin he molemmat voivat ja haluavat sitoutua – kaksi mannerta ylittävään ystävyyteen. Uudelleennäkeminen merkitsee kriittisen etäisyyden ottamista, idealisoitujen myyttien romuttamista sekä hänen Juania kohtaan tuntemansa rakkauden vaihtumista lähimmäisenrakkaudeksi, jonka painon hän myös jaksaa kantaa. Argentiinan aika-tilasta on kuoriutunut esiin olenais, suhde ”ihmiseen” nimeltä Juan:

Kolmatta kertaa Argentiinassa, ja minun silmäni näkevät taas, perspektiivi laajenee, maanosa saa todelliset mittasuhteensa, Juan ei enää peitä sitä kokonaan, vaan se tulee esiin hänen jäsenistään, irtautuu hänen ruumiistaan niin että nyt hän pienenee, muuttuu myytistä ja maanosasta ihmiseksi, tulee osaksi, ja minun epätoivoni, ne epätoivon kuumat vihlaisut eivät johdu siitä, sillä me olemme kokonaan rakkauden elementin ympäröimät, vaan siitä mitä minun silmäni näkevät, kärsimyksen, ihmisen tyypistettyjen ehtojen kurjuuden, ja ne hirvittävät uhraukset, joita ihmiseltä vaaditaan vain jotta hän saisi elää. (KML 263)¹⁸

Lopuksi: kaapin tilan liikkuvat rajat

Kaikki minun lapseni on Kihlmanin muiden 1980-luvulla ilmestyneiden teosten tavoin saanut osakseen ”kirjallisen välityön” leiman. Samalla 1980-luvun teoksista on muodostunut ongelma Kihlmanin yhteiskuntakriitikon kirjailijakuvalle. Se retorinen tapa, jolla Pirkko Alhoniemi (1989, 314) Kihlmanin tuotantoa käsittelevässä monografiasaan ohittaa Argentiina-teokset esittäen ne ”takertumisena ajopuihin”, kielii vaikeudesta tarkastella niitä suhteessa tekijän muuhun tuotantoon. Hedonistisen fantasian sijaan teos osoittautuu luennassani kriittiseksi kannanotoksi seksuaalisuuden luokittelun ongelmista ja kulttuurisen ymmärtämisen tavoista. Teosta *Kaikki minun lapseni* voisi pitää niiden kokemusten representaatioina, joiden varassa toisen kohtaamisen vaikeudet ja kolonialistisen alistuksen kysymykset nousevat esiin suomalaisessa kirjallisuudessa muutamia vuosia ennen jälkikoloniaalisen ajattelun läpimurtoa.

Teos osoittaa, miten seksuaaliset identiteetit ovat varmuuden ja turvan rajoja, joiden ylittäminen, rikkominen tai sekoittaminen on paitisi uhka heteronormatiiviselle järjestykselle, myös vapauttava mahdollisuus uudenlaisten sosiaalisten suhteiden kuvitteluun. Purkaessaan ja rakentaessaan uudelleen näitä asemia *Kaikki minun lapseni* osoittaa, miten sääntely voi olla myös tuottavaa. Asettaessaan erilaiset seksuaalisuutta säätelevät kulttuuriset mekanismit rinnakkain teos pakottaa kysymään, miten näitä rajoja tuotetaan, mutta myös miten niitä voidaan ajatella toisin. Seksuaalinen vapautuminen tapahtuu siis vapautumismyyttejä reflektoiden ja purkaen. Tässä yhteydessä on tosin huomioitava se, että suhde niihin jää teoksessa myös häilyväksi. Kirjoittautuminen miestenvälisen rakkauden kuvaamisen perinteeseen vaikuttaa siihen, miten Kihlmanin tapaan käsitellä toiseutta voi sisältyä ristiriitaisia, jopa uuskolonisoivia piirteitä.

Kaikki minun lapseni -teoksen radikaalius tulee kuitenkin ymmärrettäväksi, kun sitä vertaa *Människan som skalv* (suom. *Ihminen joka järkkyi*) -teokseen. Vaikka viimeksi mainitun kertoja-päähenkilö luetteloi onnettomia homokohtaloita, polemisoi homouden kulttuurisia selitysmalleja, kuvaa nuoruuden rakastumistaan poikaan nimeltä X ja

kertoo humalahuuruuksista seksikokeiluistaan miesten kanssa, pääpaino on vielä poliittisen tietoisuuden synnyttämisessä, ei homo- ja heteroseksuaalisuuden jännitteissä ydinperheen sisällä. *Kaikki minun lapseni* vie seksuaalinormien kritiikin askelta pidemmälle siirtäessään näkökulmaa julkisen alueelta yksityiseen säilyttäen poliittisen ulottuvuutensa. Siitäkin huolimatta, että luennassani korostuu ajatus Juanin kyvyttömyydestä ja haluttomuudesta kiinnittyä ylijarjaiseen kulttuuriseen identiteettiin, teoksen radikaalein säie punoutuu sen ympärille, miten kertoja-päähenkilö alkaa purkaa aiempia käsityksiään seksuaalisuudesta, parisuhteista ja niihin nivoutuneista normatiivisista sopimuksista. Kuvatussaan Juanin identiteetin muutoksia kertoja elää läpi omaa kulttuurista ”hybridisoitumisprosessiaan”, jonka ilmentymää on teoksen luonne moniselitteisesti omaelämäkerrallisena ja samalla sekä itsen että toisen elämäkertomisen oikeutusta problematisoivana taideteoksena. Muutosta Kihlmanin teosten erilaisten lähestymistapojen välillä voi selittää sillä, että ne ilmestyivät erilaisiin taitekohtiin suomalaisen seksuaalivähemmistöjen vapautumisen historiassa. Siinä missä *Ihmisen joka järkkyy* voi lukea puheenvuorona homouden dekriminisaation jälkeisessä keskustelussa, *Kaikki minun lapseni* voi tulkita kommenttina 1970–80-luvun vaihteen keskusteluihin homouden sairausleiman purkamisesta. Juuri SETA:n aktiivisen toiminnan ansiosta homouden sairausluokitus kumottiin Suomessa 1981 (esim. Mustola 2007, 27). Kihlmanin teoksen voikin ajatella nyt liikuttavan uutta rajaa: terveenä ja sairaana pidetyn seksuaalisuuden välistä rajaa.

Lukuni alussa viittasin ulostulokertomusten erityiseen toisteisuuteen. Ne ovat perinteisesti kuvanneet kaapista ulostuloa tilaan, joka on aina ollut olemassa ja johon päähenkilö on voinut vihdoinkin palata. Bidy Martinin (1998, 384, 387) tulkinnan mukaan kiinnostavimmat omaelämäkerralliset narratiivit syntyvät kuitenkin silloin, kun kirjoittajat purkavat kokonaisvaltaisen identifikaation vaadetta ja luopuvat tekstinsä annetusta poliittisesta strategiasta. Asettuessaan konventionaalista kaapin kertomusta vastaan *Kaikki minun lapseni* avaa mahdollisuuden pervon tulemiseen – pervouden tilan voi löytää normikulttuurin sisäpuolelta, ei sen ulkopuolelta.

Viitteet

¹ Esimerkiksi Pirkko Saisio on kertonut, miten kustantaja vaati häntä poistamaan esikoisteoksestaan *Elämännemo* (1975) homoseksuaalisen identiteetin kasvutarinan. Provosoiivan aiheen pelättiin pilaavan (työläis)kirjailijan debyyttin. (Kivilaakso 2007, 266.) Toisaalta suomeksi ilmestyi jo 1960-luvulla homokirjallisuuden moderneiksi klassikoiksi nousseet James Baldwinin teokset *Giovanni's Room* (1956; suom. *Huone Pariisissa* 1964) ja *Another Country* (1962; suom. *Toinen maa* 1968).

² ”Jag kände att det hade hänt mig något underbart, som jag väntat på sedan barn-domen och som äntligen skulle förändra mitt liv.” (AMS 17)

³ ”Vi levde i de stora enkla sammanhangens värld, ty därtill var vi hänvisade av om-ständigheterna. Om vi hade kunnat samtala med varandra? Om vår känsla och våra handlingar hade kompletterats av språk, av ord, som förtydligat och åskådliggjort? Ibland tror jag att det hade kunnat krossa vår gemenskap långt innan den hunnit mogna till sin art av oförstörbarhet.” (AMS 49)

⁴ Mannin teosta, jossa keski-ikäinen kirjailija Gustav von Aschenbach hullaantuu Venetsian matkallaan jumalaisen kauniiseen nuorukaiseen Tadzioon, voi pitää keskeisenä pohjatekstinä myös Kihlmanin teokselle.

⁵ Pyrkimys antiikin klassisen kulttuuriperinnön myyttillistämiseen kiteytyy Vergiliuksen (70–19 eaa.) *Eklogeista* periytyvässä fraasissa ”et in Arcadia ego” (”Jopa Arcadiassa ’minä’ olen olemassa”), jonka voidaan tulkita viittaavan samaan aikaan sekä onnen tilaa ympäröivän menetyksen (kuoleman) tiedostamiseen että täydeksi subjektiksi tulemisen kaipuuseen. Homokirjallisuuden yhteydessä ”arkadia-fraasi” toistuu esimerkiksi Evelyn Waughin klassikkoromaanin *Brideshead Revisited* (1945; suom. *Mennyt maailma* 2009) alussa.

⁶ Märten Westön toimittamassa teoksessa Kihlman kertoo Juanin olleen peitenimi hahmon todellisuuden vastineelle, Aldo-nimiselle nuorukaiselle (Westö & Kihlman 2000, 227).

⁷ Don Juanista tulee myös *Kaikki minun lapseni* -teoksen kerronnan tasolla metafora kulttuuristen rajojen ylittämiselle, sillä kertoja viittaa jo alun alkaenkin Juanin etniseen hybridiyteen: hän ei ole täysin tyypillinen argentiinalainen vaan sekoitus isoisänsä italialais- ja isoäitinsä intiaaniverta (KML 82–83).

⁸ Tosin teoksen suomennoksessa epilogi on vaihtunut prologiksi.

⁹ Esimerkkeinä voi mainita Marguerite Yourcenarin *Mémoires d'Hadrien* (1951), joka on muodoltaan kirjeromaani ja päähenkilön fiktiivinen muistelmateos, sekä Evelyn Waughin romaanin *Brideshead Revisited* (1945), joka on niin ikään ”päähenkilön omaelämäkerta”. Omaelämäkerrallisuuden traditiosta ks. esim. Robinson 1999. Yourcenarin teoksesta Hekanaho 2006, 122–126.

¹⁰ Vrt. Milla Peltosen luku tässä teoksessa.

¹¹ ”Under mina glansdagar var jag den mest kända taxi boyn i hela Buenos Aires.” (AMS 113) – – ”Jag känner alla hus i den här delen av Buenos Aires, säger han, hissarna, trappuppgångarna, lägenheterna. Det är här borgarna bor.” (AMS 115) – – ”Ibland skrattade jag, vrålade av skratt, men ljudlöst. För att inte gråta. Naken i en främmande säng med en främmande man, hans huvud mellan mina lår och händerna som trevade över min kropp. Ibland trodde jag att jag inte kunde orka, att jag skulle bli galen, som många av mina kamrater, en del blev galna, andra tog livet av sig, jag har ju sagt att man måste vara stark, jag var stark – –.” (AMS 116)

¹² ”Det dolda ömhetsbehovet. Det undertryckta välbehaget i ömhetsbetygelser givna av äldre män. Den hemliga otillfredställda lusten att vara med äldre män.” (AMS 141)

¹³ ”Fabrik! Försäljare! Aldrig mera! Jag har prövat på det. – – Jag vägrar att sälja mej åt kapitalisterna till ett så skändligt underpris! Slita ut sej kroppsligt och själsligt för en annans räkning och ändå aldrig ha tillräckligt för att kunna leva ett någorlunda hyggligt liv. Nej tack. Inte för mej.” (AMS 123)

¹⁴ ”De är mina barn, tänkte jag gång på gång, de är mina barn. Och i Juans blick, som mötte min, kunde jag läsa svaret. Vi är dina barn, sa blicken, du är vår far.” (AMS 42) ” – – Han är tjugofem år yngre än jag och han är min son, men denna nattliga timme är han tvärtom min far. Och skall förbli det.” (AMS 61)

¹⁵ Teoksen suomentaja Pentti Saaritsa (2010) ei allekirjoittanut sähköpostiviestissään kirjoittajalle (MC) suoralta kädeltä ajatusta häveliäisyydestä siksi, että useissa kielissä mieheen tai ihmiseen viitataan samalla sanalla ”man”, ”hombre”, ”l’homme”. Hän perustelee käännöstä osaksi myös teoksen omaelämäkerrallisuudella, sillä to-siseikalla, että kirjailijalla on itsellään sekä poika että tytär, joihin teoksessa myös viitataan.

¹⁶ ”Vad kunde jag svara? Jag avskydde tanken. Jag avskydde mig själv för att jag avskydde den. Allt byggde ju på att Juan hade sitt liv och jag hade mitt. Jag hade min frihet att göra vad jag hade lust till och jag lät honom inte inskränka på den friheten. Han hade all rätt i världen att vänta sig detsamma av mig.” (AMS 177)

¹⁷ ”Hans mål i livet: att vara lycklig. Mitt mål i livet: att bygga en katedral.” (AMS 255)

¹⁸ ”Tredje gången i Argentina och mina ögon är åter seende, perspektivet vidgas, kontinenten återtar sin verkliga utsträckning, Juan täcker den inte längre i dess helhet, men den tränger ut ur lemmarna på honom, lämnar hans kropp, så att det nu är han som förminskas, förvandlas från myt och kontinent till människa, blir en del av det hela, så att jag ser honom som en del av det hela, och min förtvivlan, de heta ilningarna av förtvivlan är inte på grund av detta, ty vi är av kärlekens element helt och hållet omflutna, utan på grund av vad mina seende ögon ser, smärtan, de förkrympta mänskliga villkorens elände, och de fruktansvärda offer människan tvingas till blott för att överleva.” (AMS 273–274)

Lähteet

- Aldrich, Robert. 1993. *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy*. London & New York: Routledge.
- Alhoniemi, Pirkko. 1989. *Isät, pojat, perinnöt. Christer Kihlmanin ja Bertel Kihlmanin kirjallisesta tuotannosta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Altman, Dennis. 1999. Foreword. Teoksessa *Men Who Sell Sex: International Perspectives on Male Prostitution and AIDS*, toim. Peter Aggleton, xiii–xix. London & New York: Routledge.
- — —. 2001. Rupture or Continuity? The Internationalization of Gay Identities. Teoksessa *Postcolonial Queer: Theoretical Intersections*, toim. John C. Hawley, 19–41. Albany: State University of New York Press.
- Badinter, Elisabeth. 1993. *Mikä on mies?* Käänt. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino. Ilmestyi alun perin 1992.
- Bhabha, Homi K. 1994. *Location of Culture*. London & New York: Routledge.
- Boone, Joseph. A. 2001. Vacation Cruises; or, The Homoerotics of Orientalism. Teoksessa *Postcolonial Queer: Theoretical Intersections*, toim. John C. Hawley, 43–78. Albany: State University of New York Press.
- Brown, Michael. 2000. *Closet Space: Geographies of Metaphor from the Body to the Globe*. New York & London: Routledge.
- Dean, Tim. 2001. Homosexuality and the Problem of Otherness. Teoksessa *Homosexuality and Psychoanalysis*, toim. Tim Dean & Christopher Lane, 120–143. Chicago & London: Chicago University Press.
- Hakkarainen, Marja-Leena. 2000. Musta Akhilleus. Jälkikoloniaalisen kirjallisuuden muuttuvat myytit. Teoksessa *Keijujen kuningas ja Musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*, toim. Liisa Saariluoma, 295–323. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hekanaho, Pia Livia. 2006. *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Jama, Olavi. 1980. Tunteen silta rakkaudesta köyhyyteen. *Kaleva* 19.12.1980.
- 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–II*. Bern: Peter Lang.
- Kihlman, Christer. 1971. *Människan som skalv. En bok om det oväsentliga*. Helsingfors: Söderström & Co.

— — —. 1980. *Alla mina söner*. Helsingfors: Söderström & Co. (= AMS)

— — —. 1980. *Kaikki minun lapseni*. Käänt. Pentti Saaritsa. Helsinki: Tammi. (= KML)

Kivilaakso, Katri. 2007. Pirkko Saision tuotanto ja julkisuus – mikä on elävän sanan kriteeri? Teoksessa *Sateenkaari-Suomi. Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen historiaa*, toim. Kati Mustola & Johanna Pakkanen, 266–270. Helsinki: Like.

Koivisto, Päivi. 2011. *Lajitradition jäljillä. Elämästä autofiktioksi Pirkko Saision romaanisarjassa* Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja. Helsinki: Päivi Koivisto, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-7113-3>. (Sivuilla käyty 2.5.2014.)

Kuhlamppi, Anja. 1994. Muiden kapina – toiseus Christer Kihlmanin tuotannossa. Teoksessa *Me ja muut. Etnisyys, identiteetti, toiseus*, toim. Marjo Kylmänen, 57–67. Tampere: Vastapaino.

Lancaster, Roger N. 2005. Tolerance and Intolerance in Sexual Cultures in Latin America. Teoksessa *Passing Lines: Sexuality and Immigration*, toim. Brad Epps & Keja Valens & Bill Johnson González, 255–274. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Lane, Christopher. 1995. *The Ruling Passion: British Colonial Allegory and the Paradox of Homosexual Desire*. Durham, NC & London: Duke University Press.

Lejeune, Philippe. 1989. *On Autobiography*. Käänt. Katharine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press. Ilmestyi alun perin 1975.

Makkonen, Anna. 1995. Pamfletista tunnustukseen. Lajin murros 1960- ja 1970-luvulla. Esimerkkinä Christer Kihlmanin ”Människan som skalv”. Teoksessa *Helmi, simpukka, joki. Kirjallisuushistoria tänään*, toim. Markku Ihonen & Yrjö Varpio, 102–114. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Martin, Biddy. 1998. Lesbian Identity and Autobiographical Difference(s). Teoksessa *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, toim. Sidonie Smith & Julia Watson, 380–392. Madison: University of Wisconsin Press. Ilmestyi alun perin 1988.

Mustola, Kati. 2007. Suomalaisten lesbo- ja homoliikkeiden historiaa. Teoksessa *Sateenkaari-Suomi. Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen historiaa*, toim. Kati Mustola & Johanna Pakkanen, 18–42. Helsinki: Like.

Plummer, Ken. 1995. *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds*. London & New York: Routledge.

Rand, Max. 1984. Sivullisten etujoukko – homoseksuaalisuudesta kulttuurissa. Teoksessa *Rakkauden monet kasvot*, toim. Kai Sievers & Olli Stålström, 294–330. Helsinki: Weilin+Göös.

Robinson, Paul. 1999. *Gay Lives: Homosexual Autobiography from John Addington Symonds to Paul Monette*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Rojola, Lea. 2002. Läheisyyden löyhkä käy kaupaksi. Teoksessa *Kurittomat kuvitelmät. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*, toim. Markku Soikkeli, 69–96. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, no 50. Turku: Turun yliopisto.

Russell, Jamie. 2001. *Queer Burroughs*. New York: Palgrave.

Saariluoma, Liisa. 2000. Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa. Teoksessa *Keijujen kuningas ja Musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*, toim. Liisa Saariluoma, 8–57. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Saaritsa, Pentti. 2010. Sähköpostiviesti kirjoittajalle 13.9.2010. [Tulostettu versio kirjoittajan (MC) hallussa.]

Salovaara, Kyösti. 1981. Ihmisen luominen. *Demari* 17.1.1981.

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Spurlin, William. 2001. Broadening Postcolonial Studies / Decolonizing Queer Studies: Emerging Queer Identities and Cultures in Southern Africa. Teoksessa *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections*, toim. John C. Hawley, 185–205. Albany: State University of Press.

Stoler, Ann Laura. 1995. *Race and the Education of Desire*. Durham, NC & London: Duke University Press.

Strongman, Robert. 2002. Syncretic Religion and Dissident Sexualities. Teoksessa *Queer Globalizations: Citizenship and the Afterlife of Colonialism*, toim. Arnaldo Cruz Malavé & Martin F. Manalansan IV, 176–192. New York & London: New York University Press.

Westö, Märten & Kihlman, Christer. 2000. *Epätoivon toivo ja muita keskusteluja*. Käänt. Pentti Saaritsa. Helsinki: Tammi.

Wright, Sarah. 2007. *Tales of Seduction: The Figure of Don Juan in Spanish Culture*. London & New York: Tauris Academic Studies.

Täydellinen herrasmies: James Miranda Barryn elämäntarina ja sukupuolen kerrotut vapaudet

Kertomukset James Miranda Barrystä (1789¹–1865) antavat värikkään kuvan työlleen perusteellisesti omistautuneesta lääkäristä, joka Britannian armeijassa palvellessaan asui eri puolilla maailmaa muun muassa Intiassa, Etelä-Afrikassa, Karibian saarilla ja Kanadassa. Barryn elämäntarinaa on kierrätetty ensin suullisissa ja myöhemmin kirjallisissa kertomuksissa. Hänen elämänsä on inspiroinut englanninkielisellä kielialueella niin fiktiivisiä kertomuksia kuin ei-fiktiivisiksi luokiteltavia biografioita.²

Yksi Barryn biografioista toteaa, että huolimatta useista yrityksistä ratkaista Barryn ”mysteeri”, on osoittautunut mahdottomaksi selvittää hänen identiteettinsä (Rose 1977, 17). Hänen kuoltuaan paljastui, että hän olikin nainen, tai näin kerrotaan ruumiin pesseen naisen väittäneen. Kuolintodistuksen kirjoittanut lääkäri ei suostunut ”korjaamaan” sukupuolta eikä asiaa ole voitu jälkeenpäin todentaa (Rose 1977, 12–14; Smith 1982, 856–857). Barryn suhde sukupuoleen jää hämärän peittoon, mikä tekee hänen tarinastaan kiehtovan. Se avaa monia mahdollisia tarinoita ja tulkintoja, joiden avulla voidaan pohtia kysymystä sukupuolen merkityksestä yksilön kokemuksessa ja laajemmin yhteiskunnallisessa ja ajallisessa kontekstissa.

Tässä luvussa keskityn kahteen viimeisimpään Barryn elämään pohjautuvaan teokseen: Patricia Dunckerin romaaniin *James Miranda Barry* (1999) sekä Rachel Holmesin biografiaan *The Secret Life of Dr James Barry* (2007). Teokset ovat ilmestyneet ajankohtana, jolloin keskustelu transsukupuolisuudesta on levinnyt eri diskursseihin. ”Transsukupuoli-

suus” terminä sai uusia merkityksiä 1990-luvulla. Se toimii nykyisin saateenvarjokäsitteenä, jolla voidaan viitata yhteiskunnalliseen liikkeeseen, identiteettiin tai jatkuvasti kasvavaan sosiaaliseen kategoriaan, johon kuuluu laaja kirjo sukupuolen konventionaalisiin rajoihin mukautumattomia ilmiötä (Enke 2012, 18–19). Termiä on myös kritisoitu siitä, että se peittää identiteettien välisiä eroja.³

Omaelämäkerrallisuus on ollut keskeisellä sijalla transsukupuolisuuden kytkeytyvässä kulttuurissa. Julkaistut elämäkerrat ovat osaltaan ohjanneet julkista diskurssia ja käsityksiä transkokemuksista, vaikka niiden kirjoittajat ovat useimmiten poikkeuksellisia transihmisiä eivätkä edusta moninaisten, julkisuudesta piilossa olevien kokemusten kirjoa (Hausman 1995, 142). Dunckerin ja Holmesin kertomukset kertovat menneisyydessä eläneestä henkilöstä, jonka yksilöllisestä kokemuksesta ei ole säilynyt tietoa. Hänen tarinansa on kollektiivisesti tuotettu ja siinä korostuu ihmisten välinen vuorovaikutus. Barrykään ei edusta marginaalista kokemusta saati keskivertoihmistä vaan kyseessä on poikkeuksellinen, alallaan urauurtava yksilö, jolla oli luokkataustansa ja tukijoidensa avulla mahdollisuus korkeaan koulutukseen. Pohdin luennassani, miten tavat kertoa liittyvät kysymyksiin elämäntarinoihin perustuvien kertomusten ja lajityyppien suhteista, rajoista ja vapauksista. Tarkasteluni pohjustaa kysymystä siitä, miten sukupuolta kerrotaan nykykontekstissa ja millaisia mahdollisuuksia kertomukset avaavat (trans)sukupuoleen liittyen.

Kerrottu (trans)sukupuoli ja identiteetti

Kysymys sukupuolen kertomisesta liittyy laajemmin identiteetin kertomiseen. Kertomus on tapa jäsentää ja tuottaa identiteettejä.⁴ Adriana Cavarero selittää identiteetin ja kertomisen välistä jännitettä korostamalla kertomuksen muodossa tuotetun yhtenäisyyden merkitystä. Tarinankertoja yhdistää halu kertoa tarina ja antaa yksilön tarinalle yhtenäinen hahmo ja merkitys. Halu yhtenäisyyteen ohjaa niin kerrottavan odotuksia kuin kertojan työtä. Kaikki ovat riippuvaisia toisista ihmisistä oman elämäntarinansa kertomisessa. (Cavarero 2000, 34–35, 39–41.) Cavareron ajatus yhtenäisyydestä ei sisällä oletusta kerronnan keskiös-

sä olevasta koherentista identiteetistä vaan se viittaa hetkelliseen epävakaiseen yhtenäisyyteen, jonka elämäntarinan muoto tarjoaa ja joka paljastaa jotakin kerrottavan minän ainutlaatuisuudesta. Ajatus reflektoi kerronnan teoriassa esiintyvää käsitystä siitä, että yksi tarinankertomisen funktioista on luoda yhtenäisyys kokemukselle, jolla ei itsessään ole muotoa (vrt. Hyvärinen et al. 2010, 2).

Barryn elämäntarina täyttää kaipuutamme kertomuksen luomaan hetkelliseen yhtenäisyyteen ja ihmiselämän merkityksellisyyteen. Lisäksi se toimii mahdollisuuksien pohtimisen kanavana suhteessa tapoihimme ymmärtää ja ilmentää sukupuolta. Kertomukset ohjaavat keskeisesti tapojamme ymmärtää mitä sukupuoli on, miten se toimii ja miten se koetaan (vrt. Hausman 2000, 117). Sidonie Smith ja Julia Watson (2010, 153) sijoittavat transsukupuolisuudesta kertovat elämäntarinat laajemmin queer-narratiiveihin, joiden tavoitteena on monimutkaistaa identifikaatioiden ja halun muotoja sekä purkaa ruumiin, halun ja identiteetin performanssin välisiä jäykkiä suhteita. Samalla transsukupuolisuudesta kertovia elämäntarinoita tulee tarkastella erityisesti suhteessa transsukupuolisuudesta käytyyn keskusteluun, jossa kysymykset sukupuoleen liittyvistä yksilön vapauksista ja oikeuksista ovat usein ensisijaisempia kuin kysymykset halusta ja seksuaalisuudesta.

Transsukupuolisuudesta käytyyn keskusteluun liittyy kiistoja, joiden taustalla vaikuttavat erot sukupuolen ja seksuaalisuuden käsitteellistämässä sekä erilaiset identiteettipoliittiset tavoitteet. Ristiinpukeutuminen on toiminut feministisissä ja queer-teoreettisissa keskusteluisissa usein malliesimerkkinä, kun sukupuolta teoretisoidaan sosiaalisena konstruktiona (Wickman 2001, 19, 48). Transsukupuolinen ruumis on nähty myös symbolina postmodernille lupaukselle sukupuolen ja ruumiin joustavuudesta, jota pidetään yksioikoisesti merkkinä kehityksestä ja vapautumisesta (Halberstam 2005, 18). Monet trans-teoreetikot ovat kritisoineet tapaa nähdä transsukupuolisuus yksinomaan sukupuolen rajoja rikkovana ja korostaneet moninaisuuden huomioon ottamista (Noble 2006, 2, passim; Elliot 2010, 6). Kritiikin tavoitteena on kiinnittää huomiota esimerkiksi siihen, ettei tulisi sivuuttaa sukupuolidikotomian merkitystä monille transsukupuolisten tavoille identifoida itsensä. Sukupuoli merkitsee edelleen mieheksi ja naiseksi identifioitumista

samalla kun rinnalla elää kahtiajakoon sovittamattomia tapoja kokea sukupuoli. Sukupuoleen identifioituminen voi olla ristiriitainen prosessi, jota ei voida yksiselitteisesti palauttaa jäykkään ja normatiiviseen tai joustavaan ja ei-normatiiviseen malliin (Halberstam 1998, 153–154). Sukupuoleen identifioitumiseen liittyy aina liikettä erilaisten halujen, rajanylitysten ja yhdenmukaisuuksien välillä. Liike on säänneltyä ja sen joustavuus on monimutkaisista kytköksistä ja suhteista riippuvaista.

Tarinat ristiinpukeutujista ovat olleet suosittuja 1700-luvulta lähtien erityisesti Länsi-Euroopassa ja Yhdysvalloissa (Castle 1987, 157, 174; Devor 1999, 17–18). Syitä suosioon on monia, mutta yksi niistä liittyy valistuksen aikana syntyneeseen ihanteeseen yksilön täydellisestä vapaudesta, mikä ilmeni yleisesti kasvavana individualismina ja perinteisten moraaliarvojen vastustamisena. Yksilön vapauden korostaminen ilmeni vähitellen myös sukupuolen ja seksuaalisuuden alueella.

Voimakas teollistuva ja urbanisoituva yhteiskunta muutti 1800-luvulla maailmaa ja sosiaalisia suhteita merkittävästi. Sukupuoli alettiin ymmärtää tiukasti tieteen näkökulmasta. Biologisesta ja fysiologisesta sukupuolesta – siten kun se oli opittu tieteen tuottamien narratiivien avulla ymmärtämään – poikkeaminen oli niin luonnon kuin sosiaalisen järjestyksen rikkomista. Tultaessa 1800-luvun loppupuolelle ”väärään” sukupuoleen identifioituminen yhdistettiin yhä kasvavassa määrin sairauteen ja mielenterveyshäiriöihin (Halberstam 2006, 99). Sata vuotta myöhemmin, 1990-luvulla, yhtenäiseksi organisoituneen transliikkeen⁵ poliittinen aktivismi asetti tavoitteekseen purkaa transsukupuolisuuden liitetty leima mentaalisenä häiriönä tai lääketieteellisesti määriteltävissä olevana sairautena.

Genren säännöt ja vapaudet

Smith ja Watson määrittelevät termin *life writing* kirjoittamisena, jonka aiheena voi olla oma tai jonkun toisen elämä. Genrenä eli lajityyppinä se sisältää siis niin biografian, romaanin, historiankirjoituksen kuin omaelämäkerran. (Smith & Watson 2010, 19.) Smith ja Watson (2010, 23) haluavat silti tehdä selkeän eron itsestä kirjoittamisesta ja toisesta kirjoit-

tamisen välillä, vaikka myöntävät, että lajityyppien jatkuva hybridisoituminen ja muutos tekevät eronteon vaikeaksi.

Holmesin ja Dunckerin teokset edustavat edellä määriteltyä genreä, mutta biografiana ja romaanina ne voidaan ymmärtää myös eri lajityypeinä. Biografian ja romaanin lähestymistavat ja tavoitteet ovat nykykontekstissa moninaiset. Vaikka postmodernismin myötä kiihtynyt lajityyppien hybridisoituminen on purkanut faktan ja fiktion kahtiajakoa, herättävät romaanin ja biografian tässä suhteessa ottamat vapaudet edelleen keskustelua.⁶ Lukijat arvioivat lajityyppien totuusarvoa ja asemaa tiedontuottajina eri tavoin. Hybridisoitumisen prosessit paljastavat myös totuuskysymyksen merkityksellisyyden. Kysymys kertomusten viittaussuhteesta todellisuuteen – olipa kyseessä sitten romaani tai elämäkerta – on edelleen keskeinen, koska niillä on huomattava merkitys identiteeteille, yhteisölliselle elämälle ja sosiaalisille oikeuksille. Kertomukset ovat osa sosiaalisia käytäntöjä, jotka välittävät, pohtivat ja kiistävät kollektiivisia kokemuksia ja tapahtumia. Kuten Judith Roof (1996, xvi) tiivistää, kertomus on tehokas konstruktio olemassaoloa koskevien ristiriitojen neuvotteluun ja vakauttamiseen, koska se yhdistää kieltä, psykologiaa ja ideologioita.

Tositapahtumiin perustuva konteksti tuntuu vaativan, että genre on etukäteen selkeästi määritelty lukijoille. Näin luodaan vaikutelma, että kirjailijan intentiot ja totuus ovat helposti käsitettävissä. Tästä pitävät huolen kirjojen julkaisuun ja markkinointiin liittyvät konventiot. Esimerkiksi Holmesin ja Dunckerin teosten takakansitekstit pyrkivät ohjaamaan lukijaa tiettyihin lajityyppiä koskeviin odotuksiin. Rachel Holmesin kirjan takakansitekstissä painotetaan tiedontuottamisen funktiota viittaamalla Holmesin asiantuntijuuteen historioitsijana. Dunckerin romaanin takakansitekstissä painotetaan kirjan viihdearvoa luonnehtimalla teosta ”loisteliaan omaperäiseksi ja viihdyttäväksi tarinaksi perhesalaisuuksista, aviorikoksesta, epävarmasta isyydestä ja koloniaalisesta historiasta”.

Dunckerin romaani voidaan luokitella alalajiltaan historialliseksi romaaniksi. Historiallinen romaani käyttää perustanaan historiallista tietoa ja pyrkii luomaan aidon ja uskottavan ajankuvan. Ero Holmesin teokseen on siinä, ettei Duncker selitä erikseen, miten asiat tuohon ai-

kaan olivat, vaan viittaukset ajan tapoihin ovat hienovaraisempia. Siihen kohdistuu silti totuudenmukaisuuden vaatimuksia. Esimerkiksi Mary Hammond (2002, 104) moittii kritiikissään Dunckerin romaanissaan ottamia vapauksia. Hän kritisoi tapaa, jolla romaanin henkilöhahmoja katsotaan ”historian linssin läpi, joka on raivostuttavan epätarkka” (Hammond 2002, 105). Toisaalta hän mainitsee teoksen heikkoudeksi kohdat, joissa Duncker ei ota tarpeeksi vapauksia valaistakseen Barryn yksityiselämää tai hänen ”naamioitumistaan” jollakin uudella tai hätkähdyttävällä tavalla. Sen sijaan lukija saa hänen mukaansa vaikutelman, ettei Barryllä ollut vaihtoehtoja ja että asia oli hänelle yhdentekevää. (Hammond 2002, 106.) Hammondin närkästys ei oikeastaan liity totuusvaatimukseen vaan Dunckerin tapaan *tuottaa tietoa* elämäntarinaa liittyen. Erityisesti se kohdistuu Dunckerin haluttomuuteen kuvitella Barryn subjektiivista kokemusta sukupuolesta. Romaani ei toisin sanoen vahvista tietoa sukupuolesta Hammondin odottamalla tavalla. Esimerkki havainnollistaa, miten merkityksen muodostuminen kytkeytyy vallitseviin ideologioihin ja sukupuolittuneisiin valtasuhteisiin.

Sekä Holmes että Duncker ovat tietoisia lajityyppihin liittyvistä ristiriitaisista odotuksista. Tässä viitataan erityisesti perinteiseen jakoon fiktiivisiin (biografia) ja fiktiivisiin (romaanit) lajityyppihin. Duncker muistuttaa romaaninsa jälkisanoissa, että ”kirjan ihmiset ja tapahtumat eivät ole kokonaan fiktiivisiä” ja mainitsee erikseen romaanikirjailijana ottamansa vapaudet listaamalla kohdat ja henkilöhahmot, jotka poikkeavat Barryn henkilöhistoriaan liittyvistä, tiedetyistä faktoista. Duncker myös perustelee kaikki ottamansa vapaudet. (Duncker 1999, 374–375.) Tämä tuo esille, että hän on tietoinen vastuusta liittyen siihen, *miten ja millaista tietoa teos tuottaa*.

Holmesin ei tarvitse selittää tai perustella valintojaan. Hän toteaa esipuheessa ympäripyöreästi, että Barryn elämäntarina on ”huolellisesti luotava uudelleen” olemassa olevien tietojen pohjalta ja että luvassa on tarina ”sellaisena kuin hän on sen löytänyt” (Holmes 2007, 10). Jälkipuheessa Holmes kuitenkin mainitsee kamppailun valintojen kanssa suhteessa kysymyksiin sukupuolesta. Kirjaa kirjoittaessaan hän koki olevansa kuin kättilö, joka joutuu vastaamaan innokkaasti odottavien vanhempien kysymykseen siitä onko kyseessä poika vai tyttö. Kysymyk-

sen takana on Holmesin mukaan halu tehdä Barryn elämä tiedetyksi ja vahvistaa totuus hänen sisäisestä ja ulkoisesta elämästään. (Holmes 2007, 298.)

Molemmat teokset perustuvat huolelliseen taustatyöhön, ja ne korostavat oheisteksteissään referentiaalista suhdettaan todellisiin tapahtumiin. Niille on yhteistä myös tietoisuus tavoista käsitellä sukupuolen rajoja horjuttavaa aihetta. Kirjailijat mainitsevat kertomuksensa rakentamisessa apuna käytettyjä historiallisia dokumentteja ja kirjeitä sekä ristiinpukeutumista, transsukupuolisuutta tai intersukupuolisuutta käsittelevää kirjallisuutta. Teokset voidaan sijoittaa Ken Plummerin (2001, 34, 41–42) luokittelun mukaisesti elämäntarinoiksi, jotka ovat tietoisia elämäntarinoiden konstruktio-olonteesta ja joiden kirjoittajat tietävät olevansa osallisia elämäntarinoiden tuottamisessa.

Dunckerin romaanin vastaanotto kertoo siitä, että vaikka alalajityypit olisivat eri tavoin sidottuja tiedontuottamisen tehtävään, kertomukset, joiden aiheena on todellisen historiallisen henkilön elämä, otetaan aina vakavasti. Liz Stanleyin mukaan *life writing* -genren alalajityypit vaikuttavat toisiinsa symbioottisesti niin muodon kuin sisällön tasoilla. Niiden koskettamat epistemologiset ja ontologiset kysymykset moninaistuvat, kun intertekstuaalisuuden lisäksi otetaan huomioon intermediaalisuus eli miten eri medioiden tavat esittää asioita lainaavat toisiltaan. (Stanley 1992, 125.) Dunckerin ja Holmesin teokset ovat selvästi intertekstuaalisessa suhteessa toisiinsa ja aikaisempiin Barryä koskeviin kertomuksiin, jopa siinä määrin, että intertekstuaalisuus rajoittaa kertomisen vapautta enemmän kuin genreen kohdistuvat odotukset. Molemmat teokset sisältävät loppusanat tai kiitokset, joissa kirjailijat mainitsevat käyttäneensä apunaan sekä biografioita että romaaneja Barryn elämäntarinasta. Holmes (2007, 317) kiittää Dunckeria kiitossanoissaan ja sisällyttää hänen romaaninsa erilliseen lähdeluetteloon. Duncker (1999, 373) mainitsee Holmesin kohta ilmestymässä olevan elämäkerran.

Yksi syy siihen, miksi tietyt Barryn elämästä tiedetyt ja kierrätetyt faktat halutaan toistaa, on tarve säilyttää uskottavuus ja todentuntu hänestä kertovissa teoksissa. Saman tarinan toisto on myös tapa vahvistaa kulttuurissa läsnä olevia perusideologioita. Toisto ja uudet adaptaatiot

tuovat mukanaan aina myös variaatioita, ja kaksoisliike toiston ja muutoksen välillä on osa uudelleen kertomisen lumoa (Hutcheon 2006, 176). Barryn elämäntarinan uudelleen kertominen hyödyntää tätä kaksoisliikettä ja pyrkii vastaamaan ajassa oleviin kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin tarpeisiin. Teosten taustalla vaikuttaa kirjailijoiden tietoisuus aiheeseen liittyvistä nykykeskusteluista – erityisesti transsukupuolisten historiasta, oikeuksista ja heihin kohdistuvasta syrjinnästä – ja vastuu tiedontuottamisesta, mikä ilmenee Barryn hahmoon pidetyssä maltillisessa etäisyydessä ja pyrkimyksissä jättää tilaa monitulkintaisuudelle.

Lajityyppien rajankäynti kerronnassa

Fiktiivisten ja ei-fiktiivisten lajityyppien hybridisoituminen liittyy osin myös menneisyyden muistelun merkityksen ja suosion kasvamiseen toisen maailmansodan jälkeisenä aikana. Kiihtyvä kiinnostus historiaan, menneisyyteen, elämäntarinoihin ja niiden kertomiseen on tuottanut uusia alalajityyppejä erityisesti 1990-luvun alusta eteenpäin. Erilaiset variaatiot ja alalajityypit ovat mukana rakentamassa ei-akateemista, julkista historiaa, jonka suosion takana toimii tarinallisuus ja kaunokirjallisuudelle ominainen ilmaisunvapaus. Niin kutsuttu julkinen historia on monimutkainen ja dynaaminen ilmiö, joka vaikuttaa monitasoisesti menneisyyden populaariin ymmärtämiseen (Groot 2009, 4). Ei-akateemisen historian merkittävyys piilee siinä, että se reflektoi kulttuurisen ja sosiaalisen yhtymäkohtien moninaisuutta tuottamalla erilaisia versioita menneisyyden kokemuksesta haastaen ja rikkoen käsitystä yhdenmukaisesta ja yhtenäistetystä historiasta (Groot 2009, 6).

Biografioiden hybridisoitumista on tutkittu huomattavasti vähemmän kuin romaanien, vaikka niissä on havaittavissa samanlaista lajityyppien ja kerrontatapojen sekoittumista kuin romaanigenressä tai elokuvassa (Hamilton 2007, 240). Biografoista on 2000-luvulla tullut lukijoiden keskuudessa kaikkein suosituin ei-fiktiivisen kirjallisuuden genre. Samalla se on kiistanalainen genre, joka kategorisoidaan populaarikulttuuriksi ja johon yhdistetään mauttomuus (Hamilton 2007, 279). Tästä syystä sitä pidetään usein vähemmän tärkeänä ihmiselämää kuvaavana lajityyppinä (Hamilton 2007, 282). Kaunokirjallisuus puolestaan

arvotetaan itsestään selvästi korkeammaksi ja eettisesti kestävämmäksi genreksi. Lajityyppien vaikutteiden siirtymisen nähdään yleensä tapahtuvan yksinomaan romaanista biografiaan, vaikka risteytymistä on kolmen viime vuosikymmenen aikana tapahtunut molempiin suuntiin.

Holmesin kirjoittama elämäkerta hyödyntää paikoin kaunokirjallisen tekstin kerronnan keinoja. Näin tapahtuu heti ensimmäisessä luvussa, jonka otsikko on: ”Betwixt-and-Between” (”Välimailla”). Otsikko on viittaus J. M. Barrien romaaniin *Peter Pan in Kensington Garden* (1906). Luku alkaa kyseisen romaanin siteerauksella dialogista Peter Panin ja Solomon-nimisen variksen välillä. Peter saa kuulla, ettei ole oikeastaan ihminen tai lintu vaan ”Betwixt-and-Between”. Varsinainen teksti alkaa kuvauksella talvisen Edinburghin jalkakäytävillä kulkevasta hahmosta:

Jäätävässä sydäntalvessa pieni hahmo puikkelehtii Edinburghin vanhan kaupungin katukäytävillä. Kädet syvälle taskuihin työnnettyinä nuori lääketieteen opiskelija on kokonaan miesten päällystakin kätöksissä. Vain pää oli näkyvissä. – – Kuin juopunut hän hoipertelee huterin askelin kohti majapaikkaa Lothian-kadulla. Tietoisena hoipertelustaan julkisella paikalla hän yrittää palata tavalliseen, varmatahtisempaan askelukseensa. (Holmes 2007, 11.)⁷

Kyseessä on James Barry palaamassa ensimmäisestä ruumiinavauksestaan. Teksti kuvittelee myös tämän tuntemuksia juuri kokemastaan. Samoin kuin luvun aloittavassa kappaleessa Barryn tunteiden kuvauksessa lainataan kaunokirjalliselle tekstille tyypillisiä kerronnan tapoja. Kohtaus ja valittu kerronnan tapa toimivat tehokeinona kirjan alussa, jossa lukija houkuteltaan mukaan tarinaan. Holmes purkaa kohtausta seuraavilla sivuilla elämäkerralle tyypillisempään, informatiiviseen tyyliin. Biografia ei keskity kokemukselliseen ulottuvuuteen vaan pysyy informatiivisuuteen pyrkivässä kerronnassa ja hyödyntää kaunokirjalliselle tekstille ominaisia piirteitä paikoittain, etenkin kuvitellessaan kohtauksia, joista ei ole olemassa tietoa. Kuviteltujen kohtausten avulla kerronta rakentaa lineaarisuutta ja yhtenäisyyttä elämäntarinaa. Tekstiesimerkki liittyy myös valintoihin suhteessa kuvattavan henkilön sukupuoleen, johon viitataan maskuliinisena. Alku poikkeaa perinteisestä biografiasta

siinä, ettei se ala henkilön syntymästä vaan hetkestä, josta eteenpäin historiankirjoituksesta ja dokumenteista on löydettävissä tietoa Barrystä. Tästä eteenpäin Barry on virallisten dokumenttien mukaan mies aina kuolemansa loppuun asti.

Dunckerin kuvaus samasta vaiheesta Barryn elämässä taas muistuttaa tietokirjan ulkokohtaisemmassa kuvauksessa pitäytyvää kerrontaa. Romaani on jaettu kuuteen osaan. Ensimmäinen osa kuvaa Barryn varhaisvuosia, ja siinä käytetään toisen asteen homodiegeettistä kertojaa. Kertoja siis osallistuu tarinaan ja kertoo kokemuksistaan sisäisen fokalisaation kautta – tapahtumien sisäpuolelta – minä-muodossa. Toisessa osassa, jossa Barry aloittaa yliopisto-opintonsa, kertoja on heterodiegeettinen – ei siis osallistu tarinaan – ja kerronta siirtyy hän-muotoiseen kerrontaan:

JAMES MIRANDA BARRY oli kymmenen vuoden ikäinen kirjoittautuessaan Edinburghin yliopistoon joulukuussa 1809. Hän maksoi taskustaan kaksi shillinkiä ja kuusipencen yliopiston kirjastokortista puhumatta kenellekään, nosti lähes nilkkoihin ulottuvan päällystakkinsa kaulukset ylös ja käveli ulos jäätävään, rännäksi muuttuvaan saateeseen. (Duncker 1999, 65).⁸

Tarinan ulkopuolelle sijoittuva kertoja piiloutuu kerronnan taakse. Kerrontatyylillä ottaa etäisyyttä henkilöähahmoon ja korostaa muutosta: toisessa osassa päähenkilöhahmo siirtyy lapsuudesta uuteen elämänvaiheeseen, elämäänsä yliopisto-opiskelijana ja *miehenä*. Tätä edeltävä jaksos on kuvannut päähenkilön lapsuutta, jonka hän elää yhtäältä tyttönä, joka ei näytä tarpeeksi äidiltään, ja toisaalta poikatyttönä, jolla on vapaus kokeilla myös pojan roolia.

Kerrontatapojen vertailun ei ole yksin tarkoitus osoittaa lajityyppien risteytyminen ja kerronnan tapojen lainaaminen molempiin suuntiin. Lähempi tarkastelu osoittaa rajankäyntien kietoutuvan kerronnan taustalla vaikuttaviin epistemologisiin kysymyksiin sukupuolesta. Kummankin teoksen kerronnassa hyödynnetyt rajankäynnit liittyvät päähenkilön elämässä tapahtuvaan muutokseen sekä sukupuolen kertomiseen niin muodon kuin sisällön tasolla. Kumpikin kirjailija on joutunut miettimään, miten kertoa päähenkilöstä, jonka yksilöllistä kokemusta sukupuolesta ei tiedetä. Samalla kirjailijat ovat pyrkineet löytämään

tapoja kertoa ”välimailla olemisesta”. Kerronnan kokeilut etsivät tapoja, jotka mahdollistaisivat sukupuolen määrittelemättä jättämisen huomioiden kuitenkin samalla sen, että Barry eli aikuiselämänsä miehenä, mikä vaati häneltä mukautumista ja ponnistelua.

Sukupuolen moninaisuus

Transsukupuolisten henkilöiden omaelämäkertoja alkoi ilmestyä 1950-luvulla, kun sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvät julkaisut yleistyivät. Trans-liikkeen vakiintumisen myötä omaelämäkerrat lisääntyvät englanninkielisellä kielialueella erityisesti 1990-luvulla. Niissä voidaan tunnistaa erilaisia teemoja ja konventioita yhtäältä mihinkään kuulumattomuudesta ja identiteettittömyydestä ja toisaalta sukupuolen liikkuvuudesta ja moninaisuudesta (Halberstam 1998, 168). Omaelämäkerrat muokkautuivat osittain suhteessa omaelämäkerran konventioihin ja toisaalta julkisiin, lääketieteellisiin ja juridisiin diskursseihin, jotka arvioivat ja säätelevät esimerkiksi sitä, kuka on oikeutettu muuttamaan ruumiin sukupuolta lääketieteen avulla (Hausman 1995, 142–143; Stryker & Sullivan 2009, 55–57). Jay Prosser tuo esille, miten monet julkaistut omaelämäkerrat korostavat prosessiin liittyvän pakollisen kerronnallistamisen sekä rajoittavia että mahdollistavia piirteitä (Prosser 1998, 107). Prosser (1998, 120–121) painottaa kertomuksen keskeistä merkitystä transsukupuolisen minän muodostumisessa: omaelämäkerta sovittelee minän suhdetta menneisyyteen ja mahdollistaa minän asettumisen nykyisyyteen.

Trans-liikkeen vahvistumisen myötä 1990-luvulla haluttiin korostaa trans-ihmisten itsensä kirjoittamia kertomuksia, koska niissä painottui eletty kokemus. Toisaalta, kuten Cavarero (2000, 36) muistuttaa, niin omaelämäkerrat kuin *elämäkerrat* ovat tulosta maailmaan kuuluvasta olemassaolosta, joka muodostuu minän paljastaessa itseään toisille. Kukaan ei voi kertoa tarinaansa ilman muiden läsnäoloa, ja jokainen tarina syntyy yhteisön työn tuloksena.

Judith Halberstam näkee biografiat transsukupuolisten elämistä ”toisinaan väkivaltaisina, usein epätäsmällisinä projekteina”, jotka tulevat korostaneeksi, että valinta esiintyä tietyn sukupuolen edustajana oli-

si petos. Myös sentimentaalinen muistelu saattaa vaientaa kompleksisten henkilöiden elämän monimerkityksellisyyden. (Halberstam 2005, 48.) Halberstamin kritiikki tulee nähdä suhteessa sukupuolen, ruumiin ja identiteetin kytköksiin liittyviin poliittisiin tavoitteisiin siitä, miten olemassa olevat tavat ymmärtää sukupuoli tai sukupuolen säännönmukaisuudesta poikkeavat ilmiöt pakottavat kertomukset tietynlaisiin malleihin, joihin ne eivät yksiselitteisesti sovi.

Barrysta kertovien narratiivien juurena ovat tavallisimmin olleet vaikuttamaan tai normalisoimaan pyrkivät motiivit. Niiden tavoitteena on selittää Barryn miehenä esiintymisen syitä tavoilla, jotka säilyttävät selkeän sukupuolen kahtiajaon. Etenkin romaanit ja näytelmät ovat hakeneet oletetun ristiinpukeutumisen vaikuttimeksi rakkautta toiseen armeijan kirurgiin (Rose 1977, 152; Smith 1982, 855, 857). Romanttinen rakkaustarina palauttaa sukupuolen kahtiajakoiseen kehykseen vahvistaen samalla heteronormatiivisuutta. Toinen suosittu selitys on ollut se, että Barry tekeytyi mieheksi, jotta voisi kouluttautua lääkäriksi. Opinnot yliopistossa, lääkärin ammatin harjoittaminen ja armeijassa palveleminen eivät olleet naisille sallittuja 1800-luvulla.

Holmesin ja Dunckerin teokset edustavat uudenlaista narratiivia, joka pyrkii moninaistamaan sukupuolen kerrontaa ja kertomuksen mahdollistavia tulkintoja. Holmesin biografia ei anna absoluuttista tietoa siitä, mikä Barryn sukupuoli oli tai miksi hän eli miehenä. Tarve pohtia Barryn sukupuolta on silti läsnä biografiassa, eikä Holmes pyri asettumaan tarpeen ulkopuolelle. Hän käsittelee sukupuoleen liittyviä selitysmalleja kirjan lopussa ja jälkipuheessa. Yhtenä mahdollisuutena hän esittää, että Barry oli intersukupuolinen. Toisena mahdollisuutena Holmes pohtii sitä, että Barry saattoi olla henkilö, joka eli nuoruutensa Margaret Bulkleyä. Jos näin oli, hän saattoi olla tyttö, joka vaihtoi identiteettinsä pojaksi. Poikana hänellä oli mahdollisuus koulutukseen, ammatin suomaan taloudelliseen itsenäisyyteen ja matkusteluun. (Holmes 2007, 273–275, 293, 296.) Tässä tapauksessa Holmesin mielestä syyt muuttaa identiteettinsä mieheksi olivat todennäköisesti osin taloudellisia. Holmes (2007, 296) arvelee Barrylla olleen kaksi mahdollisuutta elää naisena: joko tehdä vähäpätöisiä, naisille sopivia töitä tai esiintyä lääketieteellisenä ihmeenä ja elää kohuttuna kummajaisena.

Epilogissa Holmes suhtautuu kriittisesti usein esitettyyn kysymykseen siitä, oliko Barry mies vai nainen. Viittaamalla intersukupuolisten vaatimuksiin oman sukupuolensa määrittämisestä nykykontekstissa Holmes (2007, 300) ehdottaa, että Barry tarttui tähän oikeuteen ja eli elämänsä mukautumalla miessukupuolta koskeviin konventionaaliisiin sääntöihin. Jälkipuhe toimii myös esimerkkinä siitä, miten transsukupuolisten menneisyydestä kertoville biografoille on usein tyyppillistä idealisoiva halu kohottaa hahmo esimerkillisen hahmon asemaan ja vapauden esitaistelijaksi (vrt. Halberstam 2005, 47–48). Idealisoiva juonne, joka kytkeytyy identiteettipolitiikkaan, esiintyy myös aikaisemmissa biografioissa. Esimerkiksi June Rose (1977, 153) kytkee Barryn ikonisuuden naisten vapautumiseen. Hän näkee Barryn ennakoivan naisten emansipoitumista. Holmesin tapa nähdä Barry esikuvallisena ankkuroituu 2000-luvun kontekstiin, jossa sukupuolen ja eron käsitykset ovat muutoksessa. Vaikka Holmes käyttää intersukupuolisuutta vertailukohtana, hän ei näe Barryn elämäntarinaa sidoksissa yhteen tiettyyn identiteettiryhmään vaan asettaa sille laajemmat tavoitteet: ”Barryn elämä muiden vastaavien mukana kehottaa meitä *muuttamaan tapojamme ajatella sukupuoliäroa ja ihmisten eroja*” (Holmes 2007, 300). Holmes (2007, 301) päättää epiloginsa toteamalla jatkavansa sen ajanhengen etsimistä, joka pystyisi mukautumaan Barryn edustamaan eroon.

Dunckerin romaani kuvaa Barryn elämäntarinan lapsuudesta kuolemaan asti. Päähenkilön kokemusta maailmasta kuvataan ensin lapsesta, joka ei vielä täysin ymmärrä ja hahmota ympäröivää maailmaa. Lapsi varttuu poikatytöksi, joka saa opetella kieliä, lukea klassikoita ja tutustua filosofiaan. Päähenkilön näkökulmaan ei vielä sisälly huolta tulevaisuudesta tai oman identiteetin sukupuolittuneisuudesta.

Romaanin ensimmäisen osan kerronnassa viitataan useisiin, hieman toisistaan eriäviin mahdollisuuksiin päähenkilön sukupuolta koskien. Esimerkiksi ystävä luonnehtii päähenkilöä ”jonkin sortin tytöksi”, ”pojaksi pukeutuneeksi tytöksi” tai ”pojaksi jossa on tarpeeksi tyttöä niin ettei sillä ole merkitystä kummin päin asia on” (Duncker 1999, 35). Sille, miten päähenkilöstä tulee herrasmies, esitetään useita mahdollisia polkuja. Päätös ei ole olosuhteiden pakosta tehty, ja siitä ovat vastuussa aikuiset. Romaanin ensimmäisessä osassa päätöksen mieheksi julkisessa

elämässä ryhtymisestä kuvataan tapahtuvan kolmen miehen toimesta. Barryn ottavat suojatikseen hänen setänsä James Barry, hänen äitinsä rakastaja kenraali Francisco de Miranda ja Buchanin kreivi David Erskine, jotka haluavat älykkäälle lapselle yliopistokoulutuksen:

”Kuule sotilas”, sanoi Francisco, ”haluaisitko opiskella kunnolla? Yliopistossa?” ”Kyllä”, minä kuiskasin tuntien oloni äkkiä sairaaksi ja vapisevaksi. ”No, sitten me toimimme niin. Sinun tulee muistaa tästedes vain yksi asia. Sinusta ei koskaan tule tyttöä. Mutta se ei tule olemaan vaikeaa. Jatkat vain poikatyttönä olemista.” (Duncker 1999, 60.)⁹

Päätös ei miesten mielestä aiheuta suuria muutoksia ja sisältää myös päähenkilön mielipiteen huomioon ottamisen, vaikka tämä on vielä lapsi. He nimeävät lapsen uudelleen ja kutsuvat miesten joukkoon (Duncker 1999, 60).

Barryn aikuistuttua jä hänen äitinsä kuoltua kenraali Francisco kertoo Barrylle tarinan, jonka mukaan Barryn äiti olisi ollut päätöksen takana. Äiti halusi kenraalin mukaan lapselleen toisenlaisen elämän kuin itselleen:

”Minun lapsellani on vapaus, johon minulla ei ollut koskaan mahdollisuutta. Minun lapsestani tulee herrasmies, hyvin koulutettu, matkustellut. Minun lapseni näkee maita joista itse olen uneksinut mutta en koskaan nähnyt, hän syö ruokia joista olen kuullut mutta joita en koskaan maistanut. – – Minä lasken hänet vapaaksi.” (Duncker 1999, 276–277.)¹⁰

Äidin toiveeseen liittyy ajatus vapaudesta, joka on mahdollista vain koulutetulle herrasmiehelle. Herrasmiehenä olemiseen liittyy ajan kontekstissa myös kolonialismin tuoma valta-asema, valkoisuus ja yläluokkaisuus. Vapaus näyttäytyy tässä valkoisen naisen näkökulmasta. Sukupuoli on asettanut hänen toimijuudelleen rajoituksia, mutta se on kytköksissä myös rotuun, kansallisuuteen ja luokkaan.

Myös päähenkilön alkuperälle esitetään useita mahdollisia genealogioita. Äitejä on yksi, mutta mahdollisia vaihtoehtoja isäksi on monta. Äidin suhteet isäkandidaatteihin rikkovat oman aikansa konteks-

tissa erilaisia normatiivisia sääntöjä. Yksi isäehdokkaista on naimisissa, mutta jakaa vaimonsa ja päähenkilön äidin kanssa talouden. Kaikki taloudessa asuvat osallistuvat James Barryn kasvatukseen. Toinen mahdollisista ehdokkaista on juorupuheiden mukaan äidin veli. Barry etsii äitinsä kuoltua vastauksia siihen, kuka hänen isänsä oli tai miksi hänen äitinsä eli elämänsä niin kuin eli. Lopulta totuuden etsiminen menettää mielekkyytensä (Duncker 1999, 352). Useiden mahdollisten ”alkuperäselitysten” läsnäolo tarinassa vaikuttaa myönteisesti siihen, että päähenkilö toteuttaa itseään ammatillisesti ja elää tapahtumarikkaan ja etuoikeutetun seikkailijan elämän.

Romaanissa Barryn elämä niin lapsena, poikatyttönä kuin miehenä rakentuu suhteessa muihin ihmisiin ja ympäröivään todellisuuteen. Vaikka elämä miehenä avaa hänelle huomattavia toiminnallisia mahdollisuuksia, se myös rajoittaa häntä sitomalla hänet tarkoin säädelyyn julkiseen rooliin miehenä ja sotilaslääkärinä. Miehenä elämisen autonomia ja vapaus korostuu suhteellisena, säänneltynä ja ristiriitaisena. Roolia sitoo tiukemmaksi paljastumisen pelko. Oletuksena romaanissa säilyy se, ettei Barry ole biologisesti mies vaan jotakin muuta. Päähenkilö toteaa viettäneensä elämänsä valepuvussa, mutta ei tiedä kuka muukaan olisi voinut olla (Duncker 1999, 354, 359). Eläkkeelle jäätyään Barry kokee olemattomiin kutistuneen julkisen elämänsä miehenä merkityksettömäksi ja elävänsä ”miehen kuoren sisällä joka hän oli joskus ollut” (Duncker 1999, 354). Hän päättää luopua identiteetistään miehenä, mutta ei toteuta aikomustaan, koska lapsuudenystävä ja rakastettu Alice ei pidä ajatuksesta. Alice kyseenalaistaa ajatuksen aidosta tai todellisesta sielusta ja identiteetistä. Hän vertaa elämää ja identiteettiä näyttelemiseen ja näyttämöllä olemiseen. Hän ei voi ymmärtää miksi ”housuroolin” saanut Barry haluaisi osan antaumuksella esitettyään vaihtaa roolia, sillä se halventaisi kaikki häntä ihailevat ihmiset (Duncker 1999, 358–359).

Kun Barry kuolee, hänen elämäntarinansa siirtyy eteenpäin Alicen kertomana. Alice miettii tarkkaan, miten kertoa tarina hänelle itselleen mahdollisimman suotuisasti. Samalla sen tuli olla sopivan skandaalimainen, jotta siitä maksetaan hyvin. Hän aikoo esittää uskomattoman kertomuksen, ”täynnä salaisuuksia, intohimoja ja seikkailua” (Duncker

1999, 371). Romaani viittaa lopussa tapaan, jolla elämäntarinoita tuotetaan erilaisiin tarpeisiin. Kokonaisuudessaan romaani korostaa, miten subjektin sukupuolen määrittymisessä ei ole yksinkertaisesti kyse yksilön valinnasta ja vapaudesta vaan että prosessi on aina monimutkaisesti riippuvainen muista ihmisistä, ympäröivistä olosuhteista ja yksilön sosiaalisesta positioista.

Sekä Holmesin että Dunckerin teokset moninaistavat kuvaa Barryn sukupuolesta yhtäältä lajityyppinsä ja toisaalta erityisen, tunnetun henkilön elämäntarinan kehyksissä. Teokset jättävät tilaa vaihtoehtoisille selityksille, tulkinnoille ja kuvittelulle tavoilla, jotka kutsuvat lukijoita pohtimaan elämäntarinoihin liittyviä erilaisia tarpeita sekä sukupuolen käsitettä ja sen suhdetta identiteettiin uusista näkökulmista.

Lopuksi

Menneisyyden merkitykset sekä tapamme arvottaa asioita muuttuvat jatkuvasti samalla, kun uudet merkitykset muuttavat tapojamme tulkita menneisyyttä (Brockmeier 1997, 177). Barryn elämäntarina on monivivahteinen menneisyyden peili, jonka avulla voidaan pohtia elämäntarinan moninaisia tehtäviä sekä sukupuolen mahdollisuuksia suhteessa erisuuntaisiin, nykykontekstissa läsnä oleviin tarpeisiin. Tarkastelemani teokset pyrkivät luomaan uskottavan kuvan Barryn elämästä unohtamatta menneisyyden ja nykyhetken merkitystä tulevaisuuteen suuntautumisessa. Sekä Duncker että Holmes viittaavat teostensa loppupuolella tulevaisuuteen ja sen erottamattomuuteen menneisyydestä.

Olen tarkastellut Holmesin ja Dunckerin teosten suhdetta genreen ja painottanut kerronnan tapoja valintoina, jotka korostavat kirjailijoiden tietoisuutta elämäntarinoihin liittyvistä odotuksista ja omasta vastuutaan tiedon tuottajina. Jana Funke (2012) käyttää Dunckerin romaanin yhteydessä luonnehdintaa sukupuolta vastustavasta ja epämääräisyyteen tukeutuvasta kerronnallisesta strategiasta, joka pervouttaa sukupuolen ja seksuaalisuuden kategoriat ja muistuttaa samalla menneisyydestä tiedon ulottumattomissa olevana. Kumpikaan teoksista ei pyri normalisoimaan transsukupuolisen subjektin tarinaa tai rakenna yksioikoista kuvaa ristiinpukeutumisesta vastarinnan ilmaisuna. Tietoisuus ja vastuu

ilmenevät muodon ja sisällön toisiinsa kietoutuneilla tasoilla valintoina, jotka osoittavat kertomusten pyrkimyksen laajentaa sukupuolen ja erojen ymmärtämisen kehyksiä ajassa, jossa sukupuoli käsitteenä on muutoksessa ja jossa siihen kohdistuu moninaisia tavoitteita.

Judith Halberstam muistuttaa transsukupuolisuuden diskurssin kompleksisuudesta ja korostaa, ettei sen tavoitteena ole väittää, että ihmisten tulisi valikoida uusia sukupuolia, eliminoida vanha kahtiajako ja suhtautua sukupuoleen liberaalina, itse määriteltävissä olevana valinnan käytäntönä. Sen sijaan ensisijainen päämäärä on sellaisten sukupuolien tunnistaminen, jotka eivät ole naisia tai miehiä. (Halberstam 1998, 162.) Välttämällä ottamasta ehdotonta kantaa kysymykseen Barryn sukupuolesta ja sukupuoli-identiteetistä Dunckerin ja Holmesin teokset suostuttelevat lukijoita liikkumaan kohti määrittelemätöntä sukupuolen käsittämistä. Tähän sisältyy valmius hyväksyä ajatus siitä, että kysymys sukupuolesta ja ruumiillistetusta subjektiviteetista on moninainen. Erilaiset diskurssit ja käytännöt, lääketieteellinen ja biologinen mukaan lukien, ovat läsnä mutkikkaita tavoissamme olla sukupuolittuneita ja ruumiillistuneita.

Viitteet

¹ Barryn syntymävuodesta ei ole tarkkaa tietoa.

² Ensimmäinen Barryn elämään perustuva kirjallinen teos, Ebenezer Rogersin romaani *The Modern Sphinx* ilmestyi 1881. Ensimmäinen biografia, Isobel Raen *The Strange Story of Dr James Barry* ilmestyi 1958.

³ Termin kritiikistä ks. Halberstam 2005, 48; Currah 2006, 4–5; Stryker 2008, 19, 24.

⁴ Tämä on yleinen tapa ymmärtää kertomuksen ja identiteetin suhde kerronnan tutkimuksessa. (Vrt. esim. Ricoeur 1992; MacIntyre 2007.)

⁵ Trans-liike vahvistui erityisesti 1990-luvulla Yhdysvalloissa, mutta myös laajemmin kansainvälisessä kontekstissa. Poliittiset pamfletit ja manifestit kuten Sandy Stonen ”The ’Empire’ Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto” (1991) ja Leslie Feinbergin *Transgender Liberation* (1992) tukivat liikkeen yhteisöllisyyttä ja poliittisia tavoitteita (Wickman 2001, 55–61; Meyerowitz 2002; Broad 2002; Stryker 2008, 59–153).

⁶ Postmodernismiin liitetty fakthan ja fiktion kahtiajakoa purkanut epistemologinen muutos liittyy nk. kielellisen käänteen jälkeen tapahtuneeseen historiankirjoituksen kyseenalaistumiseen tieteellisenä ja objektiivisena menneisyyden kuvaajana (ks. esim. Barthes 1993; White 1996, 396–397).

⁷ "In the frozen heart of winter, a slight figure veered along the pavements of Edinburgh Old Town. With hands thrust deep into the pockets of a man's greatcoat, the body of the young medical student was concealed completely. Only his head was visible. – – As if drunk, he lurched with an unsteady gait toward his lodgings in Lothian Street. Self-conscious about staggering on a public street, he tried to regain the more confident comp of his usual strut." Kaikki suomennokset englannin kielestä ovat kirjoittajan.

⁸ "JAMES MIRANDA BARRY was ten years old when he signed the Matriculation Roll of Edinburgh University in December 1809. He paid two shillings and sixpence for his university library ticket out of his own pocket, spoke to no one, turned up the collar of his greatcoat, which almost reached his ankles, and walked out into an icy wall of rain, becoming sleet."

⁹ "Listen, soldier,' said Francisco, 'would you like to study properly? At a university?' 'Yes,' I whispered, suddenly feeling sick and shivery. 'Well, that's what you're going to do. There's just one thing that you'll have to remember from now on. You never will be a girl. But you won't find that hard. You'll just go on being a tomboy."

¹⁰ "My child will have the freedom I never enjoyed. My child will be a gentleman, well-educated, well-travelled. My child will see the countries of which I dreamed, but never saw, will eat foods I have heard of, but never tasted. – – I set her free."

Lähteet

Barthes, Roland. 1993. Toden tuntu. Teoksessa *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*, toim. ja käänt. Lea Rojola & Pirjo Thorel, 99–117. Tampere: Vastapaino. Ilmestyi alun perin 1968.

Broad, K.L. 2002. GLB+T?: Gender/Sexuality Movements and Transgender Collective Identity (De)Constructions. *International Journal of Sexuality and Gender Studies* 7 (4): 241–264.

Brockmeier, Jens. 1997. *Narrative Realities: Perspectives on the Self*. Vienna: International Research Center for Cultural Studies Publications.

Castle, Terry. 1987. The Culture of Travesty: Sexuality and Masquerade in Eighteenth Century England. Teoksessa *Sexual Underworlds of the Enlightenment*,

- toim. G.S. Rousseau & Roy Porter, 156–180. Manchester: Manchester University Press.
- Cavarero, Adriana. 2000. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. Käänt. Paul A. Kottman. London & New York: Routledge. Ilmestyi alun perin 1997.
- Currah, Paisley. 2006. Gender Pluralisms under the Transgender Umbrella. Teoksessa *Transgender Rights*, toim. Paisley Currah & Richard M. Juang & Shannon Price Minter, 3–31. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Devor, Holly. 1999. *FTM: Female-to-Male Transsexuals in Society*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. Ilmestyi alun perin 1997.
- Duncker, Patricia. 1999. *James Miranda Barry*. London: Serpent's Tail.
- Elliot, Patricia. 2010. *Debates in Transgender, Queer, and Feminist Theory: Contested Sites*. Farnham: Ashgate.
- Enke, A. Finn. 2012. Note on Terms and Concepts. Teoksessa *Transfeminist Perspectives in and beyond Transgender and Gender Studies*, toim. Anne Enke, 16–20. Philadelphia: Temple University Press.
- Feinberg, Leslie. 1992. *Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come*. New York: World View Forum.
- Funke, Jana. 2012. Obscurity and Gender Resistance in Patricia Duncker's *James Miranda Barry*. *The European Journal of English Studies* 16 (3): 215–226.
- Groot, Jerome de. 2009. *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. London & New York: Routledge.
- Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Durham, NC & London: Duke University Press.
- – –. 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.
- – –. 2006. Boys will be ...Bois? Or, Transgender Feminism and Forgetful Fish. Teoksessa *Intersections between Feminist and Queer Theory*, toim. Diane Richardson & Janice McLaughlin & Mark E. Casey, 97–115. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.
- Hamilton, Nigel. 2007. *Biography: A Brief History*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hammond, Mary. 2002. The Enigma of James Barry. *Women: A Cultural Review* 13 (1): 104–106.

Hausman, Bernice L. 1995. *Changing Sex: Transsexualism, Technology, and the Idea of Gender*. Durham, NC & London: Duke University Press.

– – –. 2000. Do Boys Have to Be Boys? Gender, Narrativity, and the John/Joan case. *NWSA Journal* 12 (3): 114–138.

Holmes, Rachel. 2007. *The Secret Life of Dr James Barry: Victorian England's Most Eminent Surgeon*. Gloucestershire: Tempus.

Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York & London: Routledge.

Hyvärinen, Matti & Hydén, Lars-Christer & Saarenheimo, Marja & Tamboukou, Maria. 2010. *Beyond Narrative Coherence: An Introduction*. Teoksessa *Beyond Narrative Coherence*, toim. Matti Hyvärinen & Lars-Christer Hydén & Marja Saarenheimo & Maria Tamboukou, 1–15. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

MacIntyre, Alasdair. 2007. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press. Ilmestyi alun perin 1984.

Meyerowitz, Joanne. 2002. *How Sex Changed: A History of Transsexuality in the United States*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Noble, Jean Bobby. 2006. *Sons of the Movement: FtMs Risking Incoherence on a Post-Queer Landscape*. Toronto: Women's Press.

Plummer, Ken. 2001. *Documents of Life 2: An Invitation to a Critical Humanism*. London: Sage.

Prosser, Jay. 1998. *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. New York: Columbia University Press.

Rae, Isobel. 1958. *The Strange Story of Dr. James Barry: Army Surgeon, Inspector General of Hospitals, Discovered on Death to Be a Woman*. London: Longmans.

Ricoeur, Paul. 1992. *Oneself as Another*. Käänt. Kathleen Blamey. Chicago: University of Chicago Press. Ilmestyi alun perin 1990.

Rogers, Ebenezer. 1881. *A Modern Sphinx: A Novel*. London: J. & R. Maxwell.

Roof, Judith. 1996. *Come as You Are: Sexuality and Narrative*. New York: Columbia University Press.

Rose, June. 1977. *The Perfect Gentleman: The Remarkable Life of Dr. James Miranda Barry, the Woman Who Served as an Officer in the British Army from 1813 to 1859*. London: Hutchinson.

Smith, Kathleen M. 1982. Dr. James Barry: a military man – or woman? *Canadian Medical Association Journal* 126 (7): 854–857.

- Smith, Sidonie & Watson, Julia. 2010. *Reading Autobiography: Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stanley, Liz. 1992. *The Auto/Biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/Biography*. Manchester: Manchester University Press.
- Stone, Sandy. 1991. The "Empire" Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto. Teoksessa *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, toim. Julia Epstein & Kristin Straub, 280–304. New York: Routledge. Ilmestyi alun perin 1987.
- Stryker, Susan. 2008. *Transgender History*. Berkeley, CA: Seal Press.
- Stryker, Susan & Sullivan, Nikki. 2009. Kings' Member, Queen's Body: Transsexual Surgery, Self-Demand Amputation and the Somatechnics of Sovereign Power. Teoksessa *Queer Interventions: Somatechnics*, toim. Nikki Sullivan & Samantha Murray, 49–63. Farnham: Ashgate.
- White, Hayden. 1996. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. Teoksessa *Knowledge and Postmodernism in Historical Perspective*, toim. Joyce Appleby & Elizabeth Covington & David Hoyt & Michael Latham & Allison Sneider, 395–409. New York & London: Routledge. Ilmestyi alun perin 1986.
- Wickman, Jan. 2001. *Transgender Politics: The Construction and Deconstruction of Binary Gender in the Finnish Transgender Community*. Åbo: Åbo Akademi University Press.

**”Ei muuta pakotietä kuin viina ja kirjan loppuunvieminen.”
Traumoista vapautumisen vaikeus Hannu Salaman
*Tapausten kulussa***

Vuonna 1969 ilmestynyt romaani *Tapausten kulku* on Hannu Salaman yhdeksäs teos. Se sai tyrmistyneen ja kielteisen vastaanoton. Esimerkiksi *Aamulehden* Arto Seppälä piti teosta haaksirikkona, jonka ”lauseet valuvat tyhjiin, kokonaisuus leviää muodottomaksi” (Seppälä 1969). Myös Pekka Tarkka on osaelämäkerrassaan *Salama* (1973) suhtautunut teokseen nuivasti. Hän kuittaa muutamalla sivulla teoksen välityöksi ja ”60-luvun kirjallisuuden rappion satiiriksi”, joka on ”epäonnistunut toisinto *Minä, Olli ja Orvokin* teemasta ja aihepiiristä” (Tarkka 1973, 236). Myöhemmin teos on nähty lähinnä itseironisena aikalaiskuvauksena, jossa tuodaan esiin ”1960-luvun kirjallisuuspoliittisia asetelmia autenttisella tavalla” (Niemi 1999, 171). Teoksen tarkempi analysointi on kuitenkin jätetty sikseen.

Tapausten kulku on eittämättä jonkinlainen siirtymävaiheen teos Salaman suurten romaanien *Minä, Olli ja Orvokki* (1967) ja *Siinä näkijä missä tekijä* (1972) välissä. Samalla se on kuitenkin aikaansa edellä oleva romaani. Siinä on tunnustuksellisuutta ja tunnustuksellisuuden parodiaa, jotka löivät läpi vasta 1970-luvulla erityisesti Henrik Tikkasen ja Christer Kihlmanin teoksissa (ks. Zilliacus 1999, 214, 216).¹ Salaman *Tapausten kulusta* löytyy myös postmodernille meta- ja autofiktiolle ominaisia piirteitä, joista on alettu Suomessa puhua myöhemmin.² Teos on avoin tilitys päähenkilönsä alkoholismista, perhe-elämän vaikeuksista ja luomistyön ongelmista. Päähenkilö, joka toimii teoksessa myös minämuotoisena kertojana, on paljossa Hannu Salaman kaltainen. Hän on Salaman tapaan naimisissa, kahden lapsen isä ja kirjaoikeu-

denkäynnin läpikäynyt kirjailija, joka on hiljattain kirjoittanut ”Orvokin” (TK 62), rustaa parhaillaan ”hätäpaskaa” (TK 117) ja suunnittelee välillä myös ”Isoa Kirjaa” eli ”Pispalaceposta” (esim. TK 64, 160). Teosten nimet ovat selviä viittauksia Salaman todellisiin romaaneihin, ja *Juhannustanssit* (1964) mainitaan jopa oikealla nimellään ”minun” eli päähenkilökertojan teoksena (TK 13). Edelleen, Salaman tapaan, kirjan päähenkilö asuu Helsingissä ja viettää vapaa-aikaansa taiteilijaravintola ”Visbyssä” muun muassa Ilmari Autereen kanssa, joka muistuttaa Pentti Saarikoskea.

Omaelämäkerralliset viittaukset ovat teoksessa selviä mutta samalla metafiktiivisesti ladattuja. Kirja nimittäin sekoittaa ontologisesti erillisten maailmojen henkilöitä niin, että todellisuuden ja todellisuudenkuvauksen välinen raja kyseenalaistuu (vrt. Hallila 2006, 89–90). Kertoja esimerkiksi sanoo fiktiivisen Ilmari-hahmon olevan ”tämän kirjan tekijän” ystävä (TK 32), mutta toisaalla mainitsee erillisenä henkilönä ja Ilmarin kilpaveljenä myös Saarikosken (ks. esim. TK 22). Henkilökertojan ja tekijän identtisyys viitataan niin ikään, mutta tuo samuus jää häilyväksi. Tällainen todellisuuden ja fiktion rajan hämääminen voidaan tulkita leikittelyksi realistisella ja autobiografisella koodilla, joten teosta ei ole syytä lukea ulkopuolista todellisuutta vastaavana. Silti teos ei sisällöltään ole leikkisä vaan suomalaiselle romaanitraditiolle uskollisesti vakava. Samoin sen henkilökuvaus pyrkii psykologiseen uskottavuuteen. Keskiössä ovat luovaa työtä tekevän miehen vaikeudet sopeutua avio- ja perhe-elämään, suomalaiseen vuoden 1967 yhteiskuntaan ja jopa elämään yleensä. Kertovan ja kokevan minän välinen etäisyys on lyhyt, mikä saa aikaan välittömän tilityksen vaikutelman. Vaikutelma on myös korostuneen negatiivinen ja samanlaisia tilanteita, tunteja ja tunnelmia toistava. Tämä johtaa kysymään, millainen oikeastaan on se tapahtumien rakenteellinen logiikka, joka näyttäisi johtavan päähenkilön yhä uudestaan niin psykologiseen kuin sosiaaliseenkin tyytymättömyyteen ja peräti umpikujaan.

Tässä tekstissä tutkin sitä, että teoksen rakenteen logiikkana olisi päähenkilökertojan persoonallisuuden dissosiativisuus, joka kumpuaa traumatisoitumisesta.³ Tällaisen tulkinnan edellytykset ovat teoksessa itsessään: päähenkilön minuus on hajallaan ja käytös ailahtelevaa. Hä-

nen tunnekuohunsa syöksähtävät päälle kontrolloimattomasti ja ajavat harkitsemattomiin tekoihin. Kaikki on ”sekaisin” (TK 113) ja elämä tuntuu orjuuttavalta (TK 196), eikä päähenkilö pysty muuttamaan elämänsä suuntaa, vaikka haluaisikin. Takana on *Juhannustanssien* aiheuttama julkinen riepottelu ja uuvuttava kirjaoikeudenkäynti. Tämän rinnalla teoksessa kartoitetaan lapsuusajan kovia kokemuksia. Näyttääkin siltä, että aikuisuudessaan, eli teoksen primaaritarinassa, päähenkilö on ajautunut samankaltaiseen kuluttavaan sosiaaliseen draamaan kuin lapsuudessaan, teoksen sekundaaritarinassa. Voidaan siis ajatella, että Salama on tullut kuvanneeksi päähenkilönsä persoonallisuutta *rakenteellisesti dissosioituneena*: ongelmien juuret ovat jo kaukana lapsuudessa ja elämisen vaikeudet ilmenevät entistäkin kärjistyneempinä kirjasodan seurauksena.

Aloitan tarkasteluni selvityksellä siitä, mitä persoonallisuuden rakenteellisella dissosiaatiolla tarkoitetaan. Sen jälkeen käsittelen trauman ja dissosiaation ilmentymiä *Tapausten kulussa*, lähinnä päähenkilön sosiaalisissa suhteissa ja kirjoitustyössä. Lopuksi pohdin, mitä rakenteellinen dissosiaatio tarkoittaa päähenkilön vapauden kannalta. Voiko traumasta vapautua ja yrittääkö päähenkilö sitä? Mistä hän vapautuisi ja mihin? Onnistuuko hän?

Persoonallisuuden rakenteellisesta dissosiaatiosta

Persoonallisuuden rakenteellinen dissosiaatio on käsite, jota ovat käyttäneet erityisesti Onno van der Hart, Ellert Nijenhuis ja Kathy Steele teoksessaan *Vainottu mieli* (2009). Ranskalaisen filosofin, psykiatrin ja psykologin Pierre Janetin (1859–1947) dissosiaation käsitteeseen pohjautuen he luovat teoriaa, jonka mukaan traumassa on keskeisintä juuri rakenteellinen dissosiaatio⁴ (Hart et al. 2009, ix) eli persoonallisuuden jakautuminen näennäisen normaaliin osaan ja emotionaalisiin osiin. Persoonallisuuden näennäisen normaali osa on kiinnittynyt jatkamaan normaalia arkea niin kuin ennenkin ja välttelee traumamuistoja. Emotionaalisia persoonallisuuden osia sen sijaan on usein kaksi tai useampi, ja ne ovat juuttuneet traumakokemukseen. (Hart et al. 2009, 6.)

Kuten suomalainen trauma-asiantuntija ja psykologi Anne Suokas-Cunliffe (2006b, 10) toteaa, dissosiaatiohäiriöiden taustalla ajatellaan olevan lajinsäilymiseen ja yksilön eloonjäämiseen liittyvien toimintarakenteiden kehityksen vaurion. Psykologisten tutkimusten kautta on ymmärretty, että ihmisellä on muiden nisäkkäiden tapaan synnynnäisiä toimintatapumuksia eloonjäämiseen ja lajin säilymiseen. Taipumukset ovat idullaan jo syntymässä ja kehittyvät myöhemmin turvallisessa vuorovaikutuksessa vanhempien kanssa. Eloonjäämiseen liittyviä rakenteita ovat kiintymyshuuto, ylivireys, taistelu, pako, jähmettyminen, totaalinen alistuminen ja toipuminen (Ks. esim. Suokas-Cunliffe 2006b, 10). Näistä ylivireyden kanssa voi äkillisesti vuorotella voimakas alivireys (Hart et al. 2009, 27; Suokas-Cunliffe 2006a, 23). Lajin säilymiseen liittyviä rakenteita taas ovat kiintymys, leikki, ympäristön tutkiminen, suvunjatkaminen, energian säätely ja huolenpito muista. Normaalisti kehittyessään nämä toimintarakenteet aktivoituvat vuorotellen tilanteen vaatimalla tavalla. Kun mitään vaaraa ei ole, lajin säilymiseen liittyvät rakenteet ovat toiminnassa. Uhan ilmetessä ne väistyvät ja puolustusrakenne aktivoituu. Tällöin myös autonomisen hermoston toiminnassa tapahtuu muutoksia, jotka osaltaan vaikeuttavat traumaattisen tapahtuman käsittelyä, integroitumista mielessä. (Suokas-Cunliffe 2006b, 10.)

Jos ihminen on traumatisoitunut jo lapsena, kuuluu hänen kokemusvarastoonsa intensiivisiä, äkillisiä, kontrolloimattomia, ennakoimattomia ja äärimmäisen negatiivisia tapahtumia. Tapahtumat, jotka eivät ole suoranaisesti hengenvaarallisia mutta joissa menetetään oleellinen kiintymyssuhde, lisäävät niin ikään traumatisoitumisen vaaraa. Lapsiin kohdistuvaan väkivaltaan liittyvät usein kaikki nämä tekijät, samoin lapsen tarpeiden laiminlyöntiin, jossa tärkeät ihmiset eivät anna olennaista fyysistä ja henkistä hoivaa, rauhoita tai tarjoa vahvistavia kokemuksia. (Hart et al. 2009, 24.) Tällaisessa traumatisoivassa vuorovaikutuksessa lapsi yrittää turvautua vanhempaan, joka kuitenkin vahingoittaa häntä. Tämä ristiriita aiheuttaa lajin säilymiseen liittyvien toimintarakenteiden aktivoitumisen nopeasti vuorotellen puolustautumiseen liittyvien rakenteiden kanssa. Näiden rakenteiden välillä tapahtuu dissosiaatio. Persoonaa jakautuu sekä näennäisen normaaliin osaan, joka sisältää la-

jin säilymiseen liittyvät rakenteet ja jatkaa tavallista elämää kuin mitään ikävää ei olisi tapahtunut, että emotionaalisin osiin, jotka kantavat trauman muistot sekä mielessä että kehossa. (Suokas-Cunliffe 2006b, 10–11.) Ensin mainittua on kutsuttu myös persoonan ”päiväpuoleksi” (Suokas-Cunliffe 2006b, 11) tai ”päivälapseksi” (Hart et al. 2009, 4) ja jälkimmäisiä ”yölapseksi” (Hart et al. 2009, 4). Tässä käytän termejä päiväpuoli ja yöpuoli.

Suokas-Cunliffen mukaan persoonan päiväpuolen yhteys tunteisiin on vähäinen tai tunteet voivat puuttua kokonaan. Sen sijaan persoonan yöpuolella – tai tietoisien minuuden ”alla” olevissa toisissa minuuksissa (Hart et al. 2009, vii) – on tallentuneina kapeita havaintoja traumakokemuksista sekä niihin liittyviä puolustautumiskeinoja, siis eloonjäämisrakenteen osia. Näihin osiin on jäänyt mukaan henkilön omia ennakoitavia tapahtumien kulusta ja tapahtumahavaintojen puutteellisuutta. Kun jokin traumasta muistuttava ärsyke hälyttää yöpuolen, sen sisältämät havainnot ja puolustuskeinot tunkeutuvat mieleen. Yöpuoli sisältää tuntevia dissosiativisia oireita, kuten voimakkaita tunteita, ajatuksia, äkillisiä kiputiloja ja trauman uudelleenelämistä kehon tuntemuksina. Yöpuolen osia voi olla useita. Jossakin osassa voi olla esimerkiksi pienen lapsen alistumisreaktio ja kokemus siitä, että on täysin toisen vallassa. (Suokas-Cunliffe 2006b, 11.) Taisteluun jämähtänyt yöpuolen osa puolestaan muistaa aiemmat hylkäämistraumat ja kammoaa läheistä ihmissuhdetta tai pyrkii pääsemään siitä irti. Samaan aikaan surua ja yksinäisyyttä kantava yöpuolen osa voi pelätä kiintymyssuhteen menettämistä tai hakeutua harkitsemattomiin ihmissuhteisiin. (Hart et al. 2009, 216–217.) Myös päiväpuoli saattaa kokea samat muistot ja tunteet kuin yöpuoli tai jokin sen osa, mutta ilman selvää käsitystä, mitä ne ovat (Hart et al. 2009, 103). Henkilön mielensisäinen toiminta ja käyttäytyminen muuttuvat sen mukaan, millainen dissosiativinen osa kulloinkin on ohjaksissa (Hart et al. 2009, xi).

Aikuisuudessa rakenteellinen dissosiaatio näkyy selvästi menneen traumatapahtuman realisoitumattomuutena. Traumatisoitunut voi olla päiväpuolellaan jopa tietämätön traumaistaan, kun taas yöpuolen osien aktivoituessa hän elää niitä uudelleen ja kokee alkuperäisen järkytyksen ikään kuin trauma tapahtuisi tässä ja nyt. Menneisyyden tapahtumilla ei

käytännössä ole tapahtuma-aikaa eikä -paikkaa traumatisoituneen elämäntarinassa, vaan yöpuolen osat elävät lapsuuden tapahtumia kertautuvasti, kun jokin ärsyke laukaisee uhan. Realisoitumaton trauma altistaa vahingoittaville kokemuksille aikuiselämässäkin; traumatisoitunut esimerkiksi ajautuu herkästi ihmissuhteisiin, joissa hänen tarpeensa ja toiveensa eivät tule kuulluiksi. (Suokas-Cunliffe 2006b, 12–13.) Toistuva altistus voimakkailla stressitekijöille lisää niin ikään huumausaineiden käytön riskiä (Hart et al. 2009, 24). Kaikki nämä piirteet ja oireet ilmenevät myös *Tapausten kulun* päähenkilössä.⁵

Trauma ja dissosiaatio *Tapausten kulussa*

Tapausten kulkua voi lukea kertomuksena eloonjäämististelusta, selviytymisestä. Se kuvaa päähenkilöä elämäntilanteessa, jossa muutaman vuoden mittaiseksi venähtänyt kirjaoikeudenkäynti nöyryytyksineen alkaa olla lopuillaan ja elämä alkaa siten näyttää tasaantumisen merkkejä. Toisin kuitenkin käy: päähenkilökertojan ajatus siitä, että hän pystyisi nauttimaan elämästä, seurustelemaan kahden lapsensa kanssa ja pääsisi ”Juhannustanssioikeudenkäynnin jälkipaineesta” (TK 36), osoittautuu tapahtumien edetessä illusoriseksi. Lajin säilymiseen liittyville toiminnoille, kuten kiintymykselle, leikille ja muista huolehtimiselle, ei avaudu juurikaan tilaa, vaan vallan saavat eloonjäämiseen liittyvät rakenteet, joita ovat voimakas ylivireyden ja alivireyden vaihtelu, taistelu, pako, totaalinen alistuminen ja toipuminen (vrt. esim. Suokas-Cunliffe 2006b, 10; Hart et al. 2009, 27). Päähenkilökertoja toteaa itsekin alistuneesti, että ”[m]inun oli oltava juuri tässä välitilassa – –, pitämällä vain itseni hengissä” (TK 120).

Eloonjäämististelusta on kuitenkin *Tapausten kulun* primaaritarina tiukasti tiivistäen. Teos kuvaa sitä, kuinka päähenkilö yrittää vapautua tilanteestaan ja päästä tasapainoon eloonjäämiseen ja lajin säilymiseen liittyvien rakenteiden kanssa. Sitä, miksi yö- ja päiväpuoli ovat ajautuneet erilleen, teos ei yksiselitteisesti osoita, mutta vihjeitä siitä voi lukea. Ensinnäkin lapsuus riitaisan ja hajanaisen perheen poikana näyttäisi sisältävän jotain raskasta ja selvittämätöntä. Teoksessa on reilun 20 sivun mittainen jakso, joka liittyy päähenkilön lapsuuden kokemuksiin. Tässä

sekundaaritarinassa päähenkilö-kertoja kertoo olevansa avioerolapsi ja eläneensä isästään kokonaan erillään 7-vuotiaasta 14-vuotiaaseen saakka. Hän tuo esiin isänsä itsekeskeisyyden ja viittaa häpeään, joka on leimannut koko isänpuoleista sukua ja jota hän itsekin kantaa mukanaan: "kuin kunkin paidan alla olisi ollut kolmannen vaiheen avohaava jonka kaikki tiesivät ja yrittivät salata. Lapsensieluihin vielä minua myöten oli opetettu juuriensa inhoaminen, piirteitten joitten oletti olevan Kuppa-Kallen varastosta" (TK 83). Sukutaustaan kuuluu kupan lisäksi mielisairautta, alkoholismia ja jopa raiskausjuoruja; äiti on kertonut päähenkilölle, että tämän kaksi setää ovat raiskanneet nuoren tytön. Juoru on järkyttänyt nuorta poikaa syvästi. Isänpuoleinen suku on jotain, mitä vastaan täytyy pitää puolensa, eikä äidissäkään ole kehumista: "äiti julisti isän suvun olevan hulluja kaikki – –, isä taas että äiti oli huora" (TK 92). Poika on jäänyt riitelevien vanhempiensa väliin, joista kumpikin on yrittänyt saada hänet puolelleen. Riitaisan perhekuvion mainitaan olleen hyvin repivää.

Isänpuoleinen suku on teoksen sekundaaritarinan mukaan halveksinut myös pojan kirjoitusharrastusta: "Runoja jumalauta, yks vaan tekee runoja, mitä perkelettä tästä tulee kun yks vaan tekee runoja" (TK 84). Silti juuri kirjoittamiseen uppoutumisesta on muodostunut tärkeä pako- ja selviytymispaikka. Sekundaaritarinasta on luettavissa, että ilman sosiaalista tukiverkostoa päähenkilön on täytyntä oppia selviytymään yksin. Hän esimerkiksi vetäytyy ristiriitaisista tilanteista ja torjuu ikäviä tunteita: "Kävelin rantoja ja yritin unohtaa" (TK 85). Teoksessa viitataan myös johonkin realisoimattomaan traumakokemukseen tai sen "kipupisteeseen" (Hart et al. 2009, 333): "Mitä hirveän pahaa – kuten kysyi Eija, os. Pulkkinen – minulle olikaan tehty jo lapsena?" (TK 119).

Tapausten kulussa viitataan myös jumalanpilkkajupakkaan traumaattisena tapahtumana. Tekstin kokonaisuus ja yksityiskohdat antavat ymmärtää, että taustalla olevat lapsuuden traumakokemukset ovat kertautuneet jumalanpilkkaoikeudenkäynnissä. Tällä kertaa ne tosin kertautuvat ja aktivoituvat yhteiskunnallisella tasolla: päähenkilö kokee tulleen täysin teilatuksi ja julkisesti nöyryytetyksi sekä pastorien ja arkkipiispojen (TK 75) että "herrojen" (TK 124) taholta. Tulkinta-

ni mukaan päähenkilö ei saa tässäkään tilanteessa sosiaalista tukea, vaan hän jää ja jättäytyy yksin kuten lapsuudessaan. Hän näyttäytyy henkilönä, joka on vältellyt aiempia traumamuistoja ja niitä tekijöitä, jotka laukaisevat sietämättömiä tunne- ja ylivireystiloja (vrt. Suokas-Cunliffe 2006a, 20). Alkukahakoista ja siitä, mitä kaikkea aiemmin on tapahtunut ja missä järjestyksessä, ei kerrota. Se kuitenkin käy selväksi, että oikeudenkäyntien aiheuttamaan ”hermoprässiin” (TK 218) hän on hakenut apua paitsi kovasta yksinäisestä työnteosta myös alkoholista (TK 59). Kertautuvasta traumasta selvitäkseen hän siis turruttaa itsensä päihteillä niin, ettei tunne mitään. Tähän hän viittaa puhumalla itsensä ”tunnottomaksi” juomisesta (TK 96) ja lohdullisesta turtumisen tilasta, jolloin ei kaipaa ketään (TK 204). Hän alkoholisoituu, mihin esimerkiksi Suokas-Cunliffen (2006a, 20) mukaan voimakas aikuisiän traumatisoituminen voi johtaa. Päihteiden esitetäänkin usein turruttavan emotionaalista kipua ja estävän traumamuistojen pääsyä tietoisuuteen (Hart et al. 2009, 55).

Raastavien tunteiden äkkihyökkäyksiä ja väistöryityksiä

Luentani mukaan päähenkilö ei ole täysin tietoinen siitä, mitä hän pakenee – ei edes etäistä analyttisyyttä tapailevan kertojan ominaisuudessa. Hän tuntuu pakenevan eri asioita eri keinoin. Esimerkiksi oikeudenkäynti- tai työpaineita sekä perhe-elämän ristiriitoja hän väistelee juomalla. Liiallista juomista, kuten myös perhe-elämän paineita, hän taas pakenee – ironista kyllä – työnteekoon. Elämäntapahtumien muistelu kielii kuitenkin siitä, että hän itse asiassa pakenee yleisesti niitä omia kielteisiä tunteitaan ja ylivireystilojaan, jotka aktivoituvat äkisti jonkin ärsykkeen laukaisemina ja tunkeutuvat mieleen yleensä voimalisina, sietämättöminä puuskina. Tällaisista puuskista kertoja raportoi jo aikaisemmilta vuosilta, esimerkiksi tilanteesta, jossa hän keskustelelee kustantajansa Paavi Himasen kanssa. Kuten hän toteaa, kesken kaiken ”jostakin animaalisuuteni kerroksista nousi hirveä viinan ja risaiseksi panemisen tarve, sen takia että tajusin olevani menossa naimisiin Eijan kanssa ja se ei aina tuntunut mukavalta, senkään takia että Eija oli niin miehiin menevän näköinen että olin kipeä” (TK 10). Tuossa tilanteessa

jokin, jota päähenkilön päiväpuoli ei ehdi täysin tiedostaa, laukaisee samanaikaisesti riippuvuuden ja hylätyksi tulemisen pelon sekä ”risaiseksi panemalla” puolustautuvan yöpuolen osan. Päähenkilö tajuaa olevansa sitoutumassa naiseen, joka herättää hänessä raastavia, kehollistakin kipua tuottavia mustasukkaisuuden tunteita.

Päähenkilökertojan mustasukkaisuus ilmenee usein myös pakkomielleisinä epäilyksinä: ”Kun hän istui Jalon ja uuden vuokralaisen kanssa seinän takana katselemassa telkkaria, kuuntelin naputukseni välissä jokaista narahdusta seinän läpi – –. Kuvittelin niitten orgioivan kolmisin ja pidättelevän läähätystä” (TK 10–11). Tai: ”Haarala oli Eijalle kohtelias, Eija valmis kuin pullataikina ja minua vitutti koska jokin linkki sähköitti että minä, lapsista ja muusta ihanasta huolimatta putoaisin kuin eno heti kun muuta astuisi tilalle” (TK 15). Päähenkilön tarkkaavaisuus on keskittynyt kapeasti vain uhan merkkeihin, mikä tekee hänestä jatkuvasti ylivalppaan ja epäluuloisen (vrt. Hart et al. 2009, 109). Ilmaus ”jokin linkki sähköitti” alleviivaa sitä, että kyse on yöpuolen aktivoitumisesta ja sen päälle kytkemistä tunnereaktiosta, tuntemuksista ja ajatuksista, joita päiväpuoli ei täysin käsitä eikä pysty tahdonalaisesti hillitsemään. Kyseessä on raju sisäinen ristiriita: päähenkilö kokee kiintymyssuhteet yhtäältä tarpeellisiksi ja toisaalta pelottaviksi, ja tällaisen kiintymyssuhdefobian rinnalla ilmenee yhtä voimakas pelko kiintymyssuhteen menettämisestä (vrt. Hart et al. 2009, 15).

Päähenkilöllä on siis vahva kokemus siitä, ettei toiseen ihmiseen kannata turvautua. Silti hänellä on voimakas tarve kiinnittyä ja olla huolehdittavana, hieman kuin lapsi: ”kaipasin vaimoa joka olisi pitänyt minusta huolta” (TK 196). Tehdessään alkoholinhuuruisia irtiottojaan hän on hyvinkin riippuvainen toisista ihmisistä. Lapsuudessa hän on turvautunut äitiinsä ja nyt vaimoonsa Eijaan. Kuvio ilmentää paitsi omassa tulokinnassani, myös kertojan tavassa kertoa ”kaksijakoisuutta” (TK 196). Vaikka vaimo ei täysin vastaa päähenkilön tarpeisiin ja odotuksiin, hän merkitsee tälle myös positiivisena pidettävää kontrollia ja sosiaalisuutta, sillä Eijan tulo kuvioon on ollut ”ainoa helpotus niin ujoudesta kuin viinan kauhistuksesta” (TK 9). Päähenkilö olettaakin, että ilman Eijaa hän vain joisi ja naisi tai olisi täysin yksin, eikä tämäkään tilanne tunnu otolliselta sen tärkeimmän eli kirjoittamisen kannalta.

Avioelämä luo siis suhteellisen vakaat puitteet elämälle ja vapauttaa siten päähenkilön täydellisestä yksinäisyydestä, ehkä jopa rappioalkoholismista. Avio- ja perhe-elämä ei kuitenkaan tuo päähenkilölle mielenrauhaa, vaan se käy tapahtumien kulussa tälle yhä hermostuttavammaksi. Aluksi vielä jokseenkin toiveikkaaksi mielletty järjestys alkaa yhä toistuvammin ja voimakkaammin tuntua vankilalta, josta pitäisi päästä pois. Esimerkiksi Eijan ja pojan riitely herättää päähenkilössä silmänräpäyksessä ikäviä tunteita, pakenemisen ja eristäytymisen halua: ”Ja minä tunsin ärtymyksen ja juovuksissaolemisen ja yksinäisyyden tarpeen nousevan taas” (TK 205). Tuon tuosta hänet saa valtaansa se yöpuolen osa, joka muistaa aiemmat hylkäämistraumat ja lapsuudenkodin riitojen ”repiyvyyden”. Tämä emotionaalinen osa hänessä pyrkii pääsemään irti hälyttävästä ihmissuhteesta ennen kuin hän itse tulee petetyksi ja jätetyksi.

Juomaan lähteminen on tulkintani mukaan päähenkilölle pakoreaktio, karkumatka, jolta hän kuitenkin palaa kerta toisensa jälkeen. Miellässään hän uhoaa lähtevänsä joskus lopullisesti, toisinaan ulkomaille saakka, mikä ilmentää hänen ”kiintymyssuhdeongelmiaan” myös suomalaisen yhteiskunnan kanssa.⁶ Silti hänessä elää vahvana myös se yöpuolen osa, joka ei siedä yksinoloa. Välillä hän kuvittelee pelastukseen naisen, ”joka tuntisi niin että minä heräisin ja johon tuntisi yhteenkuuluvuutta” (TK 179). Unelmat kuitenkin jyräytyvät negatiivisten ajatuskulkujen ja hylätyksi tulemisen pelon alle:

– –se [tulevaisuus ilman Eijaa] olisi paljaita hotellihuoneita ja matkustajakoteja ja kapakasta siepattu nuoruus ilman tunteita ja kosketuspintaa, ja sitten jonnekin ulkomaille tai liisteriin toisen naisen kanssa – – pari lasta, ja sama alkaisi taas ja jatkuisi kolmannessa avioliitossa, siinä ainoassa onnellisessa josta havahtuisi tietoon että joku isokyrpäinen ukuli nussi enkeliäni aina kun se liihotti kampaajalleen. (TK 65)

Päähenkilö liittää erityisesti naisuhteisiin sen traumaperäisen uskumuksensa, ettei yhteenkään ihmiseen ole luottamista (vrt. Hart et al. 2009, 358). Voidaan päätellä, että hänen yöpuolensa on sisäistänyt yhden hänen lapsuutensa hyökkääjistä eli hänen isänsä, jonka tuomio vaihostaan eli päähenkilön äidistä ”huorana” on yleistynyt koskemaan kaikkia naisia.

Hyökkäämällä puolustautuva yöpuolen osa saattaa aktivoitua myös juoppotuurin jälkeen, jolloin päähenkilö on ikävöinyt vaimonsa läheisyyttä, mutta turhautuu ja kimpaantuu äkisti, kun vaimon vastareaktio ei olekaan suojea. Hempeimmätkin tunneviritykset, joita tosin on poikkeuksellisen vähän, vaihtuvat kielteisiksi salamannopeasti, kun päähenkilö tulkitsee vaimonsa seksuaalisesta läheisyydestä kieltäytymisen menneen traumansa näkökulmasta: ”[o]lin niin kiukkuinen että ajattelin lähteväni heti vieraisiin; saatanan rusettivittu. Se että retken aikana olin ikävöinyt häntä ja ajatellut olevani moraalinen hylkiö, häipyi maanantaiaamun eripuraisuudessa, jonka aikana ei päähäni tullut muuta ajatustakaan kuin että hän piinasi minua kiusanteon halusta – ” (TK 134). Menneiden traumakokemusten uudelleen aktivoituessa päähenkilö näkee vaimonsa jopa pahantekijänä, jolle hän haluaisi kostaa ja joka ei ota lainkaan huomioon hänen tarpeitaan, vaan kieroilee, orjuuttaa ja alistaa häntä tahallaan. Päähenkilön kiintymyssuhdekäyttäytyminen on traumatisoituneelle ihmiselle tyypillisesti turvatonta ja jäsentymätöntä. Hän saattaa myös arvioida ihmisiä eri tavoin sen mukaan, mikä persoonallisuuden osa on milloinkin ohjaksissa (vrt. Hart et al. 2009, 105).

Myös päähenkilön suhde lapsiin kuvataan hankalaksi, jopa piinaliseksi. Hän ei kestä lastensa huutamista eikä viihdy heidän kanssaan, vaikka saattaakin ikävöidä heitä laskuhumalassa. Tunteet vaimoa kohtaan vaihtelevat pääosin voimakkaan mustasukkaisuuden, vihan, inhon ja säälin välillä. Usein nämä tunteet vain ”tulevat päälle” (TK 116), ajatukset ”iskeytyvät päähän” (TK 170) tai päähenkilöä ”pamahtaa vitutamaan” (TK 139). Ilmaukset viittaavat mielestäni persoonallisuuden yöpuolen osien äkilliseen vaihteluun. Ajoittain päähenkilö tunnustautuu tyystin rakkaudettomaksi ja kokee helpotusta, kun kielteisten tunteiden ja ajatusten vyöry hajoaa täydelliseksi välinpitämättömydeksi – siis silloin kun kytkös omiin raastaviin tunteisiin katkeaa kokonaan. Toisaalta taas jokin osa hänessä voi yhtäkkiä tuntea syyllisyyttä ja itseinhoa tuosta tunnekylmyydestä sekä siitä, ”ettei pystynyt välittämään toisista hevon vittua, muutoin kuin jonkin syyllisyydentunnon kautta” (TK 206). Tunnekylmyydessä on myös sudenkuoppansa, sillä kauan jatkuessaan se aiheuttaa ikävystymistä. Päähenkilössä se, että kaikki on ”saatanan latteaa” (TK 205), laukaisee halun juoda. Alkoholi on ai-

noa asia päähenkilön elämässä, joka tarjoaa vielä huvia: ”elämässä ei ollut minkäänlaista iloa jos en vetänyt päätä täyteen” (TK 186). Lopulta juoppotuuri syrjähyppyineen aiheuttaa hänelle myös syyllisyyttä ja häpeää, joiden kautta hän taas hetken pystyy ”välittämään toisista”, toisin sanoen hyvittämään pahat tekonsa ennen seuraavaa juoppotuuria. Kyseessä on noidankehä, josta ei näy ulospäsyä. Päähenkilö on oman traumatisoituneen ja dissosioituneen mielensä uhri.

Kirjoittaminen: todellisuuspakoa vai mahdollisuus traumasta vapautumiseen?

Raju, jaksoittain toistuva alkoholinkäyttö on *Tapausten kulun* päähenkilölle yksi tapa vältellä raastavia tunteita. Välttelyksi voi myös tulkita hänen uppoutumisensa kirjoitustyöhön. Esimerkiksi Suokas-Cunliffe (2006b, 13) yhdistää tällaiset tietoisuuden kapeuttamisen keinot rakenteelliseen dissosiaatioon. Jos ihminen on lapsena ollut jatkuvasti sietämättömältä tuntuvassa kodin ilmapiirissä, hän oppii erilaisia tietoisuuden rajaamiskeinoja päästäkseen pois ahdistavasti todellisuudesta (Suokas-Cunliffe 2006b, 13). Päähenkilö kertoo lukeneensa lapsena paljon, minkä voi tulkita viittaavan siihen, että hän on lukemalla pyrkinyt katkaisemaan yhteyden nykyhetkeen. Nämä lapsuuden tietoisuuden kapeuttamiskeinot seuraavat usein aikuisuuteen siten, että traumatisoitunut ”katoaa” tilanteista, jotka ovat ahdistavia, eikä hänellä siten ole välttämättä tietoa tapahtumien kulusta. Kirjoittaminen ja ylipäänsä kirjailijan ammatin valinta on mahdollista tulkita tässä kontekstissa katoamiseksi sietämättömältä tuntuvasta nyt-hetkestä. Jatkuva tietoisuuden kapeuttaminen estää samalla sosiaalisten taitojen kehittymistä, koska ristiriitaisten tilanteiden avoin kohtaaminen kehittää sosiaalisia taitoja. (Vrt. Suokas-Cunliffe 2006b, 13.)

Kirjoittaminen ei kuitenkaan ole vain pakoa tai tietoisuuden rajaamista, vaan myös uutta luovaa toimintaa, joka mahdollistaa lajin säilymiseen liittyvien rakenteiden ajoittaisen kukoistamisen. Työtä tehdessään *Tapausten kulun* päähenkilö voi luoda oman elämänsä tapahtumista tarinaa, leikkiä ja tutkia ympäristöään. Työnteko näyttää mahdollistavan hänelle myös itseterapoinnin, jossa hän ”syntien tunnustuksen” ja oman

elämän kuvaamisen kautta pyrkii ymmärtämään enemmän itsestään ja elämästä. Siten hän voisi saavuttaa jopa jonkinlaisen vapautuksen traumastaan sekä oikullisesti päälle kytkeytyvistä tunteista ja tuntemuksista, kielteisistä ajatuskierteistä ja impulsiivisesta käyttäytymisestä. Näin ei kuitenkaan tapahdu, sillä työtä tekevän päiväpuolen yhteys tunteisiin on vähäinen ja siten persoonallisuuden erillisten osien integraatiota ei tapahdu. Trauma pysyy realisoitumattomana. Teoksen primaaritarinaan päähenkilökertoja raportoi kyllä tunnereaktioitaan arkisten tapausten kuvaamisen ohella, mutta ei sellaista rakentavaa pohdintaa, joka ylittäisi ajautumisen haitallisiin ajatus- ja tunneryöppyihin. Tällöin teoksis-ta tulee lähinnä tunneulostuksia, kertojan ominkin sanoin ”hätäpaskoja” (TK 117), jotka kenties hetkeksi helpottavat arkielämän sietämistä, mutta eivät anna todellista tyydytystä saati mielen- ja kehonrauhaa.

Tunnepurkausten lomassa kulkee teoksen sekundaaritarina, joka on vaikean lapsuuden ja nuoruuden tilanteiden etäännytettyä kartoitusta. Itse asiassa juuri etäisyys suhteessa menneisyyteen voisi antaa mahdollisuuden traumasta vapautumiseen. Koska päähenkilökertoja kuitenkin suhtautuu kaukaisen menneisyytensä elämäkokemuksiin vain päiväpuolensa ohjaamana eli pidättyvän asiallisesti ja ulkokohtaisesti, vapautumisprosessi jää puolittiehen. Van der Hartin, Nijenhuisin ja Steelen (2009, 39) mukaan traumatisoituneen henkilön päiväpuoli ei aina ymmärrä vahingollisten tapahtumien, esimerkiksi henkisen kaltoinkohtelun, todella tapahtuneen hänelle itselleen. Uhrilla on näennäisen normaalina persoonallisuuden osana yleensä varsin kattava omaelämäkerrallinen narratiivinen muisti, mutta siitä voi puuttua traumaattisia kokemuksia tai niiden osia tai sitten traumatapahtumaa koskevista muistoista puuttuvat tunnesisältö ja fyysiset tuntemukset. Vain yöpuolen emotionaaliset osat kokevat nämä traumamuistot – ja yleensä liian voimakkaina, ”liian todellisina”, mikä poikkeaa selvästi normaalista muistista. (Hart et al. 2009, 39.)

Trauman uhrin emotionaalinen persoonallisuuden osa ei ole kyennyt luomaan täyttä omakohtaista kokemusta traumaattisista tapahtumista, eikä hän pysty pukemaan alkuperäistä kokemusta sanoiksi ja jakamaan sitä muiden kanssa. Traumamuistot ovat sensomotorisia ja affektiivisia kokemuksia, eivät ”tarinoita”. (Hart et al. 2009, 42.) Jotta traumatapah-

tumat voisivat muuttua cheäksi muistoksi, tarvitaan vahvaa kykyä yhdistää sisäiset ja ulkoiset kokemukset synteeksiksi sekä kykyä erotella ja yhdistää olennaiset (osa)tapahtumat jatkuvien tapahtumien virrassa. Integraatiossa tärkeää on tapahtuman realisoituminen ja omakohtaisuus sekä tapahtuman sijoittuminen aikaan ja paikkaan. Kaiken tämän edellytys on kuitenkin runsas, tasapainoinen psyykinen energia ja tehokkuus, jotka kroonisesti traumatisoituneelta usein puuttuvat. (Suokas-Cunliffe 2006b, 13.) Ne puuttuvat myös teoksen päähenkilöltä. Hän nuolee edelleen juhannustanssijupakan haavoja, eivätkä ajoittaiset helpotukset viinan ja vieraiden naisten kanssa tuo todellista huojennusta. Pikemminkin nämä alkoholin kyllästävät ja hetkellisiä hurmostiloja tarjoavat irtiöt ovat korvaavaa toimintaa, jolla vältetään tunteita ja traumaattisia muistoja mutta jotka näännyttävät entisestään (vrt. Hart et al. 2009, 34).

Korvaavan toiminnan lisäksi päähenkilön energiaa kuluu dysforiaan, syyllisyyden ja häpeän tunteisiin, turhautuneisuuteen, ärtyneisyyteen ja vihaan, joka estää kokemasta läheisyyden tunnetta perhesuhteissa ja nauttimasta elämästä (vrt. Hart et al. 2009, 49). Niin ikään intensiiviset ja usein väkinäisiksi käyvät kirjoittamisrupeamat uuvuttavat, mikä taas altistaa ryyppytuurin aloittamiselle. Kirjoittaminen, jonka tulisi olla suhteellisen itsenäisen luovan toiminnan valtakunta, näyttäytyy yhä enemmän pakkona, jolla päähenkilö pyrkii hankkimaan perheelleen riittävän toimeentulon ja itselleen "vapauden vaikka lähteä" (TK 64), mutta voimat hupenevat. Eloonjäämiseen ja loppuunpalamiseen viittaavat ilmaukset alkavatkin toistua teoksen loppua kohti yhä totaalisempina: "tunsin kaipaavani syvempää lepoa" (TK 124), "tuli toivottomuus ja väsymys" (TK 137), "olin lopussa – – joka tavalla" (TK 230). Päähenkilö oikeastaan alistuu "vääjäämättömän" eli sen edessä, että hän ei kestä niitä paineita ja repiviä ristiriitoja, joita hänen perhe-, työ- ja tunne-elämänsä sekä niiden pakoiluyrityksiin liittyvät. Hän hankkii Tampereelta asunnon ja – aikansa juopoteltuaan – yrittää toipua.

Talo: yritys persoonallisuuden integraatioksi

Ennen täydellistä alistumistaan päähenkilö yrittää kuitenkin vielä muuttua. Hän ostaa talon toivoen niin oman kuin perheenjäsentenkin elämän kääntyvän paremmaksi. Talon osto on *Tapausten kulun* käännekohta, peripetia, joka näyttää tarjoavan myös mahdollisuuden mielen integraatioon. Talo, vanhastaan minuuden symboli (Lummaa 2007, 194), merkitsee päähenkilölle ”aikuiseksi” ryhtymistä (TK 153), pyrkimystä eheytyä, murtaa noidankehä ja päästä tasapainoon. Päähenkilö haluaisi vielä yrittää saada hallintaan juomisensa ja muut ongelmansa (TK 60). Hetken aikaa näyttää myös siltä, että näin voisi tapahtua. Arkielämä rauhoittuu, ”aivot olivat selviämässä” (TK 153) ja ”Pispalaeepoksen” kehittäminen saa tulta alleen. Myös perhe-elämä käy sopuisammaksi, vaimo suorittaa loppuun opintonsa ja päähenkilö viihtyy jopa lastensa kanssa: ”Minun täytyi tosissani ihmetellä kuinka sokea olin ollut nämä nelisen vuotta, nähnyt pojan pelkkänä kiusankappaleena. – – Istuimme sylkkäin pitkiä aikoja, puhumatta, ja hyvällä päällä ollessani lauloin” (TK 181).

Ei kuitenkaan kulu kauaakaan, kun ollaan samassa kierteessä kuin aikaisemmin. Merkittäväkään ulkoinen muutos – talon hankinta – ei muuta pysyvästi mitään. Päähenkilö ajautuu taas kielteisiin, pakkomielteisiin ajatuskulkuihin ja sietämättömiin tunnevyöryihin sekä ratkeaa yhä tiuhemmin ryyppyreissuilleen. Hetkellistä mielihyvää tuovat taas humalaiset hurmoskokemukset vieraiden naisten kanssa ja niiden päälle tunnekylmä välinpitämättömyys. Persoonallisuuden päiväpuolen yhteys tunteisiin katkeilee yhä useammin. Toisaalta taas tilanne, jossa päähenkilö kuulee vaimonsa pettäneen häntä, kuvaa hyvin sitä, kuinka yöpuolen osat hälyttyvät kädenkäänteessä ja vievät hallinnan näennäisen normaalilta, rationaaliselta päiväpuolelta:

Analysoin mustasukkaisuuden olemusta: oli halpamaista olla kateellinen toisten nautinnolle oli se sitten mitä sorttia tahansa, petettiinpä ketä tahansa, ja että itseään siinä ennen muuta petti. Ja että minun on osoitettava olevani eettisesti niin korkealla että mikään ei minuun pysyisi, pantava heidät häpeämään, perkeleen eläimet. Kieriskelin sohvasa ja nauroin ja yritin vääntää porua jota ei tullut. Päätin juosta muna

kädessä pitkin Tappitietä ja huutaa kaikki katsomaan millainen oli se kalu jota oli petetty, kuinka vaatimaton, kertoa että meiltä saa kuka tahansa. Päätin ruveta hintiksi, lähteä heti sen pukinnahkaliivisen kimp-puun: kertaheitolla mustasukkaisuusprobleemat ohi – –, ainoastaan kostoksi koko eläimelliselle naissuvulle, ja tälle erikseen. Päätin juoda itseni kuoliaaksi koska Eija oli jossakin välissä sanonut, että hän lähtee lastensa, lastensa kanssa tästä talosta joka ei ole koskaan häntä miellyttänyt, ei alunalkaenkaan vaikka hän oli niin teeskennellyt, ja nyt oli muutoinkin tullut totuuden hetki, ja hän ei tästä alkaen ajattele muita kuin itseään ja lapsiaan. (TK 195)

Päähenkilön mielessä vaihtuvat nopeasti hyökkäämällä puolustautuvat ja hylkäämistraumaa läpielävät yöpuolen osat, jotka taas vaihtuvat äkilliseen etääntymiseen (nauruun). Päähenkilö on kaoottisessa ylivireystilassa, valmis yhtäältä kostamaan, toisaalta asettamaan itsensä tyystin naurunalaiseksi. Yhtä kaikki, hän kokee olevansa uhri, joka voi vain reagoida jälleen kerran kohtaamaansa vääryyteen.

Viimein käänteentekeväksi reaktioksi valikoituu vanha tuttu pako. Ennen kuin Eija ehtii toteuttaa lähtöaikeensa – tai päähenkilön kuvittelemat lähtöaiheet – ja jättää miehensä, tämä lähteekin itse. Kyseessä ei ole harkittu toiminta saati vapauden riemuvoitto vaan aiempien hylkäämistraumojen laukaisema teko, jolla pyritään irti uhkaavasta ihmissuh-teesta. Eristäytyminen johtaa myös voimakkaisiin hylätyksi tulemisen ja yksinäisyyden tunteisiin: ”Minä olin pari viikkoa sitten saanut kämpän Tampereelta, ollut siellä, tuijotellut kattoon, ikävöinyt lapsia ja tuntenut olevani haaska, ottanut kaljaa, juonut rahani, juonut toisten rahat” (TK 229). Päähenkilön, tarkkaan ottaen hänen yhden yöpuolensa osan, on lähes mahdoton sietää yksinoloa. Silti teos loppuu tilanteeseen, jonka voi tulkita valinnaksi eron ja yksinolon hyväksi, kaikkine pelkoineenkin. Päähenkilö jättää hyvästit perheen yhteiselle talolle:

Katselin taloa ja vaaleanvihreää kattoa jonka päälle kuuset kurkottelivat. Se oli kaunis talo, hyvin muurattuine savupiippuineen, palomuurineen kaikkineen. Vain katto ja lämmityssysteemi olisi pitänyt korjata tulevana kesänä, mutta kai se jäisi: minua ei enää huvittanut asua siinä mökissä, korjatkoon ne jotka asuvatkin. Rupesin ajattelemaan lapsia. Lähdin kävelemään.” (TK 230–231)

Vaikka lukijalle jää vahva epäily siitä, onko päähenkilön lähtö tälläkään kertaa lopullinen, tuntuvat hyvästit eräässä suhteessa lopullisilta, nimittäin hyvästeinä päähenkilön yritykselle cheytyä. Päähenkilö otaksuu talon korjausten jäävän tekemättä, mikä on tulkittavissa siten, että hän luopuu yrityksestään ”korjata” itsensä. Kun edes talonhankinta ei ole onnistunut tekemään hänestä eheää ja aikuista ja saanut häntä muuttamaan tapojaan, hän antaa periksi, alistuu ja tyytyy elämään dissosioituneen mielensä kanssa niin kuin ennenkin.

Lopuksi

Anne Suokas-Cunliffe (2006a) on verrannut traumaa mielen loiseksi. Loinen on eliö, joka elää isäntäeliön sisällä ja aiheuttaa tälle vahinkoa. Se ei hyödytä isäntäänsä millään tavoin – olkoonkin, että se on *Tapausten kulun* päähenkilölle toiminut joskus kimmokkeena ryhtyä kirjailijaksi. Päähenkilö kertoo jo kouluikäisenä ilmaisseensa itseään suullisilla ja sittemmin kirjallisilla ”peitepiirroksilla” (TK 92), mikä on ”taannut yksityismaailman jossa saattoi viihtyä eli elää” (TK 183). Pysyessään traumaloinen alkaa yhtä kaikki vaatia ja vahingoittaa enemmän kuin antaa.

Jos henkilön mielessä elää loinen, on selvää, ettei mieli ole vapaa. Kyseessä on toistuva kaavamaisuus niin ajatuksissa kuin tunteissa ja tuntemuksissakin, mikä johtaa myös refleksinomaiseen ja samanlaisena toistuvaan käyttäytymiseen. Koko persoonallisuus kaventuu, mikä pätee myös *Tapausten kulun* päähenkilöön, jonka traumaperäinen vapaus tai pikemminkin vapaudettomuus on koko teoksen keskeinen teema ja rakenteellinen dissosiaatio monine ilmenemismuotoineen sen aihe. Päähenkilö on kertojana jollain tasolla myös tietoinen traumastaan ja ”kaksijakoisuudestaan”; tähän viittaa jo edellä mainittu lainaus yksityismaailmasta, jossa saattoi ”elää” sen sijaan, että tarvitsisi olla läsnä sosiaalisesti repivässä arkitodellisuudessa. Tietoisuuteen traumasta viittaa edelleen esimerkiksi se, että kertoja raportoi teoksessa myös lapsuutensa tapahtumia ikään kuin etsisi jotain kadottamaansa tai unohtamaansa. Hän ei kuitenkaan saa niistä sellaista otetta, mikä lisäisi hänen ymmärrystään tai trauman realisoitumista ja siitä vapautumista. Päähenkilö yrittää kyllä aikuiselämän tapahtumissa toistuvasti vapautua *jostakin*,

esimerkiksi emotionaalisesti kivusta korvaavan toiminnan, kuten alkoholin ja avioliiton ulkopuolisen seksin, avulla, mutta hän itse liittää vapautumistarpeen aina johonkin konkreettiseen. Yleensä konkretiaa edustavat ulkoiset olosuhteet ja muut ihmiset, jotka ahdistavat ja piinaavat. Hänellä on myös toistuvia, uhmakkaita ajatuksia lähteä Suomesta ja muuttaa ulkomaille, mutta teoksen lopussa hän onnistuu konkreettisesti ”vapautumaan” vain Helsingistä – mihin? Tampereelle! Tällöinkin kyseessä on pakoreaktio. Päähenkilö väistelee ja turruttaa emotionaalista kipua totunnaisiin tavoin myös teoksen lopussa, eikä mikään muu näytä muuttuneen kuin jotkin ulkoiset olosuhteet.

Trauman käsittelyyn erikoistuneiden psykologien mukaan traumas-
ta vapautuminen on mahdollista vain onnistuneen terapian avulla. *Tapausten kulussa* terapiaa on päähenkilön kirjoittaminen. Varsinkin kertojan ominaisuudessa hän terapoi itseään purkamalla ulos vaihtelevat tunnereaktionsa ja arkielämänsä kielteiset tapahtumat mahdollisimman peittelemättömästi. Näin hän tulee paljastaneeksi dissosiaationsa, trauman seurauksen, mutta ei pääse kunnolla käsiksi itse traumatapahtumiin, kuten tosielämässäkin usein käy. Vaikka suomalaisista kirjallisuudentutkijoista etenkin Sirkka Knuutila (2009; 2010) on aiheellisesti purkanut yleistä käsitystä siitä, ettei traumaa voi representoida, niin *Tapausten kulussa* päähenkilön kokemat traumatapahtumat jäävät vaille selvää sanallista muotoa. Tällä tavoin teos omalla tavallaan manifestoi Salaman tuotannon jälkirealistista teemaa menneisyyden selvittämisen vaikeudesta ja korkeintaan likimääräisestä onnistumisesta tiukasta todenmukaisuuspyrkimyksestä huolimatta (Peltonen 2008, 117, 121). Ristiriita ilmenee usein metafiktiivisinä viittauksina paitsi Salaman teksteissä (Peltonen 2008, 160–161; 2009, 17–18) myös varsinaisessa traumafiktiossa, esimerkiksi Marguerite Durasin Intia-syklissä⁷ (ks. esim. Knuutila 2009, 67–72).

Se, onko akuuttien tunnereaktioiden uloskirjaamisesta *Tapausten kulun* minälle lopulta mitään apua, jää avoimeksi. Yhtä kaikki itseterapioivaa kerrontaa voidaan pitää katarttisena aktina: kertomuksellaan henkilökertoja yrittää vapauttaa itsensä menneisyytensä konflikteista ja niiden edelleen aiheuttamasta ahdistuksesta ja jännityksestä. Hän kirjoittaa ne kenties ylikorostuneenkin negatiivisina itsestään ulos, ylei-

sölleen, voidakseen siirtyä toiseen elämänvaiheeseen ja jatkaakseen olemassaoloaan lopun kerrontahetkestä eteenpäin. Sen enempiä yleisö kuin todellinen lukijakaan ei tiedä, saavuttaako henkilökertoja tunnustuksillaan ratkaisevaa huojennusta. Huojennus voi kuitenkin siirtyä lukijalle: teoksessa esitetty ihmiskohtalo herättää kammatusta ja ehkä sääliäkin siinä määrin, että kenties lukijan tunteet puhdistuvat. Lukukokemusta voikin seurata terapeutin vapautuminen.

Viitteet

¹ Vrt. tässä kirjassa Mikko Carlsonin kirjoittama luku, joka käsittelee Kihlmanin teosta *Kaikki minun lapseni* (1980).

² Metafiktiosta alettiin suomalaisessa tutkimuksessa puhua enemmän vasta 1990-luvun mitta, vaikka käsite kotiutui postmoderni-keskustelun mukana 1980-luvulla. Autofiktio-tutkimus sen sijaan alkoi 2000-luvulla (esim. Koivisto 2004; 2005; 2011).

³ Traumatutkimusta on tehty parin viime vuosikymmenen aikana ja etenkin aivan viime vuosina melko paljon myös kirjallisuustieteessä, lähinnä ulkomaisen fiktion yhteydessä (esim. Boulter 2011; Onega & Ganteau 2011; Douglas 2010; Knuuttila 2009; Whitehead 2004). Oma lähestymistapani croaa näistä pääosin siinä, että sovellan persoonallisuuden rakenteellisen dissosiaation teoriaa ja etsin dissosiaation ilmentymiä traumatapahtumien jälkeisestä henkilökuvauksesta sen sijaan, että tutkisin itse traumatapahtumien ja -kokemusten esittämisen estetiikkaa ja/tai kytkisin ne biografistisesti kirjailijan henkilöhistoriaan. Ymmärrän henkilökuvausten tässä mimeettisyyteen pyrkiväksi ihmiskuvaukseksi, mikä on tyyppillistä Salaman romaaneille (Peltonen 2008, 264–265), mutta en kuvauksena kirjailijasta itsestään. Teos on alaotsikkonsakin mukaan ”romaanin” eli fiktion, ei esimerkiksi elämäkertä.

⁴ Van der Hart, Nijenhuis ja Steele käyttävät rakenteellisen dissosiaation käsitettä erotuksena pelkästä dissosiaation käsitteestä, josta on heidän mukaansa niin monta sekaannusta aiheuttavaa ja usein ristiriitaista määritelmää, että käsitteestä on tullut ongelmallinen. Dissosiaatiolla voidaan tarkoittaa esimerkiksi monenlaisia oireita, mielen tietoista tai tiedostamatonta toimintaa tai prosessia, puolustusmekanismeja ja vaillinaisuutta. Van der Hart, Nijenhuis ja Steele eivät keskity vain oireisiin vaan kuvailevat sitä, ”millä tavoin traumatisoituneen yksilön persoonallisuus on rakentunut ja miksi hänen psyykinen ja ulkoinen toimintansa haittaa monesti sopeutumista” (Hart et al. 2009, x).

⁵ Kiitän psykologi Minna Koivurantaa käsikirjoitukseni johdanto-osaa koskevista huomautuksista, jotka otin soveltuvilta osin huomioon.

⁶ Tätä kirjassa kuvattua päähenkilön mielentilaa ja yhteiskuntasuhdetta voi verrata siihen, miten vapautumista kuvataan esimerkiksi road-elokuvissa yhteiskunnasta irtautumisena ja tienpäälle lähtönä. Ks. Tommi Römpötin luku tässä teoksessa.

⁷ Sirkka Knuutila (2009; 2010) on tutkinut Intia-sykliä historiallisen trauman kannalta ja analysoinut muun muassa sitä, kuinka kauhun jähmettämät muistikuivat muuntuvat Durasilla kriittisen traumatyön avulla ja kuinka juuri metatekniikoilla kerrontaan saadaan tarpeellista etäisyyttä. Intia-sykli käsittää romaanit *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1966) ja *L'amour* (1971), näytelmän *India Song* (1973) sekä elokuvat *La Femme du Gange* (1973), *India Song* (1974) ja *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) käsikirjoituksineen.

Lähteet

Boulter, Jonathan. 2011. *Melancholy and the Archive: Trauma, Memory and History in the Contemporary Novel*. London: Continuum.

Douglas, Kate. 2010. *Contesting Childhood: Autobiography, Trauma and Memory*. New Brunswick, NJ & London: Rutgers University Press.

Hallila, Mika. 2006. *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Hart, Onno van der & Nijenhuis, Ellert & Steele, Kathy. 2009. *Vainottu mieli. Rakenteellinen dissosiaatio ja kroonisen traumatisoitumisen hoitaminen*. Suom. Paula Holländer. Helsinki: Traumaterapiakeskus. Ilmestyi alun perin 2006.

Knuutila, Sirkka. 2009. *Fictionalising Trauma: The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*. Helsinki: Helsinki University Print, <https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/50284/fictiona.pdf?sequence=1>. (Sivulla käyty 2.5.2014.)

---. 2010. Kolonialismin traumasta kriittiseksi fiktioksi. Marguerite Durasin Intia-sykli. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 7(1): 51–58.

Koivisto, Päivi. 2004. Anja Kauranen-Snellmanin omaelämäkerralliset romaanit autofiktioina. Teoksessa *Laji, tekijä, instituutio*, toim. Tuomo Lahdelma & Risto Niemi-Pynttari & Outi Oja & Keijo Virtanen, 11–29. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 56. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

---. 2005. Minähän se olen! Miten elämästä tulee fiktiota Pirkko Saision romaanissa *Pienin yhteinen jaettava*. Teoksessa *Lajit yli rajojen. Suomalaisen*

kirjallisuuden lajeja, toim. Pirjo Lyytikäinen & Jyrki Nummi & Päivi Koivisto, 177–205. Tietolipas 207. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

---. 2011. *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa* Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja. Helsinki: Päivi Koivisto, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-7113-3>. (Sivuilla käyty 2.5.2014.)

Lummaa, Karoliina. 2007. Symboli ja allegoria. Runon piilomerkitysten jäljillä. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*, toim. Siru Kainulainen & Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa, 191–210. Tampere: Vastapaino.

Niemi, Juhani. 1999. Kirjallisuus ja sukupolvikapina. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, toim. Pertti Lassila, 158–186. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Onga, Susana & Ganteau, Jean-Michel, toim. 2011. *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*. Amsterdam & New York: Rodopi.

Peltonen, Milla. 2008. *Jälkirealismmin ehdoilla. Hannu Salaman Siinä näkijä missä tekijä ja* Finlandia-sarja. Acta Universitatis Turkuensis C 272. Turku: Turun yliopisto, <https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/40126/C272.pdf?sequence=1>. (Sivuilla käyty 2.5.2014.)

Salama, Hannu. 1969. *Tapausten kulku*. Romaani. Helsinki: Otava. (= TK)

---. 1967. *Minä, Olli ja Orvokki*. Romaani. Helsinki: Otava.

---. 1972. *Siinä näkijä missä tekijä*. Romaani. Helsinki: Otava.

Seppälä, Arto. 1969. Hansalaivan haaksirikko. *Aamulehti* 30.10.1969.

Suokas-Cunliffe, Anne. 2006a. Trauma – omaan elämäntarinaaan yhdistymätön mielen loinen. *Yleislääkäri* 21(5): 19–23.

---. 2006b. Lapsuuden kompleksisen traumatisoitumisen seuraukset aikuisuudessa. *Yleislääkäri* 21 (6): 9–14.

Tarkka, Pekka. 1973. *Salama*. Helsinki: Otava.

Whitehead, Anne. 2004. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Zilliacus, Clas. 1999. Tunnustus, dokumentti ja raportti kirjallisuuskäsityksen avartajina. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, toim. Pertti Lassila, 213–219. Käänt. Rauno Ekholm. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Addiktioyhteiskunta vai yhteiskunnallinen psykoosi? Brittiläisen in-yer-face-draaman sosiologis-filosofista tarkastelua

Tarkastelen tässä tekstissä 1990-luvun brittiläistä in-yer-face-draamaa sen tunnetuimpien edustajien, käsikirjoittaja-ohjaaja Mark Ravenhillin (1966–) ja näytelmäkirjailija Sarah Kanen (1971–1999) draamatekstien kautta. Pohdin, miten provokatiivinen, lajityyppillisistä konventioista etäännyvä draama tuo häirinnän poetiikkaansa uuden yhteiskunnallisen tietoisuuden, dystopisen vision ihmisen elämästä ”vapaassa” maailmassa, jossa vapaus käy yhä kapeammaksi.

In-yer-face-draama sai alkunsa 1990-luvun Lontoosta, jossa samoihin aikoihin läpimurtonsa tekivät useat uuden, osin englantilais-, osin irlantilaisestaustaisen näytelmäkirjailijasukupolven edustajat. In-yer-face-teatteri kasvoi yhdeksi vuosituhannen lopun merkittävimmistä eurooppalaisista näytelmäkirjallisuuden ja teatterin ilmiöistä.¹ Vaikka in-yer-face-draama ei ole tarkkarajainen käsite vaan pikemminkin journalismin käyttämä teatteritrendiä kuvaava sana, sen piiriin luettavissa näytelmissä voi havaita yhtäläisyyksiä. Niiden tyylipiirteistä keskeisimpiä ovat arkaluontoisten aiheiden suorasukainen käsittely ja tarkoituksellinen provokaatio.

Termi ”in-yer-face” on teatteriterminä alkujaan teatterikriitikko Aleks Sierzin käyttönottama.² Se juontaa juurensa 1970-luvun urheilujournalismista. In-yer-face-termillä halutaan kuvata tyylin hyökkäävää luonnetta eli vasten kasvoja äkillisesti lyötyä, epämukavaa, häiritsevää näkyä, jota on mahdoton välttää tai jättää huomiotta (Sierz 2001, 4).

Provokatiivisuudessaan in-yer-face-draama keskittyy etenkin fyysisen ja henkisen väkivallan, hajoavan mielen ja konsumeristisen ajatte-

lun läpätunkeman, kurjistuneen yhteiskunnan kuvaukseen. Koska kaunokirjallisessa ilmaisussa yhteiskunnallisuutta ei aina ilmaista suoraan tai se ilmaistaan merkityskerrostuneesti siten, että useat tulkinnat ovat mahdollisia, osa provokatiivisten piirteiden yhteiskunnallisuudesta on tulkinnanvaraista. In-yer-face-draamassa se puntaroi tuukin monen tekijän yhteissummana. Voi esimerkiksi kysyä, miten teksti kuvaa ihmisyiden tilaa tai inhimillisen (ihminen arkisessa elämässään) ja ei-inhimillisen (globaalit järjestelmät) suhdetta. Lisäksi voi kysyä, millaisin aineksin tekstiin rakentuu ajankuvaa, jotain, joka ei voisi juuri sellaisessa muodossa kirjoittaa esimerkiksi muunlaisessa poliittisessä todellisuudessa.

Tarkasteluni ensisijainen kohde on draamateksti, siis näytelmäkirjallisuus, ja se yhteiskunnallisuus, jonka näytelmäkirjailija on teoksen tulkinnalle mahdollistanut. Tarkastelussani sivuan myös teatteria, sillä esitettäväksi tehdyt draamatekstit ovat aina kytköksissä siihen, miten ne ovat toteutuneet ohjattuina teatteriesityksinä. Esitys saattaa lisätä, vähentää tai varioida teoksen yhteiskunnallisuutta. Teatteriesityksen potentiaali on tulkinnassani läsnä niiltä osin kuin se on relevanttia draaman tutkimuksen kannalta, mutta esimerkiksi näyttelijäntyyöhön tai yleensä esityksellisyteen ja mise-en-scèneen en tässä keskity.

Luvussani käsittelen Sarah Kanen näytelmää *4.48 Psychosis* (2000) ja Mark Ravenhillin näytelmää *Some Explicit Polaroids* (1999). Tarkastelussani näytelmien yhteiskunnallisuus näyttäytyy valistuneen/modernin ihmisen kriisin kertomuksena, jossa vapauden ja onnellisuuden elämänsä perustaksi mieltävä yksilö törmää tavoitteidensa konsumerisoituneeseen tai muulla tavoin suorituskeskeisesti obsessoituneeseen nykytilaan ja länsimaisen vapaan ja vauraan yhteiskunnan irvokas kääntöpuoli paljastuu lukijalle.

Tulkinnassani on yhtäläisyyksiä tapoihin, joilla Max Horkheimer ja Theodor Adorno kuvasivat *Valistuksen dialektiikassaan* (1944; suom. 2008) maailmaa paikkana, jossa vapaus kyseenalaistuu kulttuuriteollisuuden yksipuolistavassa ikeessä. Tarkastelukulmani on sosiologinen sikäli, että näytelmien voi tulkita ottavan kantaa yhteiskunnallisena ihmisenä olemisen tilaan, joka näyttäytyy nykyaikaan ja länsimaisuuteen, nykyeurooppalaisuuteen, sidottuna postmodernin ajan historiallisena

kehityskulkuna, ja filosofinen sikäli, että näytelmien ytimessä oleva kysymys ihmisenä olemisen merkityksestä on ajaton ja tiettyyn historialliseen tilanteeseen sitoutumaton filosofinen kysymys.

Vapautta vai addiktiota? Vapaan ja onnellisen elämän paradoksaalisuus näytelmässä *Some Explicit Polaroids*

Ravenhillin *Some Explicit Polaroids* representoi kirjoitusajankohtansa aikalaisilmiöitä tavalla, joka yhtäältä on tulkittavissa satiiriseksi mutta joka toisaalta kätkee satiirinsa autenttista katumaailmaa muistuttavia ilmiöitä suorasukaisesti kuvaavaan realismiin. Näytelmä tekee tämän kuin osoittaakseen, että maailma todellakin on niin kriisiytyneessä tilassa kuin näytelmän kerrontatapa ilmaisee.

Näytelmässä keski-ikäinen entinen vasemmistoradikaali Nick yrittää palata yhteiskuntaan istuttuaan vuodet 1984–1999 vankilassa suuryritysjohtajan murhayrityksestä. Hän muistaa aiemmin eläneensä yhteiskunnassa, jossa oli poliittisia erimielisyyksiä ja jossa vasemmisto ja oikeisto ottivat yhteen jopa väkivaltaisesti. Vankilajaksonsa jälkeen Nick huomaa maailman muuttuneen poliittiset vastakkainasettelunsa menettäneeksi paikaksi, jossa markkinatalouden ehdoilla toimivat ihmiset kokevat vapautuneensa ja olevansa onnellisia. Nuoremman sukupolven ihmiset, joita Nick kohtaa, eivät taistele mitään vastaan, eivät huomaa omaa konsumeroitumistaan ja oudoksuvat Nickin puheita yhteiskuntaluokista tai toisista ihmisistä välittämistä. Nickin puolestaan on vaikea ymmärtää nuorten sitoutumattomuutta, joka näyttäytyy hänelle irrallisuutena ja puuttuvana (luokka)taistelutahtona:

Nick: Mä katson teitä. Te katsotte mua ja te näätte katkeran ja ruman, okei, mutta mä katson teitä ja mä näen... mitä tää on? Mitä te ootte? Mikään ei yhdistä, te ette oo yhteydessä mihinkään ettekä tappele mitään vastaan.

Tim: Mut me ollaan onnellisii.

Nick: Oletteko?

Victor: Joo, onnellisii.

Nick: Ja mitä se tarkoittaa?

Tim: Se tarkoittaa et me ollaan tyytyväisiä siihen mitä meillä on.

Nadia: Ja meillä on rauha itsemme kanssa.

Tim: Ja me otetaan vastuu itsestämme.

Nadia: Ja me ollaan meidän oma porukka.

Tim: Ja me ei anneta maailman ryppyillä meille.

Nick: Mutta hän on ruhjeilla, vuotaa verta...

Nadia: Ulkoisesti. (Ravenhill 2001, 273; suom. Virpi Alanen.)³

Nuorten henkilöahmojen toistuvat puheet onnellisuudesta ja sisäisestä rauhasta näyttävät välittömästi ristiriitaisessa valossa, koska lukija/yleisö saa samanaikaisesti osoituksia heidän tilanteensa surkeudesta: sisäinen rauha mustelmaisilla kasvoilla. Noin parikymppiset eli selvästi Nickiä nuorempaa sukupolvea edustavat nuoret elävät roskaruoan, ekstaasibileiden ja merkityksettömyyden tavoittelemisen täyttämässä, rosakaksi asti kulutuskulttuurisoituneessa maailmassa. Nadia on parittajapoikaystävänsä verille hakkaama strippari, joka meikkaa ruhjeensa piiloon. Tim on hiv-positiivinen, lääkkeiden varassa elävä henkilö, joka yrittää juhliä viimeiseen asti huolimatta sairauden näkyvästä etenemisestä ja ostaa itselleen Victorin viihdykkeeksi. Victor on Venäjältä kotoisin oleva poikaprostituoitu, joka myy itseään netissä heittäytyen täysin ostajan omistukseen ja määräysvallan alaisuuteen ja kokee olevansa ”vapautunut” päästyään pois sosialistisen yhteiskunnan rajoittavasta alaisuudesta. *Some Explicit Polaroidsin* nuoret selittävät haluavansa olla ”trashia”.⁴ Heidän maailmansa on eksplisiittisen epäterveellinen, kaupallisen roskan ja ekstaattisen viihteen turmelema. Tulkintani mukaan näissä nuorissa omistaminen on ikään kuin saavuttanut lopullisen päätepisteensä, ja kaupallisten arvojen osoittauduttua pelkkää kurjuutta tuottaviksi jäljelle jäänyt paradoksaalinen näennäisarvo on merkityksettömyyden ja arvottomuuden tavoittelu. Näytelmän maailmassa on piirteitä, joita voi tarkastella esimerkiksi Jean Baudrillardin teoksissa *Amerikka* (1986; suom. 2002) ja *Ekstaasi ja rivos* (1987; suom. 1991) esitettävien länsimaisen kulttuurin luonnehdintojen kautta. Baudrillardin rivot käsitte kytkeytyy konsumeristiseen yhteiskuntaan: kulutuskulttuurin ylenpalttisuudessa jatkuva tavaravirta muuttaa kokemuksen liialliseksi, maailmanlopuntunnelmaiseksi ”överikulttuuriksi”. Lopulta länsimaisen yhteiskunnan tila muuttuu kulutuskulttuurin, massatuo-

tannon tai speaktaakkelin läpäisemäksi tilaksi, jossa tapahtumia ei enää ole. Myös Baudrillardin teoksen *Terrorismin henki* (2002; suom. 2006) mukaan elämme luokkataistelun ohittanutta terrorismin aikaa, jossa globaali valta operoi enää itsensä kanssa. Baudrillardin tuotannosta voisikin päätellä, että hän ehdottaa länsimaiseen yhteiskuntaan sisältyvän itsensä tuhoamisen ainekset.

Ravenhill kuvaa yhteiskuntaa, joka on ajautunut poliittisten erimielisyyksien puutteen vuoksi näennäiseen vapauden tilaan. Tuo tila tarjoaa runsaasti vaihtoehtoja elämänvalinnoille, mutta valinta voi tapahtua vain markkinatalousyhteiskunnan ja kulutuskuulttuuristen toimintamallien rajoissa. Ravenhillin näytelmä on nykyaikaan sovitettu mukaelma saksalaisen Ernst Tollerin näytelmästä *Hoppla, wir leben!* (1927). Tollerin näytelmän päähenkilö on vuodet 1919–1927 mielisairaalassa viettänyt poliittinen vallankumouksellinen, joka vapauduttuaan havaitsee poliittisen kentän yksipuolistuneeksi ja vallankumouksen mahdollisuudet menetetyiksi. Viljellen viittauksia nykyteknologiaan ja postmodernin filosofian lentäviin lauseisiin Ravenhill uusiokäyttää Tollerin näytelmän poliittisen konformismin problematiikan ja näin ironisesti osoittaa, ettei poliittisissa asetelmissä ole juurikaan uutta, kun verrataan 1990-luvun tilannetta 1920-luvun tilanteeseen. Ravenhillin näytelmä on tulkittavissa erityisesti thatcherilaisen politiikan kritiikiksi, mutta myös voimattoman vasemmiston arvosteluksi. Näin Ravenhill on samanaikaisesti sekä kantaottava että puoluepoliittista kenttää ulkoapäin ja kriittisesti tarkasteleva.

Teknologisen kehityksen, luonnon hallinnan, onnellisuuden ja rationaalisuuden tavoittelun ja muut vapautumisprosessinsa itsetuhoiseksi kääntänyt yhteiskunta, joka *Some Explicit Polaroidsissa* hahmottuu, on tulkittavissa myös Sarah Kanen *4.48 Psychosis* -näytelmässä, jota tarkastelen seuraavaksi. Ehdotan, että Kanella perustaltaan samantapainen itsetuhoinen asetelma on kuvattu psyykeltään hajoavan yksilön kautta: yksilö sekä määrittää itseään tietyillä kulutus- ja markkinayhteiskunnalle ominaisilla tavoitteilla ja toimintamalleilla että kriisiytyy niiden myötä.

Kanen psykoottinen vapaudentavoittelija näytelmässä 4.48 *Psychosis*

Sarah Kanen kaikkiaan viisi pitkää näytelmää sisältävän tuotannon läpääsee voimakas ja synkkäsävyinen emotionaalisuus, jota Kane ammensi teksteihinsä myös omista masennusjaksoistaan. Kanen näytelmien tulkinnassa on usein läsnä hänen biografiaansa koskevan tulkinnan sivumaku, mutta katson, että Kanen kuvaamia yksilökrisiin teemoja on voitava tarkastella yleisesti, suhteessa siihen maailmankuvaan, joka tulee yksilön kautta esiin.

Nuorena itsemurhan tehneen Kanen viimeiseksi jääneessä näytelmässä 4.48 *Psychosis* kuvataan yksilön äärimmäinen sisäinen kamppailu, jossa individualistiksi itseään määrittävä yksilö tuskaisasti taistelee omaa rajallisuuttaan vastaan. Mielikuvissaan tuo yksilö on sellainen vapaa ihanneyksilö, jonka merkkejä suoritusyhteiskunta tarjoaa tavoiteltaviksi. Tekstin rakenne vaihtelee dialogimuodosta poeettiseen fragmentoituneisuuteen. Muotoratkaisut tukevat osaltaan sisältöä. Niiden avulla luonnehditaan henkilön mielen liikkeitä jo näytelmän tekstuaalisen rakenteen tasolla, joka koostuu pirstaleisuudesta, obsessiivisuudesta sekä toive- ja pelkomaailman vangiksi jäämisestä.

Kane dekonstruoi draaman kirjoittamisen traditiota ja luopuu konventionaalisista dialogin rakentamisen ratkaisuista. 4.48 *Psychosis* on hänen teksteistään fragmentoitunein ja epäkonventionaalisin: tekstin kokonaisuuteen muodostuu omanlaisensa, runoutta lähenevä ja paikoin myös tekstin visuaalisia mahdollisuuksia hyödyntävä draaman poetiikka. Teksti ei aseta jyrkkiä reunaehtoja esitykselle eikä sisällä tarinallisuutta tai eheää henkilöähahmoa perinteisessä mielessä. Nykyyteatterin tutkija Hans-Thies Lehmann tarkastelee teoksessaan *Draaman jälkeinen teatteri* (2009) ensisijaisesti tarinallisesta draamasta irtautunutta teatteriesitystä, ei draaman poetiikkaa, mutta häntä mukaillen Kanen voisi sijoittaa postdraamallisen näytelmäkirjallisuuden alueelle, sirpaloituneen horisontin draamaan, joka purkaa itseään ja kommentoi edeltäneitä ilmaisumuotoja jälkimoderniin tapaan, muun muassa ironisesti. In-yer-face-draaman piiriin luettavia teoksia yhdistää ironian ja sylimustan huumorin viljely, joka tosin saattaa vaihdella teoskohtaisesti

paljonkin. Ravenhillin *Some Explicit Polaroidsin* henkilöiden itsetuhoisen merkityksettömyyden tavoittelu tai merkityksettömyyteen ajautuminen on selvemmin mustan huumorin ja satiiriseksi kääntyvän ironian sävyttämää kuin Kanen *4.48 Psychosis*, jonka tunnelma on kauttaaltaan hyvin synkkä ja toivoton. Silti Kanenkin näytelmässä on pieniä humoristisiksi tai ironisiksi tulkittavia kohtia. Esimerkiksi psykkensä hajomista läpikäyvällä päähenkilöllä (joka ei ole perinteinen henkilöhahmo vaan pirstaleisesta tekstiaineksesta koostuva puhuja) on toistuva taipumus huolestua jostain oman vartalonsa detaljista. Hänen lausahduksensa ”Lanteeni ovat liian leveät” (My hips are too big) on samanaikaisesti sekä vakava että ironinen viittaus kauneusteollisuuden sääntelemään käsitykseen ihanteellisesta naisvartalosta, jonka tavoittelu voi olla paitsi hyödytöntä, myös kontrollihakuisen yksilön itsetuhoiseen kriisiin ajavaa. *4.48 Psychosis* ei draamatekstinä noudata perinteistä dialogimuotoa, vaan se on tulkinnanvaraisen moniääninen. Kanen näytelmä edustaa Lehmannin (2009, 253–256) kuvaamaa häirinnän poetiikkaa, jossa jo teksti sinänsä muodostaa häiritsevää ainesta, ”sopimatonta”, jopa epäammattimaiselta vaikuttavaa materiaalia, mikä puolestaan innoittaa epäkonventionaalista estetiikkaa näyttämölle. Tulkintani mukaan Kanen teoksessa tapahtuu juuri tällainen konventionaalisen logiikan hajoaminen. Kanella teksti hajoaa mitä erilaisimmin tavoin ollen hajonneimmillaan vain sivulle ripoteltuja numeroita tai hajanaisia sanoja. Näin Kanen näytelmän muodossa ilmenevä häiritsevä aines tukee sisältöä, jossa on kyse ihmismielen häilymisen ja tuhoutumisen kuvauksesta. Moniäänisyys ja häiritsevyys kytkeytyvät myös kysymykseen vapaudesta ja sen sääntelystä niin muodon kuin sisällönkin tasolla. Teksti on samanaikaisesti sekä konventioista vapautunutta että tiukasti tuon konventioista vapautumispyrkimyksensä rajoittamaa. Yksilön problematisoitumista käsittelevä temaattinen taso representoi ”vapaata” individualistisen ajan ihmistä, joka kuitenkin on omien vapaan yksilön tavoitteidensa vanki.

Näytelmän teksti jäsenyy pirstaleisiin ja fragmentoituneisiin osasiin etäännyen perinteisestä draamallisesta dialogimuodosta. Keskiössä, puhuvana tai hourailevana äänenä, on depressiivisyyttä huokuva monologi, jossa vieraillee paikoin lääkärin ääni mutta jonka voi draamatekstin

perusteella yhtä hyvin kokonaisuudessaan tulkita yhden henkilön mielensisäiseksi puheeksi tai hajoavan persoonallisuuden muodostamaksi moneudeksi. Hahmo muistuttaa enemmän runon puhujaa kuin varsinaista henkilöähahmoa, mutta selkeyden vuoksi käytän tässä luvussa hänestä/heistä nimitystä henkilöähahmo. Henkilö-nimikkeen käyttöä voi pitää luontevana myös siksi, että näytelmässä hahmottuu jälkimodernin yksilön kriisiä oirehtiva subjekti. Näytelmässä ei ole hahmon sisäisen maailman lisäksi mitään muuta, vaan koko asetelma perustuu yksin sille.

Kanen näytelmän puhujan individualistisen kriisin ydin tulee esiin etenkin näytelmässä korostuvissa pitkissä, monotonisissa listoissa, joissa hän luettelee muun muassa asioita, jotka haluaa saavuttaa. Puhuja suorittaa, tai suunnittelee suorittavansa, yhteiskunnallisten normien mukaisia asioita, jotka liittyvät ihmissuhteisiin, ulkonäköön ja vapaan subjektin toimintaan. Toiveittensa, suorituspaineittensa ja riittämättömyyden tunteittensa oravanpyörässä vellova vapausmaanikko ajautuu näytelmän edetessä yhä kaoottisempaan ja epätoivoisempaan tilaan, kohti psykoosia. Suoritettavien asioiden ja toiveiden kautta Kane antaa vihjeitä yhteiskunnallisesta kontekstista, jossa näytelmän psykoottinen subjekti elää. Vihjeet kertovat maailmasta, johon vain tietynlainen itsenäinen ja menestyvä yksilö voi osallistua. Henkilön ajattelu on kuin psykologian oppikirjan pohjalta tapahtuvaa itsen performointia: miten sosiaalisesti ja psyykkisesti tavoiteltavana pidettyä ”normaaliala” kohti pyritään. Henkilö luettelee seuraavat tavoitteet päätyen listan lopussa aiemmin luettelemiinsa yksilöä rajaaviin, suoritettaviin asioihin nähden varsin ristiriitaiseen tavoitteeseen, haluan olla vapaa. Näytelmä tarkentaa vapauden paradoksaalisiin ennakkovaatimuksiin, asetelmaan, joka pikemminkin rajoittaa vapautta kuin tuottaa sitä.

– – saavuttaa tavoitteet ja pyrkimykset / voittaa esteet ja saavuttaa korkea asema / kasvattaa itsekunnioitusta lahjakkuuden menestyksekkäällä harjoittamisella / voittaa vastustus / hallita toisia ja vaikuttaa heihin / puolustaa itseäni / puolustaa psykologista tilaani / vahvistaa egoa / saada huomiota / tulla nähdyksi ja kuulluksi / kiihottaa, hämmästyttää, kiehtoa, sokeerata, kiinnostaa, huvittaa, viihdyttää ja viekoitella toisia / olla vapaa sosiaalisista rajoitteista / vastustaa pakkovaltaa ja kireyt-

tä / olla itsenäinen ja toimia halujensa mukaan / uhmata vakiintuneita tapoja / välttää kipua / välttää häpeää / hälventää menneet nöyryytykset jatkotoimilla / ylläpitää itsekunnioitusta / tukahduttaa pelko / päästä yli heikkoudesta / kuulua johonkin / tulla hyväksytyksi / päästä lähelle ja olla nautittavassa vastavuoroisuudessa toisen kanssa / keskustella ystävällisessä hengessä / kertoa tarinoita / vaihtaa mielipiteitä, ideoita, salaisuuksia / kommunikoida, keskustella / nauraa ja kertoa vitsejä / saavuttaa halutun Toisen kiintymys / liittyä Toiseen ja pysyä hänelle uskollisena / nauttia aistillisista kokemuksista tunnetasolla merkityksellisen Toisen kanssa / ruokkia, auttaa, suojella, huojentaa, lohduttaa, tukea, hoitaa tai parantaa / tulla ruokituksi, autetuksi, suojelluksi, huojetetuksi, lohdutetuksi, tuetuksi, hoidetuksi tai parannetuksi / muodostaa molemminpuolisesti nautittava, kestävä, yhteistyökykyinen, vastavuoroinen suhde Toisen kanssa, tasavertaisen kanssa / saada anteeksianto / tulla rakastetuksi / olla vapaa. (4.48 *Psychosis* 233–235; suom. ja kurs. Virpi Alanen.)⁵

Kanen näytelmää voi tulkita psykologis-yhteiskunnallis-feministisin painotuksin. Sen voi nähdä esimerkiksi jälkimodernin ajan kriisiytyneeseen identiteettiin liittyvänä, loppuunpalaneen valistuslähtöisen vapausajattelun itsetuhofantasiana. Näytelmän häiritsevä, epänormatiivinen fragmentaarisuus ja ”epäkerronnallinen”, pirstaleista rakentuva tematiikka muodostavat kuvaa poikkeavasta yksilöstä. Tätä voi yhtäältä tulkita henkilön vaikeutena sopia hänelle asetettuun normatiiviseen naisrooliin. Toisaalta tätä voi myös tulkita yleisemmin, ihmisen kriisiin individualistisen yksilöllisyyden ja suorituskeskeisen, menestystarinoita vaativan yhteiskunnan ristipaineessa.

Näytelmän henkilö ei kerro ongelmilleen varsinaista yksittäistä syytä tai alkukohtaa, mutta kuvaa niitä monin tavoin, jotka viittaavat masennukseen tai muuhun häiriötilaan. Kanen raskas ja vaikea inhimillisen pahoinvoinnin aiheistoa toisteliaasti vyöryttävä draamatyyli on in-yer-face-teatterille ominaisesti hyökkäävää, intiimeimpiäkin asioita tietoisuuteen tuovaa sekä ahdistavaa. Kane edustaakin in-yer-face-teatterin psykologisinta ja psykopatologisinta äärilaitaa. Näytelmän tunnetilana pessimismi on hallitseva:

Olen surullinen / tunnen että tulevaisuus on toivoton ja että asiat eivät voi parantua / olen kyllästynyt ja tyytymätön kaikkeen / olen täydellisen epäonnistunut ihmisenä / olen syyllinen, minua rangaistaan / haluaisin tappaa itseni / pystyin ennen itkemään mutta nyt olen kyynelien tuolla puolen / olen menettänyt kiinnostukseni toisiin ihmisiin / en pysty tekemään päätöksiä / en pysty syömään / en pysty nukkumaan / en pysty ajattelemaan / en pääse yli yksinäisyydestäni, pelostani, inhostani / olen lihava / en pysty kirjoittamaan / en pysty rakastamaan / veljeni on kuolemassa, rakastajani on kuolemassa, minä tapan heidät molemmat / syöksyn kohti kuolemaani / olen kauhuissani lääkityksestä / en pysty rakastelemaan / en pysty naimaan / en pysty olemaan yksin / en pysty olemaan toisten kanssa / lanteeni ovat liian leveät / en pidä sukuelimistäni / kello 4.48 kun epätoivo tulee vierailulle / minä hirtän itseni / rakastajani hengityksen ääneen / en halua kuolla / olen niin masentunut oman kuolevaisuuteni tosiseikasta että minä / olen päättänyt tehdä itsemurhan / minä en halua elää. (4.48 *Psychosis* 206–207; suom. Virpi Alanen.)⁶

Kanen draamateksteissä pääteemoja ovat yksinäisyys, vieraantumisen, valta, mielen järkkäminen ja synkkäsävyydesti kuvattu epätoivoisuus, tuhoisa rakkaus. Nämä kaikki kietoutuvat kysymykseen yksilön vapaudesta: missä vapaus on, jos yksilö pääsee omien ajatustensa ja tunteidensa hajanaisuudesta ulos ainoastaan noudattamalla ympäröivän yhteiskunnan hänelle sääntelemää normistoa?

Horkheimer ja Adorno kuvaavat *Valistuksen dialektiikassa* (2008, 251), kuinka keskitysläinien totalitaarisuudessa itseensä sulkeutuva ja omaa onnettomuuttaan pakonomaisesti projisoiva minä ”jää jumalallisen mahdin irvikuvaksi”. Kanen näytelmän voi tulkita samankaltaisen vapauskäsityksen ja valistusperäisen ajattelun kriisin esityksenä: näytelmän kuvaamassa psyykkisessä tilassa individualismi, emansipaatio ja muut modernin ajan ihanteet ovat kääntyneet irvikuvikseen. Päähenkilön vieraantuneisuudesta voi lukea ne yhteiskunnalliset normit, joita vasten hän omaa itseään epätoivoisesti yrittää sovittaa. Tässä mielessä Kanen näytelmässä kuvattu psykoositila on yhteiskunnallinen psykoosi.⁷

4.48 *Psychosis* -näytelmässä vapaus ikään kuin sulkeutuu omaan mahdollisuuteensa, koska vaatimuslista toivotunlaisen vapauden saa-

vuttamiseksi on psykoottiselle yksilölle liiallinen. Näin näytelmän representoima myöhäismoderni yksilö jää yhteisön ihanteiden mukaan määrittyvien, itselleen omaksumiensa tavoitteiden vangiksi ja kokee vain kuoleman ratkaisukeinoksi tilanteeseensa.

Mitä on in-yer-face-draaman poliittisuus?

In-yer-face-draamaan vakiintuneimmin liitettyjä määreitä tai yleisiä luonnehdintoja ovat sokeeraavuus ja tavoitteellinen yleisöjen järkyttämisen tendenssi, provokaatio. Koska in-yer-face-draaman aihepiirit ovat ihmisyymien kipupisteisiin osuvia, draama pyrkii ärhäkästi sanomaan jotain aktuaalista maailmaamme koskevista asioista. Tästä huolimatta on haastavaa paikantaa yhteiskunnallisuus ja poliittisuus teoksissa *4.48 Psychosis* ja *Some Explicit Polaroids*, minkä yritän kuitenkin seuraavaksi tehdä.

In-yer-face-draama kiinnittää näennäisesti huomion estetiikkaansa, pinnallisiin ja sokeeraavuutta hakeviin seikkoihin. Kanen näytelmät sisältävät kauhistuttavia kuvauksia eksplisiittisestä väkivallasta ja hyväksikäytöstä sekä musertavasta, epätoivoisesta rakkaudesta. Myös Ravenhillin näytelmien toistuva aihe on ihmissuhteiden väkivaltaistuminen ja muuttuminen kaupalliseksi osto- ja myyntitapahtumiksi. Molempien näytelmäkirjailijoiden tyyli on omiaan synnyttämään lukijoissa ja yleisöissä jopa fyysisyyteen asti ulottuvaa eksistentiaalistista ahdistusta (ks. esim. Sierz 2001, 3–5).

Ehdotan että in-yer-face-teatterin provokatiivisessa luonteessa voi tarkastella sekä pinta- että syvätasoa. Pintatasolla tarkoitan sellaista sokeeraavuutta, jolla tavoitellaan jonkin konservatiiviryhmän, brittikontekstissa esimerkiksi uskonnollisen ryhmän, järkyttämispotentiaalia tai mediahuomiota, jonka saa käsittelemällä aggressiivista, suorasukaista, esimerkiksi seksuaalisuuteen liittyvää arkaluontoista aihetta. Syvätasolla tarkoitan poliittista, yhteiskuntatietoista provokaatiota, joka kyseenalaistaa voimassaolevat valtasuhteet ja kärjistäen osoittaa poliittisia ongelmakohtia kuten markkinatalouden ylikorostuneen aseman. Tarkoitan sillä myös voimansa kadottanutta vasemmistolaisuutta eli sitä, että länsimaisen valistuksen ja modernin projektien rakentaman yhteis-

kunnan ihmisyydelle on tapahtunut tai tapahtumassa jotain perustavanlaatuisesti ongelmallista, joka on siksi tuotava draaman keinoin mahdollisimman rujosti ja raa'asti esiin.

Syvätasolla in-yer-face-draama haastaa myös binaariset oppositiot, joiden kautta länsimaiset ihmiset ovat tottuneet kuvaamaan itseään. Sierzin (2001, 6) mukaan tällaisia binaarisia oppositioita ovat esimerkiksi: terve/sairas, puhdas/likainen, ihminen/eläin, hyvä/paha, normaali/epänormaali, todellinen/epätodellinen, oikea/väärä, oikeudenmukainen/epäoikeudenmukainen, taide/elämä.

Yhteiskunnallisuus ei ole in-yer-face-draamassa aivan suoraan ilmaistua – tämän teatterityylin piiriin kuuluva teos tai tekijä ei välttämättä ilmaise suoraan haluavansa ottaa kantaa tai olla yhteiskunnallisesti vaikuttava. Kanen ja Ravenhillin draamateksteihin ei ole kirjoitettu suorasanaisia yhteiskunnallisia ohjeita tai muita sisältöjä, jotka välittömästi osoittaisivat draamateksille paikan nimikkeen ”yhteiskunnallinen kirjallisuus” alta. Postdraamallinen käänne kuitenkin rikkoo, purkaa ja palauttaa yhteiskunnalliset merkitykset (Lehmann 2009, 16, 59). Tätä purkamisen ja rikkomisen perustalle rakentuvaa uutta yhteiskunnallisuutta on provokatiivisen draaman kohdalla erityisesti tarkkailtava, koska se on mahdollinen uudistuvan yhteiskunnallisen kirjoittamisen muoto.

Kane ilmaisee kaikissa näytelmissään ihmisyyden kriisitilan rajuihin keinoin, muttei suoraan sido sanomaa poliittisen lähihistorian tapahtumiin, vaan hän kaivelee tulkinnanvaraisemmin länsimaisen ihmisen olemisen syvyyksissä olevaa pelkoa ja kauhua. Sierz (2001,120) huomauttaa, että Kanen väkivaltaiset näytelmät ovat myös reaktioita hänen aikansa väkivaltaisiin tapahtumiin ja poliittisiin levottomuuksiin, vaikka niiden vaikuttimia, kuten Bosnian sotaa, ei suoraan mainita.

Kanen näytelmä tuo painokkaasti esille, miten itseän länsimaisessa kulttuurissa, erityisesti konsumerististen reunaehtoien puitteissa, suhtaudutaan ihmisyyden suorittamisena ja millainen onnen ja vapauden tavoittelu kariutuu äärimmäisen traumatisoituneeseen tunne-elämään ja subjektin fragmentoitumiseen. Sierz (2001, 90) pohtii tätä eksistentiaalisen epätoivon kuvauksena. Kanen *4.48 Psychosis* -näytelmässä esiin nousevan henkisen pahoinvoinnin ja depression voi tulkita myös rin-

nastuvan länsimaisen yhteiskunnan läpäisseeseen depression ja las-
kusuhdanteeseen eli lamaan. Kanen teoksen voikin mielestäni tulkita
ihminen–yhteiskunta-rinnastuksena, sillä Kanen näytelmä kuvaa yh-
teiskunnan normeista syrjäytynyttä tai syrjäytettyä persoonallisuutta,
jonka vapautta yksilöihanteen mukaiset odotukset jatkuvasti rajoittavat.

Ravenhill viittaa suuremmin kulutusyhteiskuntaan kuin Kane, mikä
näkyi myös hänen näytelmiensä nimissä: *Shopping & Fucking* (1996),
Some Explicit Polaroids (1999), *Product* (2001). Näytelmissä Ravenhill
kuvaa nykymaailmaa läpikotaisen tuotteistumisen ja ihmisyymen väli-
nearvoistumisen maailmana. Yhteydet poliittiseen lähihistoriaan ovat
hänelläkin tulkinnanvaraisia, mutta havaittavia. Vangitsemisvuosi 1984
johdattaa katsojaa/lukijaa pohtimaan mainittuna vuonna Britannias-
sa tapahtuneita poliittisia väkivaltaisuuksia sekä thatcherilaisen valta-
kauden vaikutusta poliittiseen kenttään. Nick on ollut vankilassa myös
muun muassa vuoden 1989 merkittävien poliittisten tapahtumien ai-
kana eikä siksi koe niiden jälkeistä maailman ”vapautumiskehitystä” sa-
moin kuin näytelmän muut henkilöt. Vuoden 1989 tapahtumia ei suo-
raan nimetä näytelmässä, mutta niihin viitataan satiirisesti. Näytelmän
maailmassa poliittiset murrokset ovat tuottaneet valheellista vapautta ja
individualismin narsistisen käänteen. Nick kokee uuden tilanteen, jos-
sa markkinataloudelle ei ole vastavoimaa, nuoren sukupolven epäpoliit-
tisuus merkitsee läpikotaista alistumista kaupallisuudelle ja lisäksi inhi-
milliset toisista välittämiseen liittyvät tunteet, kuten rakkaus ja empatia,
ovat kadonneet Nickin kohtaamien ihmisten maailmasta.

In-yer-face-draaman yhteiskuntakritiikki ei palaudu perinteisiin
1960–70-luvun vasemmisto–oikeisto-asetelmiin vaan se on moni-
yisempi, perinteisen poliittisen vastakkainasettelun puuttuessa haas-
teellisemmin poliittisesti lähestyttävä. Yhteiskunnallisen kurjistumis-
kuvauksen fokuksessa näen olevan anti-ideologiseksi tekeytyvän mark-
kinayhteiskunnan, joka sääntelee vapauden toteutumaan vain kaupalli-
sen toiminnan myötä, tuon markkinayhteiskunnan sisällä.

Näkemykseni mukaan 1990-luvun brittidraamasta välittyä, ylei-
semminkin kuin vain Ravenhillin ja Kanen näytelmissä, yhteiskunnal-
lisuuden merkityksen kytkeytyminen sekä yleiseen länsimaisten yh-
teiskuntien uusliberalisoitumis- ja globalisoitumiskehitykseen että

lokaalimmassa mittakaavassa brittiläisen yhteiskunnan post-thatcherilaiseen ajanjaksoon. Uudistumista tapahtui muuallakin kuin in-yer-face-draamassa. Esimerkiksi tunnetuimpiin vanhemman vasemmistösukupolven brittiläisiin näytelmäkirjailijoihin kuuluva David Edgar löysi 1990-luvulla draamaansa uuden, globaalin ja monikulttuurisen lähestymistavan. Hänen näytelmänsä *Pentecost* (1996) lähenee in-yer-face-draamaa myös väkivaltaisilla kohtauksillaan. Temaattisesti keskeisiä in-yer-face-draamassa ja osassa 1990-luvun muutakin brittidraamaa ovat poliittiset valtasuhteet ja niihin liittyvä eriarvoistuminen. Tavallisia teemoja ovat luokka, kansalaisuus ja kansallisuusmuutokset, erityisesti poliittisiin tapahtumiin kytkeytyvät muuttoliikkeet, sekä jälkimodernin moneuden vaikuttamalle identiteettimuodostukselle tyypilliset sukupuoli, sukupolvi, seksuaalisuus ja etnisyys. In-yer-face-draama oli vain osa brittiläistä 1990-luvun draamatuotannon kenttää, mutta se kuitenkin avasi brittiläistä draamaa kohti laajempaa globaalin yhteiskunta-problematiikan tiedostusta.

In-yer-face-draama toteutti eräitä ennen kokemattomia uudistuksia myös hienovaraisemmin ilman provokatiivista alleviivausta: esimerkiksi homoseksuaalisista henkilöihahmoista tuli in-yer-facen myötä huomattavan yleisiä, tavallisia hahmoja. Myös taiteidenväliset ulottuvuudet lisääntyivät: in-yer-face sekoitti teatteri-ilmaisuuksiin myös aineksia elokuvan, tietokonepelien, mainosten ja muodin maailmasta.⁸

On huomattava, että monet 2000- ja 2010-luvuilla kaiken aikaa yhteiskunnallisessa keskustelussa yleistyneet teemat talouskasvun tulosta tiensä päähän ja poliittisten vastakkainasettelujen kriisistä eivät olleet vielä yhtä tavallisia 1990-luvun näytelmissä in-yer-face-draaman jo alkuaessa reagoida asioihin. In-yer-face-teatteri ei kuitenkaan ollut yhden poliittisen näkemyksen ajaja tai pyrkinyt olemaan ikään kuin asiat ylhäältä päin näkevä totuuden julistaja.

Kriisiytynyt valistus ja konsumerisoitunut esineellistyminen

Horkheimerin ja Adornon (2008, 166, 176–189) valistusajattelun kriisiä koskevan pohdinnan mukaan ”pakkoluonteinen” eli teollistumisen ikeessä operoiva ihmiskunta latistuu kulttuuriteollisuuden yhdenmu-

kaistavan vallan alla: ”Jokaisen on käyttäydyttävä ikään kuin spontaanisti sen ’tason’ mukaan, jonka tuoteluettelot hänelle etukäteen määrittelevät, ja valittava hänen tyyppisiä varten tehtäiltujen massatuotteiden luokasta.” Tarkastelemissani näytelmissä hahmojen elämänsisältö näytettyykin juuri näennäisspontaaniutena – yhteiskunnan sääntelyn puitteissa tapahtuvina valintoina ja valinnanvaran riittämättömydestä johtuvan ahdistuksen kanssa kamppailemisena. Horkheimerille ja Adornolle tasapäästävä kulttuuriteollisuus on ikään kuin yhtenäiskulttuurikäsitteen pilkallinen muoto. Taustalla he näkevät liberalismiin vaatimuksen markkinoiden vapaudesta. ”Pöhöttynyt huvittelukoneisto” pettää ne näennäiset lupaukset, joita se kuluttajille antaa – edistää turtumusta, josta juuri huvittelun avulla piti päästä eroon.

Kanen ja Ravenhillin näytelmissä voi katsoa päädytyn eräänlaiseen (jälki)kantilaiseen ”alikäisyyden tilaan” (Kant, 1995, 76–86), jossa ihminen on tullut oman järjen käyttöä ihannoivan valistusajattelun loppuun ja kompastunut omaan rationaalisuuden obsessioonsa. Itseen vastaan kääntynyt valistusajattelu on Ravenhillin *Some Explicit Polaroids* -näytelmässä vaihtunut merkityksettömyyden ja kaupallisesti määrittäneen ”uusälyttömyyden”, roskakulttuurisen elämäntyylin tavoitteluksi. Kanen *4.48 Psychosis* -näytelmässä se on johtanut itseään yhteisön normien kautta määrittelevän henkilön psyyken hajoamiseen. Ravenhillin näytelmässä kaupallisen toimijuuden rajoja on asettamassa poliitikko, Kanen näytelmässä psykoottista mieltä tarkkailee ulkopuolisena, välinpitämättömästi mielisairaalan lääkäri. Näin ihminen luopuu itsenäisyydestään ja päättyy holhottavaksi, jopa omistettavaksi, ja on markkinaehtoisen näennäisvapauden tilaan asettuessaan omaa järkeä ja päättävältä vailla kuin kantilaisessa reikätuolissa.⁹

Ravenhillin näytelmässä Nick vapautuu vankilasta ja havaitsee vapautuneensa maailmaan, joka on käynyt hänelle täysin käsittämättömäksi, globalisoituneeksi ostamisen ja myymisen pikakulttuuriksi. ”Vapautuneessa” maailmassa kukaan ei välitä kenestäkään, rakkautta ei tunnusteta, varsinaisia koteja tai perheitä ei ole, jokainen on oman itsensä – tai pikemminkin oman tuotteistetun itsensä – varassa.

Konsumeroitunut maailma on Ravenhillilla jopa alleviivatun rapioitunut ja poliittiset voimansa menettänyt. Ravenhillin näytelmissä

toistuva motiivi on huumeiden, erityisesti viihdetarkoituksessa käytetyn ekstaasin, käyttö. Fyysiset addiktiot ja oman itsen ja oman terveyden laiminlyövä välinpitämättömyys ovat ymmärrettävissä myös metaforisina, ekstaattisen, tavaroituneen näennäisvapauden kuvaajina. Ravenhill on myös ujuttanut dialogiin viittauksia postmodernin aikoinaan kliseytyneisiin sloganeihin muun muassa suurten kertomusten lopusta tai historiattomuudesta. Ajoittain satiirinen viittaus voi olla myös sanasemanttinen. *Some Explicit Polaroids* -näytelmän maailmassa satiirin kärki suuntautuu voimansa menettäneeseen vasemmistolaisuuteen ja sukupolven vaihtumisen myötä syntyneeseen välinpitämättömyyteen, jossa esimerkiksi ”party” merkityksessä ”puolue” on muuttunut ekstaattisen markkinayhteiskunnan sanaksi ”party” merkityksessä ”juhlia”.

Kanen 4.48 *Psychosis* lähestyy aihetta oman kehon esineellistymisen näkökulmasta: millainen kehon tulee olla, jotta se on ympäristön toiveiden mukainen. Sekä Kane että Ravenhill liittävät luokan ja eriarvoistumisen kysymyksiin ruumiin politiikasta. Esimerkiksi pahoinpidelty ruumis, kuolemansairas ruumis, medikalisoitu tai huumeisiin addiktoitunut ruumis saavat erilaisia merkityksiä.

Valistuksen tavoitteista Ravenhill korostaa aiemmin mainittujen onnellisuuden ja vapauden lisäksi myös teknistä luonnon hallintaa. Ravenhill käyttää lähes kaikissa näytelmissään nykyteknologian keskeisiä esineitä kuvatakseen ihmistä, joka etäännyttää itsensä omaan kommunikaatioonsa ja näin osaltaan himmentää todellisuuskokemuksensa. Myöhäismodernilla teknologialla on erityinen merkitys kautta koko Ravenhillin tuotannon. Erilaiset ihmistä ”kyborgisoivat” pienesineet, kuten hakulaitteet, puhelinvastaajat, kännykät ja muut ihmistenväliseen viestintään käytettävät laitteet toimivat näytelmissä yhtenä kaupallisten sidosten osoittajana ja paradoksaalisen kommunikoimattomuuden symboleina. Näytelmässä kommunikaatio on ihmisestä etäännyntä, kuin Baudrillardin teoksessaan *Ekstaasi ja rivois* (1991, 11–17) kuvaama ekstaasin tila, jossa kommunikaatio lakkaa olemasta ja asiat yksinkertaistuvat pelkäksi tavaraksi ja vaihtoarvoksi.

Some Explicit Polaroids -näytelmän nimessä esiin tuleva polaroidkuva ei viittaa ainoastaan pikakuvaamisen kulttuuriin ajalta ennen digikameroita, vaan sen voi tulkita viittaukseksi Baudrillardin tuotantoon. Baud-

rillard (2002) on kuvannut polaroidkuvaa ”todellisesta esineestä pudonneeksi ekstaattiseksi kalvoksi”. Baudrillardin mukaan polaroidkuva on itseensäviittaamisen ekstaasia, jossa intensiteetti ja merkityksettömyys vallitsevat samanaikaisesti.¹⁰ Itsensä kuvaamisen ekstaasi rinnastuu Ravenhillin näytelmässä myös henkilöiden käyttämän ekstaasihuumeen tuottamaan hetkelliseen juhlamielialaan ja merkityksettömyyden etsintään. Ravenhillin näytelmän maailmassa polaroidkuva liittyy myös hetkellisyyteen ja unohtamiseen: suoraan tilanteen kuvaksi muuttava polaroidkuva on näennäismuisto, koska se ei säily pitkään.

Todellisuuskokemuksen kuvallistuneen rapautumisen teemaa voi pohtia myös Guy Debordin *Spektaakkelin yhteiskunnan* (1967; suom. 2005) kautta. Teoksessa Debord (2005, 36) esittää spektakelisoitumisen taustalla länsimaisen filosofian heikkouden, sen jatkuvan rationaalisuuspyrkimyksen, joka rappeuttaa todellisuuskokemuksen. Kaikki on spektakelisoitunutta. Spektaakkeli on läpikotaisin tavaran valtaama tottaallinen tila, jolle kaikki on alistunutta (Debord 2005, 49). Näin välitön, läsnä oleva inhimillinen eläminen käy mahdottomaksi ja ihminen etäännyttää välittömästi eletyn kuvaksi, kaikkialle ulottuvan spektaakkelin osaksi.¹¹ Vastaavasti myös Giorgio Agamben on teoretisoinut tilannetta, jossa yksilöllinen olemassaolo tulee tiensä päähän ja erojen tasoittuessa maailmasta tulee tunteeton paikka. Agambenille (1995, 59–62) maailmanlaajuista alistuneisuutta, erojen kadottamista ja kommunikointikyvyttömyyttä edustaa pikkuporvarius; hän pitää välinpitämätöntä pikkuporvaristoa ihmiskunnan tuhon airuena.

Ravenhillin näytelmässä ihminen on funktionalisoitunut teknologian keskelle, kuten Baudrillardin kulutusyhteiskunnassa, jossa teknologian keskellä elävä ihminen muuttuu funktionaaliseksi samalla tavoin kuin susien keskellä elävä lapsi muuttuu susien tapaiseksi. Baudrillardin (1999) mukaan ihmisen merkitys on objektiutta. Kuluttaminen ei merkitse yksilöille nautintoa, tyydytystä tai viihdettä vaan jotain heidän ulkopuoleltaan tulevaa ja pakottavaa, kulutusyhteiskunnan vaatiman funktionaalisen ihmisyyden mukaista. Näytelmässä teknologia on käytössä, mutta hyödytöntä tai näennäisesti kommunikaatiota lisäävää. *Some Explicit Polaroidsissa* on muun muassa puhelinvastaajakeskustelu,

jossa kumpikaan osapuoli ei koskaan ole tavoitettavissa ja yhteydenotto-pyyntö jätetään loputtomaan kommunikoinnattomuuden tyhjiöön:

Heippa. Mä jätän sulle soittopyynnön ja sä mulle soittopyynnön ja mä sulle soittopyynnön ja sä mulle. Et cetera. Ja niin edelleen, Ad infinitum. (Ravenhill 2001, 248; suom. Virpi Alanen.)¹²

Ravenhillin näytelmän myöhäismoderni teknologia on sekin varioitu Tollerin *Hoppla, wir leben!*-näytelmästä. Tollerin näytelmässä raskasrakenteinen, koneistunut kaupunkitila, moderni tekniikka automobiileineen, lentokoneineen ja raitiovaunuineen saa niin ikään yhteiskunnan ulkopuolella väliaikaisesti olleen ihmisen, Tollerilla mielisairaalaan vapautuneen, häkeltymään.

Tuhoutuvan maailman merkeissä – entä toivo, solidaarisuuden mahdollisuus?

Niin Kanen kuin Ravenhillinkin näytelmät korostavat kuvaamansa maailman epäempaattisuutta sekä ihmisen valintojen turhuutta: näennäisvapaata toimintaa, jossa valinnat eivät aidosti ole enää mahdollisia. Päätepisteeseensä tullut maailma, jossa vapautumista ja onnellisuutta ei voi enää tapahtua, on lopullisesti valistuksen tavoitteissa epäonnistunut maailma. Mutta niin *4.48 Psychosista* kuin *Some Explicit Polaroidsiakin* voi tarkastella myös jonkinlaisen uuden ajattelun avaamisen näkökulmasta.

Kanen näytelmän tilanne sellaisenaan on toivottoman synkkä: kuolema näyttäytyy ainoana ”mahdollisuutena vapautua” ahdistuksesta. Olemalla synkkä ja toivoton Kane toisaalta tulee alleviivanneeksi lukijalle ja yleisölle sitä, mikä ihmisyydessä on toiveikasta. Näytelmä haastaa yleisöä pohtimaan, miten yksilön tulisi elää ja tiedostaa, jotta ei päätyisi samaan tilaan kuin näytelmän päähenkilö. Kanen näytelmissä voi tulkita olevan samankaltaista opettavaisuutta kuin antiikin draamassa, joka, kuten Sierzkin (2001, 10) muistuttaa, niin ikään sisälsi brutaalin väkivaltaisia kohtauksia. Kanen näytelmissä on yhtäläisyyttä myös absurdil-le draamalle (ks. Esslin 2004), esimerkiksi Samuel Beckettin tai Eugène

Ionescon näytelmille, ominaiseen ihmiskuvauksen pelkistyneisyyteen, mutta Kanella inhimillisen olemisen surkeus ei ironisoidu.

Molemmissa käsittelemissäni näytelmissä individualistista vapautta etsitään suorittamalla; Kanella yksilön ihanneominaisuuden tavoittelulla, Ravenhillilla eritoten omistamisen kautta. Kaupallinen omistaminen ja ihmisarvon välinearvoistuminen määrittävät jopa sitä harhaista tapaa, jolla henkilöt käsittävät itsensä (Ravenhillin osalta ks. *Rebellato* 2001, xii). Ravenhillin näytelmän maailmassa ei enää järjestelmien tasolla tapahdu juuri muuta kuin rahan globaalia liikettä. Suuryritysjohdaja Jonathan on näytelmässä kapitalismia edustava kärjistetty hahmo, joka elää rahavirtojen maailmassa, kuvaillen niiden myyttistä kertomusta lähenevää kauneutta seuraavasti:

Sä oot kuollut ja sit sä pääset siitä läpi ja sä syleilet kaaosta... sä näet sen kauneuden... miten raha virtaa, miten se liikkuu maailman ympäri nopeammin ja nopeammin. Joka sekunti uusi mahdollisuus, joka sekunti uusi katastrofi. Loputtomat alkamiset, äärettömät loppumiset. Ja jokainen meistä huuhtoutuu markkinoiden mahtavien vuorovetien ja tuulten mukana. Onko mitään jännittävämpää, mitään ilahduttavampaa kuin se? (Ravenhill 2001, 293; suom. Virpi Alanen.)¹³

Näytelmässä tilanne on kaoottinen, mutta ihminen voi vain olla siinä mukana, koska se on näytelmän mukaan ”toistaiseksi parasta mitä meillä on” – toteamus on näytelmässä surumielinen, mutta se sisältää myös toivoa yhteiskunnan kehityksestä. Lisäksi Ravenhill loiventaa toivotonmuuden asetelmaa rakkauden mahdollisuudella: näytelmässä on kaksi henkilöahmoa, jotka tuntevat varovaista rakkautta toisia ihmisiä kohtaan, vaikka yleisesti individualismi määrittänyt näytelmässä markkinaehtoisen yhteiskuntapolitiikan kautta ja on näin käynyt tunteettomaksi itseenkääriytymiseksi ja menettänyt kommunikointikykynsä.

Ravenhillin ja Kanen näytelmissä länsimainen, nykyeurooppalainen yhteiskunta ja sen jäsenyys alkavat vähitellen merkitä yhä markkinaehtoisemmin määrittynyttä tilaa, jossa samanaikaisesti vallitsevat globaali verkostoituminen ja individualistinen privatisoituminen ja jossa markettisaatio, esteettinen kosmopolitanismi ja globalisoitunut, markkinatalouden reunaehtoisten sanelema näennäinen monimuotoisuus tyypistävät

elintilaa. Samalla näytelmien henkilöiden toiminnassa painottuu yhtäältä rationaalisuuden ja kontrolloinnin, toisaalta vapauden ja onnellisuuden tavoittelu. Erityisesti Ravenhill korostaa satiirisesti modernia ja myöhäismodernia teknologisoitumista, perinteisen poliittisen oikeisto–vasemmisto-jaon rajojen hämärtymistä ja yhteiskunnallisen ajattelun ulkopuolelle jäänyttä tai jättäytynyttä sukupolvea, joka hedonisoituu kulutuskuulttuurin pyörteissä.

Addiktion ja psykoosin teemojen kautta Ravenhillin ja Kanen näytelmissä käsitelty uusliberalisoituneen hyvinvointiyhteiskunnan rapautumisen problematiikka ehdottaa, että ihmisen käsitys omasta toiminnastaan ja vapaudestaan on osin valheellinen tai harhainen ja tämän vuoksi lopulta sairastuttaa uusliberalisoituneessa maailmassa onneaan etsivän ihmisen. Markkinatalousyhteiskunnan sääntelemä ihminen objektiivoi itsensä normien paineessa. In-yer-face-draama kysyykin, mihin länsimainen, vapaaksi itsensä kokeva tai vapautta korkeimpana arvonaan pitävä ihminen oikeastaan on vapautunut tai vapautumassa.

Viitteet

¹ Aleks Sierzin (2002a, 108; 2002b) lista 1990-luvulla läpimurtonsa tehneistä in-yer-face-tyylin piiriin luettavista näytelmäkirjailijoista: Jez Butterworth, David Eldridge, David Greig, Nick Grosso, Zinnie Harris, David Harrower, Sarah Kane, Ayub Khan-Din, Martin McDonagh, Conor McPherson, Patrick Marber, Phyllis Nagy, Anthony Neilson, Joe Penhall, Rebecca Prichard, Mark Ravenhill, Philip Ridley, Shelagh Stephenson, Judy Upton ja Naomi Wallace.

² Sierzin teos *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (2001) on toistaiseksi ainoa in-yer-face-teatterista julkaistu kokonainen kirja. Sierz ylläpitää myös in-yer-face-tietoutta kokoavaa nettisivua osoitteessa www.inyerface-theatre.com. (Sivuilta käyty 7.1.2014.)

³ ”Nick: I look at you. You look at me and you see bitter and ugly, alright then, but I look at you and I see... what is this? What are you? Nothing’s connected, you’re not connected with anything and you’re not fighting anything.

Tim: But we’re happy.

Nick: Are you?

Victor: Oh yes, happy.

Nick: And what does that mean?

Tim: It means we're content with what we've got.

Nadia: And we're at peace with ourselves.

Tim: And we take responsibility for ourselves.

Nadia: And we are our own people.

Tim: And we're not letting the world get to us.

Nick: But she's bruised, bleeding...

Nadia: On the outside."

⁴ Huom. "trash" merkitsee paitsi roskaa, myös "uusalaluokkaista" ihmisjoukkoa ilmauksessa "white trash" sekä 1990-luvulla esiin nousutta trash-estetiikkaa, joka näkyi esimerkiksi vaatemuodissa.

⁵ " – – to achieve goals and ambitions / to overcome obstacles and attain a high standard / to increase self-regard by the successful exercise of talent / to overcome opposition / to have control and influence over others / to defend myself / to defend my psychological space / to vindicate the ego / to receive attention / to be seen and heard / to excite, amaze, fascinate, shock, intrigue, amuse, entertain or entice others / to be free from social restrictions / to resist coercion and constriction / to be independent and act according to desire / to defy convention / to avoid pain / to avoid shame / to obliterate past humiliation by resumed action / to maintain self-respect / to repress fear / to overcome weakness / to belong / to be accepted / to draw close and enjoyably reciprocate with another / to converse in a friendly manner, to tell stories, exchange sentiments, ideas, secrets / to communicate, to converse / to laugh and make jokes / to win affection of desired Other / to adhere and remain loyal to Other / to enjoy sensuous experiences with cathected Other / to feed, help, protect, comfort, console, support, nurse or heal / to be fed, helped, protected, comforted, consoled, nursed or healed / to form mutually enjoyable, enduring, cooperating and reciprocating relationship with Other, with an equal / to be forgiven / to be loved / *to be free*" (kurs. Virpi Alanen).

⁶ "I am sad / I feel that the future is hopeless and that things cannot improve / I am bored and dissatisfied with everything / I am a complete failure as a person / I am guilty, I am being punished / I would like to kill myself / I used to be able to cry but now I am beyond tears / I have lost interest in other people / I can't make decisions / I can't eat / I can't sleep / I can't think / I cannot overcome my loneliness, my fear, my disgust / I am fat / I cannot write / I cannot love / My brother is dying, my lover is dying, I am killing them both / I am charging towards my death / I am terrified with medication / I cannot make love / I cannot fuck / I cannot be alone / I cannot be with others / My hips are too big / I dislike my genitals / At 4.48 / when desperation visits / I shall hang myself / to the sound of my lover's breathing / I do not want to die / I have become so depressed by the fact of my mortality that I / have decided to commit suicide / I do not want to live."

⁷ Kanen aktuaalisen mielenterveyshistorian kannalta kiinnostava – joskaan ei sinänsä hänen draamatekstinsä tulkinnan kannalta relevantti – detajli fiktion ulkopuolelta: Marywoodin yliopistossa tehtiin vuonna 2011 lääketieteen alan tutkimus, jonka tulosten mukaan psykoosit kuvastavat aikaansa. Tutkimuksen julkaisi *The International Journal of Social Psychiatry* (toukokuu 2012). Ks. Medify-sivustot osoitteessa: <https://www.medify.com/insights/article/21421637/delusion-content-across-the-20th-century-in-an-american-psychiatric-hospital>. (Sivuilla käyty 7.1.2014.)

⁸ Näytelmien provokatiivinen väkivaltaisuus on tyyllisesti samantapaista kuin 1990-luvun elokuvaestetiikassa esimerkiksi Quentin Tarantinon elokuvissa *Reservoir Dogs* (1992) tai *Pulp Fiction* (1994). Myös mainos- ja muotikuvamaailmassa toteutui samaa estetiikkaa ja esimerkiksi Benettonin huomiota herättäneissä, Oliviero Toscanin kuvaamissa mainoksissa esitettiin verisiä sodassa kuolleen ihmisen vaatteita. Muotimaailmassa yleistyi ns. ”heroin chic” -tyyli, huumeiden käyttäjän näköiset naishahmot. Taiteidenvälisessä toiminnassa juuri teatterin koetaan usein olevan eri tiedon- ja taiteenalojen välinen yhdistävä tekijä. Nykyteatterin professori Dan Rebellato (2009) on huomauttanut edellä mainitun alojenvälisen välittymisen olevan erityisen merkittävää esimerkiksi silloin, kun ajatellaan uudelleen esimerkiksi sukupuoleen, talouteen, sotaan, kieleen, taiteisiin, kulttuuriin ja ihmisen itseymmärrykseen liittyviä asioita.

⁹ Reikätuoli on pikkulapsen kävelynopetteluun apuväline, jolla on pitkä esinehistoria. Historialliset reikätuolit eivät aina olleet pelkästään eduksi lapselle, koska toisinaan ne myös toimivat lapsen ”säilytyspaikkoina” ja estivät lasta liikkumasta itsenäisesti. Kant käyttää tunnettua reikätuolimetaforaansa ihmisestä, joka ei uskalla ajatella itse: ”Kun he [holhoojat] ovat tehneet karjansa typeräksi ja estäneet huolellisesti näitä rauhallisia luontokappaleita uskaltamasta ottaa askeltakaan siitä reikätuolista, johon he ovat nämä sulkeneet, he sitten osoittavat näille, mikä vaara uhkaa, mikäli nämä yrittävät kävellä yksin.” (Kant 1995, 77–78.)

¹⁰ ”Video- ja stereokulttuuri ei kehitä ympärilleen narsistista imaginaarista vaan haltioituneen itseensäviittaamisen efektin, lyhytsulun, joka kytkee saman välittömästi samaan ja korostaa näin sekä pintatason intensiteettiään että syvemmän tason merkityksellömyyttään. Tämä on oman aikamme erityisefekti. Polaroid-kameraan liittyvä ekstaasi on samankaltaista: esinettä ja sen kuvaa voi pitää hallussaan lähes samanaikaisesti. Tuntuu aivan siltä kuin valoa koskeva vanha fyysinen tai metafyyinen teoria olisi muuttunut todeksi – oletus, että jokaisella esineellä on salainen kaksoiskappaleensa tai negatiivinen kuvansa, jonka voi tavoittaa katseella. Se on unelma, maagisen prosessin optista aineellistumista. Polaroid-kuva on kuin todellisesta esineestä pudonnut ekstaattinen kalvo.” (Baudrillard 2002, 36.)

¹¹ Ks. myös Tommi Römpötin luku Debordista ja speaktaakkelista tässä teoksessa.

¹² ”Hi. Me returning your call returning my call returning your call returning my call. Et cetera. And so on. Ad infinitum.”

¹³ ”You are dead and then you come through that and you embrace the chaos... you see the beauty of... the way money flows, the way it moves around the world faster and faster. Every second a new opportunity, every second a new disaster. The endless beginnings, the infinite endings. And each of us swept along by the great tides and winds of the markets. Is there anything more thrilling, more exhilarating than that?”

Lähteet

Baudrillard, Jean. 1991. *Ekstaasi ja rivous*. Käänt. Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 1987.

– – –. 1999. *The Consumer Society: Myths & Structures*. London & Thousand Oaks & New Delhi: Sage. Ilmestyi alun perin 1970.

– – –. 2002. *Amerikka*. Käänt. Tiina Arppe. Helsinki: Loki-Kirjat. Ilmestyi alun perin 1986.

– – –. 2006. *Terrorismin henki*. Käänt. Olli Sinivaara. Helsinki: Tutkijaliitto. Ilmestyi alun perin 2002.

Debord, Guy. 2005. *Spektaakkelin yhteiskunta*. Käänt. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa. Ilmestyi alun perin 1967.

Esslin, Martin. 2004. *The Theatre of the Absurd*. Third Edition. New York: Vintage Books. Ilmestyi alun perin 1961.

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor. 2008. *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita*. Käänt. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino. Ilmestyi alun perin 1944.

Kane, Sarah. 2001. *Complete Works*. London: Methuen.

Kant, Immanuel. 1995. Vastaus kysymykseen: Mitä on valistus? Teoksessa *Mitä on valistus?*, toim. Juha Koivisto & Markku Mäki & Timo Uusitupa, 86–95. Jyväskylä: Vastapaino. Ilmestyi alun perin 1784.

Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Käänt. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like. Ilmestyi alun perin 1999.

Ravenhill, Mark. 2001. *Plays 1*. London: Methuen.

– – –. 2008. *Plays 2*. London: Methuen.

Rebellato, Dan. 2001. Introduction. Teoksessa Ravenhill, Mark, *Plays 1*, ix–xx
London: Methuen.

– – –. 2009. *Theatre & Globalization*. Houndmills: Palgrave Macmillan.

Sierz, Aleks. 2001. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber & Faber.

– – –. 2002a. Mark Ravenhill and 1990s Drama. Teoksessa *British Drama of the 1990s*, toim. Annelie Knapp & Erwin Otto & Gerd Stratmann & Merle Tönnies, 107–122. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

– – –. 2002b. Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation. *New Theatre Quarterly* 69, 18 (1): 17–24.

Nainen miehen tiellä – *Neitoperho*, vastanostalgia ja tarinan mahdollisuus

Rehellisesti sanoen *Neitoperho* on itselleni vaikea elokuva. Vihaan sen itsekeskeistä ja väkivaltaista päähenkilöä niin, että hampaita vihloo. Ei hän mitään huomiota tarvitse, saati omaa elokuvaa, vaan hoitoa. – – Minulle *Neitoperho* on hyvä elokuva, jota en kuitenkaan halua nähdä. (Ahonen 2000.)

Auli Mantilan käsikirjoittaman ja ohjaaman *Neitoperhon* (1997) ensi-ilan ja televisioesitysten kritiikit ovat olleet kiinnostavalla tavalla ristiriitaisia. Kuten yllä oleva katkelma osoittaa, elokuvaa on yhtä aikaa kehitetty ja pidetty vastenmielisenä. Miten elokuva, jota voidaan pitää yleisesti hyvänä, voi olla yksilöllisesti niin inhottava, että ”hampaita vihloo”? Yksinkertainen vastaus voidaan löytää päähenkilön väkivaltaisesta käytöksestä. Tässä tekstissä haen kuitenkin selitystä siitä väkivallasta, joka kohdistuu kulttuuriseen malliin, road-genren konventionaaliseen sukupuoliasetelmaan.

Neitoperho on suomalaiselle road-elokuvalle samanlainen risteys kuin *Thelma ja Louise* (Ridley Scott, 1991) amerikkalaiselle road-elokuvalle. Se eroaa edeltäjästään kuitenkin hyökkäävyudessaan, sillä sen ei ole tarkoitus viihdyttää vaan häiritä ja haastaa. *Neitoperhossa* nuori nainen kaasuttaa road-elokuvassa aiemmin yksin miehelle varatulle paikalle ja purkaa aggressiotaan spontaaniin väkivaltaan. Tiellä estottomasti käyttäytyvä nainen voi kyseenalaistaa genren perustaa, mutta tarjoaako road-elokuva naiskulkijalle vapautta? Tarkastelen *Neitoperhoa*, erityisesti sen nostalgiseksi koodattua musiikkia ja päähenkilön historiattomuutta, road-elokuvan miehisen perusasetelman kommentoijana sekä

valtavirtaelokuvalla ominaisen yhteiskuntajärjestyksen jatkuvuutta häiritsevästä risteyksestä. Aloitan tarkastelemalla road-elokuvan sukupuoli-konventiota, jonka rikkomisen mahdollisuudesta siirryn speaktaakkelin kritiikkiin ja vastanostalgiaan. Lopuksi pohdin *Neitoperhon* viimeisen kuvan itsetietoisuuden funktiota.

Road-elokuva ja sukupuoli

Road-elokuvaa määrittää vastustamisen eetos, joka ilmenee sisällössä ja konventionaalisen, päämäärätietoisien toiminnan logiikan kyseenalaistavana kerrontana. Vastustusta osoittaa myös kulkijan yksilöllisyyteen kytkeytyvä esteettis-eettinen tyyli sekä yhteiskunnallisteoreettisesti ulkomaailmaan ja teko aikaan viittaava speaktaakkelin metatasa. Vastustuslähtökohtansa vuoksi road-elokuvaa on pidetty progressiivisena genrenä, jossa ”kapina ja kulttuurikritiikki eksplisiittisenä sisältönä” tekevät sen vastustuksesta todellista (Laderman 2002, 35–37). Vastustus ja progressiivisuus viittaavat niin sanottuun vastaelokuvaan, jota määritettiin vasemmistolaisesta ja feministisestä näkökulmasta erityisesti 1960-luvun lopussa ja 1970-luvulla suhteessa klassisen elokuvan ideologiasena pidettyyn muotoon (ks. Rodowick 1988). Vastaelokuvallisuudella en viittaa systeemin ulkopuolisuuteen, sillä tarkastelen *Neitoperhoa* sekä sisällöllisenä että kerronnallisena poikkeamana valtavirtaelokuvan sisällä. Tällöin, kuten Barbara Klinger (2003, 87–90) toteaa, tarkastelu kytkeytyy genren kehitykseen sekä genren ja klassisen kerronnan suhteeseen.

Valtavirran road-elokuvassa vastustamisen mahdollisuus on annettu miehille, sillä road-elokuva on ”perinteisesti keskittynyt melkein yksinomaan miehiin ja naisten poissaoloon” (Corrigan 1991, 143). Road-elokuvaa on pidetty esimerkiksi ”miehen eskapistisena fantasiana” (Cohan & Rae Hark 1997, 3), joka määrittää ”aktiiviset impulssit miehiksi” (Laderman 2002, 20). Tielle lähtemistä on selitetty miehen yritykseksi ”paeta liikkumattomuudesta ja perheeseen liittyvistä velvollisuuksista, jotka on tavattu liittää naisiin” (Mazierska & Rascaroli 2006, 162). Road-elokuvan tie on siis perinteistä sukupuolijakoa ylläpitävä areena,

joka korostaa miehen liikkuvuutta ja naisen kodin piiriin kytkevää staat-tisuutta.

1970-luvun alun amerikkalaista, miehen ja naisen muodostaman pa-rin road-elokuvaa tarkastelleen Marsha Kinderin (1974, 6) mukaan sil-loinkin, kun nainen on road-elokuvassa merkittävässä roolissa, hänen vahvuutensa on monitulkintaista.¹ Niinpä silloin, kun nainen on eloku- vassa se, joka selviytyy, hänestä on tavattu tehdä miehen johdannainen, jonka tehtävänä on esimerkiksi synnyttää ja jäädä kertomaan tapahtu- mien kulusta. Miehisyyden tueksi road-elokuva onkin varannut naisel- le vain miestä ihastuttavia tai palvelevia rooleja, kuten liftari ja tienvar- sikuppilan tarjoilija, jotka aktiivisimmillaankin toimivat vain miehen matkan katalyyttinä (vrt. Mills 2006, 192). 1980-luvun loppuun asti valtaviirran road-elokuvassa oli harvinaista antaa naisen matkustaa yk- sin.

1990-luvun alussa tapahtui muutos: kapina palasi road-elokuvaan, kun *Thelman ja Louisen* myötä elokuvantekijät alkoivat käyttää tietä ro- dun, sukupuolen ja seksuaalisuuden neuvottelun tilana sekä road-gen- reä identiteettimuutoksen kuvaamistapana (ks. Mills 2006, 188, 197). Suomessa vastaava road-elokuvan perustavanlaatuinen muutos tapahtui tarkkaan ottaen 31.10.1997, jolloin *Neitoperho* toi valkokankaalle aktii- visen naisen.²

Julisteessa *Neitoperhon* mainostettiin olevan ”elokuva naisesta jolle ei sanota ei”. Se on tarina spontaanista ja aggressiivisesta Eevistä (Leea Klemola), jolla ei ole muita läheisiä kuin isosisko (Elina Hurme). Kun Eevi löytää siskonsa asunnosta tämän kumppanin, hän kokee tulleen- sa hylätyksi. Eevi ottaa siskonsa auton ja lähtee päämäärättömälle tiel- le, jossa hänen turhautumisensa ja kiukustumisensa purkautuu väkival- lantekoina. Ennen kuin kaasuttaa parkkihallin verkkoaidan läpi Eevi pysäyttää auton ja hymyilee puolilähikuvassa (kuva 1). Road-elokuvan kontekstissa hymy voisi viitata riemuun edessä olevasta irtaantumisesta ja tien mahdollistamasta vapaudesta. Eevin lähtöön ei kuitenkaan liity road-elokuvalla tavallista toivoa muutoksesta. Lähtö on ennemminkin päähänpisto, mitä osoittaa myös se, että juuri ennen siskonsa asunnos- ta poistumista Eevi varastaa tältä autonavaimet, lompakosta rahat sekä heittää sanomalehden liedelle ja kytkee lieden päälle.



Kuva 1. Eevin hymy ennen tielle kaasuttamista.

Neitoperhon taustalla on John Fowlesin romaani *Neitoperho* (*The Collector* 1963; suom. 1964), jonka William Wyler ohjasi alkutekstille uskollisesti elokuvaksi vuonna 1965. Siinä sosiaalisesti sulkeutunut, perhosten keräilyä harrastava pankkiirimies ottaa panttivangiksi nuoren taideopiskelijanaisen, jota hän pitää maaseututalonsa kellarissa. Mantilan kirjoittamassa elokuvassa sukupuoliroolit on käännetty, sillä päähenkilö ja kolme muuta keskeistä henkilöä ovat naisia. Ainoa merkittävä mieshenkilö on liftari, joka joutuu kokemaan Eevin voiman. Mantila on selittänyt eroa halullaan ”hävittää koko kysymyksen sukupuolesta” ja kuvata ”ihmisten välisiä valtasuhteita yleensä” (Poussu 1998, 31).

Kun toiston miehiseksi koodaamalle tielle lähetetään nainen, voidaananko silloin kuitenkaan hävittää kysymystä sukupuolesta? Ei, sillä road-elokuvan historiallisessa painolastissa sukupuolen merkitys korostuu. Näin on erityisesti *Neitoperhossa*, joka on ensimmäinen suomalainen valtavirtaelokuva oman tahtonsa mukaan autoilevasta naisesta, jonka tehtävä ei ole miellyttää ketään. Kritiikeissä elokuvan päähenkilöä todetaan määrittävän muun muassa ”siivoton jätkämäisyys” (Moilanen 1997). Jo ennen ensi-iltaa ohjaaja Mantilan haastattelu on otsikoitu seuraavasti: ”Auli Mantilan esikoiselokuvan päähenkilö on ruma ja kamala nainen” (Virtanen 1997).

Neitoperhon erilaisuuden voi kokea epämiellyttävän hyökkääväksi, mutta hyökkäävyyttä voi ymmärtää tarkastelemalla hyökkäyksen koh-

detta. *Neitoperho* on uudistaja, joka asettuu poikkitelein road-elokuvan tielle kuvatessaan naisen yritystä rakentaa omaa kertomustaan aiemmin miehen aktiivisuudelle varatussa tilassa.

Kun kyseenalaistetaan totunnaisia kulttuurisia rakenteita, kuten genreä, kyseenalaistetaan Guy Debordin (1990; 2003; 2005) mukaan vallitsevaa ”spektaakkelin järjestystä” yleensä. Debordin spektaakkeli-kritiikki tarjoaa muutenkin toimivan kehyksen, jossa voi tarkastella *Neitoperhon* vastakuvaa ja -ääntä sekä elokuvan nostalgiaa.

Spektaakkelin kritiikki ja nostalgia

Eevin lähtö tielle kuvataan toimintaa spektakelisoiden: hän ajaa parkkihallin aidan läpi niin, että kipinät sinkoilevat. Irtaantumisen hurjuuden spektaakkeli kyseenalaistetaan kuitenkin välittömästi. Aidan läpäisystä alkavan *Hunajainen*-laulun (Carola) sanat korostavat Eevin lähdön tuskallisuutta: ”Kun tuuli käy yli jäisen meren / ja kylmyys talven jäädyttää mielen / on hunajainen muisto tuon kesän nyt vain.” Kesä on muuttunut syksyksi, lapsuuden lämpö turvattomuudeksi ja yhteisyys yksinäisyydeksi.

Kuten tässä *Neitoperhon* kohtauksessa, spektaakkeli ymmärretään tavallisesti jonkin asian, tapahtuman tai henkilön suureellisuutta korostavaksi ja kuvaavaksi ilmaukseksi. Tässä yhteydessä tarkoitan spektaakkelilla kuitenkin laajemmin ja Debordia seuraten kulutusyhteiskunnan ideologisen jatkuvuuden järjestystä, jonka pönkittäjänä tuttuuteen perustuva genrekin toimii. Debordin (2005, § 4) mukaan ”[s]pektaakkeli ei ole kuvien kokoelma vaan ihmisten välinen yhteiskunnallinen suhde, jonka kuvat välittävät”. Spektaakkeli vallitsee makrotasona, kehyksenä tai verhona, jonka me havaitsemme mikrotason representaatiolina, kuten elokuvina. Elokuvat siis välittävät tai rakentavat osaltaan ihmisten välistä yhteiskunnallista suhdetta, johon liittyy oleellisesti myös käsitys sukupuolesta.

Vaikka road-elokuva on yhteisöstä irtaantumisen ja jonkin paremman tavoittelemisen kuvauksena spektaakkelin makrotasoa kyseenalaistava genre, irtaantumisesta, vapaudentavoittelusta ja vastustuksen eetoksesta nouseva progressiivisuus voi elokuvassa kääntyä taantumuk-

selliseksi. Yksi usein taantumuksellisuuteen liitetty piirre on menneisyyteen kurkottava nostalgia (esim. Jameson 1992, 137). Koska nostalgia johdattaa Eevinkin kulkua, sen merkitystä kannattaa tarkastella suhteessa road-elokuvan sukupuolirepresentaatioon. Nostalgia sopii speaktaakkelin totalitaarisen järjestyksen yhteydessä tarkasteltavaksi siksi, että sitä on pidetty kriittisten ”melankolisten tutkijoiden”, kuten Frankfurtin koulukunnan (esim. Horkheimer & Adorno 2008; Marcuse 1969) ja sen seuraajien, siis myös situationistifilosofi Debordin, ajattelua kehystävänä etoksena.³

Käsitteenä nostalgia juuri on kreikan kielen sanoissa nostos (kotiinpaluu) ja algos (tuska). Niistä rakennettu yhdyssana viittaa koti-ikävään. Elokuvan nostalgisuutta on jo tarkasteltu siltä kannalta, miten se tuottaa nostalgiaa eli miten nostalgia rakentuu elokuvadiskurssin kohteiden merkityksiin sen sijaan, että nostalgissävyyisyys nähtäisiin vain luonnollisena selityksenä elokuvan merkityksille (Koivunen 2000, 345). Nostalgiaa tarkastellaan tällöin kulttuurisesti konstruoituna tunteena (Turner 1987, 150), kulttuurisina rakenteina ja vaikutuksina. Toisaalta nostalgiaa on pyritty selvittämään myös sukupolvikokemuksena, jonka mahdollistaa ajallisesti yhtenäinen kulttuuritausta (esim. Heinonen 2005, 285–286).

Lähtökohtani eroaa perustaltaan molemmista edellisistä, sillä en tarkastele nostalgiaa suoranaisesti vastaanoton näkökulmasta, vaan elokuvan tekstuaalisena piirteenä, joka kehystää elokuvan kerronnassa nähtävän kulkijan liikettä. Tekstuaalisuuden taso on siinä mielessä ”välialue”, että sen tulkintaa ohjaava rakenne voi aktivoida sekä tulkitsemistä nostalgissävyyiseksi että elokuvaa kehystävää metatasoa. Pidänkin nostalgiaa elokuvaa tutkineen kulttuurifilosofi Slavoj Žižekin (1991, 112–114) tavoin katsomisen tapana, jossa katsoja on tietynlaisessa suhteessa kuvaan sisäänkirjoitettuihin aikalaiskatseisiin. Tällöin nostalgia liittyy oleellisesti elokuvan tulkintaan, sillä siinä menneisyyden katseet ja rakenteet kurottautuvat kohti tekoajan yhteiskuntaa ja ovat nimenomaan keino käsitellä nykyisyyttä. *Neitoperhon* yhteydessä tästä kertovat omalta osaltaan useat kritiikit, joissa ei viitata genren historiaan, vaan painotetaan aggressiivisen naisen representaatiota aikansa kuvana.⁴

Nostalgian kulttuurisen konstruktion perusta on vieraantuminen ja menetyksen tunne, joka Bryan S. Turnerin (1987, 150–152) mukaan voi syntyä eri tavoin: historian katoamisen aiheuttamasta kodittomuudesta, oman itsen ja moraalisen selvyuden kadottamisesta, yksilöllisen vapauden, riippumattomuuden ja todellisten sosiaalisten suhteiden menettämisestä sekä yksinkertaisuuden, yksilöllisen autenttisuuden ja spontaanien tunteiden kadottamisesta. Kaikki tällaiset tunteet voi liittää road-elokuvan välitilassa olevaan, yhteisöstä irrottautuneeseen kulkiijaan ja erityisesti oman tarinansa muovaamisen kanssa taistelemaan Eeviin, jonka voi metatasolla nähdä vieraantuneen myös road-elokuvan rakenteesta.

Debordin (2003, 29) sanoin ”elokuvallisella speaktaakkelilla on sääntönsä, jotka mahdollistavat tyydyttävien tuotteiden tuottamisen”, vaikka ”tyytymättömyys on todellisuus, joka olisi otettava lähtökohdaksi”. Keskeinen speaktaakkelin ”tyydyttävien tuotteiden” häirinnän menetelmä on *detournaaminen* (détournement), jonkin olemassa olevan asian omiin tarkoituksiin *kaappaaminen*, uuteen kontekstiin vieminen ja ympäri kääntäminen. Laajimmillaan kaappaamisessa on kyse vallitsevan järjestyksen rakenteisiin kohdistetusta väkivallasta (Debord 2005, § 208–209). *Neitoperho* on kaksinkertainen kaappaus, sillä tekijöiden voi ajatella anastavan käyttöönsä miehiseksi koodatun genren, jotta tielle lähetettävä nainen voisi kaapata haltuunsa aiemmin miehelle varatun tien.

Speaktaakkelia vastaan kapinoiminen näyttääytyy järjettömänä, koska ”speaktaakkelin kieli” on ainoa kieli, jota kapinoija osaa (Debord 1990, 30–31). Elokuvaakin on siis pyrittävä häiritsemään speaktaakkelin omin keinoin, koska muu ei ole mahdollista. *Neitoperho* tekee juuri niin, ja siksi se on kohdannut vastustusta. Ensi-iltakierroksella siitä kirjoitettiin enimmäkseen kiittävästi, mutta elokuva koettiin myös vastenmieliseksi. *Neitoperhosta* kirjoitettiin tätä lukua kehystävän kitkerän lainauksen tapaan myös vuoden 1997 ensi-illan ja vuoden 2006 televisioesityksen yhteydessä:

Klemola on haastatteluissa esittänyt elokuvasta tulkintaa, johon teoksesta ei löydy perusteita. Tv-uutisiin asti on yltänyt väite, että *Neitoperho* virittäisi keskustelun naisen aggressiivisuudesta ja että se kuvaisi ”mitä tapahtuu kun nainen lopettaa miellyttämisen ja ottaa sen mitä

haluaa”. Kyllä Eevi on sukupuolesta riippumatta häiriintynyt, eikä elokuvassa ole merkkiäkään mistään miellyttämisestä, jonka hän lopettaisi. (Jalander 1997.)

Näen kyllä, että Auli Mantilan *Neitoperho* (1997) on vahva ja persoonallinen elokuva, mutta inhoan sitä silti. Syy inhoamiseeni on päähenkilö, jota pidän niin vastenmielisenä, typeränä ja moraalittomana pösilönä, että en soisi hänelle omaa elokuvaa. Tajusin kyllä, että kyse on fiktioista. Silti. (MA 2006.)

Neitoperhon vastenmielisyyteen ja luotaantyöntävyyteen viitataan useammassa kritiikissä, mutta luvun alun lainaus ja yllä oleva MA:n esimerkki ovat ainoita todella negatiivisia arvioita.⁵ Kyse on speaktaakkelin kierron opettamasta asenteesta, mutta on vielä korostettava, että *Neitoperhon* tuskin oli tarkoitus viihdyttää, vaan juuri haastaa, häiritä ja pakkottaa.⁶ Speaktaakkelia vastustava Debord (2003, 134) hyljeksi elokuvaa, joka on “suunniteltu olemaan sanomatta mitään” ja jonka ainoa tarkoitus on tarjota ”tylsyydestä paenneelle heijastus samasta tylsyydestä.” Uudistuminen vaatii hänen mukaansa kaappaamaan ja tuhoamaan pääoman determinoiman ja tyypistämän elokuvan. *Neitoperho* tekee juuri niin vastustamalla niin sukupuolirepresentaation kuin genrenkin tyypistettyä luonnetta.

Neitoperho onnistuu häiritsemään vapauden sukupuolittavaa, toiseuttavaa valtavirtaa sisältä päin.⁷ Se kaappaa genren ja sen sisällä nostalgiaa ehdottavat laulut, joiden sisällön se muuttaa monitulkintaiseksi yhdistämällä ne odotuksenvastaisiin kuviin. Kun nostalgiaa tarkastelee elokuvan konstruktion osana, sitä voi katsoa – ja *Neitoperhossa* erityisesti kuunnella – myös ideologisena puhuttelijana, joka tavalla tai toisella palauttaa tielle lähteneet takaisin ruotuun. Koska näin sekä elokuvan kulkija että katsoja joutuvat myöntymään tuotannossa etukäteen tehdyille valinnalle (Debord 2005, § 6), näyttää epäonnistuminen väijäämättömältä. Jos nostalgia on tällainen speaktaakkelia ylläpitävä rakenteellinen ominaisuus, niin miten sitä kuitenkin kyetään häiritsemään?

Vastanostalgia

Vaikka nostalgiaa on pidetty taantumuksellisena, se voi olla myös progressiivista, jos sitä käytetään hallitsevien menneisyyden kuvien vastustamiseen. Road-elokuvassa progressiivisuus viittaa irtaantumiseen ja jatkuvuuden horjuttamiseen. Jennifer Ladino (2005, ei sivun.) erottaa toisistaan *virallisen* ja *vastanostalgian*. Virallinen nostalgia on totalisoivaa paluun tarinaa. Se muistuttaa Jonathan Bellerin (2006, 194) *pääomaelokuvaa* (capital cinema), representaatiotuotannon muotoa, joka pyrkii rajaamaan ylijäämän kuvaamansa maailman ulkopuolelle ratkaisemalla kaikki esittämänsä ongelmat ja ristiriidat elokuvan ajallis-tilallisen kokonaisuuden raameissa.

Ladino (2005) esittää virallisen nostalgian paikaksi kansallispuistoja, jotka edustavat luonnon esteettiseen spektakelisointiin perustuvaa kansallista identiteettiä. Myös elokuvan voi ajatella jonkinlaiseksi kansallispuistoksi, joka katsetta rajaamalla ja kohdistamalla konstruoi kohteensa tietynlaiseksi. Suomalaisessa elokuvassa ”kansallispuistomaisuus” ei tarkoita vain perinteisen kansallismaiseman käyttöä tapahtumapaikkana, vaan myös elokuvien vakiintunutta jatkuvuuskerrontaa. Ladinon määrittelemä vastanostalgia on refleksiivistä, monitulkintaista ja mahdollisesti ironista, sillä se pyrkii jatkuvuuden ylläpitämisen sijaan kyseenalaistamaan ja haastamaan.⁸ *Neitoperho* viittaa perinteeseen ja nostalgiaan niin, että se asettaa genren perustan kyseenalaiseksi. Haastavuutta lisäävät myös karuudellaan etäännyttävät kuvauspaikat (harmaa lähiö, huoltoasema, levähdyspaikka, nuhruinen motelli, pimeä kellari), joista road-elokuvalle ominainen kulkemisen romanttisuus on kaukana.

Vastanostalgia korostaa tietoista tekijää, joka kaappaa konventiot omiin tarkoituksiinsa ja haastaa menneisyyttä ja nykyisyyttä hallitsevan järjestyksen. Vallitsevaa järjestystä ristiriitaisempana ja dynaamisempaan näyttäytyvä vastanostalgia muistuttaa Debordin elokuvalla esittämiä vaatimuksia. Niiden mukaan elokuvan tulisi keinotekoisen sulkeisuuden sijaan tarjota kommunikoimattomuutta ja ymmärtämättömyyttä, jotka ovat tavallisia arkitodellisuudessa (Debord 2003, 36–37). Tällöin argumenttien ja merkitysten muodostaminen jää sitovien ohjausten ja rajausten puuttuessa katsojalle. *Neitoperhossa* kieltoihin ja ohjailuun tai-

pumaton Eevi ei osallistu road-elokuvan totunnaiseen tarinaan. Eevin representaatiossa kuvan ja musiikin ristiriidasta syntyvä vastanostalgia nostaa pintaan kysymyksen, voivatko siskolta *anastettu* auto ja liike tarjota naiselle tunteen oman elämän hallinnasta.

Neitoperhon luonnetta road-elokuvan risteyksenä painottaa päähenkilön historiattomuus. Vaikka Eevin tielle lähtemiselle osoitetaan suhteellisen selvärajainen motiivi, elokuvassa ei selitetä hänen menneisyyttään, joka kuitenkin osoitetaan merkittäväksi. Eevi ei pysty hallitsemaan menneisyyttään, mistä kertoo se, että hänellä on jatkuva tarve kuulla kertomus tietystä lapsuuden valokuvasta. Oireellisesti porttina kuvaan toimii hänen valokuvakehittämissä työskentelevä siskonsa Ami (Elina Hurme). Alkutekstijakson jälkeen näemme Eevin polttavan kätensä meluisassa ravintolassa, kun hän läikyttää kuuman ruoan päälleen. Leikataan kotiin, jossa Eevi pyytää siskoaan kertomaan ”taas sen valokuvajutun”. Ami vastaa Eevin pyyntöön toisesta huoneesta: ”Sä osaat sen ulkoo. Sä voit kertoa sen ite itelles.” Ami suostuu lopulta, mutta joutuu keskeytetyksi, koska Eevi haluaa, että tarina kerrotaan tietyllä tavalla, täysin samoin kuin ennenkin. Lähikuvassa näemme Eevin huulien liikkuvan siskon kertoman mukaisesti: ”Mitä tapahtui omenapuille? Mitä heinähaasialle? Mihin katosi perunamaa? Tuuli vei sen heti, kun opin nostamaan sukkahousuni omin voimin.” Samassa kuulemme vaihteita lasten ääniä, jotka viittaavat Eevin kertomuskokemuksen subjektiiviseen värityneisyyteen.

Eevi, joka ei anna mieleensä juurtuneen representationaalisen rakennuksen murtua, pääsee vain Amin kautta tarinan kertojaksi. Siskonsa avulla hän pitää kiinni representaatiosta, joka takaiskun tullen symboloi nostalgisesti pysyvyyttä ja turvaa, kotia. Koska nostalgian kohteena ja ylläpitäjänä on kuva, Eevin muisti on kuitenkin kiinni jonkun toisen rakentamassa speaktaakkelin järjestyksessä.

Eeville menneisyys on siis ajan virrasta irrotettu nostalginen speaktaakkeli, jonka pakottavuudesta hän tielle lähtiessään irtaantuu. Kun Eevi hylkää siskonsa, kontrolloimansa speaktaakkelin toisen kertojan, hän ryhtyy motorisoidussa liikkeessä rakentamaan uutta, omaa tarinaansa, jota kaikki elokuvassa kuultavat, nostalgisiksi koodatut laulut kommentoivat. Laulut eivät kytke *Neitoperhoa* järjestyksen jatkumoon,

vaan osoittavat, että nostalgisiksi koodattuja aineksia voi käyttää olemassa olevaan rakenteeseen liittyvien oletusten kyseenalaistajana.

Käskijän tarina

Road-elokuvassa tielle lähteminen on aina vastustamista. Tielle saatetaan lähteä pakoon tai irtaantumaa ulkopuolisista rajoitteista, jotta voitaisiin päättää omaan olemassa olemiseen liittyvistä valinnoista. Road-elokuvassa pelkkä kontrolloiviksi ja rajoittaviksi koettavien asioiden taakse jättäminen ei vielä merkitse vapautta: tiellä oleminen on liikettä vapauden rajalla, josta voi heilahtaa odottamattomasti sivuun milloin tahansa. Michael Atkinsonin (1994, 16) mukaan road-elokuva kehystää jatkuva uhka liikkeen pysähtymisestä ja sitä seuraavasta spontaanista sekasorrosta ja sattumanvaraisesta verenvuodatukselta. Ajatus kuvaa käänteisesti *Neitoperhoa*, sillä se osoittaa, että irtaantumisen liike voi merkitä myös aktiivista ”sattumanvaraista verenvuodatusta”. Genreoletusten vastaisuus on itsetietoisuutta, joka *Neitoperhossa* korostaa sekä elokuvan henkilön tarvetta oman tarinan ja identiteetin aktiiviseen muovaamiseen että elokuvan tarvetta muovata omaa historiaa (vrt. Mills 2006, 19–21).

Elokuvassa tietoisuuden osoittamisen merkittävin ulottuvuus on kuvan kanssa ristiriidan rakentava menneisyyteen viittaava musiikki. Ohjaaja Mantila on kertonut, että elokuvaan valittiin käänöslaulut, jotka voisivat ulkomaalaisilla festivaaleilla tarjota katsojalle ”samanlaista iloa kuin me tunnemme kuullessamme Johnny B. Gooden bulgariaksi” (Poussu 1998, 33). Kyse on siis tietoisesta nostalgiasta nostalgiaan, sillä elokuvaan valitut laulut on jo valmiiksi koodattu nostalgisiksi. Tämän mukaan *Neitoperhon* musiikkia voi pitää pastissina, jolloin valittujen laulujen tarkoitus on kiinnittää elokuva historiaan ilman varsinaista tai selvää yhteyttä menneisyyteen. *Neitoperhon* nostalgian ulottuvuus on kuitenkin kaksinainen ja pelkkää pastissifunktiota kyseenalaistava, sillä vaikka laulut saattavat tarjota katsojalle jonkinlaisen nostalgian tunteen, ne ovat ensi sijassa oleellinen osa päähenkilöä hallitsevan nostalgisen lapsuuden kaipuun representaatiota. Eevi on historiaton henki-

lö, jonka käyttäytymistä ei psykologisoida mutta jonka ymmärtämiseksi musiikki tarjoaa tulkinnallisia reittejä.

Neitoperhossa kuullaan kuusi käännöslaulua, joista kaikki käsittelevät muistamista.⁹ Tarkastelen lauluista kolmea elokuvan tarinan kannalta keskeistä: elokuvan alussa muistamisen teemaa kehystävää laulua *Nousee päivä*, elokuvan päättävää laulua *Niin aikaisin* sekä elokuvan ainoata diegeettistä laulua *Sata kelloa*. Ei-diegeettistä musiikkia käytetään tavallisesti tehostamassa kuvan tunnelatausta ja/tai sen merkityksiä. Siksi se osoittaa elokuvan konstruktioksi selvemmin kuin diegeettinen musiikki, vaikka molemmat ovatkin tietoisesti valittuja.¹⁰

Lauluista ensimmäisen, *Viulunsoittaja katolla* -musikaalista tutun *Nousee päivä*, intro alkaa soida heti alussa elokuvan nimen ilmestyessä tekstinä kuvaan. Kun alkutekstien jälkeen leikataan ravintolaan ja kappaleen lauluosuus alkaa, ei-diegeettinen musiikki asettaa elokuvalla henkilön kasvuun liittyvän kehysten: ”Muistaa sen tytön pienen voinhan / muistaa sen pojan pienen voin / milloin mä vanhenin hei milloin varttui noin.” Näemme Eevin katsovan itseään peilistä naistenhuoneen tungoksessa, josta hän ryntää yhtäkkiä ulos. Samassa *Nousee päivä* katkeaa ja sen tilalla kuullaan yökerholle ominaista jumpputusta. Musiikin muuttuminen ei-diegeettisestä diegeettiseksi tuo Eevin omista ajatuksistaan ympärillä olevaan todellisuuteen. Laulun sanojen myötä ei-diegeettisen ja diegeettisen raja voi osoittaa myös ymmärrystä omasta muutoksesta, lapsuuden turvan katoamisesta ja siirtymästä kohti aikuisuutta, jossa muistiin rakennettu tarina saattaa unohtua. Menneisyyden ja nykyisyyden, lapsuuden ja aikuisuuden välinen kehys on asetettu. Tuohon kehukseen elokuvan muut laulut tuovat jokainen oman lisänsä.

Diegeettinen *Sata kelloa* asettuu kuvan kanssa luonnolliseen yhteyteen, kun Eevi muistelee autossa liftarille (Robin Svartström) näkemäänsä televisiosarjaa, jossa kyseinen laulu on soinut. Laulu on televisiosarjasta *Käskijän merkki* (*Il segno del comando*, Italia 1971). Sen voi tulkita viittaavan Fowlesin romaaniin, jossa mies toteaa panttivangiksi ottamalleen naiselle: ”Unohdat kuka täällä on käskijä” (Fowles 1964, 125). Viittausta oleellisempaa on muistamisen prosessi ja televisiosarjan nimi, joka ennakoit tulevia tapahtumia. Tällä matkalla nimenomaan Eevi on käskijä.



Kuvat 2–6. Road-elokuvan ylösalaisin käännetty sukupuoliasetelma: mies liftaa naisen kyytiin.

Käskijän merkin laulun voi tulkita varoitukseksi liftaavalle miehelle, mutta road-elokuvan historian kontekstissa sellaisena voi pitää jo edeltävää kohtausta, jossa Eevi ottaa liftarin kyytiinsä. Kyytiin ottamista edeltää road-elokuvan perinteisen sukupuoliasetelman ylösalaisin kääntävä tapahtuma, jossa Eevi kaartelee miehen ympärillä kuin jonkinlaisessa soidintanssissa. Hän kaasuttaa huoltoaseman pihalta tielle, pysäyttää tien toiseen laitaan ja katsoo liftaria taustapeilistä. Liikkeelle

lähdettyään Eevi tekee u-käännöksen ja ajaa hitaasti miestä kohti. Naisen ajonäkökulmaa painottaa lyhyt subjektiivinen otos, jossa katsoja näkee tuulilasin läpi Eevin paikalta tienreunassa seisovan miehen (kuva 2). Eevi ajaa ohi ja tekee taas u-käännöksen (3). Liftari katselee hämmentyneenä (4) naista, joka tällä kertaa toiseen suuntaan ohi ajaessaan tuijottaa häntä autonsa sivuikkunasta (5). Uuden u-käännöksen jälkeen Eevi pysähtyy liftarin viereen. Lyhyen tuijottelun (6) jälkeen liftari istuu Eevin kyytiin, vaikka arvaamme, että niin ei kannattaisi tehdä.

Eevin kaartelun voi road-elokuvan kontekstissa pelkän leikin lisäksi tulkita tietoisesti kerronnan mahdollisuuksien ja rajoitusten pohdinnaksi, sillä valtavirran road-elokuvalla on tapana osoittaa kulkijan eksistentiaalinen projekti mahdottomaksi viemällä lopuksi kuolemaan tai takaisin järjestykseen, josta alussa irtaannuttiin (Stringer 1997, 165). Road-elokuvaa on pidetty konservatiivisena juuri siksi, että se mahdollistaa vapauden kokemisen samalla, kun se osoittaa, että vapautta ei voi saavuttaa (Bjurström & Rudberg 1994, 57).

Shari Roberts (1997, 62–66) korostaa naisten epäonnistuvan road-elokuvassa siksi, että tiellä he asettuvat miehiseen rakenteeseen ja omakuvat miehiset sukupuolikäsitteet, vaikka ymmärtäisivätkin taustoletusten keinotekoisuuden. Tätä vasten Eevin voikin kaarrellessaan ajatella pohtivan, kannattaako hänen pysähtyä ja ottaa liftari kyytiin, jos se vie hänet naisen ennalta tuomitsevaan rakenteeseen. Kun Eevi on tehnyt valintansa, elokuva ajautuu kohti eksplisiittistä väkivaltaa. Siis samalla tavalla kuin tiedämme, että liftarin ei kannattaisi nousta Eevin kyytiin, oletamme, että Eevin ei kannattaisi ottaa liftaria kyytiin. Näin elokuva tekee taustalla olevan rakenteen tiettäväksi myös katsojalle.

Neitoperho on vastakkaisuudessaan kaksinkertainen, sillä se rakentaa historiaa uusiksi kahdella tasolla: se muuttaa road-elokuvaa tuomalla sen tielle suomalaisen naiskulkijan, joka tielle lähtemällä pyrkii rakentamaan itselleen historiaa. Eevin historiaa rakentava aggressiivisuus purkautuu tielle lähdön jälkeen väkivaltana ensimmäisen kerran, kun hän on yöllä tullut motellissa liftarin torjumaksi. Eevi lyö kyytiin ottamaansa liftaria yllättäen limonadipullolla, kolaroi ja hylkää auton. Liftarin henkitorissa olevan ruumiin löytyessä kuultavat *Niin aikaisin* -laulun sanat ”amu uusi kun sarastaa” voisivat viitata Eevin yritykseen väkival-

taisella käytöksellään luoda itselleen historiaa ja siten ottaa oma elämänsä haltuun. Musiikin ja kuvan ristiriita hämmentää, koska se kaappaa nostalgian järjestyksen ja kääntää sen vastanostalgiaaksi. Toiseksi ratkaisevaa tulkinnan kannalta elokuvan rakenteessa on se, että *Niin aikaisin* soi uudestaan myös elokuvan loppukohtauksessa, jota käsittelen tuonnempana.

Ajatusta siitä, että liftarin kyyditsemisellä ja väkivallalla Eevi rakentaisi itselleen muistettavaa, tukee Eevin ja hänen panttivankinsa, liftarin rakastetun, Anjan (Rea Mauranen), myöhemmin elokuvassa käymä keskustelu. Eevi ehdottaa, että he kertoisivat toisilleen elämästään. Anja kieltää muistavansa mitään. Siihen Eevi toteaa:

No, kyllä sä myöhemmin muistat. Sitte, kun me ollaan harrastettu yhdessä jotain. Sit on muisteltavaa. Ensin täytyy vaan odottaa, että tulee jotakin mitä muistaa. Enne ei voi muistaa. Sitte sitä kyl muistaa ja kaikesta muistaa niin kauan ku haluaa. Hm. Mä en muista mitään, jos Ami ei oo paikalla.

Eevi tarvitsee siskoaan muistaakseen ja rakentaakseen tarinaansa. ”Valokuvajutun” lisäksi tästä ovat esimerkkejä Eevin kaksi Amille soittamaa puhelua, joissa hän haluaisi kertoa tiellä tekemistään karmeista teoista. Eevi haluaa jakaa tekonsa Amin kanssa kenties taakkaa jakaakseen mutta myös siksi, että hänellä olisi jaettu historia.

Neitoperhossa musiikki ei jää vain tapahtumien ja tunnekokemuksen tehostajaksi vaan mutkistaa sitä, mitä Eevistä voi ajatella. Ristiriitaista musiikkia on pidetty jopa avaimena Eevin maailmaan (Herranen 1997, 34). Rita Felski (1995, 38) on havainnut, että länsimaisessa ajattelussa Hegelistä Lacaniin nostalgia ja feminiininen on yhdistetty myyttiseksi täyteydeksi, jota vasten maskuliinisuus on esitetty itsen jakautumisena ja eksistentiaalisena menetyksenä. *Neitoperho* asettaa Eevin tuohon maskuliiniseen asemaan, mutta ei nostalgisesti palaamaan tai utopian etsintään, vaan rakentamaan omaa liikkuvaa kertomustaan, jonka kehystä laulut rakentavat. Tien ja road-elokuvan miehiseksi sukupuolitettun vapauden tavoittelun kehyksessä Eevi ei kuitenkaan kykene neuvotteluun siitä, mikä on hyväksyttyä, vaan päätyy silmittömään väkivaltaan.

Thelmaa ja Louisea tarkastellessaan Alistair Daniel (1999, 178–179) esittää, että road-elokuvan yhteys lännenelokuvan väkivallan mytologiaan tekee feministisestä näkökulmasta road-elokuvassa ongelmallisen, koska siinä naisten käyttäytyminen oikeutetaan karkean miesstereotypian avulla. Vaikka näkemyksen hyväksyisi, se kuitenkin unohtaa sen, että ennemminkin juuri miesstereotypia on ongelmallinen. Koska aktiivinen nainen asettuu epäonnistuessaankin perinteen sääntelemän representaation tielle, hän nostaa road-elokuvan progressiivisuuden toiseen potenssiin.

Kuolema olisi konventionaalinen rangaistus Eevin teoista. Käsikirjoituksen mukaan Eevin pitikin alun perin kuolla Anjan luokse sytyttämässään tulipalossa. Se olisi ollut spektaakkelin järjestyksen, päämaaelokuvan perinteen mukainen ratkaisu, jossa paha saa palkkansa siksi, että muuten järjestys voisi näyttää epäonnistuneelta. Elokuva ei kuitenkaan palauta Eeviä päämaaelokuvan rajaamaan jatkumoon: Eevi ei kuole, vaan peruuttamattomien tekojensa jälkeenkin hänen annetaan sanoa viimeinen sana tai – tarkemmin ilmaisten – katsoa viimeinen katse.

Viimeinen kuva

Rakkautta ja huomiotta jäävän Eevin aggressiot purkautuvat kahtena brutaalina väkivallantekona. Ensin kohteeksi joutuu liftarimies, joka kieltäytyy seksistä Eevin kanssa, ja sen jälkeen nainen, jonka luokse liftari oli matkalla. Eevi sytyttää naisen kotiin tulipalon ja pakenee itse paikalta hypäten ulos läpi ikkunan. Loukkaantunut Eevi piilottelee metsässä olevan autonromun alla, kun taskulampun valo tavoittaa hänet. Kun Eevin kasvot tulevat lähikuvassa pimeästä valoon, hän katsoo suoraan kameraan (kuva 7). Verta valuvilla kasvoilla suu kääntyy hymyyn.¹¹ Hymy luo kehysten koko elokuvalle, sillä se kytkeytyy tielle lähtemistä edeltävään kuvaan (kuva 1). Eevi hymyilee hänet löytäneelle poliisille, jonka paikalle katsoja asetetaan. Koska Eevi hymyilee katsojalle, hymy on varmasti muutakin kuin pelkkä kerrontaa hämmentävä kuva. Miksi Eevi hymyilee? Loppu jää avoimeksi teeman tasolla, vaikka tarina ratkeakin, kun Eevi saadaan kiinni. Vai saadaanko?



Kuva 7. Eevin hymy elokuvan viimeisessä kuvassa.

Ei-diegeettinen musiikki on konventionaalinen loppuratkaisun ja elokuvan päättymisen merkitsijä. Toisinaan musiikki kuitenkin jatkaa tarinaa tuottamalla kuvaan ylijäämää (vrt. Neupert 1995, 22). Ylijäämä liittyy motivoinnin vaikeuteen, sillä silloin, kun motivaatio loppuu, ylijäämä alkaa. Oikeastaan mitä tahansa elokuvaa voi katsoa ylijäämäisenä, koska ei ole olemassa sellaista elokuvaa, joka sisältäisi motivoitusti kaiken esittämänsä kuva- ja äänimateriaalin. Katsojaa voidaan kuitenkin ohjata olemaan huomaamatta ylijäämää. Näin tekee erityisesti suljettuun loppuratkaisuun tukeutuva jatkuvuuskerronta. Road-elokuvassa ylijäämän minimiin karsimia suljetun lopun elokuvia ovat selvimmän ne, joissa henkilö palaa tieltä kotiin ja integroituu takaisin yhteiskuntaan hänelle osoitetulle paikalle.

Neitoperhon viimeinen otos on monitulkintainen ja tarinan kannalta jopa irrallinen. Viimeisessä kohtauksessa Eevin etsimistä ja löytymistä säestää Ankin esittämä *Niin aikaisin* (1967). Laulun sanat, kuten ”kuinka kaunis voi olla maa, aamu uusi kun sarastaa, tuota hetkeä vain mielestäni en mä koskaan voi unhoittaa” ja ”sateen jälkeen ilma raikas on ja puhtahaksi tullut on maa” tarjoavat loppuratkaisun kuvaan ristirii-

taista tulkittavaa. Laulu viittaa elokuvan aiempaan kohtaukseen, jossa koirankouluttaja löytää kolaroidun auton ja sen päällä verta valuvan liftarin. Kohtauksessa soi sama musiikki. Onko kyseessä siis tuo ensimmäisen väkivallanteon hetki, jota ”mielestäni en mä koskaan voi unohtia”? Elokuvan päättävän, pysäytyskuvaa lähestyvän, monitulkintaisen hymyilevän lähikuvan takia niin saattaisi olla.

Eevin katsojaan kääntämä hymy on metatason kommentti, jossa elokuvan koneisto katsoo katsojaa ja vaatii tulkitsemaan, miksi paha – ja erityisesti paha nainen – ei kerronnan diskurssin väliintulon takia lopuksi joudukaan maksamaan teoistaan. *Helsingin Sanomien* Helena Ylänen (1997) toteaa ensi-iltakritiikissään: ”Kun poliisi lopulta löytää hänet, hän hymyilee merkillistä, voitonriemuista hymyä. Hänellä ei ole vapaudelle mitään käyttöä.” Eevillä ei ole vapaudelle käyttöä juuri siksi, että hän ei ole ollut vapaa missään vaiheessa, vaan riippuvainen katsojalle eksplikoimatta jääneestä menneisyydestään ja siskostaan sekä representaationa elokuvan speaktaakkelin rajoista.

Road-genren perinteeseen ja yleisemminkin totunnaisiin malleihin viittaavana tietoisena silmäniskuna Eevin katse voisi kertoa siitä, kuinka vaikeaa naisen on rakentaa omaa tarinaansa miehisen diskurssin sääntelyssä. Se on vaikeata siksikin, että kerronnalliset poikkeamat voivat myös ylläpitää dominoivaa järjestystä edistämällä kapinaa, joka pitää eliminoida, jotta järjestys palautuisi (Laderman 2002, 36–37). Lopun diskursiivinen avoimuus kuitenkin pelastaa Eevin yhteiskunnan rajoittavalta voimalta, jota edustavat poliisit. Loppu painottaa konvention kyseenalaistamista, ”taiteen muistin tuhoamista” (Debord 2003, 36), sillä oletuksen vastaisesti emme näe Eevin jäävän kiinni. Viimeisen, pitkäkestoisen (70 sekuntia) hymyilevän lähikuvaotoksen taustalla kuullaan ei-diegeettistä musiikkia, mutta se ei toimi perinteisenä tarinan sulkijana. Valmiiksi nostalgiseksi koodattuna kerronnan diskurssin monitulkintaisuus pelastaa Eevin, mutta pakottaa katsojaa. Eevi saattaa hymyillä hänet löytäneelle poliisille siksi, että katseiden kohdatessa poliisi varmistaa Eeville oman tarinan ja muiston: kun poliisi löytää Eevin, hänestä tulee myös tarinan jakaja. Koska meidät on katsojina asemoitu kiinniottavan poliisin paikalle, katse tekee meistäkin Eevin tarinan osallisiksi, mikä kieltää välinpitämättömyyden ja pakottaa ottamaan kantaa.

Lopuksi

Loppu on elokuvan merkittävin ideologian areena, koska sillä on kerroksen diskurssin sulkevana taipumus osoittaa, mitä kaikesta nähdystä ja kuullusta pitäisi ajatella. *Neitoperho* kieltäytyy selvärajaisesta vastauksesta ja siten katsojaa rajoittavasta ohjaamisesta. Kun Eevi lopuksi kääntyy katsomaan katsojaa, hänen hymyssään ei ole kyse pelkästä postmodernista silmäniskusta eikä jamesonilaisesta affektin liudentumisesta (Jameson 1991, 9–10). Hymy ei ole erillinen, elokuvan henkilöstä ja tarinasta irtaantuva ele, sillä Eevin ja katsojan kohtaaminen silmästä silmään on pitkäkestoisena niin poikkeuksellinen ja häiritsevä, että kuvan metafiktiivisyys vain voimistaa affektiivista latausta. Speaktaakkelin perustavan eron rikkomalla elokuva osoittaa, että ideologinen rakennelma on altis niin rakennelman sisällä kuin ulkopuolellakin tapahtuvien muutosten asettamille vaatimuksille. Rakennelma kestää paremmin sisäiset vaatimukset, kuten vaatimuksen geneerisestä jatkuvuudesta, mutta ulkoisen paineen kasvaessa riittävän suureksi ideologisen sääntelyn peruskivet joutuvat kyseenalaisiksi. Kovan paineen voi elokuvan tuotannossa aiheuttaa esimerkiksi vaatimus elokuvan ja yhteiskunnallisen todellisuuden suhteesta. *Neitoperhon* sisällössä suhde näkyy naisen järjestystä kyseenalaistavana toimintana, jota tukee speaktaakkelin perustaa häiritsevä kerronnan diskurssi.

Neitoperho ei ole speaktaakkelin järjestystä pönkittävä elokuva, jonka tarina sulkeutuisi yhdeksi totuudeksi. Naisen aktiivinen yritys rakentaa oman elämänsä tarinaa ilman muiden väliintuloa johtaa lopulta kohti vankeutta. Road-elokuvassa laittomuudesta, irtaantumisesta ja liiasta vapaudesta joutuu maksamaan. Eevin ei kuitenkaan näytetä jäävän kiinni, vaan hänen annetaan luoda katsekontakti katsojaan. Sen lisäksi katsoja yllätetään nostalgisten laulujen vastanostalgisella käytöllä erityisesti väkivallantekojen jälkeen kuultavissa lauluissa. Menneisyyteen viittaava musiikki osoittaa Eevin tekojen peruuttamattomuuden ja tarinan rakentumisen väistämättömyyden, mutta metafiktiivisesti ristiriitaisesti käytetyt laulut myös kyseenalaistavat oletetut rakenteet. Tämä korostuu erityisesti avoimessa lopussa, jossa me ”työskentelemme” elokuvan jatkeena, kun Eevin katse pyytää ja pakottaa tulkitsemaan ja liikutta-

maan koettua silmiin katsovan hymyn tuolle puolen. Eevin pitkä katsekontakti ammittaa monitulkintaista peruuttamattomuuden vapautta. Lopetuksena se on pelastava kerronnan elementti, joka jättää Eevin kohtalon katsojan päätettäväksi. Tässä piilee myös *Neitoperhon* emansipatorinen ja eettinen ulottuvuus, sillä samalla katse hetkellisesti pakottaa katsojan kohti häiritsevää vapautta ja sysää hänet pohtimaan myös oman tarinansa kaavoja ja oletuksia, mahdollisuuksia ja rajoituksia.

Viitteet

¹ Kinder vertaa toisiinsa *Bonnien ja Clyden* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967) esimerkistä ponkaisevia miehen ja naisen muodostaman rikollisen kulkijaparin elokuvia *Julma maa* (*Badlands*, Terence Malick, 1973), *Varkaita kuten me* (*Thieves Like Us*, Robert Altman, 1973) ja *Kovat ratsastajat* (*The Sugarland Express*, Steven Spielberg, 1974).

² Aktiivisella tarkoitan sitä, että naisen esitetään toimivan omaehtoisesti. Se voi tarkoittaa joko sitä, että nainen ajaa, tai että naisen toiminta vaikuttaa merkittävästi siihen, mihin autoa ajetaan (vrt. Mazierska & Rascaroli 2006, 165–170). Koska elokuvassa sisältö ja muoto tukevat toisiaan, naisen aktiivisuuden tulee näkyä myös esittämisen tavassa niin, että tapahtumia kuvataan ainakin jossain kohdin naisen näkökulmasta.

³ Erityisesti Debordin ja situationistien nostalgisuudesta ks. Bonnett 2010, 139–154.

⁴ Esimerkiksi *Turun Sanomien* kritiikissä (1.11.1997, Hanna Kangasniemi) *Neitoperho* liitetään ilmiöksi esitettävään aggressiivisten naisten kuvauksiin, kuten *Täivaalliset olennot* (*Heavenly Creatures*, Jane Campion, 1994) ja *Butterfly Kiss – tap-paja tiellä* (*Butterfly Kiss*, Michael Winterbottom, 1995).

⁵ Televisioesityksiä kehystävien arvostelujen kirjoittaja on sama henkilö (Marko Ahonen, MA).

⁶ Vastaanotossa on nähtävissä samanlaisia ärsyntyneisyyden syitä, joita Shari Roberts (1997, 62–63) mainitsee *Thelman ja Louise*n yhteydessä: elokuvan sisällön, päähenkilöä koskevien oletusten ja elokuvan formaalisten normien rikkomisen.

⁷ *Neitoperho* on myös ristiriitainen sikäli, että se on vallitsevaa mallia häiritseään samaan aikaan itse taitavasti markkinoitu tuote. Kari Salminen (1997) kirjoittaa osuvasti pistäen mutta positiiviseen sävyyn: ”Neitoperho on suomalainen elokuva, jollaista meidän periaatteessa tulisi kavahtaa. Se on sulkeutunut, tekijänsä näköinen ja synkkä. Onneksi se on myös trendikäs kuin naispaholainen. Neitoperho on sarjamurhaajatarina ilman murhia. Se kertoo naisen aggressioista. Se on tie-eloku-

va. Se esittää kiusallisia kysymyksiä identiteetistä, seksuaalisuudesta ja väkivallasta. Siinä on siis kaikkea, mitä maailman festivaaleilla on viime vuosina juhlistettu. Neitoperho on myös myyty tyylikkäästi tiedotusvälineille. Loppupäätelmä on ilmeinen: suomalainen elokuva toimii ja vaikuttaa, jos sille osataan luoda positiivinen imago. Yksittäiselle elokuvalla on luotava houkutteleva merkki kuten mille tahansa tuotteelle. Annetaan Neitoperhon näyttää tietä.”

⁸ Postmodernin kehityksessä Linda Hutcheon (1998) korostaa nostalgiaa etäisyyttä tuottavana ja juuri ironisoinnin keinona, jolla on potentiaalia kyseenalaistaa taantumuksellisuus, vallitseva järjestys ja nostalgia itsessään.

⁹ *Nousee päivä* (Carola, 1966), *Hunajainen* (Carola, 1965), *Sata kelloa* (Pasi Kainisto, 1973), *Hermes* (Pepe Willberg, 1976), *Sunny* (Anki, 1966) sekä kahdesti *Niin aikaisin* (Anki, 1967).

¹⁰ Diegeettinen musiikki on sellaista, jonka lähde on elokuvan maailmassa. Esimerkiksi *Neitoperhossa* Eevi ja liftari kuuntelevat laulua *Sata kelloa*, joka tulee autordiosta. Ei-diegeettinen musiikki taas on sellaista, jota elokuvan henkilöt eivät kuule. Se on tuotu elokuvaan katsomiskokemuksen tehostamiseksi.

¹¹ *Neitoperhon* loppu muistuttaa kerronnalliselta funktioltaan *Thelman ja Louisen* viimeistä kuvaa, jossa poliisien piirittämät naiset kiihdyttävät autollaan kallionkielkeeltä pysäytyskuvan kieltämään kuolemaan.

Lähteet

Elokuvat

- Altman, Robert. 1973. *Thieves Like Us*. Yhdysvallat.
- Campion, Jane. 1994. *Heavenly Creatures*. Uusi-Seelanti, Saksa.
- Malick, Terence. 1973. *Badlands*. Yhdysvallat.
- Mantila, Auli. 1997. *Neitoperho*. Suomi.
- Penn, Arthur. 1967. *Bonnie and Clyde*. Yhdysvallat.
- Scott, Ridley. 1991. *Thelma & Louise*. Yhdysvallat.
- Spielberg, Steven. 1974. *Sugarland Express*. Yhdysvallat.
- Winterbottom, Michael. 1995. *Butterfly Kiss*. Iso-Britannia.
- Wyler, William. 1965. *The Collector*. Yhdysvallat, Iso-Britannia.

Lehdet

Ahonen, Marko. 2000. Eevi kaipaa huomiota vaikka väkisin – Auli Mantilan Neitoperho. *Keskisuomalainen* 3.4.2000. *Neitoperhon* televisioesitys.

Jalander, Ywe. 1997. Raivotar. *Suomen Kuvalehti* 47. *Neitoperhon* arvostelu.

Kangasniemi, Hanna. 1997. Levoton sielu. *Turun Sanomat* 1.11.1997. *Neitoperhon* arvostelu.

MA [Marko Ahonen]. 2006. Eevi on sekaisin. *Savon Sanomat* 24.4.2006. *Neitoperhon* televisioesitys.

Moilanen, Harri-Ilmari. 1997. Kaikki yhden kortin varassa. *Kansan Uutiset Viikkolehti* 31.10.1997. *Neitoperhon* arvostelu.

Salminen, Kari. 1997. Kuningasjätkä porskuttaa, neitoperho lyö. *Aamulehti Allakka* 8.–16.11.1997.

Virtanen, Leena. 1997. Raivoisa ruusu karkaa baanalle. Auli Mantilan esikois-elokuvan päähenkilö on ruma ja kamala nainen. *Helsingin Sanomat* 28.8.1997.

Ylänen, Helena. 1997. Pieni hymytyttö. *Helsingin Sanomat*, NYT-viikkoliite 30.10.–6.11.1997. *Neitoperhon* arvostelu.

Kirjallisuus

Atkinson, Michael. 1994. Crossing the Frontiers. *Sight & Sound* 4 (1): 14–17.

Beller, Jonathan. 2006. *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Hanover, NH: Dartmouth College Press.

Bjurström, Erling & Rudberg, Monica. 1994. Hungry Heart – Gender on the Road. *Young* 4 (4): 54–70.

Bonnett, Alastair. 2010. *Left in the Past: Radicalism and the Politics of Nostalgia*. New York & London: Continuum.

Cohan, Steven & Rae Hark, Ina. 1997. Introduction. Teoksessa *The Road Movie Book*, toim. Steven Cohan & Ina Rae Hark, 1–14. London & New York: Routledge.

Corrigan, Timothy. 1991. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. London: Routledge.

Daniel, Alistair. 1999. Our Idea of Fun: 'Thelma and Louise' on Trial. Teoksessa *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*, toim. Jack Sargeant & Stephanie Watson, 169–180. New York: Creation Books.

Debord, Guy. 1990. *Comments on the Society of the Spectacle*. Käänt. Malcolm Imrie. London: Verso. Ilmestyi alun perin 1988.

– – –. 2003. *Complete Cinematic Works: Scripts, Stills, Documents*. Käänt. & toim. Ken Knabb. Oakland & Edinburgh: AK Press. Ilmestyi alun perin 1978.

– – –. 2005. *Spektaakkelin yhteiskunta*. Käänt. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa. Ilmestyi alun perin 1967.

Felski, Rita. 1995. *The Gender of Modernity*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Fowles, John. 1964. *Neitoperho*. Käänt. Seere Salminen. Helsinki: Weilin+Göös. Ilmestyi alun perin 1963.

Heinonen, Yrjö. 2005. ”Penny Lane”, ”Rööperiin” ja nostalgian monikerroksisuus. Teoksessa *Ilmaisun murroksia vuosituhannen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*, toim. Yrjö Heinonen & Leena Kirstinä & Urpo Kovala, 283–305. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Herranen, Mervi. 1997. Kadonneet muistot. Neitoperhon historiattomalla Eeviläkin on menneisyys. *Filmihullu* 1: 34–35.

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. 2008. *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita*. Käänt. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino. Ilmestyi alun perin 1944.

Hutcheon, Linda. 1998. Irony, Nostalgia, and the Postmodern. <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html#N22>. (Sivuilla käyty 10.7.2013.)

Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.

– – –. 1992. *Signatures of the Visible*. New York & London: Routledge.

Kinder, Marsha. 1974. The Return of the Outlaw Couple. *Film Quarterly* 27 (4): 2–10.

Klinger, Barbara. 2003. ”Cinema/Ideology/Criticism” Revisited: The Progressive Genre. Teoksessa *Film Genre Reader III*, toim. Barry Keith Grant, 75–91. 3. laajennettu painos. Austin: University of Texas Press. Ilmestyi alun perin 1984.

Koivunen, Anu. 2000. Takaisin kotiin? Nostalgiaselityksen lumo ja ongelmallisuus. Teoksessa *Populaarin lumo – mediat ja arki*, toim. Anu Koivunen & Susanna Paasonen & Mari Pajala, 324–350. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitoksen julkaisuja. Sarja A, Mediatutkimus. Turku: Turun yliopisto.

Laderman, David. 2002. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.

Ladino, Jennifer. 2005. Longing for Wonderland: Nostalgia for Nature in Post-Frontier America. *Iowa Journal of Cultural Studies* 5 [sivunumeroina ei mainittu], <http://www.uiowa.edu/~ijcs/nostalgia/ladino.htm>. (Sivuilla käyty 10.7.2013.)

Marcuse, Herbert. 1969. *Yksiuotteinen ihminen. Teollisen yhteiskunnan tarkastelua*. Käänt. Markku Lahtela. Helsinki: Weilin+Göös. Ilmestyi alun perin 1964.

Mazierska, Ewa & Rascaroli, Laura. 2006. *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. London & New York: Wallflower Press.

Mills, Katie. 2006. *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction, and Television*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Neupert, Richard. 1995. *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.

Poussu, Tarmo. 1998. Kuka pelkää Eevi Rantasta? Auli Mantila ja Leea Klemola keskustelevat *Neitoperhosta*. *Filmihullu* 1: 30–33.

Roberts, Shari. 1997. Western Meets Eastwood: Genre and Gender on the Road. Teoksessa *The Road Movie Book*, toim. Steven Cohan & Ina Rae Hark, 45–69. London & New York: Routledge.

Rodowick, David Norman. 1988. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Stringer, Julian. 1997. Exposing Intimacy in Russ Myer's *Motorpsycho!* and *Faster Pussycat! Kill! Kill!* Teoksessa *The Road Movie Book*, toim. Steven Cohan & Ina Rae Hark, 165–178. London & New York: Routledge.

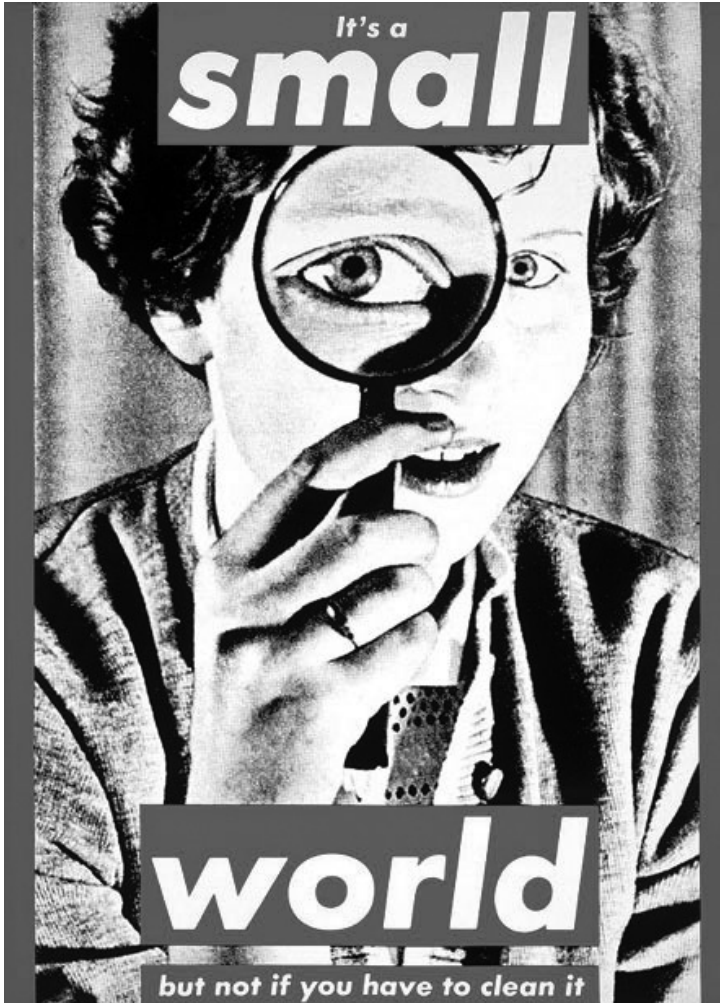
Turner, Bryan S. 1987. A Note on Nostalgia. *Theory, Culture & Society* 4 (1): 147–156.

Žižek, Slavoj. 1991. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Katharsis vapauttavana totuutena. Taiteen vapauden fenomenologista tulkintaa

Minusta tuntuu, että minua tuijotetaan. Oikeuden jumalattaren tyhjä mykiö lävistää arkisen puuhasteluni. Tai ehkä se on Vapaus. En tiedä. Kohtaan tuijotuksen kuvataiteilija Barbara Krugerin teoksessa *Nimetön* (*It's a small world but not if you have to clean it*, 1990) (kuva 1). Se avaa ammottavan näkymän, jossa nainen tuijottaa suurennuslasin läpi kame-
raa. Kruger on tunnettu tämäntyyppisistä teoksista, niiden aforistisuudesta, kirjasinlajista ja puna-valko-mustista väreistä. Visuaalinen muoto on omittu mainoksista, julisteista ja aikakauslehtien kansista, mutta se on nykyisin Krugerin tavaramerkki.

Krugerin tuotannolle on leimallista konsumerismikritiikki, feminismi, yksilön oikeudet, ruumiin politiikka, ekologia (ks. esim. Kruger 1990, passim).¹ Krugerin yhteydessä viitataan usein ajan teoreettisiin keskusteluihin, ja hän referoi niitä myös itse (Kruger 1990, 12, 15, 17, 27–30, 59–63, 74–79).² Oleellisempaa kuin Krugerin teosten teoriatietoisuus on se, että teokset saattoivat toimia poliittisina herätteinä teoriaa tuntemattomille aikalaiskatsojille, eli niiden oma aktiivinen osallistuminen ajan politiikkaan ja visuaalisten diskurssien purkuun. Tarkastelen seuraavassa, miten tämä purku tapahtuu esimerkkitheoksessani eli miten teos toimii niin kuin se aikalaiskontekstissään toimii. Pyrin analysoimaan ja seuraamaan, miten teos rakentaa jo aikalaiskatsojien löytämiä teemoja sekä sellaisia katsomis- ja ajattelutapoja, jotka voivat haastaa vallitsevia konventioita.³ Teoksen analyysi vie kysymään, miten taiteen kohtaaminen voi ylipäätään toimia kriittisen vapauttavana, katarsittisena tapahtumana, mikä on lukuni pääaihe.



Kuva 1. Barbara Kruger: *Nimetön* (*It's a small world but not if you have to clean it*). 1990, silkkipaino PVC-muoville, 363,2 x 261,6 cm. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Kuva: <<http://www.moca.org/images/lists/uploads/kruger.jpg>> (4.10.2011).

Teoksessa valokuvan nainen näyttäytyy menneiden vuosikymmenten mainosten kotirouvana, joka siivoaa kodin tahrattoman puhtaaksi, niin, ettei edes suurennuslasilla löydy jälkeäkään. Jos kuva olisi siivoustarvikemainos, sen hauskuus perustuisi puhtauden liioitteluun. Se saattaa itse asiassa olla mainoksesta peräisin, sillä monet Krugerin teosten valokuvista ovat lainattuja 1950–1960-lukujen amerikkalaisesta populaarikuvastosta (Kruger 1990, 12–13, 16–17, 79). Hahmo on aikalaiskatsojalle tuttu, ja Krugerin tyylin mainosmaisuuksien ja clean-sana takaa sen tunnistettavuuden myös tästä kuvasta. Samoihin aikoihin myös Cindy Sherman, Martha Rosler ja monet muut käyttivät ja purkivat kotirouvahahmoa, joka nähtiin kulutuskulttuurin ja epätasa-arvon leikkauksipisteeksi. Hahmo on nyt uudessa ympäristössä, Krugerin teoksessa, joka kommentoi ympäröivää länsimaista mediakulttuuria ja sen stereotypioita. Siten on ilmeistä, että teoksessa on ironinen tai dekonstruoiva etäännyttäminen. Krugerin teoksessa näkyy, miten menneisyyden mainokset ovat rakentaneet niitä valta-asetelmia ja kulttuurisia merkityksenmuodostusreittejä, joissa aikalaiskatse toimii. Me, jotka katsomme Krugerin teoksen reproduktiota tässä tekstissäni, olemme yhä niissä.⁴

Kuvan päälle kirjoitettu iskulause tai aforismi alkaa kliseellä maailman pienuudesta mutta kääntyy kriittiseksi huoleksi maailman tilasta. Liikenneyhteyksien nopeutuminen ja globaali kulutuskulttuuri ovat tarkoittaneet luonnon saastumista. Maailma on pienentynyt, koska kulutustalous ja teknologia ovat tarkastelleet maailmaa ulkopuolelta, ”suurenuslasien” ja muiden instrumenttien välityksellä pyrkien hallitsemaan, kolonisoimaan ja välineellistämään sitä. Tämä katsomistapa on tuotu kaikkien ulottuville ja muutettu perustavaksi suhtautumistavaksi maailmaan, kulutusspektaakkeliiksi.⁵ Saastuminen on aiheutettu muun muassa puhdistusaineilla, joiden kuluttamiseen sukupuolittuneet mainosdiskurssit ovat yllyttäneet.

Kulutuskulttuurin kritiikki oli muodostunut viimeistään 1980-luvulla yleiseksi teemaksi kuvataiteessa. Krugerin ohella Jenny Holzer, Hans Haacke, Richard Prince, John Baldessari, Bruce Nauman, Fluxus ja jo useat poparteilijatkin raivasivat nykytaiteeseen tilaa antikonsumentistiselle ajattelulle ja antimainoksille. Erityisesti Krugerin teokset pyrkivät pysäyttämään katsojan pohtimaan, miten kulutuskulttuurin kuvia luetaan kriittisesti.⁶

Kuten Tommi Römpötin edellä käsittelemässä *Neitoperho*-elokuvan loppukuvassa (s. 169, kuva 7), myös Krugerin teoksessa esiintyy tuijottava katse. Tuijotus korostuu Krugerin teoksessa siten, että nainen pitää katsomisen teknistä apuvälinettä oman silmänsä edessä. Häntä ei ole kuvattu etsimässä kamerasta roskia, vaan hän poseeraa hieman hymyillen ihailtavan pikkutarkkana siivoojana. Suurennuslasin läpi näkyvänä hän esiintyy itse ympyröitynä näytteenä, palkattoman siivoajan ideaalina, kodinhengettärenä. Suurennuslasi alistaa hänet itsensä sekä hänen tahroja etsivän silmänsä ja siivoustarkkuutensa patriarkaalisen katseen arvosteltavaksi.

Patriarkaalinen katse oli sekin nostettu 1970–1980-lukujen kuvataiteessa kriittisen käsittelyn kohteeksi esimerkiksi Dara Birnbaumin, Collie Schorrin, Victor Burginin ja Sherrie Levinen teoksissa. Se nähtiin länsimaista kuvaperinnettä hallinneena valtarakenteena, joka sittemmin oli päätynyt myös mainoksiin ja kulutusarjessa vallitseviin katsomistapoihin ja joka siksi oli purettava. Itse asiassa katse ja sen politiikka tulivat yleisemminkin teemaksi vuorovaikutteisesti kuvataiteessa, poliittisessa keskustelussa, mediateoriassa ja taidehistorian metodologiassa 1970- ja 1980-luvuilla. (Kruger 1990, 27–30, 59–64.)⁷ Kruger nostaa joidenkin teostensa teksteissä patriarkaalisen katseen teeman melko suoraan esille.⁸ Teoreettisia käsitteitä tai muuta kuvataidetta huonosti tuntevakin aikalaiskatsoja saattoi kuitenkin ymmärtää, mistä Krugerin teoksessa on kyse, koska Kruger käyttää visuaalisen kommunikaation vakiintuneita kaavoja selvästi niitä itseään vastaan. Nyt, parikymmentä vuotta myöhemmin, patriarkaalisen katseen purku ja antimainonta ovat niin tuttuja teemoja kuvataiteessa, että kuva aukeaa entistäkin ilmeisempänä.

Krugerin teos toimii toisin kuin alkuperäinen kuva kotirouvasiivojasta. Teoksen teema ja aforismi kääntävät patriarkaalisen katseen ympäri. Nainen tarkastelee takaisin, ehkä jopa uhmakkaan tuntuisesti. Hän katsoo silmää suurennuslasin toisella puolella. Katset kohtaavat suurennuslasissa. Katseen apuvälineestä, näkyvästä objektista, tulee metonymia katseelle, itsessään näkymättömälle asialle. Nainen katsoo kriittisesti takaisin, palauttaa katseen, vastaa siihen ja haastaa sen. Kulttuurisesti vallitseva patriarkaalinen katse joutuu itse kriittisen tarkastelun objektik-

si, ruodittavaksi, puhdistettavaksi. Naisen suurentunut silmä tarkastelee katsojia, meitä. Teos ei kritisoi vain abstraktia ihmiskuntaa epäekologisuudesta tai patriarkalisesta kulttuurista, vaan kritiikki puhuttelee nimenomaan meitä teoksen katsojia. Kotirouvahahmon mainoshymy vaihtuu äidillisen toruvaksi hymyksi ja nuhtelee meitä kulutuskulttuurin lapsia siitä, että olemme lianneet hänen asuinpaikkansa ja jättäneet hänet siivoamaan. Vaikka me katsojat emme kaikki jaa kritiikittömästi sen enempää kulutuskulttuuria kuin patriarkaalista katsottakaan, tuijotus haastaa meitä parantamaan tapojamme entisestään.

Krugerin kuvalla on nykytaideteokseksi melko selvä poliittinen agenda. Se rakentuu teoksessa siten, että kotirouvan asema ja luonnon tuhoutuminen kohtaavat. Omassa kontekstissaan teos sanoo melkein ääneen, että naisille jätetään vahinkojen korjaaminen, puhdistaminen, vailla todellisia vaikutusmahdollisuuksia. Teos kritisoi luontoa kulutuksella alistavaa patriarkaalista kulttuuria, jota käsiteltiin aikalaiskeskusteluissa ja myös useissa Krugerin muissa teoksissa (ks. esim. Kruger 1990, 73–74). Kääntämällä diskurssit itseään vastaan ja saattamalla merkitykset liikkeeseen teos auttaa huomaamaan valtarakenteiden ja vallitsevien ajattelutapojen ohjauksen. Se kutsuu ajattelemaan uusiksi, toimimaan toisin. Teos muokkaa asenneilmastoa, haastaa etsimään mielekkäämpää toimintaa. Se problematisoi, herättää vastuun ja avaa kunkin oman toiminnan mahdollisuutta. Se vapauttaa.

Vapauttava teos? Krugerin teoksen poliittinen sanoma rajoittaa teoksen monitulkintaisuutta, mutta juuri siksi ajattelun suunnanmuutos ja vapauttava käänne tulevat siinä selkeästi ilmi. Kyse on toki poliittisesta eikä vain esteettisestä vapauttamisesta, mutta se tehdään nimenomaisesti taiteen keinoin, tuomalla taiteen piiriin populaarikulttuurin hahmo ja yhdistämällä siihen poliittinen aforismi. Samoin se, että Kruger monistaa kuviaan ja tuo ne esille eri areenoilla ja formaateissa, mainostauluissa, gallerioissa, t-paidoissa (Kruger 1990, 12–13, 18, 75–76, 79–87), tekee niistä yhtä aikaa poliittista toimintaa ja kuvataiteellista vapauttamista. Kyse on visuaalisten diskurssien kriisiyttämisestä. Jos visuaalinen ympäristö on jo politisoitu, jokaisella uudella teoksella on väistämättä poliittinen merkitys. Krugerin tuotanto, kuten monen muunkin nykytaiteilijan, kärjistää politisoituneisuuden esille – sen sijaan että vetäy-

tyisi eristäytyneisyyteen ympäristöstään tai toisaalta olisi vain poliittista agitaatiota (vrt. Foster 2010, 17).⁹

Keskityn tässä yhteen tyyppilliseen teokseen kuuluisan taiteilijan tuotannossa, josta on kirjoitettu paljon. Näin nimekkään taiteilijan teoksen valinta perustuu siihen, että tutkimuskohteena ei luvussani ole niinkään Krugerin teos, sen teemat tai aikalaiskonteksti vaan yleisempi taiteen vapauttavuus. Krugerin teos johdattaa kysymään, miten kuvataiteen teos voi ylipäättään toimia kriittisesti puhdistavana, vakiintuneista katsomistavoista vapauttavana ja visuaalisia diskursseja purkavana ja kääntävänä. Miten populaarin mediahahmon tuominen taideteokseen voi toimia näin? Miten kuvilla on kyky haastaa ja vapauttaa, kun ne tulevat taiteeksi? Kenties tämä vapauttavuus on jollain tavoin juuri taiteelle ominaista ja mahdollisuus siihen piilee myös arkisemmassa kuvastossa. Mitä ylipäättään on taiteen vapaus? Missä mielessä tätä edes kysytään: tarkoitetaanko taiteellista luovaa vapautta, tulkinnan vapautta, ilmaisunvapautta vai vapautta taiteen aiheena? Entä millainen on taiteen vapauden suhde poliittiseen osallistumisvapauteen, diskursiivisiin valtarakenteisiin, eksistentiaaliseen vapauteen, nykykulutuskulttuurin valinnanvapauteen ja filosofiaan itseensä vapautuksena? Krugerin teoksessa tuntuu olevan kyse kaikista näistä, kun pohditaan sen tapaa toimia ja rakentaa kriittistä katsetta – siis ottamatta niinkään teosta kohteeksi kuin kysyen sen *kanssa* (vrt. Elfving & Kontturi 2005; Kontturi 2010, 183–184, 198–199), mitkä ovat perustavia ehtoja tai rakenteita taiteen, kuvien ja katseen toiminnassa.

Tämä luku lähestyy taiteen vapauden problematiikkaa kysymällä taiteen perustavanlaatuista vapautta, sitä, miten taide voi ylipäättään avata uusia mahdollisuuksia ja näkökulmia, vapauttaa katsojan tai kokijan. Aihe on tietenkin valtavan laaja, joten rajoitun tässä seuraamaan sen yhtä linjaa. Keskityn taideteorioista tuttuun katharsiksen käsitteeseen, aristoteliseen näkemykseen taiteen tunteita puhdistavasta vapauttavuudesta. Katharsiksen käsitteellä on ollut osansa niin taiteen kuin vapaudenkin käsitteen määrittymisessä länsimaisen historian kuluessa. En kuitenkaan pyri tässä kattamaan laajaa keskustelua katharsiksesta, vaan vain seuraamaan johdonmukaisesti yhtä mahdollisuutta tulkita käsite uudelleen niin, että Krugerin teoksen ja muunkin taiteen vapauttavuus

asettuu uuteen valoon. Kirjan teema, taiteen vapaus, tulee siis kysytyksi myös taidekokemuksen vapauttavuutena siinä mielessä, jossa se on leimannut taidefilosofiaa antiikista asti. Vaikka taiteen vapautta tutkitaan-kin tässä kirjassa nykyteosten ja -maailman lähtökohdista, on oleellista ulottaa keskustelu myös filosofianhistoriallisille juurilleen.

Selvitän tekstissäni fenomenologisesti, miten vapaus toimii, ilmenee ja on koettavissa taiteessa. Kokemus vapaudesta tai vapauden ilmiö tarkoittaa tässä sekä yleisön että taiteilijankin kokemusta, muttei jotain subjektiivista, vaan kokemisen perusrakennetta. Fenomenologia tarkastelee ilmiöitä ja niiden rakentumista sekä mahdollisuuden ehtoja. Sen perusajatuksena on, että asia ilmenee olemisessaan eli on sitä, sinä ja siten, mitä, minä ja miten se on, ja tämä avaa perustavia kysymyksiä siitä, miten ilmeneminen oikein tapahtuu ja mitä on olemisen ilmeneminen. Tekstin diskurssilaji on ehkä hieman aiemmista luvuista poikkeava, koska pyrin tässä noudattamaan filosofista ajatuskulkua ja seuraamaan käsitteiden historiaa. Lyhyesti sanottuna pyrin hyödyntämään Martin Heideggerin ja Jean-Luc Nancyn filosofiaasta löytämäni mahdollisuutta tulkita Aristoteleen ja Platonin katharsis-käsite uudelleen. Tällä on käsitehistorialliset seurauksensa, koska katharsiksella on ollut merkittävä asema koko taiteen käsitteen historiallisessa rakentumisessa. Taiteen vapaus asettuukin näin hieman uuteen, mielestäni hedelmälliseen asentoon, joka jossain määrin haastaa myös akateemista taiteesta kirjoittamisen tapaa ja taiteen kohtaamista. En tässä siis tulkitse Krugerin teosta enkä Heideggerin filosofiaakaan kovin paljoa, vaan katharsiksen käsitettä näiden kautta. Pyrkimyksenäni on avata taiteen ja filosofian välistä keskustelua tältä osin. Keskustelussa on toki valtavasti muitakin filosofisia ja taiteellisia puheenvuoroja. En kuitenkaan voi käydä niitä tässä läpi, koska aiheeni vuoksi ne vaatisivat kunkin puhujan antiikkisuhteen perinpohjaista selvittämistä ja yksityiskohtaista tulkintaa. Filosofiaan, tai taiteeseenkaan, ei nähdäkseni kannata osallistua pelkästään historiallistamalla tai relativisoimalla sitä erilaisiksi ”näkemyksiksi”. Tällainen lähestymistapa olisi jo jonkin tietyn kattofilosofian valitsemista ja allekirjoittamista. Filosofiset väitteet ovat ennemminkin puheenvuoroja, jotka esitetään siksi, että ajattelu liikkuisi johonkin suuntaan, avartuisi huomaamaan omia ja olemassaolonsa ehtoja, olivatpa nämä sit-

ten käsitteellis-loogisia suhteita, fenomenologisia mahdollisuusehtoja tai valtarakenteita. (Vrt. Nancy 2001, 103–104, 110–111.)¹⁰ Tämän vuoksi on mielestäni ainakin tässä taiteen kohtaamisen ja tutkimuksen kontekstissa hedelmällisempää seurata yhtä ajatuskulkua ja sen historiallisia juuria kuin yrittää kattaa valtavaa vuosisataista keskustelua yhden kuuluisan käsitteen ympärillä.

Luvussani kysyn ensin, mitä vapaus on. Olen käsitellyt aihetta laajemmin aiemmin (Gylén 2010a)¹¹ Heideggerin, Nancyn ja Günter Figalin vapauskäsitteiden pohjalta, mutta joudun tässä kontekstissa tyytymään lyhyempään esitykseen tekstini pääaiheen vuoksi. Etenen seuraavaksi katharsiksen antiikista periytyvän merkityksen selvittämiseen ja kysymykseen siitä, miten totuus ja vapaus kohtaavat katharsiksessa. Perustelen, miten Heideggerin keskeinen totuuden vapautta kuvaava käsite ”Lichtung” on eräänlainen julkilausumaton käänös antiikin katharsissanasta. Tämä on filosofianhistoriallisesti uusi väite, joten se avaa mahdollisuuden tulkita katharsiksen käsitettä uudeltaisesta näkökulmasta ja perinteistä näkemystä haastaen. Lopuksi etenen pohtimaan taiteen katharttisuutta ja yhteiskunnallisuutta. Näin piirtyy esille, miten taiteessa ja erityisesti kriittisessä nykyaikaisessa, kuten Krügerin tuotannossa, on kyse vapaudesta: ilmaisunvapaudesta, yleisön vapauttamisesta ja vapauden käsitteystä aiheen tasolla.

Mahdollisuuksien ammottavuus

Jotta ymmärrettäisiin, miten teos voi olla katharttisen vapauttava, on ensin pohdittava, mitä vapaus tarkoittaa ja missä mielessä siitä voi olla kyse teoksessa ja taiteen katharsiksessa. Vapaus ei olisi vapautta, ellei olisi kokemusta mahdollisuudesta. Tämä on ehto sille, että vapaus voisi ylipäätään määrittäytyä tahdonvapaudeksi, vapaudeksi kärsimyksestä, poliittisiksi vapauksiksi, kristilliseksi vapahdukseksi tai kulutusvapaudeksi. Mahdollisuus taas on jotain ajallista: mahdollisuudet aukeavat, niihin tartutaan tai ne menevät ohi. Mahdollisuuden olemus ei ole valittavien vaihtoehtojen moneudessa. Yksi mahdollisuus, ainoakin, ilmenee avoimuudessaan, aukeamisessaan, saapumisessaan, tartuttavaksi tarjoutumisessaan. Jokaisessa hetkessä aukeaa jokin mahdollisuus, vapaus toimia

jotenkin, ja toisaalta se väistämättömyys, että aina tulee toimineeksi jotenkin, ainutkertaisesti. Toiminnassaan ihminen tähtää johonkin päämäärään, tarkoitukseen, joka on osatarkoitus jossain isommassa. (Vrt. erit. Heidegger 1993, §§14–18, 40–41.)

Ihminen ei kuitenkaan tiedä koko elämänsä, olemassaolonsa tarkoitusta. Mitään mekaanisesti noudatettavaa tarkoitusta, valmista olemassaolon mielekkyyttä ei ole annettu. Silti olisi käytettävä ainutkertaiset ja kuolemaa kohti loppuvat mahdollisuudet, toimittava niissä jotenkin mielekkäästi. Mahdollisuudet ilmenevät ahdistavina mutta samalla ainutkertaisen arvokkaina mielekkyyden mahdollisuuksina (erit. Heidegger 1993, §§31–32, 52–53, 81). Kaikkiialla, jo olemassaolon pelkässä tosiasiallisuudessa, ammottaa kysymys, miten kaiken olisi oikein oltava, mihin mikäkin olio kuuluu (Heidegger 1993, §§32, 40).¹² Kysymyksen ei ole vastausta, vaan ihminen on heitetty maailmaan, jätetty yksin vapauteensa (erit. Nancy 1993, passim). Vapaus on ahdistava pakko ratkoa mielekkyyttä itse – mielettömyydessä (vrt. Heidegger 1993, §68b; Kierkegaard 1964, 66).

Mahdollisuudet aukeavat positiivisinakin mahdollisuuksina juuri siksi, että valmista mielekkyyttä ei ole. Ne *ehtivät* ilmetä mahdollisuuksina, avautuvina mielekkään toiminnan haasteina, sen sijaan, että ihminen vain mekaanisesti toteuttaisi valmista mielekästä ohjelmaa. Vapaus, se että hetket aukeavat mahdollisuuksina, on itse asiassa kaiken kokemisen ehto.¹³ Mielekkyydettömyys on perustavaa ammottavuutta (Ab-grund¹⁴), kunkin seuraavan hetken saapumista ammottavana mielekkään toiminnan haasteena, siis ajan itsensä kulkua. Tällaisena aika imee etsimään mieltä (Heidegger 1989, §242; Nancy 2001, 89–92, 102, 106–108). Se imee toimimaan niin, että maailmassa olisi enemmän mieltä: järjestämään, järjestyttämään maailmaa, saattamaan asioita niiden omalle mielekkäälle kohdalleen. (Nancy 2001, erit. 101.)¹⁵ ”Poissaoleva” mielekkyys ”on läsnä” nykyisyydessä: luokseen vetävänä, tehtävänä, eikä vain ajassa, vaan aikana itsenään. (Vrt. Heidegger 1976b, 2–16; Nancy 2001, erit. 102–108.)¹⁶

Vapaa mielekkyyden etsintä tapahtuu historiallisten prosessien keskellä, perityissä mielekkyys- ja merkitysverkoissa, joko niitä sen kummemmin miettimättä tai jotenkin haastaen, avaten uudelleen niiden

mielekkyyden ja oikeutuksen, niiden mahdollisuuden mahdollisuutena (Heidegger 1993, §§74–76; Heidegger 1994, 30–31). Historiallisesti perityissä mahdollisuuksissa avautuu tilaisuuksia ja aikomuksia, tilaa ja aikaa, liikkumavaraa, aika-liikkuma-tilaa (Zeit-Spiel-Raum), joka on monenlaisten heterogeenisten perinteiden, historioiden, kirjoitusten ja ”olemiskohtaloiden” kenttää. (Heidegger 1989, §242.)

Mielekkyys historiallisessa maailmassa on aina jo yhteistä, toisten kanssa jaettua. Tai toisinpäin: mielekkyys oli jo alun perin haaste yleistettäväksi mielekkyudeksi, perusteltavuudeksi yhteistoiminnassa (mm. Heidegger 1985, passim; 1993, §§33, 57; 1976a, 131; 1982, 169–173; 1989, §§276, 281; 1994, 29, 61). Kieli on ytimeltään tätä hiljaista haastetta mielekkyyteen (mm. Heidegger 1985, passim; 1993, §§33, 57; 1976a, 131; 1982, 169–173; 1989, §§276, 281; 1994, 29, 61.) Koska se on yleistä, jaettua, siinä osallistutaan yhteisen mielekkyyden muodostumiseen (Nancy 1993, 60–61). Vapaus on vapautta osallistua mielekkyyden muodostumiseen. Vaikka tällainen käsitteellinen vapauden määritelmä voi kuulostaa monimutkaisesti rakennetulta, se kuitenkin tarkoittaa vain sitä, miten vapaus ilmenee kaikessa yksinkertaisuudessaan. Vapaus ja mielekkyyden jaettavuus ilmenevät jo mahdollisuuden avautumisessa, mielekkyyden ammottavassa toiminta-aasteessa. Pelkän oman olemassaoloni paljaassa tosiasiallisuudessa on koettavissa toisten haaste ja haastelu, ”me”, pelkässä omassa olemassaolossamme (Nancy 2000, 1–99).¹⁷

Kun tässä puhun ”meistä”, en käytä sanaa yleistävästi tai ei-meitä toiseuttavasti. ”Me” viittaa ensisijaisesti meihin Krugerin teoksen katsojiin ja tämän vapautta käsittelevän tekstini yhteisöllisyyteen, minuun ja lukijoihin. Kuvataiteen tutkimuksessa me-sana viittaaakin usein juuri niihin, joilla on teos nähtävänä, tekstissä reprodusoituna. Kyseessä on myös perusfilosofinen, keskustelullinen ”me”. Se puhuttelee ja haastaa lukijaa pohtimaan fenomenologisesti omaa kokemustaan ja sen kautta peruskokemuksen jaettuutta. Se kutsuu kokeilemaan, missä mielessä tässä tekstissä sanottu yleisyys on ymmärrettävissä omakohtaisesti. Samalla me-sanana käyttö on osallistumista perinteeseen filosofiseen dialogiin, joka on aina kriittisesti ja keskustelevasti ehdottavaa. ”Me” on tässä avoin, jopa ammottava. (Vrt. Nancy 2000, 33–34, 65, 70–71, 75–76.)

Jos puhuisin vain teoksen ”yleisöstä” tai länsimaisista nykyihmisistä, tekisin niistä tarkastelun objektin ja etäännyttäisin meidät siitä ajattelun kuljetuksen tavasta, jota tämä teksti noudattaa. Itse asiassa juuri tästä on kyse katharsiksen toimintarakenteen ymmärtämisessä: miten osallistua vapautumiskokemukseen. Tämä näkyy myös Krugerin teosten persoonapronominien käytössä (Kruger 1990, 28–29, 62–63).

Krugerin teoksessa on nainen, jonka kanssa jaamme maailman. Hän tarkastelee meitä katsomassa häntä. Hän ja me olemme me. Tämä ei ole kuitenkaan rajautumista samaan me-identiteettiin, vaan haasteellista kanssakäymistä. Teoksessa on dramaattinen käänne ja itsensä tunnistamisen tehtävän aukeaminen. Naisen katse ja teksti haastavat meidät katsojat. Suurennuslasin reunus rajaa meidät, kuten me-sana, kriittisesti tarkasteltaviksi itsetutkiskelussa: tartummeko vapaudessamme puhtaasti maailman järjettömyyteen ja alammeko järjestää sitä mielekkääksi tai puhtaaksi.

Yllä kuvatussa filosofisessa kehyksessä taide on yleisemminkin haastavaa haastattelua, paluuta kielen ja myös muun viestinnän perusolotuvuuteen, osallistumista yhteisen mielekkyyden etsintään. Taidetta ei ehkä tulisikaan nähdä vain länsimaisen historian instituutioiden ja ekonomian määrittelemänä käsitteenä, vaan poikkeuksellisen perustavanlaatuisena viestintänä, joka on tekemisissä viestinnän perustavan ammottavuuden, maailman mielettömyyden ja perushaastavuuden kanssa. Näin ajateltaessa ei tehdä ylihistoriallista oletusta taiteen olemuksesta, vaan vain kannustetaan ajattelemaan taidetta viestinnän nollatasona, jotta ylipäättään voi *kysyä*, mitä on inhimillinen viestintä ja olemassaolo kulloisessakin kulttuurissa. (Vrt. Heidegger 1994, 67, 73.) Taiteen olemuksen on jäätävä ammottamaan, tutkimuksessa kysyttäväksi ja kunkin teoksen kohdalla toteutuvaksi mielekkyshaasteeksi.

Kuten Krugerinkin teoksesta voidaan huomata, erityisesti nykytaide on, voi olla tai pyrkii olemaan yksi niistä tavoista, joilla mahdollisuudet ja niiden myötä aika-liikkuma-tila avataan uudelleen. Avaaminen tapahtuu pidätyksellä niiden imuun, liikutukseen, perustavaan liikkeeseen fyysis-spatiaalisen sosiaalisen kulttuurisen diskursiivisessa liikkumatilassa.¹⁸ Vain näin liikutus ja koko aika-liikkuma-tila alkaa ilmetä, tuntua, liikuttaa. Tällainen liikuttuminen, avautumisen tapahtuma on kathartista.

Katharsis filosofian historiassa

Vapautumiskokemuksessa vapaudutaan valmiista mielekkyyksistä mielekkyyden haasteeseen. Oleellista tässä on mahdollisuuksien avautuminen sellaisenaan. Taiteessa tämä tapahtuu aivan tietyllä tavalla. Jotta selviäisi, millä tavalla, on pohdittava, miten tuo sana, katharsis eli puhdistuminen, on tullut kuvaamaan juuri tätä kaiken avaavaa peruskokemusta, kysymysten ja mielekkyyden puutteen avautumista. Miten katharsiksen käsite on juurtunut vapauden ja vapautumisen käsitteeseen jo antiikista alkaen?

Mitä sana katharsis siis tarkoittaa ja mitä se on tullut tarkoittamaan antiikin konteksteissa, suhteessa muihin kreikan sanoihin sekä myöhemmässäkin filosofian historiassa? Sana tunnetaan erityisesti Aristoteleen *Runousopista*. Aristoteleen mukaan katharsis on tragedian pää-tarkoitus (*Poet.* 1449b25–29, 1450a21–39).¹⁹ Perinteisesti tulkittuna tämä tarkoittaa, että yleisö kokee tunteittensa puhdistumisen tai huo-jentumisen (kūfizesthai), kun tragedia päättyy ihmiskohtaloon, joka herättää pelkoa tai sääliä. Puhdistuminen määrittyy ensi sijassa tragedi-an sisäisen jännitteen onnistuneesta rakentamisesta ja purkautumisesta. Aristoteles korostaa, että puhdistava ratkaisu juonen jännitteille tuot-taa yleisölle mielihyvää ja että tämä on tragedian tarkoitus. (*Pol.* VIII, 1342a10–15; *Poet.* 1452a1–6, 1452b29–1454a8.) Ratkaisun ja tuntei-den puhdistumisen ”psykykinen” kokemus on juonen (mythos) tehtävä (*Poet.* 1450a38–39). Se voidaan saavuttaa erityisesti juonen käänteessä (peripeteia) tai tunnistustapahtumassa (anagnōrisis; *Poet.* 1452a15–1452b11). Kuten jo edellä annoin sananvalinnoilla ymmärtää, Krugerin teoksessa on nähtävissä sekä käännettä että tunnistamista.

Katharsis-sanalla ja sen sanueella on kuitenkin keskeinen tehtävä myös Platonin filosofiassa. Platonille se tarkoittaa filosofisen toiminnan huipennusta eli vapautumistapahtumaa. Platon kuvailee *Valtiossa*, erityisesti luolavertauksessa, miten filosofin tehtävänä on päästä ulos luolasta ja sen varjojen hallitsemasta ajattelusta ja kääntyä (trepein, stre-fein, periagein) kirkkaaseen (katharos, fanos, lampros, safēs, enargēs), todelliseen valoon, totuuteen ja hyvään (*Rep.* VI–VII, 500b–520e). Fi-losofin tehtävänä on palata luolaan ja opettaa dialektiikalla muutkin

kääntämään katseensa valoon ja näin vapautumaan (apallattein, lyein) varjomaailman eli arkitodellisuuden kahleista puhtaaseen totuuteen. Heideggerin yksityiskohtaisesti perusteltu tulkinta luolavertauksesta korostaa sitä, että Platon tarkoittaa tässä totuudella nimenomaan olevan tosiasiallisuutta (Heidegger 1988, 21–147).

Platon käsittelee perusteellisesti itse katharsiksen käsitettä toisessa dialogissaan, *Sofistissa* (226d–231b). Käsitteily tähtää sofistin määritellyyn ja hänen erottamiseensa dialektikkofilosofista. Katharsis näyttääytyä dialektiikan ja filosofian päämääränä (*Soph.* 253c–254b; vrt. myös 217c, 230b, 253b). Tarkoituksena on puhdistaa keskustelukumppani tai oppilas vääristä luuloista, kasvattaa häntä, saattaa hänet nöyrästi tietämään, ettei hän tiedä, ja tietämään vain sen, minkä todella tietää, ja näin vapautumaan (apallattein).²⁰ Kuten *Valtiossakin*, päämääränä on hyvä elämä, onnellisuus (eudaimonia). Samoin totuus on jälleen, Heideggerin *Sofisti*-tulkinnan mukaan, olevan tosiasiallisuutta (Heidegger 1992, 186–188, 194, 275–276, 367–368, 397, 616–619).

Katharsis ei kuitenkaan tarkoita vain filosofisen oivalluksen vapauttavaa *vaikutusta*. Tämä ilmenee Platonin *Faidon*-dialogista. Se käyttää *Valtion* luolavertauksen kielikuvia (erit. *Phaedo* 65e–69d, 79c–84b) ja näiden yhteydessä runsaasti katharos-sanuetta. Merkittävää on, että Platon kuvaa totuutta sinänsä katharsikseksi ja lisää vielä huolellisuuden (sōfrosynē), oikeudenmukaisuuden (dikaiosynē), urheuden (andreia) ja huolehtivan viisauden (fronēsis) olevan myös eräänlaista puhdistumista (katharmos) (*Phaedo* 69a–c). Dialogin mukaan vapautuminen ja kääntyminen viisauteen edellyttää puhtautta, puhdasta (katharos, eilikrinēs) ajattelua (*Phaedo* 65e–68a) ja pidättymistä (apekhein) ruumiin ja aistien maailmasta (*Phaedo* 79c–84b). Tämä pidättäminen ei siis tarkoita ruumiillisuuden tai maallisen todellisuuden täydellistä kieltämistä, vaan klassisia hyveitä. Se tarkoittaa huolellista harkintaa ja urheaa päättäväisyyttä myös aineellisessa elämässä. Se tarkoittaa myös päättäväistä oikeudenmukaisuuden etsintää siten, että se on keskittymistä kulloinkin oleellisimpaan asiaan, avautumista sille, ettei tiedä. Platonille katharsis ei siis ole vain filosofisen toiminnan psykologinen vaikutus. Totuus itse on ilmenemishetkellään ja olemukseltaan puhdistustapahtuma eikä vain seuraukseltaan puhdistavaa.

Myös Krugerin teoksessa voi tulkita olevan filosofista opettavuutta. Sen mukaan kuluttajan on avattava silmänsä näkemään maailman todellinen tila. Kuluttajalle saattaa olla tuudittavan viihteellistä, että maailma on käynyt pieneksi, mutta tästä luolasta on käännäyttävä katsomaan todellisuutta suoraan. Todellisuuden katsominen ei kuitenkaan ole vain tietoa tosiasioista. Teos avaa itseksiittisyyden mahdollisuuden ja samalla tosiasioiden haastavuuden. Maailma on tällainen, joten mitä pitäisi tehdä, tai hieman perustavammin, millainen maailma oikein on, mihin pitäisi kiinnittää huomiota, miten maailma olisi mielekkäämpi? Teos haastaa hylkäämään vanhat oletukset ja jättää aluksi neuvottomuuden tilaan ajaessaan vastakkain kaksi paljasta tosiasiaa, kulutuskulttuurin mukavuuden ja saastuttavuuden. Teos avaa totuuden ja sen mukana hyveet ja hyvän elämän tavoittelun johtamalla katsojaa huomaamaan tietämättömyytensä siitä, mitä tehdä.

Taiteen filosofisuus saa ymmärtäjänsä Aristoteleessa (*Poet.* 1451b3–7). Platon on tunnetusti skeptisempi tai tuomitsevämpi taiteen suhteen (esim. *Rep.* X, 595a–608b). Mielestäni voikin ajatella, että juuri katharsis-sanalla Aristoteles pyrki vastaamaan opettajalleen Platonille ja osoittamaan, että myös taide kykenee filosofiseen puhdistavuuteen. Näin ollen Aristoteles ei ehkä ajattelekaan katharsista vain yleisön tunnetapahtumaksi vaan filosofiseksi totuuden kohtaamiseksi. Voikin huomata, että tunnistaminen ja juonenkäänteet ovat juuri totuuden ilmene- misen tapoja, osoituksia totuuden puhdistavasta vaikutuksesta, ja näin filosofiankaltaisen vapautumisprosessin vastineita taiteen piirissä. Tämä sopii yhteen sen kanssa, että myös Platonin luolavertaus puhuu totuuden tunnistamisesta ja käänteentekevyydestä, kuten edellä tuli ilmi.

Joka tapauksessa katharsis filosofian itsensä tehtävänä on niin keskeinen teema, ettei se ole voinut jäädä sivuun myöhemmässä filosofias- sa. Voikin kysyä, millä tavoin filosofisen katharsiksen käsite on nostettu esiin tai kenties jopa käännetty eri kielille uuden ajan filosofian histori- assa. Muutama esimerkki osoittanee, mitä outoja reittejä vapauden tee- ma kulkee. René Descartes puhuu ajattelemisesta ”selvästi ja tarkasti” (”clairement et distinctement” tai lat. ”clare et distincte”; esim. Descar- tes 1966, 60, 64), ja Platon taas kehottaa tarkimmuuteen ja selkeimmyy- teen (akribestaton, katharōtaton; *Rep.* VI, 504d–e). Sanat esiintyvät

kummankin filosofin ydintekstissä, kun he luonnehtivat ajattelumenetelmiään ja tutkivat ihmisen mahdollisuutta totuuteen sekä hyvän idean tai Jumalan toimintaa tämän mahdollisuuden taustalla. Valistuksen filosofeille, Voltairesta Immanuel Kantiin, valistus eli ”Aufklärung” oli puolestaan keskeinen tehtävä: kansa olisi valistettava, kasvatettava. Filosofien tehtävänä on selkeyttäminen, valaiseminen, valistaminen, jotta kansa ymmärtäisi oman asemansa ja vapautuisi vallitsevista luuloista, oppisi itsenäiseen ja yksilölliseen ajatteluun. Aufklärung-sana kuvaa selvästi filosofian tehtävää samalla tavoin kuin katharsis-sana Platonilla. Kant käyttää myös puhdas-sanaa (rein). Hans-Georg Gadamer onkin huomauttanut, että Kantin käsite puhdas järki (die reine Vernunft) on viittaus pythagoralais-platonistiseen katharsiksen käsitteeseen (Gadamer 1987, 69). Kantilta käsite periytyy G. W. F. Hegelille, joka puhuu lisäksi puhtaasta ajattelun liikkeestä, itsetietoisuudesta, käsitteestä, itseystestä, olemuksellisuudesta ja todellisuudesta. Hegel nimenomaan pyrkii tulkitsemaan uudelleen, miten dialektiikka on vapautumisprosessia kohti itsetietoisuutta. (Ks. esim. Hegel 1970, 11–67, 137–177, 398–431, 575–591.)

Krugerin teoksessa kohtaavat vapaus- ja katharsis-käsitteiden monet länsimaiset juonteet: ympäristövalistus, naisten vapautus, kulutusvalintojen vapaus, tunnistaminen, katseen käänne ja itsetietoisuus. Katharsiksen käsite tai vapauden historia ei silti ole teoksen aihe tai taiteilijan intentio, vaan se merkityskenttä, jonka teos aktivoi. Toki jokainen teos, vapaudessaan, pohjautuu samaan kenttään, mutta Krugerin teos avaa, kriisiyttää ja puhdistaa sen. Siinä korostuu se, että todellisuuden tosiasiallisuus on kohdattava ja se ilmenee tuijottavana tai ammottavana haasteena, mahdollisuuksien aukeamisena ja velvoittavuutena. Teos vapauttaa kohtaamaan totuuden ja tämän nimenomaan mielekkyyden haasteena, vapaina mahdollisuuksina.

Heideggerin ”Lichtung”

Miten totuus on vapauttavaa katharsista, kuten Platon väittää *Faidon*-dialogissa? Miten tämä on ymmärrettävä tai edes ymmärrettävissä? Kun myös otetaan huomioon, että katharsiksen käsite on määritellyt taiteen

käsitettä länsimaiden historiassa, voidaan tältä pohjalta edelleen kysyä, miten totuuden vapauttava katharsis toteutuu taiteen osalta. Selvitän seuraavaksi, miten Heideggerin ajattelu, tai oikeastaan yksi käsite, kietoo nämä teemat yhteen.

Väitän tässä ja toisaallakin (Gylén 2010a, 134–135), että Heideggerin sana ”Lichtung” on käännös tai vastine katharsis-sanalle, erityisesti sille, jolla Platon luonnehtii totuutta. Myös ”Lichtung” nimeää totuuden olemuksen (Heidegger 1989, §§225, 233). Katharos-sanueen muutkin merkitykset ja käyttöyhteydet sopivat siihen, miten Heidegger käyttää Lichtung-sanaa ja miten hän selvittää sen merkitystä. Heidegger ei tosin jostain syystä lausu julki, että käsite on tällainen käännös. Näitä yhteyksiä ei tietääkseni olekaan vielä huomattu tai tuotu esiin, vaikka ne selkiyttävät oleellisesti tätä keskeistä käsitettä ja sen kautta Heideggerin koko filosofiaa. Toisaalta ne tekevät antiikin filosofian uudella tavalla puhuttelevaksi.

Katharos tarkoittaa paitsi puhdasta, kirkasta ja vapaata, myös substantivoituna (to katharon) tyhjää ja esteetöntä aluetta, peltoa tai reittiä, kuten esimerkiksi luolavertauksen lopussa puhtaiden ideoiden aluetta (*Rep.* VII, 520d). ”Lichtungin” merkitystä selvitellessään Heidegger puolestaan korostaa lichten-verbin merkitsevän raivaamista, harvennamista ja karsimista ja selittää näin, miksi saksan Lichtung-sana merkitsee ensi sijassa aukiota ja raiviota metsässä. Hänen mukaansa Lichtanan valo-merkitys on vasta seurausta tästä, toisella sijalla (Heidegger 1976b, 71–75). Samassa yhteydessä Heidegger samastaa licht-adjektiivin etymologisesti kevyttä merkitsevään leight-sanaan. Samastus on merkittävä sen vuoksi, että Aristoteles rinnastaa *Politiikassa* (1342a13–15) katharsis-sanana küfizesthai-sanaan (huojentuminen, helpotus), jonka kantasana on küfos, kevyt. Heidegger määrittelee Lichtung-käsitettään myös keskellä luolavertauksensa lausumatta kuitenkin julki yhteyttä alkutekstiin muuten kuin selvityksenä siitä, miten valo on vapautta (Heidegger 1988, 58–60).

Purkaessaan Platonin *Sofisti*-dialogia vuoden 1925 luennoissaan Heidegger esittää katharsiksesta samanlaisen tulkinnan kuin kymmenen vuotta myöhemmin *Taideteoksen alkuperässä* Lichtung-käsitteestä (Heidegger 1994, 1–74). Katharsis on se, mikä ”ylipäättään vasta avaa

inhimillisen olemassaolon mahdolliselle maailman ja itsensä kohtaamiselle” (Heidegger 1992, 379), ja ”vain – – Lichtung lahjoittaa ja takaa meille ihmisille läpipääsyn siihen olevaan, jota emme itse ole, ja luoksepääsyn siihen olevaan, joka me itse olemme” (Heidegger 1994, 40). Tämä ei ole pelkkä ilmaisullinen samankaltaisuus, vaan oleellista on huomata, että Heidegger näki jo vuonna 1925 Platonin katharsis-käsitteen perustavanlaatuisuuden ja keskeisyyden omalle ajattelulleen. Lauseita voi lisäksi verrata siihen, miten *Vom Wesen der Wahrheit* -luento, joka sijoittuu ajallisesti näiden väliin, vuoteen 1930, näkee vapauden totuuden olemuksena: ” – – ainoastaan [vapaus] myöntää ihmisyydelle – – suhteen olevaan kokonaisuudessaan – –” (Heidegger 1954, 16). Heidegger tekeekin selväksi ”Lichtungin” ja vapauden läheisen yhteyden (ks. esim. Heidegger 1988, 58–60; 1976b, 71–74; 1982, 220–226.)

Näkisinkin, että jos ”Lichtung” on tulkinta katharsiksesta, myös filosofia itse vapautusprosessina tulee tämän myötä tulkituksi uudelleen. Tähän viittaavatkin lähes kaikki Heideggerin keskeiset käsitteet – tai toisinpäin, tämä tekee ne kaikki ymmärrettäväksi suhteessa toisiinsa. Metafyysikka kääntyy juuri tässä kohtaa ympäri, kun kyse on olemissen totuudesta ”Lichtungina” ja siten vapauden ammottavuutena. Kun kysymys katharsiksesta tulkitaan Platonilta periytyväksi kysymyksenä filosofian omasta tehtävästä vapauttaa totuuteen ja hyvään elämään, voidaan siis koko filosofia nähdä kysymyksenä katharsiksesta, olipa itse käsitettä tai sen vastinetta sitten käytetty tai ei. Nyt etenen kuitenkin kysymään, mitä katharsis oikein tarkoittaa taiteen vapautena. Aloitan tarkastelemalla, mitä Heidegger tarkoittaa totuudella.

Heideggerin oma käsitys totuudesta ”Lichtungina” on kenties parhaiten summattu juuri *Taideteoksen alkuperässä* (1994, 36–43).²¹ Heideggerille totuus ei ole vain lauseiden todenmukaisuutta tai todellisuusvastaavuutta, vaan alkuperäinen totuuskokemus on hänelle olemassaolon faktisuutta tai tosiasiallisuutta sinänsä. Totuudella ja olemisella on läheinen yhteys. Kun jokin on olemassa, se on todellisuudessa, se on totta, tosiasiallinen. Myös todellisuusvastaavuuden toteamiseksi pitää lauseen ja todellisuuden olla jo jollakin tavalla ilmeisiä tälle toteajalle, jotain kohdattua ja tosiasiallista.

Kun totuus ymmärretään asian ilmeisyydeksi ja paljaudeksi, tosiasiallisuudeksi, se on samalla jotain enemmän kuin pelkkää tosiasialle ominaista paljautta, pelkkää faktan faktisuutta. Mitä on oikeastaan tosiasian tosiasiallisuus, totuus sinänsä? Voidaan ajatella, että tosiasiallisuus ei ole mitään kummallista: tosiasiat vain ovat. Tämä tosiasioiden selkeys tai tyhjä paljaus herättää kuitenkin kysymyksen, mitä siis tehdä tälle tai tuolle tosiasialle. Olemme aina jo keskellä toimintaa ja aina jo antaneet merkityksen tosiasioille ja tiedämme suurin piirtein, mitä tehdä niille. Koska ihminen on aina jo ajan sisällä, toimintamahdollisuuksissa, hänen intressissään on tietää, mitä tehdä, mutta tosiasia ei sinänsä, itse, kerro tätä vaan odottaa merkityksellistymistään toiminnassa. Jokaisesta paljaasta tosiasiasta puuttuu mielekkyys, se, miten tuon tosiasian suhteen pitäisi oikein toimia, miten tuon todellisen olevan oikein olisi omimmillaan ja todella oltava. Siinä, olevan materiaalisessa pinnassakin, ilmenee mahdollisuus tällaiseen vapaaseen mielekkyuden ratkomiin. Siinä ammottaa ajan avautuminen, haaste toimintaan. Oleminen on tätä perustavaa ammottamista, haastetta mielekkääseen toimintaan ja pakottavaa vapautta, valmiin mielekkyuden puutetta, omaa mahdollisuutta toimia itse. Jokainen oleva pelkällä olemassaolollaan haastaa etsimään mieltä. Etsimishaaste on ajan sinänsä avautumista. Tämä sisältyy yksinkertaiseen ja tavalliseen sanaan ”olla”, vaikka emme itse sitä yleensä huomaa – paitsi filosofian ja taiteen alueilla, joissa on lupa pidäytyä arkisesta olemassaolon itsestäänselvyydestä. (Heidegger 1989, erit. §§5–49, 60, 204–247, 276–281). Niinpä Heideggerkin korostaa, että taideteos, kun siihen suhtaudutaan taiteena, aivan aluksi sysää auki oman tosiasiallisuutensa, oliomaisuutensa, sen, *että* se on (Heidegger 1994, 52–56).

Olemisen totuutta selvittäessään Heidegger tarttuu kreikan totuutta merkitsevään sanaan *alētheia* (ks. esim. Heidegger 1993, §§7B, 44b; 1989, §§207–214; 1994, 36–38). Hän kääntää sen sanalla ”Unverborghenheit”, kätkeytymättömyys. Heideggerin mukaan kreikkalaiset itse kuitenkin ajattelivat lähes yksinomaan vain olevan paljautta ja tosiasiallisuutta ja olemisen totuuttakin vain olevan ”olevaisuuden” (*Seiendheit*) totuutena (ks. esim. Heidegger 1994, 37–38; 1989, §§91, 100, 110, 145, 209–211, 233; 1976a, 145–147; 1976b, 77–78).²² Näin unohtuminen tai kätkeytyminen (*lēthē*, *Verbergung*) tulee ajatelluksi

vain suhteessa olevaan, ja totuus on täten vain olevan paljastuneisuutta. Heidegger kuitenkin näkee tässä perustavamman olemisen ammotavuuden, mielekkyyden puutteen, olemisen ajallisuuden.

Olemiseen kuuluu kätkeytyneisyys, se, että oleminen herättää kysymyksiä perustavalla tavalla. Olemisen kätkeytyneisyyteen kuuluu se, ettemme tiedä, mitä ja miten oliot ovat, ilmenevätkö ne jonakin, mitä eivät olekaan (erit. Heidegger 1994, 41). Nämä kysymykset pohjautuvat kuitenkin syvempään epätietoisuuteen siitä, miten oikein on oltava, keitä olemme, mitä meidän pitäisi tehdä (Heidegger 1989, §60), mikä on oikeaa, mielekkäintä, todellista ja ominta olemista ylipäätään, itselteni ja muille, kaikille olioille ja kaikelle olevalle. ”Lichtung”, olemassaolon paljas tosiasiallisuus, on tätä kysymysten ammottavuutta. Kuten Heidegger korostaa, ”Lichtung” on ”Lichtung für das Sichverbergen”, seljennystä tai väljennystä²³ olemisen kätkeytymisen vuoksi. ”Vuoksi” ja ”für” tarkoittavat, että yhtäältä väljennys johtuu olemisen kätkeytymisestä ja toisaalta se tapahtuu kätkeytymisen tähden, mielekkyyden vetäytymisestä johtuen ja sen tähden, että vetäytynyt mielekkyys voi vetää toimintaan. Väljennys tapahtuu sen vuoksi, että voimme kysyä perustavia kysymyksiä. Se tapahtuu jo senkin vuoksi, että on ylipäätään mahdollisuuksia eli olemme vapaita ja voimme ylipäätään mitään (erit. Heidegger 1989, §§217, 225).

Jos ”Lichtung” on julkilausumaton uudelleentulkinta katharsiksesta, Heideggerin *Taideteoksen alkuperä* on myös sen sovellusta takaisin taiteen alueelle. Kun ajatellaan kaikkea edellä sanottua, voidaan lyhyesti todeta, että taide on yhteiskunnassa sellainen toimintakenttä tai alue, jossa tapahtuu väljennystä kätkeytymisen vuoksi, toisin sanoen olevan ilmenemistä siten, että avautuu perustava haaste etsiä olemassaolon mieltä. Perustavan haasteen avautuminen on perustavinta puhdistumisista: todellisuuden puhdasta haastavuutta, perustavien kysymysten aukeamista ratkeamattomina ja siten vain omilla teoilla ratkottavina. Vielä jää kuitenkin kysyttäväksi, miten taiteen katharsis voi oikein toimia yhteiskunnassa.

Taiteen perustava vapaus

Taide on perustavaa vapautta ja vapaus on taiteen perustassa. Jo antiikin käsitys katharsiksesta kattaa sekä sen, että filosofiaa oppivat vapautuvat yhteiskunnallisiin hyveisiin, että taideyleisön puhdistumisen. Vapaus tarkoittaa tässä selvästi yhteiskunnallista vapautumista. Vedän seuraavaksi yhteen, miten tämä on ymmärrettävissä.

Aristoteleella (*Poet.* 1449b25–29, 1450a21–39, 1456a8–22) katharsis, puhdistus, on tapahtuma, joka antaa helpottavan ratkaisun juonen jännitteille, vastauksen kysymyksiin. Vastaukset eivät kuitenkaan ole lukkoon lyöviä eivätkä ne tarjoa ehdotonta ja lopullista mielekkyyttä. Vastaus toki saattaa voimaan kohtalon tai jonkin muun perustavan tosiasian, mutta ammottamaan jäävällä tavalla (vrt. *Poet.* 1452a1–10, 1454a4, 1455a16–17, 1456a19–21, 1460b25–26). Esimerkiksi kulloinenkin tragedian roolihahmo alkaa tietää, mitä hänen tulee tehdä, miten toteuttaa kohtaloon jumalten tahdon mukaisesti, mutta tragediasa tämä tarkoittaa yleensä sääliä herättävää kohtalonsa kohtaamista (vrt. *Poet.* 1452a32–1452b2, 1452b30–1453a18). Puhdistavuus on sitä, että katsoja tulee myötätuntoiseksi (filanthrōpos; *Poet.* 1452b39–1453a7, 1456a21) ja harjaantuu näkemään tämän kohtalon ja sitä vastaavia tilanteita taiteen ulkopuolellakin, omassa arjessaan, päätöksentekohetkinään. Edellä sanotun perusteella tämä tarkoittaa, että katharsis raivaa aika-liikkuma-tilan uudelleen auki. Katsoja liikuttuu, mutta siten, että arkiset ratkaisut, vallitsevat tavat liikkua ja liikuttua, aukeavat ainutkertaisessa tai, kuten Heidegger sanoo, kohtalollisessa ammottavuudessaan (vrt. erit. Heidegger 1989, §242; 1994, 29, 55).

Päätösten kohtalollisuus tarkoittaa Heideggerin mukaan avautumista sille, mistä suunnasta on hyvä etsiä mielekkyyttä, missä suunnassa aukeaa historiallisesti polttavin mielekkyyden puute – eli mitä on ryhtyvä tekemään (esim. Heidegger 1993, §74). Nämä suunnat alkavat taiteen sekä niitä myötäilevän ja uusintavan muun viestinnän kautta vakiintua diskursseiksi, perittäviksi tehtäviksi, perinnöksi, kulttuuriksi tai ”maailmaksi” (vrt. Heidegger 1994, 55, 63–66). Silti niissä ammottaa avoimena tulevaisuus. Vasta niiden suhteen alkaa ilmetä ammottavia vääryyksiä tai muita mielettömyyksiä, jotka haastavat ajattelemaan toi-

sin, avaamaan kysymyksiä ja perinnettä uudelleen – sekä avaamaan näitä muillekin, yhteisessä mielekkyyden etsinnässä. Tätä voi toteuttaa filosofian, politiikan, kasvatuksen, uskonnon ja taiteen keinoin, jotka kaikki ovat pidättymistä mielekkyyden ammotuksen partaalle.²⁴

Heideggeria seuraten taiteen katharsis voidaan siis ymmärtää suhteessa koko olemisen tosiasiallisuuteen ja ammottavuuteen. Taide on yksi keino, joka tuo esille, että kaikkialla perimässämme maailmassa oliot, tehtävät ja mielekkyydet vaativat uudelleenarviointiaan ja kriittistä merkityksellistämistään käytännössä, pelkällä olemassaolollaan. Toiseuttaminen ja muu diskursien uusintaminenkin on jo tätä, vaikka ei yleensä toteutakaan puhdistavaa ja ratkaisevaa kriittisyyttä vaan väisää sitä. On kuitenkin mahdollista pysähtyä kriittisesti kielen ja arkisten käytäntöjen kynnykselle, uusintamiseensa ohjaavan imun ja liikutuksen äärelle, jolloin on jo palattu niiden perustavaan ammottavuuteen, valmiiden mielekkyyksien puutteeseen.

Keskeiset kriittiset ja poliittiset vapaudet, sanan-, ilmaisun, kokoon-tumisen ja mielipiteen vapaus, ovat täten vapautta osallistua yhteisen mielekkyyden sääntelyyn. Vapaudessa ollaan aina toisten kanssa, osallistumassa toisten vapauteen. Toisen ihmisen arvokkuus ja ainutkertaisuus, mutta myös uhkaavuus, on hänen vapaudessaan, äärettömyydessään. Jos vapauteni on mahdollisuutta osallistua yhteiseen mielekkääksi tulemiseen, niin minun vapauteni on toisten vapauden *vuoksi* (vrt. Nancy 1993, 66–73). Mielekkyyttä on vain, kun on mielekkyyden etsimistä yhdessä eli osallistumista. Toisen vapaa toiseus on se peruseettinen ammottavuus, jonka vuoksi ja jossa elän, itsekin vapaana ja kohtaloani itse ratkovana. Näin tulee mahdolliseksi ratkoa Hannah Arendtin näkemää ongelmaa ja ajatella poliittista ja eksistentiaalista vapautta yhdessä. Arendtin mukaan vapauden määrittäminen ihmisen yksityiseksi olemukselliseksi vapaudeksi on tehnyt karhunpalveluksen poliittisten vapauksien ajattelulle ja on siksi erotettava näistä (Arendt 2006, 144–150). Edellä esitetyn valossa voidaan nyt kuitenkin ajatella, että poliittiset vapaudet ovat sittenkin juurtuneet perustavaan olemassaolon ja yksilön olemassaolon vapauteen.

Taiteen alue on erityinen paikka, jossa poliittisia ja eksistentiaalisia vapauksia voi toteuttaa perustavalla tavalla ja avata kieltä, viestintää

ja muita arkikäytäntöjä. Taide avaa uudelleen vapauden, mahdollisuuden osallistua yhteiseen mielekkyyden muodostamiseen ja samalla kuitenkin mahdollisuuden diskursseja uusintavaan sääntelyyn. Vapaus voi esiintyä poliittisesti tai taiteellisesti tavoiteltavana päämääränä, muttei ensisijaisesti vapautena rajoitteista tai edes peloista. Pohjimmiltaan se ilmenee positiivisena vapautena mahdollisuuksiin, joka samalla on negatiivista vapautta valmiista, mekaanisesta mielekkyydestä, valmiiksi luulluista vastauksista. Katharsis – taiteen ja filosofian alueella ja muual- lakin käännteentekevissä tunnistautumissa – on paluuta ammottavaan vapauteen, sen välättämistä uudelleen esiin.

”Maailma on pieni, paitsi jos se pitää puhdistaa”

Käsittelin alussa Krugerin teoksen teemoja ja analysoin, miten se raken- taa näitä. Nyt kysyn tarkemmin, miten se seljentää tai kathartoi katset- tamme, ihmis- ja todellisuussuhdettamme, miten se ammottaa ja haas- taa toimimaan. Samalla annan Krugerin teoksen haastaa kirjoittamisen tapaa, jotta taiteen kohtaamisen kathartisuus pääsisi oikeuksiinsa ja pystyisi murtamaan sitä lähestymistapaa, joka tekee taiteesta tieteellä valloittettavan kohteen. Mitä Krugerin teos sanoo meille nyt, kun koh- taamme sen uudelleen tulkitun katharsiksen kautta, kun annamme sen osallistua filosofiseen keskusteluun?

Naisen oikeassa nimettömässä on sormus. Se voi olla vihkisormus, mutta länsimaisissa mainoksissa vihkisormus lienee laajemman tun- nistettavuuden vuoksi usein vasemmassa kädessä. Onko tässä siis kyse tavanomaisemmasta korusta vai oikean käden vihkisormuksesta? Vai katsooko nainen peiliin, onko hänet kuvattu kuin peilistä itseään katso- vana, omaa katsettaan ja silmäänsä tarkastelevana, hirttä omasta silmäs- tään puhdistavana (Matt. 7:1–5)? Vai onko kyseessä kapinoiva vallan- siirto, patriarkaalisen avioliittokulttuurin ympärikäntö? Kaikki nämä vaihtoehdot ovat mahdollisia, mutta teoksen muuhun merkitystoimin- taan sopisivat varsinkin kaksi viimeksi mainittua. Niinpä ne jäävät värä- jämään sormuksen ympärille.

Krugerin teos on käännteentekevä tai kumouksellinen peili. Silmä etsii itsestään roskaa. Ajattelu tulee itsensä ja oman liikkeensä tunnistavak-

si, mikä on välttämätöntä, jotta ekologinen muutos olisi mahdollinen. On kenties muutettava vapauskäsitystä, palautettava se puhdistavaan, katharttiseen alkuperäänsä, pois kulutuskulttuurin mieliteko- ja valintamyymälävapaudesta. Tämä tuijottaa teoksessa meitä katsojia vastaan, hyväksyimmästä tämän kohtalonamme tai emme. Maailmamme on niin pieni, että sen rajat tulevat ja ovat tulleet vastaan. Jäte ei mahdu enää mihinkään. Puhdistus on työlästä paitsi siksi, että kyseessä on maailmanlaajuinen urakka, myös siksi, ettei ole paikkaa, johon puhdistusjätteet voisi viedä.

Suurennuslasin voi nähdä viittaavan myös taiteentuntijan, connoisseurin katseeseen. Ammattilainen tarkastelee taideteosten yksityiskohtia eikä kohtaa niiden sanomaa omakohtaisesti. Taide saattaa nykymaailmassa tuntua melkein pä kuoliaaksi institutionalisoidulta ja reprodusoidulta (esim. Heidegger 1994, 26–27, 55, 67–70). Tunnistettavalla tyyllillään ja kuuluisuudellaan Kruger on tavallaan tehnyt tämän omalle taiteelleen: siitä on tullut tavaramerkki. Teos on kulutustuote, ostettava, yksi barbarakruger muiden joukossa. Näin teos, tässä taidetta tutkivan kirjoitukseni kontekstissa, haastaa kysymään itsekriittisesti, katsommeko taidetta aina vain näin vai vapaudummeko sen katharttiseen kriittisyyteen.

Teos osoittaa, miten vaikeaa on muuttaa katsetta, asennetta, toimintaa, maailmaa, miten vaikeaa on puhdistaa ja puhdistua. Tämä kaikki tuijottaa meitä teoksen katharttisessa paljauudessa. Meidän todellisuutemme, maailmamme, itsemme on tuossa edessämme. Tulemme tietoiseksi omasta ajattelun liikkeestämme ja maailman mielettömyydestä. Se ammottaa tässä teoksessa, mutta sen myötä kaikkialla muuallakin. Teoksen ammottus liikuttaa meitä huomaamaan maailman ammottavan tahraisuuden, mielettömyyden. Se vie kysymään, miten oikein olisi oltava, mikä olisi olevan oikea, omin ja todellisin paikka, varsinkin kun oleva on jätettä eikä paikkoja enää ole. Liikkumatila on ahdas, tukittu. Tukaluus muodostuu Krugerin tuotannolle tunnusomaisesta visuaalisesta täyteydestä, hallittuudesta ja lähikuvien käytöstä, ja tässä teoksessa vielä tuijottamisesta. Ammottavuus on ahtautta, maailman pienuutta, ahdistusta keinojen puutteessa. Kenties tämä ahdistuksen kärjistyminen saa ajattelun transsendoitumaan Nancyn kuvaamalla tavalla: ajattelu yl-

lättää, ylittää ja vapauttaa itsensä ryhtymällä ruumiilliseen toimintaan (Nancy 1993, erit. 27–32, 49–59, 85–87, 157).

Teos puhuu myös tämän tekstin kanssa. Olisi kenties houkuttelevaa vetää suora yhteys teoksen esille tuoman ekologisen puhdistamisen ja katharsiksen välille. Tämä yhteys olisi kuitenkin sinänsä satunnainen ja sopisi vain tähän teokseen. Kuitenkin on olemassa toisenlainen oleellinen yhteys, joka näkyy juuri tässä teoksessa erityisen selvästi: se, että jokaisessa teoksessa on kyse maailman puhdistamisesta, väljentämisestä, liikkumattilan ja tehtävien uudelleen määrittelystä. Sama koskee omaa tekstiäni. En kirjoita sanoakseni jotain taiteesta tai filosofista. Päänavoin, kuten tuo teos, tämä kirjoitus, kuten kaikki filosofiset kirjoitukset ja kaikki viestintä pohjimmiltaan ja jo pelkällä ammottavalla olemassaolollaan, osallistuu maailman mielekkyyden muodostumiseen, yhteiseen vapauteen etsiä vapautta ja sen tosiasiallisuuteen, että on etsittävä totuutta. Maailmassa on mielekkyyden, oikeudenmukaisuuden, kauneuden ja katharsiksen puutetta, joka haastaa meidät katsojat. Minusta tuntuu, että meitä tuijotetaan.

Viitteet

¹ Viittaan Krugerin tuotantoa käsitellessäni aikalaislähteeseen osoittaakseni, että keskustelut tunnettiin aikalaiskontekstissa ja ovat siten ilmeisiä viitekohtia ja teemoja Krugerin taiteen yhteydessä. Aikalaiskontekstiksi lasken tässä ainakin Jean Baudrillardin kulutus- ja merkkiteoriat, vihreiden liikkeiden esiinnousun, kylmän sodan kriittiset äänet lännessä, postmodernismin teoriat sekä viittaukset näihin ajan taidekriitikkissä ja muussa taidekeskustelussa (ks. esim. Nairne 1987; Kruger 1990). Keskustelu Krugerin tuotannosta on toki jatkunut, mutta se ei ole tekstini aihe.

² Miwon Kwonin luonnehdinta keskustelusta on ytimekäs: ”Much of the important literature of Kruger’s work over the past three decades has emphasized the deconstructive operation of her seemingly simple image-text compositions, which consistently have highlighted and stymied the desire for mastery over meaning and self (a mastery that is accomplished at the expense of subjugation of others). Many notable critics – writing within the theoretical frameworks of poststructuralism and psychoanalysis, both crucial to the side-by-side development of postmodern art criticism and the art of Kruger’s generation, have expertly analyzed the decen-

tering of subjectivity, the breakdown of cultural stereotypes, and the questioning of politics of representation that happen in and through Kruger's work. How these operations ultimately 'make a space for another kind of viewer,' and by extension another way of being in the world, has been a long-term political and aesthetic imperative for Kruger." (Kwon 2010, 90.)

³ Taidehistorian nykymetodologiaan kuuluu sen tarkastelu, miten kuva rakentaa "katseen" tai miten kuvan rakenteeseen sisältyy aikalaikatsojalle rakennettu positio. Merkityksen muodostumista tarkastellaan siis niin, ettei lopullista merkitystä pyritä löytämään eikä palauttamaan sitä tekijä- tai tulkitsijasubjektiin, vaan kiinnitetään huomiota kuvan rakenteeseen, merkkeihin, kontekstiin, toimintaan (esim. Bryson 1983; Bal 1991; Kemp 1998). Sovellan tätä perusmetodia fenomenologiseen lähestymistapaani, jota en voi valitettavasti kuitenkaan käydä tässä läpi (ks. kuitenkin Gylén 2010b).

⁴ Käytän me-sanaa viittaamaan itseeni ja lukijaani Krugerin teoksen katsojina ja sen oletetun kulttuurisen kontekstin (länsimainen nykykulttuuri erityisesti 1980-luvulla) tuntevina, mikä vasta mahdollistaa teoksen toimimisen. Korostan tässä kohdassa lisäksi, että Krugerin teoksen lukeminen on yhä tavoitettavissamme ilman, että historiallinen etäisyys vaikeuttaisi asiaa liikaa. Ks. me-sanasta myös jäljempänä.

⁵ Speaktaakkelin yhteiskunnasta ja sen kritiikistä ks. Tommi Römpötin luku tässä teoksessa. Teema on Krugerin taiteesta puhuttaessa melko ilmeinen (esim. Kruger 1990, 74).

⁶ Kruger toteaa tämän itsekin (esim. Nairne 1987, 156–163).

⁷ Vrt. myös viite 2. Laura Mulvey'n lacanilaisen psykoanalyysiin nojaava essee "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975) lienee eräs keskeinen viitepiste, jossa "patriarkaalinen katse" tulee käsitteellistetyksi (Mulvey 1989, 14–26). Myös jo aikalaieskustelussa Krugerin taiteesta on esiintynyt runsaasti puhetta patriarkaattista ja katseesta (esim. Kruger 1990, 27–29, 60–62, 79–80). Keskustelu on tunnetusti jatkunut ja monipuolistunut tämän jälkeen, mutta tässä on oleellista huomata aikalaieskonteksti.

⁸ Esim. "Your gaze hits the side of my face" ja "I am your reservoir of poses" sekä " – We are all being held hostage by a bunch of greedy guys who are worried about the size of their weapons: worried about their manhood. So I guess the T.V. news is really the hottest sex show going – " (Kruger 1990, 27, 35, 62).

⁹ Kruger on tehnyt myös mm. julisteen, jolla kutsuttiin ihmisiä aborttia laillistamaan mielenosoitukseen, mutta se tunnetaan myös itsenäisenä teoksena (Kruger 1990, 58).

¹⁰ Ks. myös Gylén 2010b, 214–217.

¹¹ Tämäkin artikkeli kuuluu *Regulated Liberties* -projektiin. Ks. tämän teoksen johdantoluku.

¹² Ks. myös Gylén 2010a, 122–126, 134.

¹³ Ks. myös Gylén 2010a, 123.

¹⁴ Tarkkaan ottaen suomennan yleensä Heideggerin yhdysmerkillisen sanan ”Abgrund” ilmaisulla ”(avo)pohja”. Tässä kuitenkin selvyuden vuoksi oikaisen hieman ja käytän sanaa ”ammottavuus” tai ”ammottaminen”, koska se on notkeampi ja nimeää samalla laajemman ajatuksellisen yhteyden Ab-ground-käsitteen ja Heideggerin muiden käsitteiden välillä.

¹⁵ Ks. myös Gylén 2010a, 124–127.

¹⁶ Heideggerin (1989, 23, 384, 410) mukaan olemisen ”ei” on syvimmiltään ajallisuutta, ”ei” on ”ei-enää” ja ”ei-vielä”.

¹⁷ On kuitenkin huomattava, että Nancy on myös kriittinen toiseuden – tai erityisesti Toisen – käsitettä kohtaan ja vastaa myös siihen kanssa-olemisen käsitteellä (erit. Nancy 2000, 77–83, 94–95). Nancyn mukaan ”toinen” rakentaa ontologisesti kyseenalaisen eron. Nancyn Heideggerilta lainaama kanssa-olemisen käsite on vastaus tähän siten, että kanssa-oleminen on aina jo olemista muun olevan kanssa ja silti olemassaolon ainutlaatuisuutta. Esimerkiksi se, että ihminen on yksin vapautessaan, voi ilmetä vain toisten olemassaoloa vasten, mutta myös toisinpäin, toisten ihmisten ja kaiken olevan olemassaolo voi ilmetä vain yksin olemista vasten. ”Kanssa” ilmaisee tämän hedelmällisen ambivalenssin singulaarin ja pluraalin olemisen välillä. Olemisen tosiasiallisuus haastaa juuri tässä ambivalenssissa, ja olemisen on täten aina jo kanssa-olemista, jaettava. Näkisinkin, että kun tässä kirjassa pyrimme vapauden tutkimuksella syventämään intersektionaalisuustutkimusta, joka on jo sinänsä toiseuksien monipuolisuutta korostavaa, mukaan tulee juuri toiminnallisen kanssa-olemisen ulottuvuus, haastava vapaus singulaarissa pluraalissa olemisessamme.

¹⁸ Pidättymisestä ks. Gylén 2010b.

¹⁹ Käytän Aristoteleeseen ja Platoniin viitatessa ns. Bekker- ja Stephanus-numeroiteja, jotka viittaavat ensi sijassa alkukieliseen teokseen mutta löytyvät myös käänöksistä ja ovat painoksista riippumaton standardi.

²⁰ Heidegger (1992, 376–379) korostaa omassa tulkinnassaan sitä, että Platon ei ajattele tässä niinkään eri tiedonalojen puhdistamista vääristä käsityksistä, vaan perustavampaa inhimillisen olemassaolon puhdistumista, joka avaa kokonaan uudelleen ihmisen suhteen maailmaan ja itseensä.

²¹ *Taideteoksen alkuperän* totuus-käsitteilyä on tosin hankala ymmärtää irrallaan muista totuutta käsittelevistä teksteistä. *Olemisessa ja ajassa* huomiota kannattaa kiinnittää paitsi totuuden ja reaalisuuden ilmiöiden käsitteilyyn (Heidegger 1993, §§43–44) myös faktisuuden ja tosiasiallisuuden toistuviin teemoihin ja niiden myötä heitettyyteen, huoleen, kuolemaan, aikaan ja koko teoksen teemaan, olemassaoloon. *Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)* -teos on myös keskeinen tässä

suhteessa, sillä se summaa Heideggerin myöhemmän ajattelun pääpiirteet kokonaisuudeksi ja käsittelee laajalti totuutta ”Lichtungina” (Heidegger 1989, erit. §§204–237). *Beiträge* tosin antaa kunnian ”Lichtungin”, totuuden ja epätotuuden käsitteilystä juuri *Taideteoksen alkuperälle* (Heidegger 1989, §§220, 228, 243).

²² Heidegger kuitenkin tähdentää myös, että tämä ajattelemattomuus juontuu itse asiassa siitä, että kreikkalainen ajattelu ja runous ovat jo läpikotaisin kätkeytymisen ja kätkeytymättömyyden vastakkaisuuden piirissä (Heidegger 1982, 129).

²³ Ehdotan Lichtung-sanan käännökseksi ”väljennystä” ja ”seljennystä” (vakiintuneemman aukeama-sanan sijaan). Ks. Gylén 2006, 273–274.

²⁴ Vrt. Heidegger (1994, 49) eri tavoista, joilla totuus tapahtuu historiallisesti.

Lähteet

Arendt, Hannah. 2006. What is Freedom. Teoksessa *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*. London: Penguin Books. Ilmestyi alun perin 1960.

Bal, Mieke. 1991. *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge & New York & Melbourne: Cambridge University Press.

Bryson, Norman. 1983. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. Basingstoke & London: Macmillan.

Descartes, René. 1966. *Discours de la Méthode*. Paris: Garnier-Flammarion. Ilmestyi alun perin 1637.

Elfving, Taru & Kontturi, Katve-Kaisa, toim. 2005. *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 32. Helsinki: Taidehistorian seura.

Foster, Hal. 2010. Seriously Playful. Teoksessa *Barbara Kruger*, toim. Alexander Alberro et al., 17–19. New York: Rizzoli.

Gadamer, Hans-Georg. 1987. *Neuere Philosophie – 1. Hegel, Husserl, Heidegger*. Gesammelte Werke 3. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Gylén, Marko. 2006. Taideteoksen kieleen tuomisen ongelmasta. Teoksessa *Heidegger. Ajattelun aiheita*, toim. Jussi Backman & Miika Luoto, 260–277. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.

– – –. 2010a. Mahdollisuus ja ei. Heideggerin, Nancyn ja Figalin painotuksia olemisen vapaudesta. *Tiede & edistys* 35 (2): 121–140.

– – –. 2010b. Pidättyminen liikituksen kynnykselle. Jälkifenomenologisen filosofian metodologiasta ja soveltamisesta taidehistoriaan. Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, toim. Minna Ijäs & Altti Kuusamo & Riikka Niemelä, 210–239. Turku: Utukirjat.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1970. *Phänomenologie des Geistes*. Werke 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Ilmestyi alun perin 1807.

Heidegger, Martin. 1954. *Vom Wesen der Wahrheit*. 3. painos. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. Ilmestyi alun perin 1943.

– – –. 1967. *Wegmarken*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

– – –. 1976a. *Einführung in die Metaphysik*. 4. painos. Tübingen: Max Niemeyer. Ilmestyi alun perin 1953.

– – –. 1976b. *Zur Sache des Denkens*. 2. painos. Tübingen: Max Niemeyer. Ilmestyi alun perin 1969. http://petradox.stormpages.com/hei_sd.html. (Sivuilla käyty 7.8.2013.)

– – –. 1982. *Parmenides*. Gesamtausgabe 54. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

– – –. 1985. *Unterwegs zur Sprache*. Gesamtausgabe 12. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. Ilmestyi alun perin 1959.

– – –. 1988. *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*. Gesamtausgabe 34. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

– – –. 1989. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. Gesamtausgabe 65. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

– – –. 1992. *Platon: Sophistes*. Gesamtausgabe 19. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

– – –. 1993. *Sein und Zeit*. 17. painos. Tübingen: Max Niemeyer. Ilmestyi alun perin 1927.

– – –. 1994. *Holzwege*. 7. painos. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. Ilmestyi alun perin 1950.

Kemp, Wolfgang. 1998. The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception. Teoksessa *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, toim. Mark A. Cheetham & Michael Ann Holly & Keith Moxey, 180–196. Käänt. Astrid Heyer & Michael Ann Holly. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kierkegaard, Søren. 1964. *Abdistus*. Käänt. Eila & Johan Weckroth. Jyväskylä: Gummerus. Ilmestyi alun perin 1844.
- Kontturi, Katve-Kaisa. 2010. Taideprosessi liikkuvana, luovana sommittumana. Kaksi kohtaamistapahtumaa. Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, toim. Minna Ijäs & Altti Kuusamo & Riikka Niemelä, 210–239. Turku: Utukirjat.
- Kruger, Barbara. 1990. *Love for Sale: The Words and Pictures of Barbara Kruger*. Text by Kate Linker. New York: Harry N. Abrams.
- Kwon, Miwon. 2010. A Message from Barbara Kruger: Empathy Can Change the World. Teoksessa *Barbara Kruger*, toim. Alexandro Alberro et al., 89–95. New York: Rizzoli.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Houndmills & London: Macmillan.
- Nairne, Sandy. 1987. *State of the Art: Ideas & Images in the 1980s*. London: Chatto & Windus.
- Nancy, Jean-Luc. 1993. *The Experience of Freedom*. Käänt. Bridget McDonald. Stanford, CA: Stanford University Press. Ilmestyi alun perin 1988.
- – –. 2000. *Being Singular Plural*. Käänt. Robert D. Richardson & Anne E. O’Byrne. Stanford, CA: Stanford University Press. Ilmestyi alun perin 1996.
- – –. 2001. L’”éthique originaire” de Heidegger. Teoksessa *La pensée derobée*, 85–113. Paris: Éditions Galilée.

Kirjoittajat

Virpi Alanen

FM, runoilija, kriitikko, tohtorikoulutettava, yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto.

Mikko Carlson

FM, tohtorikoulutettava, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto.

Marko Gylén

FM, tohtorikoulutettava, taidehistoria, Turun yliopisto.

Kaisa Ilmonen

FT, tutkija, yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto.

Lotta Kähkönen

FT, tutkijatohtori, sukupuolentutkimus, Turun yliopisto.

Antti-Ville Kärjä

FT, dos., akatemiattutkija, Suomen Jazz & Pop Arkisto JAPA, Helsinki.

Marianne Liljeström

FT, PhD, professori, sukupuolentutkimus, Turun yliopisto.

Milla Peltonen

FT, apurahattutkija, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto.

Tommi Römpötti

FT, yliopisto-opettaja, mediatutkimus, Turun yliopisto.

Sarjassa ilmestynyt

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 1:

Kuinka tehdä taidehistoriaa? Toimittaneet Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä (2010)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 2:

Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä. Toimittaneet Siru Kainulainen ja Viola Parente-Čapková (2011)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 3:

Tulkintojen aika: kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudessa. Toimittaneet Hanna Meretoja ja Aino Mäkikalli (2012)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 4:

Erot ja etiikka feministisessä tutkimuksessa. Toimittaneet Kirsti Lempiäinen, Taru Leppänen ja Susanna Paasonen (2012)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 5:

Machineries of Public Art: From Durable to Transient, from Site-bound to Mobile. Toimittaneet Johanna Ruohonen ja Asta Kihlman (2013)

Utukirjat 6:

Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen. Toimittanut Yrjö Heinonen (2014)

Utukirjat 7:

Säännellyt vapaudet. Tulkintoja toiseuden tuottamisesta. Toimittaneet Marianne Liljeström ja Marko Gylén (2014)

Utukirjat 8:

Kipupisteissä. Sairaus, kulttuuri ja modernisoitua Suomi. Toimittaneet Jutta Ahlbeck, Päivi Lappalainen, Kati Launis, Kirsi Tuohela ja Jasmine Westerlund (2015)

Utukirjat 9:

Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin. Toimittanut Erkki Huovinen (2015)

Utukirjat 10:

Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella. Toimittaneet Juha Torvinen ja Susanna Välimäki (2019)

Sarja ilmestyi aiemmin nimellä Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja.

SÄÄNNELLYT VAPAUDET

Tulkintoja toiseuden tuottamisesta

Toim. Marianne Liljeström ja Marko Gylén

Vapauden käsite määrittää taiteita ja niiden yhteiskunnallista ulottuvuutta. Toisaalta taiteet ovat jatkuvasti osallistuneet monin tavoin vapauspäämäärien muotoiluun. Kirja *Säännellyt vapaudet* paneutuu tähän teemaan nykytaiteita ja -kulttuuria tutkimalla. Kirjassa eri taiteenlajien teokset ja tutkimusmenetelmät keskustelevat keskenään, ja kirja tarjoaa laajan perehdytyksen vapauskäsitysten kirjoon sekä vapautta sääntelevän vallan, toiseuden ja vastarinnan problematiikkaan.

Kirja luo uutta metodologiaa taiteen ja yhteiskunnan suhteen analysoinnissa. Se sopii kaikille nykyaikaisen taiteen kiinnostuneille.

UTU

Utukirjat



Kannen kuva: Merja Isokoski, valokuva sarjasta *A Guide to a Broken System*, 2013.