

Sukupuoli, seksuaalisuus ja queer utopia Jean Genet'n romaanissa *Kukkien Madonna*

Piritta Mäkinen

Pro gradu -tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Toukokuu 2026

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Pro gradu -tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede

Piritta Mäkinen

Sukupuoli, seksuaalisuus ja queer utopia Jean Genet'n romaanissa *Kukkien Madonna*

Sivumäärä: 80

Pro gradu tutkielmassani käsittelen ranskalaisen Jean Genet'n romaanin *Notre-Dame-des-Fleurs* (1943, suom. *Kukkien Madonna* 1988) utopistisuutta. Romaani kertoo Divinen, feminiinisen homoseksuaalin miehen ja prostituoidun, hänen rakastajiensa sekä kertojan tarinan. Kertoja kantaa nimeä Jean Genet, ja hän kertoo tarinaansa vankilasta käsin. Teoksessa on autobiografisia piirteitä, koska Genet itse oli vankilassa teoksen kirjoitushetkellä ja monet teoksen hahmoista ja tapahtumapaikoista ovat saaneet inspiraationsa Genet'n kokemuksista.

Käytän tutkielmassani José Esteban Muñozin tutkimusta queeristä utopiasta sekä Judith Butlerin performatiivisuusteoriaa. Hyödynnän Muñozin käyttämää termiä heteroaikea sekä Butlerin käsitettä heteroseksuaalinen matriisi kuvaamaan heteronormatiivista yhteiskuntaa. Näiden lisäksi yhdistän tutkimukseeni muuta queer- ja utopiatutkimusta sekä Genet'stä tehtyjä tutkimuksia. Utopian tutkimuksesta erityisesti käytän erityisesti Lucy Sargissonin teoksia. Luen Genet'n teosta Eve Kosofsky Sedgwickin reparatiivisen luennan kautta. Tarkastelen *Kukkien Madonnan* sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvausta sekä tapoja, miten kuvaukset ovat utopistisia. Lisäksi perehdyn teoksen poliittisiin ulottuvuuksiin käsittelemällä muun muassa kuolemaa, utopistista tilaa sekä epäonnistumista.

Tutkimukseni perusteella *Kukkien Madonnan* voi sanoa olevan queer teos, joka sisältää häivähdyksiä utopiasta. Teos on queer, koska sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvaukset menevät heteroseksuaalisen matriisin, heteroajan, normeja vastaan. Hahmot ovat yhteiskunnan ulkopuolella. Esitän, että teoksen kuvaukset sukupuolesta ja seksuaalisuudesta auttavat kuvittelemaan toisenlaisen olemisen tavan. Teos on utopistinen queer muisto menneestä, jonka kautta tulevaisuus on mahdollista kuvitella toisin. *Kukkien Madonna* on kertojan eroottista fantasiaa, ja sisältää rikollisuutta ja kuolemaa, mutta tulkitsem sen antavan toivoa lukijoilleen. Teos näyttää, että onnellisuus on mahdollista heteroseksuaalisen matriisin ulkopuolella. Utopistisuus on poliittisesti merkityksellistä, sillä ilman mahdollisen tulevaisuuden kuvittelua ei tätä tulevaisuutta koskaan pystytä luomaan.

Avainsanat: Jean Genet, queer, utopia, heteroseksuaalinen matriisi, homoseksuaalisuus, masturbointi, sukupuoli, feminiinisyys, maskuliinisuus, heteroaikea, kuolema, epäonnistuminen

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
1.1	Tutkimuksen aihe ja tutkimuskysymykset	4
1.2	Jean Genet ja ranskalainen yhteiskunta sotienvälisenä aikana	7
1.3	Keskeiset käsitteet ja työn kulku	9
2	”Sans doute, elle-même n’était pas femme (c’est-à-dire femelle à jupe)” – Sukupuolen kokemukset ja kuvaukset	16
2.1	Sukupuolen performanssi	16
2.2	Eleet osana sukupuoli-identiteettiä	26
2.3	Kielen merkitys sukupuolen kuvauksessa	29
3	”Entrant en moi jusqu’à n’y plus laisser de place pour moi-même” – Seksuaalisuuden kuvaus	36
3.1	Homoseksuaalisuus, rakkaus ja kannibalismi	36
3.2	Seksuaalisuus ja valta	47
3.3	Masturbointi	50
4	”Je veux chanter l’assassinat, puisque j’aime les assassins” – Utopian poliittisuus ja toivo	55
4.1	Epäonnistuminen, äitiys, kuolema ja transgressio	55
4.2	Utopistinen tila, feminiinisyys ja toivo	64
5	Lopuksi	72
	Lähteet	77

1 Johdanto

1.1 Tutkimuksen aihe ja tutkimuskysymykset

Jean Genet'n ensimmäinen romaani *Kukkien Madonna* (tästä eteenpäin KM, ransk. *Notre-Dame-des-Fleurs*, tästä eteenpäin NDF) julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1943. Hän aloitti teoksen kirjoittamisen vankilassa vuoden 1942 alkupuolella. Tässä tutkielmassa tarkastelen Genet'n teosta queer-teoreetikko José Esteban Muñozin ajatusten pohjalta. Muñozin idea queeristä utopiasta on keskeinen tutkielmassani. Miten utopistisuus näkyy Genet'n sukupuolikuvaavuuksessa? Entä teoksen seksuaalisuudessa? Onko teoksessa joitain ongelmia, jotka eivät sovi utopistiseen ajatteluun? Otan myös teoksen kielen huomioon analyysissäni ja tarkastelen, miten Genet'n käyttämä kieli vaikuttaa utopistisiin ideoihin teoksessa. Lisäksi tarkastelen, miten teos on poliittinen ja miten se voi herättää lukijoissaan toivoa.

Kukkien Madonna sijoittuu osittain vankilaan: tarinan kertoja, myös nimeltään Jean Genet, on vankilassa ja kertoo tarinaa Divinestä, prostituoidusta nuoresta, joka elää ullakkohuoneistossa Montmartren hautausmaan vieressä Pariisissa. Tarina alkaa Divinen kuolemasta, jonka kautta kertoja johdattelee lukijan Divinen tarinan alkuun, jolloin hän saapui Pariisiin, ”suunnilleen kaksikymmentä vuotta ennen kuolemaansa” (KM, 28)¹. Teoksen kuluessa kertoja palaa Divinen menneisyyteen, jolloin hänet tunnettiin vielä maalaispoikana nimeltään Louis Culafroy. Culafroy oli jo nuorena kiinnostunut muista pojista, ja aikuisena hän kulkee nimellä Divine, pukeutuu naisellisesti ja rakastaa miehiä avoimesti.

Kertoja ilmoittaa käyttävänsä Divinestä milloin maskuliinia ja milloin feminiiniä, miten hän itse haluaa (KM, 28). Tästä huolimatta Divinen sanotaan olevan mies (KM, 87). Divine kiertelee katuja öisin odottaen asiakkaita. Hänellä on ystäviä, joita teoksessa nimitetään ”tädeiksi” (ransk. *les tantes*)². Tädit ovat kaikki prostituoituja, samanlaisia kuin Divine. Tädit ovat selkeästi erotettu muista teoksen miehistä, jotka ovat maskuliinisia ja käyttävät slangia. Useimmiten nämä miehet ovat rikollisia ja parittajia. Sen lisäksi, että tädit näyttävät ja käyttäytyvät eri tavalla kuin ”urokset”, kuten kertoja heitä nimittää, he käyttävät erilaista kieltä. Ranskaksi miehistä käytetään sekä sanaa *homme* että *mac*, joka tulee sanasta

¹ ”environ vignt ans avant sa mort” (NDF, 37)

² Termi tarkoittaa suoraan käännettynä tätiä, mutta sanaa käytetään myös alatyylisenä ilmauksena homoseksuaaleille (Le Grand Robert). Käytän tässä tutkielmassa suomenoksessa käytettyä käännettä ”täti”.

maquereau (parittaja). Teoksen parisuhteet tapahtuvat pääasiassa tätien ja urosten välillä. Divinen ensimmäinen rakastaja on parittaja ja pikkurikollinen Mignon. Kukkien Madonnan, nuoren murhaajan, astuessa kuvaan tämä asetelma muuttuu hieman.

Kukkien Madonnan esiintyessä ensimmäisen kerran hän murtautuu tuntemattoman vanhuksen kotiin ja tappaa tämän tarkoituksenaan ryöstää vanhuksen rahat. Myöhemmin Madonna kohtaa Mignonin kadulla, ja heistä tulee ystävät. Mignon tuo Madonnan Divinen ullakkohuoneistoon, ja näin Kukkien Madonna päätyy kolmanneksi asukkaaksi Montmartrelle. Kukkien Madonna on nuori mies. Hän on kaunis, mutta samalla miehekäs. Hänessä ikään kuin sekoittuu sekä täti että uros. Hän on murhaaja ja kauppa kokaiinia. Hän paljastaa Mignonille tappaneensa, mutta suurinta häpeää hänelle tuottaa hänen nimensä: Kukkien Madonna. Hän ja Mignon eivät ole rakastavaisia, vaikka kertoja myöntää haluavansa parittaa heidät toisilleen. Mignonin lähdettyä Divine hankkii uuden rakastajan, Seck Gorguin, josta tulee myös Kukkien Madonnan rakastaja. Teoksen lopussa Kukkien Madonna tuomitaan kuolemaan vanhuksen murhasta.

Kertoja-Jean kertoo samalla myös omaa tarinaansa ja omia kokemuksiaan vankilassa ja sen ulkopuolella. Hän ei koskaan kerro, miksi hänet on tuomittu vankeuteen. Selliään hän koristelee miesten kuvilla, joita hän on leikannut lehdistä. Yleensä miehet ovat rikollisia; murhaajia, pettureita ja murtovarkaita. Hänelle rikolliset ovat kaikista kauneimpia. Hän omistaa tarinansa ”[h]eidän rikostensa kunniaksi” (KM, 8)³. Kertoja palaa omaan menneisyyteensä ja kertoo kohtaamistaan muista vangeista. Hän myös väittää tavanneensa Mignonin ja Divinen, vaikka sanoo keksineensä heidät itse. Koko Divinen ja muiden hahmojen tarina on kertojan omaksi viihdykkeeksi, mutta todellisuuden ja kuvitelman välit hämärtyvät teoksen kuluessa. Teoksen lopussa Divine kuoltua kertoja mainitsee seuraavana päivänä olevan hänen oikeudenkäyntinsä. Hän mahdollisesti vapautuu, ja koska hänen aikansa vankilassa käy vähiin, on myös aika lopettaa tarina.

Tässä tutkielmassa käytän sekä alkuperäistä ranskankielistä versiota *Kukkien Madonnasta* että sen suomennosta. Sirkka Suomi on kääntänyt teoksen vuonna 1988, ja se on ainoa teoksesta tehty suomennos, mutta katson sen olevan onnistunut käännös. Ranskan ja suomen kielissä on huomattavia eroja, kuten sanojen suvut, jotka käännöksessä on otettu huomioon. Myös slangi sekä muut murteisiin liittyvät seikat on onnistuttu kääntämään niin, että ajatus pysyy samana.

³ ”c’est en l’honneur de leurs crimes que j’écris mon livre” (NDF, 10)

Genet’stä on kirjoitettu paljon tutkimusta liittyen hänen teostensa autobiografisuuteen sekä teoksen kieleen, esimerkiksi kulttuurintutkija Elizabeth Stephensen teos *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet’s Fiction* (2009) tarkastelee erityisesti, miten Genet’n tapa kirjoittaa luo homoeroottista representaatiota. Stephens mainitsee myös Genet’n teosten kytkökset kirjailijan omaan elämään. Muun muassa *Kukkien Madonnassa* on paljon viitteitä Genet’n elämään, ja amerikkalainen kirjailija Edmund White käyttää *Kukkien Madonnaa* kartoittamaan Genet’n elämää biografiassaan *Genet: A Biography* (1993), jota käytän tässä tutkielmassa. *Kukkien Madonnassa* on kertoja, joka kantaa nimeä Jean Genet ja kirjoittaa tarinaansa vankilassa. *Kukkien Madonnan* voi siis nähdä jonkinlaisena autobiografisena teoksena. Kuitenkin Divinen elämä on keksittyä, joten en tässä tutkielmassa pidä teosta kertomuksena Genet’n omasta elämästä. Autobiografiset elementit ovat kuitenkin hyödyllisiä tutkimukseni kannalta, joten palaan niihin tutkimuksen edetessä.

Keskityn *Kukkien Madonnan* tarkasteluun José Esteban Muñozin ajatusten pohjalta. Muñoz kirjoittaa *queeristä utopiasta*, jota käytän tutkielmassani. Muñozin teorioiden hyödyntäminen *Kukkien Madonnan* tarkastelussa on mielenkiintoista, sillä teos on kertojan keksimää tarinaa. Kertoja itse kutsuu kertomaansa tarinaa omaksi sisäiseksi maailmakseen, jota hän kertoo huvittaakseen itseään vankilassa (KM, 12–13). Muñoz sopii teoksen analysointiin, koska Muñozille tulevaisuuden ja toisenlaisten mahdollisuuksien kuvittelu on tärkeässä osassa paremman tulevaisuuden luomisessa.

Tarkastelen, miten utopistiset ideat näkyvät Genet’n teoksessa. Perehdyn teoksen sukupuoli- ja seksuaalisuuskuvauksiin sekä niiden utopistisuuteen. Toisaalta kiinnitän myös huomiota siihen, miten teos ei sovi Muñozin ajatuksiin, vaan mukautuu heteronormatiiviseen maailmankuvaan. Tutkin myös teoksen kielen vaikutusta. Tähän tarkoitukseen hyödynnän ranskankielistä versiota. Käsittelen myös utopian poliittista merkitystä ja *Kukkien Madonnan* osaa poliittisena teoksena.

Koen, että tutkimuksen aihe on ajankohtainen tämänhetkisessä poliittisessa ilmapiirissä. Yhdysvallat tuntuu menevän ajassa taaksepäin, kun seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen oikeuksia viedään pois ja esimerkiksi Iso-Britanniassa yhä kasvavan transfobian takia muun muassa naisen laillinen määritelmä muutettiin⁴. Nyky-yhteiskunnassa seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen asema on yhä heikko, ja sosiaaliset asenteet ovat suuressa osassa

⁴ Iso-Britannian korkein oikeus asetti naisen laillisen määritelmän perustuvan biologiseen sukupuoleen (*BBC News* 2025).

maailmaa erittäinkin negatiivisia. Tarkastelemalla vanhempaa teosta, joka käsittelee ja kuvaa seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjä voi huomata, miten vähemmistöjen elämä on muuttunut ja miten ei. Utopistisen ajattelun kautta teoksesta on mahdollista saada toivoa paremmasta. Kuvittelemalla toisenlaisen maailman ja yhteiskunnan on mahdollista edetä kohti muutosta. Utopistinen ajattelu voi auttaa konkreettisesti tekemään jotain, jotta yhteiskunta oikeasti muuttuisi paremmaksi.

1.2 Jean Genet ja ranskalainen yhteiskunta sotienvälisenä aikana

Jean Genet syntyi 19. joulukuuta vuonna 1910 Pariisissa. Hän eli sijaisperheessä vaatimattomissa oloissa pienessä maalaiskylässä. Genet ei tuntenut biologista äitiään. Hänen sijaisäitinsä sen sijaan oli hyvin uskonnollinen nainen, joka toivoi ottolapsestaan pappia. Genet luki ahkerasti lapsena, ja hän oli hyvä oppilas, minkä takia hänet lähetettiin sisäoppilaitokseen Pariisin laitamille. Sisäoppilaitos ei kuitenkaan sopinut hänelle, ja hän karkasi, jonka jälkeen hänet sijoitettiin asumaan säveltäjä René de Buxeuilin luokse. Genet kuitenkin aloitti rikollisen elämänsä jo nuorena, hänet vietiin psykiatriseen hoitoon, mutta sekään ei auttanut, ja lopulta hän päätyi Mettrayn nuorisovankilaan vuonna 1926. (White 1993, 5–59.)

Mettrayn nuorisovankilalla oli häneen suuri vaikutus, ja siitä tuli tapahtumapaikka Genet'n toiselle julkaistulle romaanille *Miracle de la Rose* (1946, suom. *Ruusun ihme*). Päästäkseen pois Mettraysta Genet värväytyi armeijaan, ja hänet lähetettiin Syyriaan vuonna 1930. Armeijakaan ei kuitenkaan sopinut hänelle, ja hän karkaili sekä kierteli maailmaa väärennetyillä papereilla. Hänet pidätettiin useampaan otteeseen, kunnes vuonna 1938 hänet todettiin liian epätasapainoiseksi jatkamaan armeijassa. Tämän jälkeen hän jatkoi vaelluksiaan ja pikkurikoksiaan. Aika ajoin hän vietti muutamia kuukausia vankilassa, missä hän aloitti kirjoittamisen. *Kukkien Madonnan* lisäksi hän kirjoitti runon ”Le condamné a mort” vuonna 1942 Fresnesin vankilassa, joka esiintyy myös *Kukkien Madonnassa*. (White 1993, 59–178.)

Genet'n ensimmäisestä romaanista tuli pienimuotoinen menestys, ja hän kiinnitti muun muassa kirjailija Jean Cocteaun huomion. Cocteau auttoi häntä aloittamaan uran kirjailijana, mutta Genet'n tapa varastella alkoi olla todellinen uhka. Pitkän rikosrekisterinsä takia Genet lähes tuomittiin elinkautiseen vankeuteen, mutta Cocteau ja Genet'n muut seuraajat auttoivat häntä selviämään vain muutaman kuukauden tuomiolla. Genet alkoi kirjoittaa yhä enemmän; vuonna 1946 hän julkaisi *Miracle de la Rose* -teoksen lisäksi ensimmäiset näytelmänsä *Haute Surveillance* sekä *Les Bonnes*. Vaikka Genet oli parantanut tapansa eikä enää varastellut,

vankilatuomion uhka seurasi häntä yhä, ja lopulta Cocteau ja Genet'n uusi tuttavuus filosofi Jean-Paul Sartre anoivat Ranskan presidenttiä armahtamaan kirjailijan lopullisesti. Elokuussa 1948 presidentti Vincent Auriol armahti Genet'n eikä tämän enää ikinä tarvinnut palata vankilaan. (White 1993, 186–337.)

Genet kirjoitti runsaasti 1940-luvun aikana, ja jo vuonna 1951 Gallimard-kustannusyhtiö julkaisi kokoelman hänen teoksistaan. Genet'n näytelmät sekä runot saivat paremman vastaanoton kuin hänen romaaninsa, joita julkaistiin salassa. Kaikki kolme hänen seuraavaa romaaniaan *Pompes Funèbres* (1947), *Querelle de Brest* (1947, suom. *Querelle*) sekä *Journal du Voleur* (1949, suom. *Varkaan päiväkirja*) julkaistiin aluksi täysin anonyymisti. Salassapidosta huolimatta Genet'n teosten myynti kiellettiin Yhdysvalloissa. (White 1993, xxix–xxx.)

Vanhemmalla iällään Genet alkoi kiinnostua myös aktivismista ja oli mukana muun muassa The Black Panthers -järjestön toiminnassa. Genet vieraili sen lisäksi myös esimerkiksi Palestiinassa ja kirjoitti kokemastaan ja näkemästään viimeisen romaaninsa *Un Captif Amoureux*, joka julkaistiin vasta hänen kuolemansa jälkeen vuonna 1986. Genet vietti elämänsä kirjoittaen ja matkustaen, ja ajan kuluessa hän alkoi saada maailmanlaajuista arvostusta, eritoten näytelmäkirjailijana. Genet kuoli Pariisissa 15. huhtikuuta 1986, ja hänet haudattiin Larachen kaupungissa Marokossa. (White 1993, xxxviii–xlii.)

Kukkien Madonnan monet hahmot ovat saaneet inspiraationsa Genet'n omasta elämästä. Teos itsessään on omistettu rikolliselle nimeltä Maurice Pilorge, joka tuomittiin kuolemaan murhasta, ja Genet oli lukenut hänestä lehdessä. Whiten mukaan Divine pohjautuu osittain Genet'n omaan elämään; hän myös asui Montmartrella ja vietti aikaa Pariisin yöelämässä. (White 1993, 149–152.) Divine on saanut inspiraatiota myös Genet'n ystävistä Maurice Reynalista, kuten Genet itse totesi yhdessä omistuskirjoituksessaan Reynalille (White 1993, 150). Divinen lapsuudenystävä Solange kantaa samaa nimeä kuin Genet'n oma lapsuudenystävä (White 1993, 36), ja kertojalla on sama nimi kuin Genet'llä. Itse en kuitenkaan pidä teoksen kertojaa ja Genet'tä samana henkilönä, vaikka yhtäläisyyksiä löytyykin.

Kukkien Madonnassa ei mainita tarkkaa vuotta, mihin teos sijoittuu, mutta teos seuraa Divinen elämää noin kahdenkymmenen vuoden ajan. Genet kirjoitti teosta 1940-luvun alussa, joten voidaan olettaa, että teos sijoittuu ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen aikaan ennen toista maailmansotaa. *Kukkien Madonnan* suorittaman murhan päivämäärä, joka ilmoitetaan

oikeudenkäynnissä, on ”heinäkuun 7:n ja 8:n päivän välisenä yönä 1937” (KM, 249). Teoksen kertoja itse elää sodan ajassa 1940-luvulla. Hän kuvailee sodan aiheuttamia kauhuja vankilassa: kuinka vangit yhdessä pelkäävät kuullessaan pommikoneen lentävän vankilan ylitse. Sodalla ei sinänsä ole vaikutusta tarinaan, mutta sen olemassaolo on jatkuvasti kertojan elämän taustalla.

Homoseksuaalisuus ei Ranskassa *Kukkien Madonnan* aikaan ollut rikos, mutta ”sodomia” julkisella paikalla oli, joten poliisit partioivat kaduilla vaanien ihmisiä (Higgs 1999, 28; Corriveau 2011, 80). Homoseksuaalit kohtasivat syrjintää ja väkivaltaa. Avoimesti ja vapaasti homoseksuaalina eläminen ei ollut mahdollista. Montmartrella, missä romaanissa pääasiassa liikutaan, oli kuitenkin vilkas yöelämä. Kaupunginosassa on paljon yökerhoja ja kabareita, ja monet taiteilijat ovat muun muassa asuneet siellä (Hewitt 2017, 35–36). Homo- ja lesbobaarit ja -kahvilat olivat yleisiä Montmartrella, ja yksi näistä on Graff (Higgs 1999, 42–45), joka mainitaan *Kukkien Madonnassa*. Drag-esitykset ja *ballroom*-juhlat kuuluivat myös Pariisin yöelämään; yksi kuuluisimmista paikoista oli Eiffel-tornin lähellä sijainnut Magic-City, jossa järjestettiin drag-iltoja (Higgs 1999, 44). Siellä sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöihin kuuluvat saivat hetken nauttia vapaudesta. Montmartrella myös rikollisuus, erityisesti prostituutio oli voimakasta, ja Genet’n kaikki hahmot sopivatkin tähän täydellisesti. Ranskassa myös kuolemantuomio oli sotienvälisenä aikana laillista, jopa giljotiinin käyttö oli tavallista.

1.3 Keskeiset käsitteet ja työn kulku

Utopia on käsite, jonka Thomas More otti käyttöön ensimmäisen kerran teoksessaan *Utopia* vuonna 1516. Utopia sanana tulee kreikan kielestä ja tarkoittaa ei-paikkaa. Moren kirjassa Utopia on saari, jossa kaikki elävät sopusoinnussa ja rauhassa keskenään. Ruokaa on riittävästi kaikille ihmisille, kaupungit ovat samankokoisia eivätkä yritä vallata lisää alueita. Kukaan ei ole yksinään vallassa eikä kukaan omista alueita tai tontteja. (More 2014 58–60.) Poliitiikan tutkija Lucy Sargisson käyttää teoksessaan *Contemporary Feminist Utopianism* (1996) termiä *utopianism*, jonka käännän utopismiksi. Sargisson sisällyttää utopismiin utopistisen ajattelun, joka on hänen käsityksensä mukaan utopististen halujen kokemista ja ilmaisemista tai utopistista unelmointia (Sargisson 1996, 12). Sosiologi Ruth Levitas esittää teoksessaan *The Concept of Utopia*, että utopian ytimessä on halu kohti parempaa olemisen tapaa (Levitas 2010, 209).

Kuubalaisamerikkalainen queer-teoreetikko José Esteban Muñoz käsittelee utopiaa ja utopistisuutta teoksessaan *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2019 [2009]) Muñoz ei itse keskity kuvailemaan, minkälainen hänen utopiansa on. Utopistisen tulevaisuuden tuottaminen ja ajatteleminen on Muñozille tärkeämpää. Toivon ja utopististen mahdollisuuksien löytäminen kulttuurituotteista, ja sitä kautta paremman tulevaisuuden luominen ovat enemmän hänen tutkimuksensa keskiössä kuin itse utopian määrittely. Tässä tutkielmassa keskityn Genet'n teoksen utopistisiin piirteisiin, ja teoksen avaamiin mahdollisuuksiin erityisesti Muñozin ajatusten pohjalta, mutta viittaa myös muun muassa Sargissoniin tarpeen vaatiessa.

Muñoz yhdistää utopian ja queeriyden käsitteen. Hän esittää queerin jonain, jota emme ole vielä saavuttaneet. Se on ideaali, jota kohti meidän on edettävä. Muñoz esittää, että queeriydestä voi nähdä häivähdyksiä menneessä. Sen lisäksi queer auttaa meitä kuvittelemaan tulevaisuuden. Queer suoraan käännettynä tarkoittaa muun muassa epänormaalia tai kummaa. Käytän termiä queer tässä tutkielmassa kuvaamaan sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöihin kuuluvia ihmisiä, vaikka *Kukkien Madonnan* kirjoitushetkellä termi oli vain loukkaavassa käytössä. Queer on kuitenkin nykyään kotiutunut akateemiseen tekstiin, joten käytän sitä helpottamaan sanallistamista. Kirjallisuudentutkija Lasse Kekki toteaa teoksessa *Pervot pidot* (2004), että termiä queer on vaikea määritellä, koska sen tarkoitus on välttää sitovia määreitä. Queer voi olla niin adjektiivi, substantiivi kuin verbikin. Kekin mukaan queer-tutkimus kyseenalaistaa heteronormatiivista ajattelua ”tarkastelemalla epäkonventionaalisia ja heterosentrismiä horjuttavia ilmiöitä niin vähemmistökulttuurissa kuin heteroseksuaalistetussa kulttuurissakin.” (Kekki 2004, 28–29.) Kulttuurintutkija Donald E. Hall esittää teoksessaan *Queer Theories* (2003), että queer adjektiivina on sosiaalisten kategorioiden (esimerkiksi nainen tai homoseksuaali) ylittämistä (Hall 2003, 13). Queeriys kyseenalaistaa heteronormatiivisia valtajärjestelmiä. Queeriys on, etenkin Genet'n teoksen kohdalla, muutakin kuin seksuaali- tai sukupuolivähemmistöihin kuulumista; se on yhteiskunnan ulkopuolella olemista, sopeutumattomuutta. Käsittelen sopeutumattomuutta erityisesti luvussa 4.

Muñoz perustaa ajattelunsa saksalaisen filosofi Ernst Blochin työhön. Bloch kirjoittaa utopiasta useissa teoksissaan, Muñoz mainitsee erityisesti teoksen *Toivon periaate* (saks. *Das Prinzip Hoffnung*, 1959). Bloch tekee eron abstraktien ja konkreettisten utopioiden välillä pitäen abstrakteja utopioita vähemmän hyödyllisinä. Blochin mukaan abstraktit utopiat eivät ota huomioon jo olemassa olevaa yhteiskuntaa, vaan keskittyvät kuvitelmiin. Utopioista tulee

konkreettisia vasta, kun utooppiset suunnitelmat ovat yhteydessä todellisuuteen. (Bloch 1980, 29.) Blochille tärkeää on toivo; hän haluaa ihmisten oppivan toivomaan, koska toivominen on aktiivista eikä passiivista kuten pelko. Toivovat ihmiset tekevät työtä päästäkseen kohti toivomaansa maailmaa. Tähän ajatukseen Muñoz tukeutuu ja pyrkii herättämään ihmisissä toivoa, jotta he lähtisivät liikkeelle ja alkaisivat edetä kohti queeriä tulevaisuutta. Käsittelen toivoa ja Genet'n teoksen vaikutusta siihen luvussa 4.2.

Muñozin teos on vastaus antiutopistiselle ja negatiiviselle ilmapiirille, joka vallitsi queer-tutkimusta teoksen kirjoitushetkellä. Muñoz haluaa esittää positiivisemmän ja optimistisemmän näkökulman queer-tutkimukseen. Hänelle nykyhetki on vankila. Hän käyttää, amerikkalaista queer-teoreetikko Jack Halberstamia mukaillen, käsitettä *hetero aika* (eng. *straight time*), jolla tarkoitetaan heteronormatiivista aikaa, jossa elämme ja olemme aina eläneet. Hetero aika ei lupaa tulevaisuutta, on vain tässä ja nyt (Muñoz 2019, 22).

Amerikkalaisen kirjallisuuskriitikon ja queer-teoreetikon Lee Edelmanin teosta *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004) seuraten Muñoz väittää heteroajan tulevaisuuden olevan vain heteroseksuaalista lisääntymistä varten. Kaikki, jotka eivät sovi tähän muottiin, jäävät vaille tulevaisuutta. Tästä syystä Muñoz nostaa *queerin tulevaisuuden* (eng. *queer futurity*) teoreettiselle kentälle; queer tulevaisuus tarjoaa toisenlaisen tulevaisuuden, toisenlaisen mahdollisuuden kaikille, jotka eivät sovi hetero aikaan.

Muñoz käyttää termiä *ephemera* (yks. *ephemeron*) kuvaamaan jälkeä, jäänteitä, jostain, joka joskus oli. Hänelle ne ovat todisteita, joita ei voi nähdä samalla tavalla kuin konkreettisia jälkiä. Sanan voisi kääntää *häivähdyksiksi*. Nämä häivähdykset ovat jälkiä queeriydestä: jotain queeriä tapahtui täällä. Kirjallisuus ei ole vain jälkiä queereistä tapahtumista, vaan konkreettisia todisteita, mutta vanhemmat teokset, kuten Genet'n, voivat paljastaa meille, mitä queeriä joskus tapahtui, näyttää häivähdyksiä menneestä queeriydestä.

Cruising Utopia -teoksen luvussa "Gesture, Ephemera, and Queer Feeling" Muñoz kirjoittaa myös eleistä. Tietty eleet sisältävät häivähdyksiä queeriydestä. Muñoz käyttää esimerkkinä omaa kokemustaan lapsuudesta; ollessaan noin kuusivuotias hänen serkkunsa kommentoi hänen tapansa kävellä: "I wish I had a girlfriend who walked like that!" (Muñoz 2019, 68). Muñoz ei lapsena käsittänyt, miksi hänen tapansa kävellä oli niin erikoinen, ja pian huomasi muuttavansa ja piilottavansa tiettyjä tapojaan ja eleitään. Muñoz tarkastelee myös tanssia tietynlaisena eleenä ja toteaa, että tanssin kaltainen queer ele vain muuttaa muotoaan. Queerit eleet muuttuvat historiaa sisältäviksi häivähdyksiksi, jotka ovat elintärkeitä. (Muñoz 2019,

81.) Ne ovat todisteita queeriydestä, jotka luovat toivoa paremmasta, queeristä tulevaisuudesta. Genet'n teoksessa eleillä on suuri merkitys, ja tarkastelen eleitä erityisesti luvussa 2.2.

Muñozin teorioiden lisäksi hyödynnän filosofi Judith Butlerin ajatuksia erityisesti sukupuoleen liittyen. Butlerin teos *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous* (2006, eng. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Gender*, 1990) on ollut merkittävä queer-tutkimukselle. Butler tarkastelee sukupuolta sekä siihen liittyviä valtasuhteita. Mistä sukupuoli ylipäättään syntyy? Hänen inspiraationaan ovat toimineet muun muassa sekä Jean-Paul Sartre ja Michel Foucault että Simone de Beauvoir ja Luce Irigaray. Butlerille sukupuoli on *performatiivista*, jolla hän tarkoittaa sitä, että sukupuoli koostuu teoista, eleistä ja haluista (Butler 2006, 229). Performatiivisuus kumoaa ajatuksen synnynnäisestä sukupuolesta. Butler kutsuu ajatusta ”sisäisestä ja järjestäytyneestä sukupuoliytimestä” (Butler 2006, 229) harhaksi, jonka tarkoitus on ylläpitää heteroseksuaalisuutta ja siten lisääntymistä. Niin sanottua todellista naista ei ole olemassa.

Sukupuolta tehdään *toistamalla* tekoja. Teot ovat ”sosiaalisesti jo vakiintuneita merkityksiä” (Butler 2006, 235). Toistoprosessi tuottaa sukupuolta eikä toisin päin; sukupuoli ei toista tekoja. Butler korostaa, että heteronormatiivinen yhteiskunta on luonut sääntöjä, joiden mukaan subjektit toistavat sukupuolitekoja. Butler toteaa, että ”[h]iljainen kollektiivinen sopimus” ylläpitää binäärisiä sukupuolia (Butler 2006, 234). Toisin sanoen siis kirjoittamattomat säännöt ohjaavat jokaisen yksilön sukupuolitekoja, ettei heteronormatiivinen, sukupuolittunut patriarkaattinen yhteiskunta romahtaisi. Sääntöjä ylläpidetään rankaisemalla: ne, jotka eivät tee sukupuoltaan oikein, saavat kärsiä (Butler 2006, 234). Sukupuolitekoihin siis vaikuttaa yhteiskunnan normit: mitä odotetaan naiselta? Entä mieheltä?

Butler pyrkii teoksellaan kiistämään biologisen sukupuolen merkityksen identiteetin määrittäjänä; sosiaalisesti rakennettu sukupuoli, joka koostuu toistetuista teoista, määrittää subjektia enemmän. Butlerin mukaan myös biologinen sukupuoli on sosiaalisesti rakennettu. Sukupuoli ei ole itseisarvo, se rakentuu, ja sen avulla pyritään hallitsemaan ihmisiä ja ylläpitämään tiettyä maailmanjärjestystä. Trans- ja muunsukupuoliset eivät sovi heteronormatiiviseen yhteiskuntaan, joka pohjautuu ajatukselle biologisen sukupuolen todellisuudesta sekä lisääntymishalun niin sanotusta luonnollisuudesta. Siten muut seksuaalisuudet eivät myöskään sovi yhteiskunnan sääntöihin. Sukupuoli- ja

seksuaalivähemmistöjen voi sanoa toistavan sukupuolitekoja toisin. He eivät toista sukupuolitekoja, jotka heteronormatiivinen yhteiskunta on heille määrännyt. Sukupuolitekojen toisin toistaminen avaa mahdollisuuden muutokselle. Lasse Kekki kirjoittaa, että Butler on useasti muistuttanut toisintoistojen tuskallisuudesta, sillä sukupuolen performatiivisuus ei ole tahdonvaraista (Kekki 2004, 43).

Butler luo termin *heteroseksuaalinen matriisi*. Termiä kuvataan seuraavasti:

Heteroseksuaalisissa matriisissa oletetaan, että kehojen eheys ja käsitettävyyden edellyttää pysyviä biologisia sukupuolia. Näitä taas ilmaisevat pysyvät sosiaaliset sukupuolet (maskuliinisuus ilmaisee miespuolisuutta, feminiinisyys naispuolisuutta), jotka ovat määritelty toisilleen vastakkaisiksi sekä keskenään hierarkkiseksi heteroseksuaalisuuden pakollisen käytännön välityksellä. (Butler 2006, 251)

Heteroseksuaalisissa matriisissa on siis voimassa hierarkia, joka asettaa naiset alisteiseen asemaan miehiin verrattuna. Heteroseksuaalisen matriisin ulkopuolella ovat kaikki ei-heteroseksuaalit sekä kaikki, jotka eivät sovi valmiiksi määriteltyihin sukupuolirooleihin. Heteroseksuaalinen matriisi on samankaltainen ajatus kuin Muñozin hetero aika, sillä molempien ulkopuolelle joutuvat kaikki queerit.

Queer-teoreetikko Eve Kosofsky Sedgwick kirjoittaa esseessään ”Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You’re so Paranoid, You Probably Think This Introduction Is About You” (1997) reparaatiivisesta luennasta (eng. *reparative reading*). Tässä tutkielmassa luen *Kukkien Madonnan* reparaatiivisesta näkökulmasta. Sedgwickin mukaan queer-tutkimuksessa ja -teoriassa *paranoia* on liian suuressa vallassa. Kaikista teksteistä etsitään jotain negatiivista. Sedgwickin mukaan paranoia ja paranoidinen luenta ovat varsin kiinni queer-tutkimuksessa (Sedgwick 1997, 6). Reparatiivinen, tai korjaava, luenta on paranoidisen vastakohta. Sedgwick ei halua tarjota vaihtoehtoja luentatapaa, koska ajattelisi paranoidisuuden olevan väärin tai huono. Enemminkin hän esittää, että paranoia ei tarjoa kaikkea (Sedgwick 1997, 9). Sedgwick ammentaa tekstiä muun muassa Melanie Kleinin ja D. A. Millerin ajatuksista. Sedgwick kutsuu paranoiaa ennakoivaksi eli paranoidinen luentatapa osaa jo odottaa pahinta. Negatiiviset affektit yhdistyvät myös paranoiaan. (Sedgwick 1997, 9–10, 15.) Paranoidinen luenta etsii negatiivisia asioita, epäoikeudenmukaisuuksia ja siten aiheuttaa epämiellyttäviä tunteita lukijassa.

Sedgwickin mielestä jatkuva paranoia aiheuttaa sen, että epäoikeudenmukaisuuksien paljastaminen ei enää liikuta ihmisiä. Hän nostaa myös esille paranoidisen aikaan

sidonnaisuuden (eng. *paranoid temporality*) eli sen, että ihmiset eivät usko parempaan huomiseen, vaan siihen, että heille käy yhtä huonosti kuin heidän vanhemmilleen. Sedgwick kysyykin, että eikö queerin mahdollisuuksien näkökulman tarkoituksena ole esittää, että tulevien sukupolvien ei tarvitse kärsiä. (Sedgwick 1997, 25–26.)

Sedgwickin essee on johdanto hänen toimittamaansa *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction* -teokseen, ja hän viittaa teoksen muihin esseisiin johdannossaan. Hän toteaa: ”as all these essays show, it is not only important but *possible* to find ways of attending to such reparative motives and positionalities” (Sedgwick 1997, 34–35). Sedgwick lopettaa esseensä esittämällä, että reparaatiiviset lukemisen tavat voivat auttaa meitä ammentamaan kulttuurin tuotteista. Hän lisää, että erityisesti ne ryhmät, joita yhteiskunta syrjii, saavat näin enemmän irti kulttuurituotteista. (Sedgwick 1997, 35.) Reparatiivisesta lukijasta kirjoittaessaan Sedgwick mukailee Marcel Proustia ja toteaa korjaavan lukijan auttavan itseään (Sedgwick 1997, 34). Reparatiivisella luennalla siis tarkoitetaan tapoja löytää teksteistä positiivisia affekteja, mahdollisuuksia ja motivaatiota edetä kohti parempaa tulevaisuutta. Pyrkimys on pois paranoidisesta kierteestä. Tämän määritelmän perusteella *Kukkien Madonnasta* saa enemmän irti reparaatiivisen luennan kautta. Teoksen queerit hahmot ovat syrjittyjä heteroseksuaalisessa matriisissa, joten queerit lukijat voivat sekä samaistua että saada positiivisia affekteja Genet’n tekstistä.

Sedgwick kirjoittaa, että reparaatiivisesti asennoituneella lukijalla on toivoa, ja sen kautta hänellä on mahdollisuus ymmärtää, että tulevaisuus voi olla erilainen kuin nykyhetki. Lukija voi myös pohtia mahdollisuuksia, miten menneisyys olisi voinut tapahtua toisin. Nämä pohdinnat ovat Sedgwickin mukaan kivuliaita, mutta samalla helpottavia sekä eettisesti tärkeitä. (Sedgwick 1997, 24–25.)

Muñozin, kuten myös Butlerin, teorialat ovat uudempia kuin Genet’n teos, joten heidän näkemyksensä ja kokemuksensa yhteiskunnasta, kuten myös omani, ovat erilaisia Genet’n kokemuksiin ja teoksen maailmaan verrattuna. Pyrin soveltamaan käyttämiäni termejä ja teorioita luontevasti teoksen tulkintaan ottaen samalla huomioon, että Muñozin ja Genet’n tekstien välillä on yli kuusikymmentä vuotta. Muñozin ja Butlerin lisäksi hyödynnän muuta queer- ja transtutkimusta sekä muita Genet’stä tehtyjä tutkimuksia, kuten esimerkiksi Elizabeth Stephensin teosta *Queer Writing* (2009).

Tämä tutkielma etenee aiheittain alkaen sukupuolesta. Tarkastelen, miten Genet’n teoksessa kuvataan sukupuolta tavalla, joka luo häivähdyksiä queeristä utopiasta. Kiinnitän huomiota

muun muassa sukupuolen rajojen ylityksiin sekä teoksen itse tapahtumissa että käytetyssä kielessä. Onko Genet'n teoksen sukupuolen kuvaus utopistista? Onko siinä joitain ongelmia? Sukupuolen tarkastelun jälkeen siirryn seksuaalisuuteen, ja tarkastelen muun muassa homoseksuaalisuuden kuvausta sekä masturbointia. Miten seksuaalisuuden kuvaukset ovat utopistisia? Kolmannessa käsittelyluvussa käsittelen utopian poliittisuutta. Miten Genet'n teos on osaltaan poliittinen? Luoko se toivoa paremmasta tulevaisuudesta? Viimeisessä luvussa kertaan tutkielman tuloksia.

2 ”Sans doute, elle-même n’était pas femme (c’est-à-dire femelle à jupe)”⁵ – Sukupuolen kokemukset ja kuvaukset

Tässä luvussa tarkastelen sukupuolen kuvausta Genet’n teoksessa *Kukkien Madonna*. Käytän apunani analyysissä erityisesti Butlerin performatiivisuuden teoriaa sekä Muñozin teosta *Cruising Utopia*. Kysynkin, miten *Kukkien Madonnassa* kuvataan sukupuolta, feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta, ja millä tavoin se on utopistista. Aloitan käsittelemällä sukupuolen performanssia, jonka jälkeen keskityn eleisiin. Viimeisessä alaluvussa tarkastelen kielen osuutta Genet’n teoksessa.

2.1 Sukupuolen performanssi

Kukkien Madonnan yksi keskeisistä hahmoista on Divine. Hänet tunnettiin lapsuudessaan nimellä Louis Culafoy, mutta muuttaessaan Pariisiin hän alkoi käyttää nimeä Divine. Hän pukeutuu naisellisesti ja työskentelee prostituoituna. Divine on homoseksuaali, ja hänestä myös selkeästi todetaan, että hän on mies. Hän on feminiininen, ja kuten johdannossa totesin, teoksessa tehdään selkeä ero feminiinisten ja maskuliinisten miesten välille. Divine on yksi tädeistä. Häntä kuvataan seuraavasti:

[h]änen hiuksensa ovat kastanjanruskeat ja kiharaiset; kutrit valuvat hänen silmilleen ja poskilleen [...] Otsa hänellä on sileä ja se kupertuu kauniisti. Hänen silmänsä laulavat epätoivosta huolimatta [...] Hänen vartensa on hento kuin pajunvarsi ja hieno kuin puhtain ambra. (KM, 29)⁶

Divine ei siis ole maskuliininen eikä voimakas. Häneen liitetään sanoja kuten ”hento” ja ”hieno”, jotka vahvistavat kuvaa feminiinisyydestä. Hän on kaunis enemmän kuin komea. Lisäksi Divine pukeutuu siististi, käyttää koruja ja hajuvettä. Hän ei käytä pukuja tai hattuja toisin kuin muut miehet, ja toisinaan Divine pukeutuu mekkoihin. Butlerille sukupuoli on toistuvien tekojen sarja, performanssi, johon sekä ulkopuoliset ihmiset että henkilö itse uskovat (Butler 2006, 235). Tätä mukaillen Divinen pukeutumistapaa voi kutsua sukupuoliteoksi. Hän toistaa sukupuolitekoja eli pukeutumista tiettyihin vaatteisiin, jotka yhdistetään feminiinisyyteen, tehden näin omaa feminiinistä identiteettiään. Butler huomauttaa teoksessaan *Undoing Gender* (2004), että maskuliinisuudella ja feminiinisyydellä on normatiivisia määritelmiä, mutta sukupuoli (eng. *gender*) ei ainoastaan liiku

⁵ ”Oli selvää ettei hän ollut mikään nainen (toisin sanoen naaras hameessa)” (KM, 195)

⁶ ”ses cheveux sont châtains et bouclés ; les boucles dégringolant dans ses yeux et sur joues [...] Son front est un peu rond et lisse. Ses yeux chantent malgré leur désespoir [...] Son corps est fin comme l’ambre.” (NDF, 38–39)

maskuliinisuuden ja feminiinisuuden välillä. Sukupuoli liikkuu maskuliinisen ja feminiinisen binääristen rajojen ulkopuolella ja ylitse. (Butler 2004, 42.) Tässä tutkimuksessa käytän sanoja maskuliininen ja feminiininen juuri niiden heteronormatiivisen määritelmän mukaisesti.

Butler erottaa sosiaalisen sukupuolen biologisesta sukupuolesta ja toteaa, että erotiikan seurauksena ”*nainen ja feminiininen* [voivat merkitä] miespuolista yhtä hyvin kuin naispuolista kehoa” (Butler 2006, 55). Divine voi siis Butlerin teorian mukaan olla feminiininen mies. Genet’n teoksessa todetaan, että Divineille naisellisuus on muutakin kuin valepuku (KM, 195), mikä luo vaikutelman, että hän on enemmän kuin ’vain’ feminiininen mies. Divineen kutsuminen ’pelkäksi’ transvestiitiksi (mieheksi, joka pukeutuu naiseksi) tuntuu hänen sukupuoli-identiteettinsä vähättelyltä, mutta häntä ei voi kutsua myöskään transsukupuoliseksi, sillä siihen ei ole selkeää vahvistusta eikä termiä myöskään tunnettu 1940-luvulla. Brittiläisen oikeustutkijan ja aktivistin Stephen Whittlen ja amerikkalaisen queer-teoreetikon Susan Strykerin toimittamassa teoksessa *The Transgender Studies Reader* (2006) todetaan, että termi *transsexual* esiintyi ensimmäisen kerran 1950-luvulla ja termi *transgender* vasta 1980-luvulla. *Transvestite* sen sijaan on ollut käytössä jo 1910-luvulta. (Stryker 2006, 4.)

Divinen lisäksi muut tädit sekä Kukkien Madonna pukeutuvat feminiinisesti. Kukkien Madonna eroaa tädeistä, koska hän ei ole prostituoitu, vaikka myöhemmin hän aikoo harrastaa seksiä maksusta Mimosan kanssa. Hän on rikollinen ja murhaaja, ja nämä ovat piirteitä, jotka yhdistetään teoksessa maskuliinisuuteen. Kertoja on ihastunut rikollisiin, ja hän on itse enemmän feminiininen. Hän toteaa, että vain hirviöt rakastavat häntä (KM, 11). Kukkien Madonna on nuori ja kaunis, ja kuten Divineen kanssa, Kukkien Madonnan kauneus liittyy feminiinisuuteen. Kukkien Madonna on aluksi miehinen olento, johon Divine on ihastunut, mutta pian Divine huomaa joutuvansa jakamaan toiset rakastajansa Kukkien Madonnan kanssa. Tässä voi nähdä yhteyden Genet’n omaan elämään, koska Genet’n maailmassa kaksi ’naista’ ei voi olla yhdessä. White kirjoittaa Genet-biografiassaan: ”[i]n the gay world of that time one chose to be ’the man’ or ’the woman’, and obviously ’two sisters’ could never sleep together” (White 1993, 150). White viittaa tässä Genet’n ystävyyspariin Reynalin kanssa ja siihen, että he eivät koskaan olleet rakastavaisia.

Divinen antaessa mekkonsa Kukkien Madonnalle heidän lähtiessään ulos Madonna on aluksi epäileväinen ja pelkää, että hänelle nauretaan. Muñoz käsittelee queerinä olemisen

negatiivisia tunteita teoksessaan. Hän kirjoittaa: ”nervousness and fear. These feelings are the affective results of being outside of straight time” (Muñoz 2019, 25). Mekkoon pukeutunut mies ei sovi heteroseksuaaliseen matriisiin, hetero aikaan, joten Kukkien Madonna kokee olevansa ulkona yhteiskunnasta, ja se aiheuttaa pelkoa. Kuitenkin heidän saapuessaan kabareehen ”[k]averit hurraavat Kukkien Madonnalle” (KM, 189)⁷. Hänelle ei naurettu, vaan häntä arvostetaan, häntä rakastetaan. Hän ajatteli, että miehenä mekkoon pukeutuminen olisi noloa, koska heteroseksuaalinen matriisi ei salli sukupuolinormeista poikkeamista, ja jos niin tekee, joutuu naurunalaiseksi. Huomatessaan, että kukaan ei naura hänelle, hän kokee olonsa vapautuneeksi. Muñoz kirjoittaa performanssitaitelija Aviancesta, jonka esiintymisasuissa yhdistyvät feminiinisyys ja maskuliinisuus. Kertoessaan Aviancesta ja tämän vaikutuksesta homoseksuaaleihin, jotka ovat häntä tulleet katsomaan, Muñoz pohtii: ”[i]magine the relief these gym queens feel as Aviance lets himself be both masculine and feminine” (Muñoz 2019, 79). Samankaltaista vapauden ja helpotuksen tunnetta voisi yhdistää Kukkien Madonnaan tämän astuessa sisään Divinen maailmaan.

Kalpeansinisessä silkkipuvussa jota reunustivat valkoiset Valenciennes-pitsit, Kukkien Madonna oli enemmän kuin oma itsensä. Hän oli oma itsensä ja oma täydennyksensä. (KM, 191)⁸

Kukkien Madonna saa mekosta jotain, mitä ei ole saanut koskaan ennen: oman täydennyksensä. Teoksessa ei tarkenneta, mitä tällä tarkoitetaan. Madonna ehkä löytää itsestään jotain uutta. Hän huomaa, että pitääkin mekkoon pukeutumisesta ja feminiinisydestä. Hänelle avautuu mahdollisuus olla sekä maskuliininen että feminiininen. Aikaisemmin hän oli vain maskuliininen, mutta nyt hän saa ”oman täydennyksensä”, feminiinisen version itsestään.

Kertoja-Jean jatkaa kertomusta toteamalla olevansa ”hulluna valepukuihin” (KM, 191)⁹. Onko Kukkien Madonnan asu siis valepuku? Hän on oma itsensä, mutta myös jotain muuta. Mekon voi nähdä rooliasuna tai esiintymisasuna, kuten drag-esiintyjillä. White käyttää Divinestä ja muista tädeistä jatkuvasti käsitettä *drag queen* ja kertoo myös Genet’n viettäneen aikaa drag queen- piireissä (White 1993, 150). Kuten aikaisemmin mainitsin, Divinen feminiinisyys on muutakin kuin valepuku, joten hän ja muut tädit tuntuvat olevan enemmän kuin drag queenejä, koska dragiin liittyy vahvasti esiintyminen. Drag on performanssitaidetta eivätkä

⁷ ”Les copains acclament Notre-Dame-des-Fleurs.” (NDF, 250)

⁸ ”Notre-Dame, dans sa robe de faille bleu pâle, bordée de valenciennes blanche, était plus que lui-même.” (NDF, 253)

⁹ ”Je raffole des travestis.” (NDF, 253)

Divine tai muut tädit ole taiteilijoita vaan prostituoituja. Teoksessa *Drag Histories, Herstories and Hairstories: Drag in a Changing Scene Volume 2* (2021) kerrotaan dragin historiasta. Ensimmäisessä luvussa kerrotaan, että dragin historiaa ei voi erottaa vanhasta tavasta, jossa miehet esittivät näyttämöllä naistenkin roolit (Edward 2021, 4). Luvussa huomautetaan: ”[c]ertainly we consider drag a performance form and style that is not solely about cross-gender representation” (Edward 2021, 4). Drag on esiintymistä eikä olemista omana itsenään. Siitä syystä Divinen kutsuminen drag queeniksi ei kuulosta luonnolliselta. Mark Edward ja Stephen Farrier painottavat teoksensa johdannossa peruukkien merkitystä dragille (Edward & Farrier 2021, xxvi). Divine käyttää myös peruukkeja, joten hänessä on samankaltaisuutta drag queenien kanssa. Yksinään peruukki ei kuitenkaan tee hänestä drag queeniä. Butler esittää, että dragissa on esillä kolme sukupuolen ulottuvuutta: anatominen sukupuoli, sukupuoli-identiteetti sekä sukupuolen performanssi. Näiden kaikkien välillä voi olla ristiriita. (Butler 1999, 162.) Siten drag paljastaa sukupuolen matkivan rakenteen: drag queenit matkivat naisia usein stereotyyppisesti. Samalla drag näyttää, että luonnolliseksi ajatellut sukupuoliteot ovat toistettavissa, vaikka tekijän sukupuoli ei vastaisikaan sukupuolitekojen ajatellun tekijän sukupuolta. (Butler 1999, 162.) Tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi mies, joka on drag queen, pukeutuu naiseksi ja toistaa (heteroseksuaalisessa matriisissa ajateltuja) naisen sukupuolitekoja. Divine toistaa tiettyjä feminiinisiä sukupuolitekoja, mutta hän tekee niin omassa elämässään, ei esiintyessään, kuten drag queenit.

Pukeutuessaan naisten vaatteisiin tädit ja Kukkien Madonna toimivat heteronormatiivista miehen kuvaa vastaan. Muñozille queeriys on kieltäytymistä normatiivisesta toiminnasta. Hän toteaa: ”refusal [...] allows the human to feel and know not only our work and our pleasure but also our selves and others” (Muñoz 2019, 135). Toimiessaan vastaan normia tädit kokevat olevansa enemmän oma itsensä. Muñozin tekstin perusteella Divine, Kukkien Madonna ja muut hahmot ovat queerejä siksi, että he kieltäytyvät käyttäytymästä normien mukaisesti. Performanssitaiteilija Aviancesta Muñoz kirjoittaa: ”[t]o perform such a hybrid gender is not only to be queer but to defy troubling gender logics within gay spaces” (Muñoz 2019, 76). *Hybrid gender* Aviancen tapauksessa tarkoittaa sitä, että hänellä on sekä maskuliinisia että feminiinisiä piirteitä. Tämänkaltainen hybridimäisyys sopii erityisesti Kukkien Madonnaan, koska hän on feminiinisistä miehistä maskuliinisin. Kukkien Madonna, ja toiset tädit, performoivat sukupuoltaan vastoin normeja, toistavat sukupuolitekoja toisin, luoden näin uusia mahdollisuuksia tuleville sukupolville.

Divinen toimiminen prostituoituna tekee hänestä feminiinisen, sillä seksityö usein yhdistetään naisiin. Prostituution voi nähdä sukupuolitettuna tekona, jota toistamalla Divine tekee sukupuoltaan. Miesten prostituutio ei kuitenkaan ole ennenkuulumatonta, joten se ei yksinään tee Divinestä naista. Hän muun muassa pyytää Kukkien Madonnaa harrastamaan seksiä Mimosan kanssa maksusta ja toteaa Mimosan maksavan hyvin ”sellaisten kundien kanssa joista se tykkää” (KM, 212)¹⁰. Divine on vapaa tekemään työtään, jos ei oteta huomioon työn laittomuutta, sillä kukaan ei tuomitse häntä siitä. Tätejä arvostetaan, erityisesti Divineä:

Divine on edelleenkin bulevardin kuningatar. Erään räjäjäisen näköisen uuden tulokkaan (ehkä viisitoistavuotiaan) vilkuttaessa pilkallisesti silmää eräs parittaja tönäisee häntä ja sanoo:

– Tuo tuossa on jumalainen Divine (KM, 153)¹¹

Divine ei ole vain joku prostituoitu; hän on kuningatar. Hän hallitsee (ransk. *régne*) bulevardia. Yhteiskunnassa, jossa feminiiniset miehet, homoseksuaalit ja prostituoituidut joutuvat kokemaan syrjintää ja väkivaltaa, Divinen kohteleva jumalaisena on utopistista. Muu maailma, muu yhteiskunta, elää heteroajassa, jumissa hetkessä, joka suosii vain heteroseksuaalista lisääntymistä, mutta Divine ja muut kertoja-Jeanin kehittämät hahmot elävät omassa todellisuudessaan. Tässä omassa kuplassaan he pystyvät kokemaan onnellisuuden ja vapauden tunteita. Kuningatar-sanan voi yhdistää myös drag queeneihin, joten Divinessä voi nähdä myös sitä kautta viitteitä dragistä.

Kabaree, johon Divine menee mekkoon pukeutuneen Kukkien Madonnan kanssa, on heidän kotinsa. Torstai-illat ovat vain kutsuvieraille ja kaikki ovat pukeutuneita; kertoja-Jean toteaa, että siellä ei ole siis ”ainuttakaan aikuista ihmistä” (KM, 188)¹². Heitä verrataan lapsiin, jotka yleensä nähdään vapaina ja huolettomina, mutta myös vastuuttomina. Nämä aikuiset, jotka nauttivat kabareessa, ovat vapaita kuin lapset, mutta samalla he eivät ota vastuuta eivätkä ole vakavia. Samaan aikaan voisi todeta, että kabareessa he *saavat* olla lapsia ja huolettomia. Ranskalainen filosofi Michel Foucault kirjoittaa *heterotopioista* tekstissään ”Des espaces autres” (1967, eng. ”Of Other Spaces”). Heterotopiat ovat todellisia paikkoja, joissa eräänlainen utopia toteutuu. Heterotopiat ovat ikään kuin ei-paikkoja todellisten paikkojen sisällä. (Foucault 2008, 26.) Foucault lisää, että heterotopioihin sisäänpääsyyn vaaditaan jokin

¹⁰ ”avec les petits mecs qui lui plaisent” (NDF, 281)

¹¹ ”Malgré l’abject où vous pourriez la tenir, Divine régne encore sur le boulevard. A une nouvelle (quinze ans peut-être) mal lingée, et qui se moque du clin d’œil, un mac dit en la bousculant :

– Elle, c’est la Divine” (NDF, 202)

¹² ”En somme, pas une grande personne.” (NDF, 249)

järjestelmä. Esimerkiksi vankiloihin, jotka Foucault esittää heterotopioina, pääsee tekemällä rikoksen. Heterotopioihin on mahdollista päästä, mutta samaan aikaan ne ovat eristäviä. (Foucault vuosi, 31.) *Kukkien Madonnan* kabaree on heterotopia, sillä se on paikka, jossa hahmot saavat olla oma itsensä. Se on fyysinen paikka, jossa hahmot elävät hetkellisessä utopiassa. Kabaree ei ulkopäin tai ulkopuoliselle näytä erilaiselta, mutta sen kävijöille se on erityinen. Kabaree on myös salainen ja eristetty. Sinne pääsevät torstai-iltaisain vain kutsuvieraat. Kabaree haastaa ulkopuolella olevan heteroajan ja tarjoaa hetkellisen mahdollisuuden elää toisenlaisessa todellisuudessa. Kabaree tarjoaa teoksen hahmoille turvapaikan keskellä heteroaikaa. Se on paikka, jossa he elävät toisessa ajassa, ei heteroajassa.

Lapsivertaus yhdistää pukeutumiseen leikin. Pukeutuminen nähdään leikkinä, he vain leikkivät olevansa jotain, mitä he eivät ole. Leikin voi nähdä myös iloisena asiana, he leikittelevät vaatteilla, kokeilevat uutta ja testaavat rajojaan, kuten Kukkien Madonna pukeutuessaan mekkoon ensimmäistä kertaa. Aikuisten leikkiminen on myös käyttäytymistä vastoin odotettua aikuisen roolia, mikä tekee tästä leikistä queeriä toimintaa. Leikkimällä he pystyvät kuvittelemaan erilaisia mahdollisuuksia ja todellisuuksia itsestään, tädit pystyvät kuvittelemaan olevansa naisia, tai naisellisempia kuin yleensä, ja parittajat saavat kuvitella olevansa kabareessa miehekkäässä roolissa kauniin naisen kanssa. Leikkimällä he pystyvät kokeilemaan, mitkä sukupuoliteot tuntuvat hyviltä ja oikeilta itselle. White kertoo, että Genet ja hänen ystävänsä Reynal esittivät *Kukkien Madonnan* hahmoja yhdessä, erityisesti Ernerstineä ja Divineä. White kirjoittaa: ”[s]uch gender reversals were, of course, educational for Genet since they permitted him to see all roles as arbitrary, reciprocal and reversible” (White 1993, 150). Leikkiminen siis paljastaa sukupuoliroolien keinotekoisuuden, ja siten leikki vapauttaa binääristen roolien kahleista. Leikkimällä sukupuolitekoja toistetaan toisin. Butler kirjoittaa drag-esitysten toimivan samalla tavalla; Butlerille drag tuo esille biologisen ja sosiaalisen sukupuolen yhteenkuuluvuuden keinotekoisuuden (Butler 2006, 231).

Pukeutuminen sekä asuilla ja sukupuolirooleilla leikkittely voi myös olla tietynlainen performanssi. Muñoz käsittelee performanssia puhuessaan eleistä. Performanssi, esimerkiksi tanssi, erityisesti queer tanssi, jää elämään häivähdyksenä (eng. *ephemera*), kuten johdannossa mainitsin. Muñoz korostaa, että häivähdyksen merkitys on tärkeämpää kuin konkreettinen materia (Muñoz 2019, 81). Tanssista Muñoz kirjoittaa: ”[i]t matters more to get lost in the dance or to use dance to get lost: lost from the evidentiary logic of heterosexuality” (Muñoz 2019, 81). Performanssi on pakokeino, olkoon se kuinka pitkä hyvänsä. Kabareessa tädit ja urokset pitävät omaa pientä performanssiaan ja siten he pääsevät hetkeksi ulos

heteronormatiivisesta yhteiskunnasta. Kabaree auttaa kävijöitään hetkellisesti kokemaan, mitä voisi olla. Muñozin mukaan ”[u]topian performativity suggests another modality of doing and being that is in process, unfinished” (Muñoz 2019, 99). Kabareen kävijöiden performanssi samaan aikaan sekä tuottaa tulevaisuutta että kritisoi nykyhetkeä, koska he kuvittelevat toisenlaisen olemisen tavan.

Kertoja-Jean yhdistää itsensä Divineen, koska hänen ruumiistaan kasvaneet hahmot sanovat hänelle: ”Jean, miten onnellinen olenkaan kun saan elää Divinessä ja asua yhdessä Mignonin kanssa” (KM, 67)¹³, joten voidaan olettaa, että kertoja-Jeanin piirteet esiintyvät myös Divinessä. Kertoja-Jean, ja siksi myös Divine, on anaaliseksiä harrastaessaan vastaanottavana osapuolena, mikä yleensä yhdistetään feminiinisyyteen. Kuten aikaisemmin mainitsin, Whiten mukaan vastaanottava osapuoli homoseksuaalisessa suhteessa on ’nainen’.

Heteroseksuaaliseen lisääntymiseen pyrkivässä seksissä nainen nähdään vastaanottavana osapuolena, joten Genet’n teoksen ajatusmaailma kantaa juurensa tästä. Ajatus on vahingollinen siinä mielessä, että se rajoittaa ihmisten seksuaalisuutta ja identiteetin rakentumista ja asettaa naiset alisteiseen asemaan. White käyttää kirjassaan termiä *passive* vastaanottavasta osapuolesta. Kertoja-Jeanin ja Divinen feminiinisyyttä passiivisena osapuolena oleminen tuntuu lisäävän. He *nauttivat* siitä. Heidän seksuaalinen käyttäytymisensä tuottaa sukupuolta; he kokevat olevansa feminiinisempiä, koska ovat vastaanottavassa roolissa. Keskityn seksuaalisuuteen enemmän omassa luvussa 3.

Maskuliinisuuteen liitetään *Kukkien Madonnassa* erityisesti rikollisuus, murhat ja parittaminen. Miehet, urokset, ovat vahvoja, komeita ja vaarallisia. Divinen ensimmäinen rakastaja on Mignon, kreikkalainen nuorimies. Hän on parittaja, joka kohtaa Divinen ensimmäistä kertaa kadulla ja jää sen jälkeen Divinen ullakkohuoneistoon asumaan. Mignonista todetaan:

Vaikka konna olikin, oli Mignonilla kirkkautta säteilevät kasvot. Hän oli komea uros, raju ja hellä parittajaksi syntynyt, ryhdiltään niin ylväs että oli kuin hän olisi kulkenut alasti aina (KM, 38)¹⁴

Mignonissa ei ole feminiinisiä piirteitä, hänen tapansa performoida sukupuoltaan ei ole normien vastainen. Tosin, hänen nimensä on Mignon, joka tarkoittaa söpöä. Söpöyttä ei yhdistetä ultramaskuliinisiin miehiin, joten Mignonin voi sanoa toistavan toisin hänelle

¹³ ”Jean, que je suis contente de vivre en Divine et d’être en ménage avec Mignon.” (NDF, 88)

¹⁴ ”Encore que gouape, Mignon avait un visage de clarté. C’était le beau mâle, violent et doux, né pour être mac, si noble d’allure qu’il paraissait être nu toujours” (NDF, 50)

annetun nimen merkitystä. Hän on parittaja ja rikollinen, kuten miehen sopii. Hän välittää tietoa poliisille muista rikollisista. Genet yhdistää myös petturuuden maskuliinisuuteen. Käsittelen petturuutta lisää luvussa 4.1. Kuitenkin Mignon rakastaa toista miestä, joten hänkään ei ole heteroajan sisällä, heteroseksuaaleille luvatussa tulevaisuudessa. Se ei kuitenkaan haittaa häntä, sillä Divinen kanssa, parittajien ja tätien maailmassa, hän tuntee olonsa vapaaksi. Divinen ansiosta Mignon saa myös rahaa parempiin vaatteisiin. Hänen todetaan pukeutuvan ”vankilaa varten” (KM, 41)¹⁵. Mignon toivoo herättävänsä arvostusta muissa vangeissa. Siten hänet hyväksyttäisiin osaksi rikollisten joukkoa, ja hänen maskuliinisuutensa hyväksyttäisiin. Hänet otettaisiin mukaan yhteisöön, johon saattaa kuulua heteroseksuaaleja miehiä. Hän voisi päästä sisälle heteroseksuaaliseen matriisiin. Mignon hakee hyväksyntää kaltaisiltaan, jotka ovat myös miehiä, joten arvostuksen hakuun saattaa sisältyä homoeroottisia piirteitä. Mignon myös salaa toivoo, että joku erään kirjaston kirjan sivuille kirjoitetuista homoseksuaaleista varoittavista nimistä kuuluisi hänelle (KM, 42).

Rikollisuus, petturuus ja parittaminen ovat teoksessa sukupuolitekoja, koska kertoja-Jean pitää näitä piirteitä viehättävinä. Urokset vahvistavat maskuliinisuuttaan murhaamalla, pettämällä ja toimimalla parittajina. Sillä kun he ovat parittajia, heitä ei itseään pariteta. Seck Gorgui on yksi parittajista ja Divinen rakastaja, kenet hän kohtaa ensimmäisen kerran bulevardilla ja maksaa hänelle yöstä yhdessä. Gorguin kuvataan seisovan suorana ”kuin koulupoika [...] vartiosotilaiden kaikkein miehekkäimmässä asennossa” (KM, 131)¹⁶. Gorguin kuvataan olevan voimakas ja ”hänen lanteittensa liike sai huoneen värisemään” (KM; 132)¹⁷. Häneen yhdistetään kovuus. Kaiken todetaan olevan kovaa hänessä ja ”kovuus on yhtä kuin maskuliinisuus” (KM, 146)¹⁸. Pehmeys on sen sijaan feminiinistä, ja juuri pehmeys yhdistetään Divineen. Gorgui on siis ryhdikäs, voimakas eli todennäköisesti lihaksikas mies. Suuret lihakset nähdään maskuliinisina, ja lihakset ovat yleensä myös kovia, joten Gorguista muodostuu täydellisen maskuliininen mies. Hän on täysin Divinen vastakohta, mikä näin vahvistaa Divinen feminiinisyttä.

Vaikka esimerkiksi Divine on arvostettu, parittajat ovat silti korkeammassa arvossa kuin tädit. Tämä heijastaa patriarkaattia: miehet ovat hierarkiassa korkeammalla kuin naiset. Esimerkiksi Seck Gorguin todetaan olevan sellaisessa asemassa Divinen ja Kukkien Madonnan kanssa

¹⁵ ”pour la prison” (NDF, 54)

¹⁶ ”un gamin au cartable – la pose la plus virile des sentinelles” (NDF, 172)

¹⁷ ”Un mouvement de ses reins faisait vibrer la chambre” (NDF, 173)

¹⁸ ”dureté équivaut à virilité” (NDF, 193)

”että hänen olisi pitänyt mennä autoon ennen muita” (KM, 194)¹⁹. Divine ja Kukkien Madonna ovat tätejä, joten Gorgui on korkeammassa asemassa heihin verrattuna. Hänen kuuluisi mennä autoon ennen heitä. Parittaja ei koskaan väisty tätien tieltä. Tällainen käytös omalla tavallaan vahvistaa parittajien maskuliinisuutta ja samaan aikaan tätien feminiinisyyttä, koska he pyrkivät käyttäytymään heteroseksuaalisen matriisin mukaisesti. Kuitenkin koko ajan tieto siitä, että he eivät ole heteroseksuaalinen pariskunta, siirtää heidät heteroajan ulkopuolelle.

Asuessaan yhdessä Mignon ja Divine asettuvat stereotyyppisiin miehen ja naisen rooleihin: Divine hoitaa kotia ja rakastaa miestänsä. Mignon sen sijaan toimii parittajana ja varastelee eli toisin sanoen hän tuo rahaa kotiin. Samaan aikaan myös Divine tekee töitä, koska hän on prostituoitu. He toistavat sukupuolittuneita tekoja, kodinhoitoa ja parittamista, ja siten rakentavat identiteettejään. Muñozille heteronormatiivisten tapojen seuraaminen ei ole utopistista, joten Mignonin ja Divinen kotielämä ei sovi queeriin utopiaan. Samaan aikaan voi todeta, että Divine on mies, joka tekee naisiin yhdistettyjä sukupuolitekoja olematta kuitenkaan nainen. Divine on enemmän utooppinen kuin Mignon omassa sukupuollessaan, mutta heidän yhteiselonsa ei. Tosin, voi todeta, että kahden miehen yhteiselo on vastoin normeja, joten se on queeriä. Heidän yhteiselonsa esittää toisenlaisen tavan elää, siten sen voi sanoa olevan utopistista. Myös Kukkien Madonna ja hänen sekä Divinen rakastaja Seck Gorgui asettuvat heteroseksuaalisiin rooleihin käydessään yhdessä ulkona: mekkoon pukeutunut Madonna pitää miehekästä silinterihattupäistä Gorguita käsipuolesta heidän kävellessään kotiin kuin pariskunta ikään.

Kukkien Madonnassa todetaan, että vaikka Divine ”tunsi kuin nainen, hän ajatteli kuin mies” (KM, 194)²⁰. Divine kokee ajattelevansa nopeammin, jos ajattelee kuin mies. Teoksessa kuitenkin korostetaan, että kyseessä ei ole ”mies, joka naamioitui meikin ja teeskenneltyjen eleiden taakse” (KM, 194)²¹. Divinen miehinä anatomia häiritsee häntä. Hän ei kykene ajattelemaan vakavia naisena. Kertoja-Jean toteaa, että Divine ei ”ollut mikään nainen (toisin sanoen naaras hameessa)” (KM, 195)²² ja Divinen naisellisuus johtuu vain hänen halustaan tulla alistetuksi. Tämän voi jälleen yhdistää heteroseksuaaliseen matriisiin, jossa naiset ovat alisteisessa asemassa miehiin verrattuna. Divine ei ole nainen, mutta hän kokee, että hänen

¹⁹ ”eût dû passer le premier” (NDF, 257)

²⁰ ”elle sentait « femme », elle pensait « homme »” (NDF, 257)

²¹ ”un mâle maquillé, échevelé de gestes postiches” (NDF, 257)

²² ”n’était pas femme (c’est-à-dire femelle à jupe)” (NDF, 258)

tulee *käyttäytyä* kuin nainen, jotta hän voisi tulla komean uroksen alistamaksi. Kuitenkin hän pitää naisellisuudestaan kiinni niin vahvasti, että näen sen olevan luonnollinen osa häntä eikä vain esitystä.

Divinen käsitykseen naisellisuudesta on vaikuttanut hänen lapsuudenystävänsä Solange sekä hänen äitinsä Ernestine. Ernestineä Divine ei pidä lainkaan naisena, mutta Solange edustaa kaikkia naisia, jotka Divine on koskaan tuntenut. Ernestinen epämaisellisuus johtunee siitä, että hän ei ole alistunut ”mahtavan uroksen valtaan” (KM, 195)²³. Solange sen sijaan on ”siveä tyttönen joka oli otettu hänen [Divinen-Culafroyn]²⁴ kylkiluusta” (KM, 198)²⁵. Tyttö ennustaa miehen kuoleman ennen kuin hänet lähetetään luostariin. Luostari muuttaa häntä eikä Divine enää tunne häntä. Divine kokee Solangen esittävän jotain, mitä ei todellisuudessa ole. Silti Divine kertoo hänelle Albertosta, käärmeenkalastajasta, johon on ihastunut. Solangen todetaan kuuntelevan hänen salaisuuksiaan ”kuin aikuinen nainen” (KM, 200)²⁶. Solange on mustasukkainen Divinen tunteista toista poikaa kohtaan.

Solangeen yhdistetään Raamatun Eeva, joka syntyi Aatamin kylkiluusta. Tässä tilanteessa Divine on Aatami, jonka kylkiluusta Solange syntyi. Heillä on siis tiivis side. Kuitenkin side katkeaa Solangen lähtiessä, ja kylkiluumetaforalla ei olekaan enää merkitystä. Aatami ja Eeva tekivät Raamatussa lapsia, mutta Divine ja Solange eroavat. Solange jää Ernestinen lisäksi ainoaksi biologiseksi naiseksi, josta teoksessa kerrotaan, eikä Divinellä ”enää milloinkaan ollut toista kokemusta naisen kanssa” (KM, 200)²⁷. Divine sekä Solange ovat vastaan kulttuurista kertomusta: Solange oli syntynyt Divinen kylkiluusta, joten heidän tulisi tehdä lapsia yhdessä. Divine on tämän lisäksi ihastunut toiseen poikaan. Heidän kokemuksensa ovat queerejä, mutta naisen kuvaus jää vajaaksi. Jos Solange on kaikki naiset, ovat naiset siis vain jonkun kylkiluusta tehtyjä ja mustasukkaisia tunteista toisia kohtaan. Stereotyyppisesti naiset nähdään tunteikkaina olentoina. Solangen mustasukkaisuus sopii heteroseksuaaliseen matriisiin, kun taas Divinen queerit tunteet eivät. Myöhemmin myös Divine on mustasukkainen Kukkien Madonnan saadessa huomiota ja rakkautta Seck Gorguulta. Toiset tädit, kuten Mimosa, ovat mustasukkaisia Divinelle hänen rakastajistaan sekä Kukkien Madonnasta. Divine on mustasukkainen, koska vertaa itseään Kukkien Madonnaan, joka on nuorempi kuin hän. Teoksessa kuitenkin todetaan, että ”[j]os Divine olisi nainen, hän ei olisi

²³ ”sa soumission au mâle impérieux” (NDF, 258)

²⁴ Puhuessaan Divinen lapsuudesta kertoja käyttää hänestä nimeä Culafroy.

²⁵ ”la fillette chaste, ôtée de sa côte” (NDF, 262–263)

²⁶ ”comme une femme” (NDF, 265)

²⁷ ”ne fit jamais aucune autre expérience de la femme” (NDF, 265)

mustasukkainen” (KM, 186)²⁸. Divine kokee olevansa riittämätön miehenä, mutta jos hän olisi nainen, hän olisi riittävän erilainen eikä hänen tarvitsisi kadehtia Madonnaa. Silti Divinen mustasukkaisuus on feminiinistä. Olisiko Divine mustasukkainen, jos Kukkien Madonna olisi nainen? Entä jos he molemmat olisivat naisia?

Kukkien Madonnan hahmojen sukupuolen performanssit tekevät heistä queerejä. Divine toistaa toisin sukupuolitekoja, koska hän on anatomialtaan mies, mutta hän tekee feminiinisiä sukupuolitekoja. Hänessä yhdistyy feminiinisyys ja maskuliinisuus, kuten Kukkien Madonnassakin. Feminiinisen ja maskuliinisen rajat ylittyvät. Hahmojen sukupuolen performanssit tarjoavat lukijalle mahdollisuuden nähdä toisia olemisen tapoja, ja täten teos sisältää utopistisia piirteitä. Hahmot elävät heteroajan ulkopuolella, toisenlaisessa todellisuudessa. Divineen liittyy monia feminiinisiä piirteitä, joita voi pitää osittain stereotyyppisinä, mutta kuten Butler totesi dragistä, ennalta määrättyjen sukupuolitekojen matkiminen paljastaa heteronormatiivisen sukupuolen keinotekoisuuden. Divinen hahmo paljastaa lukijalle, että naisten feminiinisyys on keinotekoista, mutta myös että feminiinisuuden ja maskuliinisuuden yhdistäminen on mahdollista. Eve Kosofsky Sedgwickin reparaatiivisen luennan mukaisesti Genet’n teos auttaa kuvittelemaan toisenlaisen tulevaisuuden.

2.2 Eleet osana sukupuoli-identiteettiä

Kukkien Madonnassa eleillä on suuri osuus sekä sukupuolen että seksuaalisuuden tekemisessä. Butler kirjoittaa: ”[s]ukupuolen seurausvaikutus tuotetaan ruumiin tyylyttelyllä, ja se täytyykin ymmärtää arkiseksi tavaksi, jolla ruumiilliset eleet, liikkeet ja erilaiset tyyli muodostavat illuusion pysyvästä sukupuolittuneesta minuudesta” (Butler 2006, 235). Eleet ovat siis sukupuolitekoja. *Kukkien Madonnan* alkupuolella Divinen saapuessa Pariisiin hänen kuvataan juovan teetä ”sievin pikku siemauksin (soma kyyhkynen) kohottaen ja laskien kuppia pikkusormi ojossa” (KM, 29)²⁹. Tämä ele kertoo kaikille hänen ympärillään oleville muille kahvilan asiakkaille, kuka hän on. Tai niin he ainakin luulevat. Teen juominen on Divinen pieni performanssi, hän tekee sukupuoltaan juodessaan teetä aina samalla tavalla. Toiset osaavat yhdistää tämän tavan juoda teetä tietynlaisiin ihmisiin. Somat siemaukset ja ojossa oleva pikkusormi yhdistetään hienostuneisuuteen sekä naisellisuuteen, joten juomalla teetä tällä tavalla Divine yhdistää nämä ominaisuudet itseensä. Kuten johdannossa mainitsin,

²⁸ ”Si elle était une femme, Divine ne serait pas jalouse” (NDF, 246)

²⁹ ”par toutes petites gorgées (pigeonne), posant et reposant la tasse son auriculaire dressé” (NDF, 38)

Muñoz kirjoittaa queereistä eleistä. Divinen tapa juoda teetä on queer ele, koska hän erottuu muista miehistä. Urokset eivät juo teetä tällä tavalla.

Amerikkalainen politiikan tutkija Iris Marion Young kirjoittaa vuoden 1980 esseessään ”Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality” niin sanotusta feminiinisestä olemuksesta (eng. *feminine essence*). Young keskustelee muun muassa Simone de Beauvoirin ja Maurice Merleau-Pontyn tekstien kanssa. Esseessään Young toteaa, että mitään essentiaalista feminiinistä olemusta ei ole olemassa, mutta naiset kantavat ruumistaan, elävät ruumiissaan tietyllä tavalla, koska he joutuvat elämään patriarkaalisessa yhteiskunnassa. Young kirjoittaa naisten tavoista olla fyysisesti olemassa: ”they have their source in the particular situation of women as conditioned by their sexist oppression in contemporary society” (Young 1980, 152). Youngin määritelmän mukaan feminiinisyys johtuu siis yhteiskunnasta ja on tilannesidonnaista, mutta liitetty vain naisiin. De Beauvoirin mukaan nainen on Toinen (Young 1980, 141), mutta myös seksuaali- ja sukupuolivähemmistöistä voi todeta näin. He ovat heteroajan ulkopuolella, he eivät sovi heteroseksuaaliseen matriisiin, he ovat *toisia*. Jos feminiinisuuden määritelmä on naismainen, ja naiset käyttäytyvät tietyllä tavalla, koska yhteiskunta pakottaa heidät siihen, ja tämän todetaan olevan feminiinistä, eivät miehet voi olla feminiinisiä muuten kuin matkimalla naisia.

Naisille opetetaan, miten olla nainen, jotta heidät hyväksytään yhteiskunnassa. Feminiinisyys on performatiivista. Young toteaa viettäneensä aikaa opetellen, miten kävellä feminiinisesti (Young 1980, 153). Sen sijaan Muñoz muistaa, että hänen tapaansa kävellä kutsuttiin tyttömäiseksi, ja hän opetteli piilottamaan liian feminiiniset eleensä. *Kukkien Madonnassa* Divinen tai muiden tätien ei tarvitse opetella olemaan feminiinisiä, mutta he pyrkivät toisinaan typistämään eleitään, koska heitä ei hyväksytä. Young kuvaa esseessään pelkästään naisten kokemuksia yhteiskunnasta, mutta monet näistä kokemuksista, esimerkiksi väkivallan pelko, voidaan yhdistää myös seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen edustajiin, erityisesti sellaisiin, jotka ovat näkyviä, kuten feminiiniset homoseksuaalit miehet niin kuin Divine.

Kukkien Madonnan ja Seck Gorguin käsikynkässä käveleminen on myös yksi ele, jolla he rakentavat sukupuoltaan. Kukkien Madonna ottaa niin sanotusti feminiinisen roolin pitäessään miestänsä käsipuolesta. Seck Gorgui kuitenkin toimii parittajan, ja samalla maskuliinisen miehen, asemaansa vastaan antaessaan Kukkien Madonnan mennä taksiin ennen häntä. Tämä pieni ele tekee hänestä queerin, normeja vastaan toimijan, ja samalla antaa Madonnalle

arvostusta tehden hänen kokemuksestaan jälleen paremman. Yön tapahtumat ovat saaneet hänet kokemaan ja kuvittelemaan olemisen tavan, jossa häntä arvostetaan. Muñozin mukaan eleet ovat häivähdyksiä, jotka jäävät elämään energian tavoin. Ne kertovat historiasta ja tulevaisuuden mahdollisuuksista. Kukkien Madonnan yöllinen kävely Seck Gorguin kanssa on häivähdys mahdollisesta tulevaisuudesta, missä kahden miehen kulkeminen pariskuntana on hyväksyttyä. Ele on aktiivinen teko utopistisessa prosessissa kohti queeriä tulevaisuutta.

Tätien eleet ovat voimakkaita sukupuolitekoja. He tirskelevät ja visertelevät yhdessä, mitä urokset sen sijaan eivät tee. Heidän eleitään ja huudahduksiaan kuvataan purskahtaviksi kukkaryöpyiksi (KM, 73). Divinen rakastaja Mignon ei arvosta Divinen tätimäisiä eleitä. Divinen kädenliikkeen kuvataan näyttäväksi, kun hän ottaa nenäliinan taskustaan (KM, 74). Teoksessa todetaan, että eleestä ei voi lukea mitään. Kuitenkin eleellä on tarkoitus:

Tuo näyttävä ele oli tarpeen tämän kurkkuakuristavan murhenäytelmän kertomiseksi: ”Minä olen ihan yksin. Pelastakoon minut ken voi.” (KM, 74)³⁰

Divinen ele siis kertoo hänen olevan murheellinen ja yksinäinen. Ele on avunhuuto. Eleestä pystyy kuitenkin päättelemään muutakin, sillä Mignonin kerrotaan tyypistäneen sitä tehden siitä ”järkyttävän” (KM, 74)³¹. Mignon ei halua, että Divine tekee eleitään muiden nähden. Mignon kokee Divinen nolaavan hänet (KM, 73). Mignon kokee samanlaisia tunteita kuin Kukkien Madonna pukeutuessaan mekkoon: häpäistyksi tulemisen pelkoa. Tätimäisesti elehtivä Divine ei sovi Mignonin imagoon: Divinen eleet paljastaisivat, että he eivät sovi heteroseksuaaliseen matriisiin, koska Divinen eleet kertovat hänen olevan täti. He ovat homoseksuaaleja eivätkä sovi binääriseen sukupuolimääritelmään. Mignon ei halua paljastaa, että kehtaa liikkua tädin kanssa. Mignonin pelko ei kuitenkaan ole täysin perusteltua, sillä kuten aikaisemmin mainitsin, Divineä arvostetaan. Mignon mahdollisesti liikkuu piireissä, jossa ei ole muita hänen kaltaisiaan parittajia. Mignon saattaa liikkua heteroseksuaalisten miesten joukossa Divinen kanssa.

Divine kaihtaa fyysistä tappelua, koska se on liian maskuliinista. Hänen todetaan olevan riittävän voimakas tappelemaan Mignonin kanssa ”ellei hän kammoksuisi vastaiskun liikkeitä koska ne ovat miehekkäitä, eikä häveliäästi kavahtaisi kasvojensa ja ruumiinsa vääntelemistä” (KM, 49)³². Divine ei halua, että häneen yhdistetään mitään maskuliinista. Fyysinen voima ja

³⁰ ”Il fallait ce geste immense pour raconter ce drame étouffant” (NDF, 98)

³¹ ”bouleversant” (NDF, 98)

³² ”si elle ne craignait les mouvements de la riposte parce qu’ils sont virils, ni n’avait cette pudeur de la grimace de la face” (NDF, 64)

väkivalta saavat näin maskuliinisen leiman. Divine on mies, joten hänen on kaihdettava kaikkea maskuliinista, jotta hän pysyisi feminiinisenä. Tädille eivät sovi maskuliiniset piirteet. Sen sijaan Kukkien Madonnaan liittyy väkivaltaa, sillä hän tappaa tuntemattoman vanhuksen ryöstääkseen tämän rahat. Hänellä ei ole tarvetta vältellä maskuliinisia eleitä, koska hän ei ole tati. Hän voi olla samaan aikaan feminiininen ja maskuliininen.

Eleet ovat osa sukupuolen performanssia. *Kukkien Madonnan* hahmoille osa eleistä on tahattomia, osa taas tahallisia. Divinen typistäessä eleitään, koska Mignon käskää hänen tehdä niin, hän tahallisesti typistää tahattomia eleitään. Divine ei täysin kykene lopettamaan eleitään, vaan hän vain typistää niitä. Sen sijaan hän tahallisesti välttää väkivaltaa, koska se on maskuliinista. Hän tietoisesti tekee itsestään feminiinisemmän. Divinen ja muiden tätien eleet myös asettavat heidät vaaraan, koska eleet paljastavat heidän olevan heteroajan ulkopuolella. Eleiden kokonaan piilottaminen olisi kuitenkin liian kivuliasta, joten he ottavat riskin. Eleiden jälkeensä jättämät queerit häivähdykset sen sijaan antavat toivoa toisenlaisesta tulevaisuudesta sekä lukijalle että teoksen hahmoille.

2.3 Kielen merkitys sukupuolen kuvauksessa

Kuten johdannossa mainitsin, ranskan ja suomen kielessä on eroja, joista tärkein tämän tutkielman kannalta on sanojen suku. Ranskassa sanat jaetaan feminiineihin ja maskuliineihin. Monikon kolmannen persoonan pronominit ovat *ils* (maskuliini) ja *elles* (feminiini). Maskuliini on niin sanotusti vahvempi, sillä suuressakin joukossa naisia yksi mies muuttaa pronominin feminiinisestä *elles* maskuliiniseen *ils*. Esimerkiksi filosofi Hélène Cixous on kritisoinut tätä ranskan kielen piirrettä esseessään ”Medusan nauru” (ransk. ”Le Rire de la Méduse”) vuodelta 1975. Cixous kirjoittaa esseessään feminiinisestä kirjoituksesta³³ (ransk. *écriture féminine*) ja toteaa muun muassa löytäneensä tätä Jean Genet’n kirjoituksesta (Cixous 2013, 53).

Kukkien Madonnan kertoja käyttää Divinestä sekä maskuliinia että feminiiniä, esimerkiksi ”Voici Divine seule au monde” (feminiini) (NDF, 98), mutta puhuessaan Divinen nuoruudesta, kun hän oli vielä Culafroy, kertoja käyttää maskuliinia. Divinen sukupuoli ei ole sidottu pelkästään kieleen, vaikkakin todetaan useampaan otteeseen, että hän on mies. Teos on kuitenkin pelkkää tekstiä, joten kommunikaatio tapahtuu pelkästään kielen avulla, kertoja

³³ Feminiinisestä kirjoituksesta käytetään myös käännöstä *naiskirjoitus*, mutta feminiininen kirjoitus sopii tutkielmaani paremmin, koska en käsittele pelkästään naisia. Koen naiskirjoitus-termin olevan liian essentialistinen, vaikka sitä voidaan käyttää viittaamaan myös ei-naisiin.

kykenee kuvaamaan hahmoja käyttämällä sanoja. Koska Divine on sekä feminiini että maskuliini, tämä tekee hänestä Muñozin mainitseman hybridin. Kertoja on tässä tapauksessa se, joka tekee Divinen sukupuolta: hän päättää, milloin käyttää Divinestä feminiiniä ja milloin maskuliinia. Divine toki tekee tätä myös itse, sillä hän puhuu itsestään naisena tai tätinä. Hän esimerkiksi sanoo ”je suis la Toute-Folle” (NDF, 96), joka on feminiinimuodossa.

Susan Stryker kirjoittaa Butlerin performatiivisuusteoriasta ja kielestä teoksessa *The Transgender Studies Reader* (2006). Hän toteaa, että sukupuoli on performatiivinen eli saavutetaan tekemällä jotain ennemmin kuin olemalla jotain. Esimerkiksi nainen on, kuka hän sanoo olevansa, ja sitten tekee, mitä nainen tarkoittaa. (Stryker 2006, 10.) Strykerin mukaan performatiivisessa puheessa ei todeta mitään jo olemassa olevaa, vaan puhe on osa itse tekoa, osa performanssia. Puhuessaan itsestään feminiinissä Divine siis tekee itsestään feminiinisen. Puhe on itse sukupuoliteko. Stryker huomauttaa myös, että kielellä on sosiaalisia ja poliittisia sääntöjä. Esimerkiksi naimisiinmenosta hän kirjoittaa, että sosiaalinen ja poliittinen ilmapiiri määrittelee, kenellä on oikeus mennä naimisiin. Nämä säännöt voivat muuttua ajan kuluessa. (Stryker 2006, 11.) Kielen käyttäminen vastoin näitä sääntöjä voi siis todeta asettavan puhujan heteroajan ulkopuolelle, koska puhuja toimii normeja vastaan.

Elizabeth Stephens kirjoittaa teoksessaan *Queer Writing*: ”this book argues that Genet’s novels draw attention to the systemic heteronormativity of language itself, for which Genet himself can hardly be held personally accountable” (Stephens 2009, 12). Stephens toteaa, että ranskan kieli on alistavan heteronormatiivista, ja että vääristelemällä kieltä Genet kykenee artikuloimaan homoseksuaaleja kokemuksia (Stephens 2009, 19). Stephens esittää, että Genet’n hahmot usein joutuvat huomaamaan kielen olevan heitä vastaan. Vallalla olevan kielen säännöt eivät salli hahmojen määritellä itseään. (Stephens 2009, 27.) Mignonin muun muassa todetaan ottavan ”aikansa ennen kuin hän tottui puhuttelevaan Divineä kuin naista” (KM, 43)³⁴. Mignonille Divine on siis mies, tai hän ajattelee Divineä miehenä ja automaattisesti käyttäisi hänestä maskuliinia, mutta Divine meneekin tätä kielellistä normia vastaan.

Sukuja käyttävien kielten ongelmat tulevat hyvin esille, kun puhutaan sukupuolesta³⁵. Esimerkiksi trans- ja muunsukupuolisille pronomien vaihtaminen tai jopa keksiminen

³⁴ ”a mis quelque temps à s’habituer à parler d’elle et à lui parler au féminin” (NDF, 56)

³⁵ Suomi ei ole sukupuolitettu kieli, mutta suomessakin on sanoja, joista voi huomata, miten tiettyt asiat ovat värittyneet, esimerkiksi ammattisanoissa, kuten ’palomies’.

uudelleen voi tuottaa päänvaivaa silloin, kun muut ihmiset eivät kykene tai halua käyttää oikeita sanoja. Muñoz ei kirjoita kovinkaan paljoa transsukupuolisuudesta teoksessaan, mutta heteroajan ulkopuolella elämisen voi yhdistää myös heihin. Kaikki, jotka menevät kielen normeja vastaan, eivät sovi hetero aikaan. Cixous käskyy naisten kirjoittaa ja siten vapauttaa itsensä. Kieli on fallosentristä, miehistä, naiset suljetaan kielen ulkopuolelle. (Cixous 2013, 35–42.) Genet, vaikka onkin mies, nostaa feminiinin käyttöönsä. Cixous kirjoittaa, että ”[o]n myös miehiä (vain kovin vähän), joita naisellisuus ei pelota” (Cixous 2013, 53) ja Genet on tällainen mies. Lucy Sargissonille Cixous’n teksti, ja sitä kautta feminiininen kirjoitus, on utopistista (Sargisson 1996, 111), joten näin ollen Genet’n teksti on myös utopistista. Feminiininen kirjoitus pyrkii kirjoittamaan feminiinisen uudelleen, ja siksi sitä voi kutsua utopistiseksi projektiksi, ja Genet osallistuu tähän projektiin.

Tätien käyttämää kieltä kuvataan visertelyksi (KM, 71). Kuten aikaisemmin mainitsin, heidän huudahduksiaan kuvataan kukkaryöpyiksi (KM, 73). Kukut yhdistetään feminiinisyyteen, joten tätien puhe kuvataan myös feminiinisenä. Tätien puhe on kiihkeää ja intohimoista, ja Divinestä muun muassa todetaan, että kun hän ”aloitti litaniansa, hän ei keskeyttänyt ennen kuin oli vuodattanut kaiken kuiviin” (KM, 72)³⁶. Kuten tätien eleet, myös tätien tapa puhua häiritsee Mignonia, eikä hän halua Divinen puhuvan tuolla tavalla julkisesti (KM, 73). Teoksessa myös mainitaan, että aikaisemmin tätien eleet ja huudot olivat viljejä ja intohimoisia, mutta nykyään paljon säyseämpiä (KM, 72). Tätien on luultavimmin ollut pakko pienentää eleitään ja puhettaan Mignonin kaltaisten ihmisten reaktioiden takia. Kovaääniset huudahdukset ja intohimoiset eleet saavat muut kiinnittämään heihin liikaa huomiota, jolloin he saattavat vaarantaa henkensä. Väkivalta ja viharikokset seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjä kohtaan olivat aiheellinen pelko sotienvälisen ajan Ranskassa. Puhetapa paljastaa tätien kuuluvan heteroajan ulkopuolelle. Tädit ovat joutuneet laimentamaan sukupuolitekojaan sopeutuakseen hetero aikaan. He ovat vääntäneet itsensä muotoon, joka ei ole heille itselleen mukava, vain siksi, että heitä ei heti huomattaisi, että heihin ei kohdistuisi vihaa eikä väkivaltaa.

Teoksessa urokset puhuvat slangia (ransk. *argot*), ja lisäksi javankieli (ransk. *javanais*) mainitaan. Kaikki teoksen slangi ei ole javankieltä, mutta Divinen todetaan olevan ihastuksissaan myös siitä. Le Grand Robert -sanakirjan mukaan javankieli on prostituoitujen sekä konnien kieltä. *Kukkien Madonnan* suomentajan huomautus kuvaa javankieltä

³⁶ ”avait commencé sa litanie, elle ne s’arrêtait qu’épuisée” (NDF, 95)

seuraavasti: ”slangi, jossa sanojen tavujen väliin lisätään tavuja *va* tai *av*” (KM, 50). Huomautuksessa annetaan esimerkiksi tervehdys *bavonjavour* eli *bonjour*. Divine ”oli vähällä kaatua onnesta” (KM, 50)³⁷, kun hän yritti purkaa javankielen tavuja. Javankielen käyttäminen yhdistetään siis rikollisiin eli uroksiin, joten se on maskuliinista. Javankielen käyttäminen on urosten sukupuoliteko; he tekevät itsestään miehekkäämpiä puhuessaan javankieltä.

Sama pätee slangiin, jota teoksessa on javankieltä enemmän. Johdannossa mainitsin, että tädit ja urokset erotellaan selkeästi toisistaan, ja yksi näistä eroista on heidän käyttämänsä kieli. Kieli on ihmisten pääasiallinen tapa kommunikoida, joten sen käyttäminen oman identiteetin rakentamiseen kuulostaa luonnolliselta. Kieltä käytetään eri tilanteissa, eri ihmisten kanssa eri tavoin. Pelkän kielen avulla ihminen kykenee muuttamaan itseään. Kielen avulla ihmiset tunnistavat toisensa, kuten *Kukkien Madonnassa*. Kielellä on mahdollisuus loukata ja saattaa naurunalaiseksi. Mignon esimerkiksi on loukkaamassa Mimosaa tämän ollessa vierailulla hänen ja Divinen luona. Mignonin todetaan olevan ”vähällä haukkua häntä huorien kielellä (joka oli salakieli)” (KM, 70)³⁸. Teoksessa ei kerrota, olisiko Mimosa ymmärtänyt tätä salakieltä. Koska hän on prostituoitu, voidaan olettaa, että hän olisi.

Stephens kirjoittaa urosten slangista *Kukkien Madonnassa*: ”the pimps formulated their *argot* through a corruption and denaturalisation of bourgeois language” (Stephens 2009, 17).

Urosten voidaan siis todeta luoneen kielensä tarkoituksella performoidakseen omaa identiteettiään. Stephens myös toteaa, että Genet erotisoi kieltä ja tehdessään näin hän asettaa sanat niiden pääasiallista käyttöä vastaan (Stephens 2009, 17). Kieli toimii näin vastaiskuna normia vastaan. Stephens kirjoittaa, että Genet on itse todennut pyrkineensä häiritsemään vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä käyttämällä kielellä (Stephens 2009, 17). Genet’n kielen voi todeta olevan heteroajan ulkopuolista kieltä. Se on kieltä, joka paljastaa käyttäjänsä, mutta samalla luo omaa maailmaansa. Kielen muuttaminen on aktiivinen utopistinen ja queer teko.

Slangi on maskuliinista. Parittajat, urokset, käyttävät slangia, ja se on tädeistä viehättävää. Divinen äiti Ernestine on myös heikkona slangiin, joten voidaan olettaa, että slangi on osa maskuliinisuutta, johon tädit ja (osa) naisista ovat ihastuneita. Ernestine myös todetaan käyttävän slangia, koska hän niin pitää siitä. Hän muun muassa sanoo ”Tsiikatkaa vähän” tai

³⁷ ”s’écrouler de volupté” (NDF, 66)

³⁸ ”faillit l’engeuler en putain (langue secret)” (NDF, 92)

”Kundi on kuumana minuun.” (KM, 52.)³⁹ Ernestinen ei kuitenkaan sanota olevan maskuliininen käyttäessään slangia toisin kuin tätien sanotaan olevan heidän käyttäessään sitä. Mimosan ja Divinen tapellessa Mimosan miehinen puoli tulee esille:

– Painu helvettiin saastainen huora, paskaläpi.

Se oli maitomies... Ei ole mikään uusi juttu että toinen luonto ei jaksa enää pitää vastaan vaan antaa vallan ensimmäiselle sokean vihanpuuskan yhteydessä. Asia ei olisi mainitsemisen arvoinen ellei se niin selvästi kuvaisi tätien kaksitahoista sukupuolta. (KM, 76)⁴⁰

Mimosan sukupuoli siis tulee esille hänen puheessaan. Tätien käyttämä kieli on heidän aktiivinen sukupuolitekonsa, mutta myös tällaiset lipsahdukset tekevät heidän sukupuoltaan. Mimosan miehinen äänensävy tekee tilanteesta vakavan (KM, 76). Mimosa on oikeasti vihainen. Kieli on osa sukupuolen performanssia, ja se näkyy tässä kohdassa erittäin vahvasti. Mimosa käyttää muuten tätien kieltä, mutta suuttuessaan hänen miehinen puolensa tulee esille. Vihan voi nähdä miehisenä tunteena. Siksi Mimosasta tulee maskuliinisempi. Kohdassa myös todetaan tätien sukupuolen olevan ’kaksitahoinen’. He ovat siis sekä maskuliinisia että feminiinisiä, kuten Muñozin mainitsema Aviance. Tätien kielestä voi nähdä sukupuolen hybridimäisyyden. Mimosa lipsauttaa vahingossa urosten kuullessa sanat ”niitä paskajuttujaan” (KM, 49)⁴¹, joka saa urokset uhkailemaan häntä. Hänelle sanotaan ”[k]imuli siinä leikkii kovista” (KM, 49)⁴². Slangi ei siis sovi Mimosan suuhun, ainakaan urosten mielestä.

Slangiin liittyvät myös urosten eleet. Teoksessa kuvataan urosten kieltä ja siihen liittyviä eleitä seuraavasti:

Kuka tahansa pystyi sitä ymmärtämään, mutta puhumaan sitä pystyivät vain miehet, jotka ovat syntymälahjakseen saaneet ne eleet, ne lanteiden, jalkojen ja käsivarsien liikkeet, sen katseen ja ryhdin, jotka oikeuttavat sitä puhumaan. (KM, 49)⁴³

³⁹ ”Mordez un peu”, ”Il bande pour moi” (NDF, 68)

⁴⁰ ” – Fous le camp, sale putain, sale enulée.

C’était le garçon laitier... Le fair n’est pas nouveau de la seconde nature qui, ne résistant pas, laisse jaillir la première en haine fouguese qui crève. Nous n’en parlerions pas, s’il ne s’agissait de montrer la duplicité du sexe des tantes” (NDF, 99–100)

⁴¹ ”ses histoires à la flan” (NDF, 65)

⁴² ”La gonzette qui fait son dur” (NDF, 65)

⁴³ ”Tout le monde pouvait le comprendre, mais seuls le pouvaient parler les hommes qui, à leur naissance, ont reçu en don les gestes, le port des hances, les jambes, et les bras, les yeux, la poitrine, avec lesquels on peut le parler” (NDF, 64–65)

Mimosalla ei ole näitä ominaisuuksia, siksi hänen ei hyväksytä käyttävän slangia. Eleidensä ja kielensä avulla urokset rakentavat maskuliinisuuttaan, ja tädit on suljettu tämän ulkopuolelle. Vain ne, joilla on oikeanlaiset eleet, voivat käyttää slangia. Slangin todetaan olevan ”sekundaarinen seksuaalinen ominaisuus” (KM, 49)⁴⁴. Sitä voi siis kutsua sukupuoliteoksi.

Aikaisemmin mainitsin, että Divinen ruumiin todetaan häiritsevän häntä. Hänen ruumiinsa häiritsee hänen ajatteluaan, ja hän joutuu ajattelemaan välillä itseään miehenä. Divinen todetaan käyttävän kielioppia apunaan. Divinen omat ajatukset, ja miten hän käyttää kieltä ajatuksissaan, auttavat häntä rakentamaan omaa sukupuoltaan. Teoksessa todetaan, että jos Divine ”käyttää feminiiniä määritellesään jotakin tuntemusta, ei hän voinut tehdä niin puhuessaan jostakin teostaan” (KM, 195)⁴⁵. Tuntemukset ovat adjektiiveja, jotka taipuvat ranskassa suvun mukaan, kun taas teot ovat verbejä, jotka pääsääntöisesti eivät taivu suvun mukaan. Puhuessaan teoistaan Divinen ei siis tarvitse määritellä sukupuoltaan, siksi kielioppi on hänen apunaan. Divinen kuitenkin todetaan olevan aito vain ajatellessaan feminiinissä (KM, 195). Hänen fyysinen ruumiinsa siis vaikuttaa hänen käyttämäänsä kieleen, mutta hän kuitenkin kokee feminiinin olevan enemmän aito. Divine saattaa kokea kielen rajoittavan häntä. Hänen *on pakko* ajatella toisinaan itseään maskuliinina ja puhua teostaan maskuliinissa, koska ranskan kieli toimii niin ja hänen ruumiinsa on liian maskuliininen. Hän kuitenkin käyttää kieltä omiin tarkoituksiinsa, vääristää sitä, jotta hän kokisi olonsa paremmaksi omassa kehossaan. Tämän voi katsoa olevan queeriä kielenkäyttöä, koska hän menee vastoin perinteisiä kielen normeja.

Kieli on *Kukkien Madonnassa* yksi tärkeimmistä osista, jolla hahmot rakentavat identiteettiään. Kertoja-Jean rakentaa myös omaa sekä keksimiensä hahmojen identiteettiä kielen avulla. Kieli on osa sukupuolen performanssia. Kielenkäyttö on tietoista ja usein opittua. Tapa, jolla hahmot, erityisesti tädit, käyttävät kieltä on queeriä, mutta myös Genet’n tapa kirjoittaa romaaniaan on queeriä. Genet on antanut aikalaisille homoseksuaaleille lukijoilleen tavan käyttää kieltä omalla tavallaan. He ovat voineet löytää mahdollisuuksia sanallistaa omia kokemuksiaan sekä samaistua. Teoksen sukupuolen kuvaus on queeriä, koska hahmot menevät heteroseksuaalisen matriisin normeja vastaan. He elävät heteroajan ulkopuolella, ja kaikki lukijat, jotka myös ovat heteroajan ulkopuolella, pystyvät samaistumaan. Teos tarjoaa heille tapoja kuvitella toisenlaisia todellisuuksia. Teoksen hahmot

⁴⁴ ”un attribut sexuel secondaire” (NDF, 64)

⁴⁵ ”pour définir un état qu’elle éprouvait, Divine osait employer le féminin, elle ne le pouvait pas pour définir une action qu’elle faisait” (NDF, 258)

liikkuvat feminiinisen ja maskuliinisen välillä yhdistellen näitä ominaisuuksia, ja siten he rikkovat sukupuolen binäärisiä rajoja. Tämä tekee teoksen sukupuolikuvauksesta utopistisen. Esimerkiksi Divine on enemmän kuin feminiininen mies: hän on kuningatar, hän ajattelee itseään naisena ja hänen eleensä ovat feminiinisiä. Divinen sukupuolen määrittäminen pelkästään mieheen tai naiseen on turhaa, sillä hänen monipuolisuutensa avaa enemmän mahdollisuuksia. Samaan aikaan muistutan, että teoksessa Divineä kutsutaan mieheksi, koska se on hänen biologinen sukupuolensa. Teoksessa on myös puutteita erityisesti biologisten naisten kuvauksissa. Teos kuitenkin näyttää, miten sukupuolta voi toistaa toisin, ja siten motivoida lukijaa etenemään kohti toisenlaista, queeriä tulevaisuutta.

3 ”Entrant en moi jusqu’à n’y plus laisser de place pour moi-même” – Seksuaalisuuden kuvaus

Tässä luvussa käsittelen seksuaalisuutta Genet’n teoksessa *Kukkien Madonna*. Tarkastelen, miten seksuaalisuutta kuvataan. Aloitan käsittelemällä homoseksuaalisuutta, rakkautta sekä kannibalismia. Näiden jälkeen tarkastelen seksuaalisuutta ja valtaa teoksessa. Lopetan luvun käsittelemällä masturbaatiota.

3.1 Homoseksuaalisuus, rakkaus ja kannibalismi

Jean Genet kirjoittaa homoseksuaalisesta halusta ja akteista lähes kaikissa romaaneissaan. Kuten johdannossa kerroin, Genet joutui aiheidensa takia julkaisemaan teoksiaan aluksi anonymisti. Homoseksuaalisuudesta kirjoittaminen ei suinkaan ollut uusi ilmiö 1930-luvulla, mutta suhtautuminen oli yhä negatiivista. Se oli jopa vaarallista itse kirjoittajalle, jonka takia Genet’kin pysyi aluksi anonymiminä. Esimerkiksi 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa Iso-Britanniassa Oscar Wilden oikeudenkäynnissä todisteena hänen homoseksuaalisuudestaan käytettiin hänen teostaan *Dorian Grayn muotokuva* (eng. *The Picture of Dorian Gray* 1890; Bristow 2011, 27–28). Vuosisadan vaihteenkaan jälkeen kirjoittaminen ei helpottunut, ja muun muassa brittiläinen E. M. Forster ei halunnut julkaista homoseksuaalista rakkautta kuvaavaa romaaniaan *Maurice* sen kirjoitusvuonna 1914, koska romaani päättyy onnellisesti, ja homoseksuaalisuus oli rikos Isossa-Britanniassa. Jos päähenkilö olisi tehnyt itsemurhan lopussa, Forster olisi julkaissut teoksensa (Forster, 2005, 220).

Ranskalainen filosofi Jean-Paul Sartre kirjoittaa teoksessaan *Saint Genet* (1983 [1952]) Genet’n aikalaisten suhtautumisesta hänen kirjoihinsa Ranskassa. Sartre ihmettelee, miksi Genet kirjoitti vankilassa, vaikka hän tiesi, että hänen käsikirjoituksensa voitaisiin takavarikoida ja polttaa, kuten hänelle oli jo kerran tehty (Sartre 1983, 447). Tämä hahmottaa, miten Ranskassa suhtauduttiin ylipäätään kirjoittamiseen vankilassa, saati homoseksuaalisen tekstin kirjoittamiseen. Sartre väittää, että *Kukkien Madonna* kauhistuttaa ihmisiä, koska se sisältää niin paljon masturbaatiota. Teoksen homoseksuaalisuudesta Sartre toteaa, että se voi ällöttää lukijoita. Sartre kirjoittaa oikein ajattelevista ja kunnan miehistä lukemassa Genet’n kirjaa ja esittää, että he saattavat lopettaa lukemisen, mutta eivät aina pysty, koska Genet on valloittanut heidät. (Sartre 1983, 448, 501.) Sartren tapa kuvailla lukijoiden mahdollisia reaktioita Genet’n teokseen antaa kuvan ranskalaisesta yhteiskunnasta, jossa kunnolliset kansalaiset pitävät teosta ällöttävänä, mutta heiltä vaaditaan lujaa tahtoa, jotta he pystyisivät

laittamaan teoksen pois. Kirjallisuudentutkija Romain Frezzato toteaa artikkelissaan ”Jean Genet : une anomalie littéraire” (2022), että homoseksuaalisuudesta kirjoittaminen Genet’n tapaan on yllättävää, koska suhtautuminen homoseksuaalisuuteen oli Ranskassa 1940-luvun alussa tiukempaa kuin ennen toista maailmansotaa 1920–30-luvulla. Hän kirjoittaa, että *Kukkien Madonna* julkaistiin aikana, jolloin homoseksuaalisuudesta voitiin rankaista karkotuksella (Frezzato 2022, 7), vaikka se ei itsessään ollutkaan rikos. Lasse Kekki kutsuu Forsterin päätöstä olla julkaisematta teostaan itesesensuuriksi (Kekki 2004, 19). Genet harjoitti myös itesesensuuria pysymällä aluksi anonyyminä. *Kukkien Madonnasta* tuli kuitenkin suosittu yhteiskunnan asenteista huolimatta.

Michel Foucault julkaisi vaikutusvaltaisen teoksensa *Seksuaalisuuden historia* vuosina 1976–1984. Nimensä mukaisesti teos kertoo seksuaalisuuden historiasta länsimaissa, miten Foucault sen aikanaan ymmärsi. Foucault oli ranskalainen, joten hän kirjoittaa ranskalaisesta näkökulmasta, ja siksi erityisesti katolisen kirkon vaikutukset ovat läsnä teoksessa. Ihmisten seksuaalisuutta hallittiin laeilla, kuten homoseksuaalisuuden kieltämisellä. Foucault’n mukaan ennen 1800-lukua sodomia tuomittiin vain tekona, mutta 1800-luvulla homoseksuaalisuudesta tuli yksilöä määrittävä ominaisuus. Foucault toteaa, että homoseksuaalisuus tulkittiin ”eräänlaiseksi sisäiseksi androgyniaksi”⁴⁶. (Foucault 1998, 37.) Sisäisen androgynian ymmärrän tässä kontekstissa tarkoittavan yhdistelmää feminiinisestä ja maskuliinisesta, ja koska se on sisäistä, se liittyy käytökseen, ajatuksiin ja tunteisiin. Tällaisen tulkinnan perusteella homoseksuaalisia tekoja voitaisiin kutsua sukupuoliteoiksi. Kuten luvussa 2 esitin, *Kukkien Madonnassa* tädit ja urokset ovat kategorioina toistensa vastakohtia: feminiinisiä ja maskuliinisiä, mutta heistä löytyy hybridimäisyyttä, esimerkiksi Kukkien Madonnasta. Tämän sukupuolen hybridimäisyyden voi yhdistää ajatukseen sisäisestä androgyniasta, koska hybridimäisyyskin on yhdistelmä feminiinistä ja maskuliinista, mutta myös ulkoisesti. Kukkien Madonna on androgyyni, sukupuolen hybridi, koska hän on ulkoisesti sekä maskuliininen että feminiininen, ja koska hän harrastaa homoseksuaalista seksiä. Tässä kohtaa haluan kuitenkin muistuttaa, että homoseksuaalisuus ei yksinään tee ihmisestä androgyyniä, koska androgynia liittyy enemmän henkilön omaan kokemukseen itsestä sekä omaan tyyliin, kuin hänen seksuaaliseen käyttäytymiseensä, mutta ajatus sopii *Kukkien Madonnaan*.

⁴⁶ Androgynia tarkoittaa maskuliinisen ja feminiinisen yhdistelmää, erityisesti esteettisessä mielessä. Homoseksuaalisuuden tulkinnassa sillä tarkoitettiin sitä, että miehet ovat naisellisia ollessaan kiinnostuneita toisista miehistä ja päinvastoin.

Divine on homoseksuaalinen mies, joka pukeutuu naisellisesti ja toimii prostituoituna. Kuten luvussa 2 mainitsin, Divine tunnettiin lapsuudessaan nimellä Culafray. Silloin hän oli ihastunut käärmeenkalastajaan nimeltä Alberto. Alberto on Divinen ensimmäinen teoksessa nimetty rakastaja. Alberton todetaan olevan kykenevä murtovarkauteen, koska hän ”tarvitsi rahaa ’tipuansa varten’, niin hän sanoi” (KM, 127)⁴⁷. Divine luulee, että Alberto aikoo murtautua hänen kotitaloonsa. Koska Albertolla on tyttöystävä, hänen sanotaan olevan ”oikea kukko” (KM, 127)⁴⁸. Alberto sopii uroksen malliin: hän on miehekäs ja mahdollisesti rikollinen. Albertolta puuttuu ainoastaan parittajan työ. Sen sijaan hän on käärmeenkalastaja, jonka voisi sanoa olevan väkivaltainen ammatti. Hän metsästää käärmeitä paljain käsin ja myy niitä eteenpäin. Hän tekee siis väkivaltaa eläimiä kohtaan. Divine on ihastunut Alberton kaltaisiin uroksiin. Hänellä on selvästi tietynlainen tyyppi, josta hän pitää. Alberto, Mignon ja Seck Gorgui ovat kaikki maskuliinisia uroksia, ja Divine on feminiininen täti. Maskuliininen ja feminiininen muodostavat heteroseksuaalisen parin, joten Divine ja hänen rakastajansa muistuttavat heteroseksuaalisia pareja. Samaan aikaan kuitenkin täytyy huomioda, että he ovat miehiä, mikä tekee heistä homoseksuaaleja, olivat he kuinka feminiinisiä ja maskuliinisia tahansa. Esimerkiksi lesbosuhteissa *femme* ja *butch* pariskunnat ovat mahdollisia, mutta heidän fyysinen ulkomuotonsa ei tee heistä yhtään vähempää naisia. *Kukkien Madonnan* tapauksessa näen Divinen olevan enemmän kuin vain feminiininen mies, kuten esitin luvussa 2. Silti hänen suhteensa Mignonin kanssa on homoseksuaalinen, koska hänen todetaan olevan mies, ainakin biologisesti. Muñozin kuvaamaan hetero aikaan eivät mahdu homoseksuaalit, koska he eivät tuota jälkikasvua. Siitä syystä heillä ei myöskään ole tulevaisuutta, koska tulevaisuus on lapsille. (Muñoz 2019, 22., ks. Johdanto.) Nykyhetken lapset ovat tulevaisuudessa aikuisia, joten tulevaisuuden muuttaminen on heidän etujensa mukaista. Vain lasten, ja heidän heteroseksuaalisten vanhempiensa, hyvinvointiin panostetaan. Homoseksuaalien nykyhetkeä ei pyritä parantamaan, koska vain lasten tulevaisuudella on väliä.

Heteronormatiivisessa yhteiskunnassa heteroseksuaalisuus on normi, se on tavallista. Kuten aikaisemmin mainitsin, Divine elää Mignonin kanssa kuin heteroseksuaalinen pariskunta. He eivät ole naimisissa, mutta käyttäytyvät niin kuin olisivat. Muñozille tavallisuus ja avioliitto ovat antiutopistisia (Muñoz 2019, 21). Muñoz käyttää termiä *homonormatiivisuus*, jonka on luonut kulttuurintutkija Lisa Duggan neoliberalismia kritisoidessaan *The Twilight of*

⁴⁷ ”avait besoin d’argent ”pour sa poule”, disait-il” (NDF, 166)

⁴⁸ ”un vrai coq” (NDF, 166)

Equality (2003). Homonormatiivisuudella tarkoitetaan sitä, että homoseksuaalit käyttäytyvät kuin heteroseksuaalit. He eivät tuo seksuaalisuuttaan esille eivätkä ole erilaisia. He pyrkivät assimiloitumaan heteronormatiiviseen yhteiskuntaan. Muñoz toteaa, että piilottamalla yksityiselämänsä homonormatiiviset homoseksuaalit pyrkivät mielistelemään oikeistolaisia poliitikoita ja jopa pääsemään heidän joukkoonsa. (Muñoz 2019, 54.) Divinen ja Mignonin yhteisessä voi nähdä samankaltaisuuksia heteroseksuaalisen pariskunnan kanssa, mutta he eivät ole homonormatiivisia, koska he eivät pyri assimiloitumaan heteronormatiiviseen yhteiskuntaan. Samoin voisi todeta ylipäättään urosten ja tätien pariutumisesta. Tädit eivät kuitenkaan pyri piilottamaan seksuaalisuuttaan. He ovat näkyvästi homoseksuaaleja. Urokset sen sijaan näyttävät ulospäin miehekkäinä eivätkä siksi näytä niin voimakkaasti homoseksuaaleilta, vaikkakin ultramaskuliiniset miehet ovat osa homokulttuuria. Osa heistä on kiinnostunut naisista, kuten Alberto, jolla on tyttöystävä. Mignon pyrkii ainakin jossain määrin piilottamaan seksuaalisuutensa. Luvussa 2.2 käsittelemme kohtausta, jossa Mignon käskee Divineä lopettamaan tätimäiset eleensä julkisella paikalla. Kuten mainitsin, Divinen eleet paljastavat, että hän on tati ja homoseksuaali eikä Mignon halua tulla nähdyksi sellaisen seurassa. Hän pelkää tulewansa häpäistykseksi, joten hän yrittää kätkeä todellisen suhteensa Divineen. Seck Gorgui sen sijaan ei häpeile Kukkien Madonnan ja Divinen seurassa. Hän kävelee Madonnan kanssa käsikynässä kadulla ja jopa antaa tietä Madonnalle heidän mennessä autoon.

Foucault'n toteamusta siitä, että homoseksuaalit nähtiin sisäisesti androgyyneinä puoltaa myös historioitsija Carolyn J. Dean teoksessaan *The Frail Social Body* kirjoittaen, että 1800-luvun loppupuolella homoseksuaaleilla miehillä katsottiin olevan naisen "sielu" miehen ruumiissa (Dean 2000, 138). Tällaiset ajatukset näkyvät myös homoseksuaalin miehen stereotyyppissä: homomies on feminiininen. Urokset eivät sovi tähän muottiin, he ovat erittäin maskuliinisia: voimakkaita, lihaksikkaita ja viriilejä. Heidän maskuliinisuutensa voi nähdä jopa karikatyyrimäisenä ultramaskuliinisuutena. Ultramaskuliininen mies on seksikäs, haluttava, ja *Kukkien Madonnan* tarina on kertojan kuvitelmaa, joten miehet, joiden kanssa hän kuvittelee olevansa, ovat ultramaskuliinisia⁴⁹. Urosten funktio *Kukkien Madonnassa* tuntuu toisinaan olevan vain olla seksiobjekti. Tämä kääntää heteronormatiivisen valta-asetelman, jossa naiset ovat passiivisia seksiobjekteja ja miehet alistajia, toisin päin: maskuliiniset urokset ovat nyt passiivisia seksiobjekteja, ja feminiiniset tädit ottavat toimijan

⁴⁹ Tällainen karikatyyrimäinen maskuliininen homoseksuaali on esimerkiksi Tom of Finlandin homoeroottisissa teoksissa.

aseman. Tämä on myös vastaan stereotyyppistä ajatusta passiivisesta ja aktiivisesta roolista seksissä: tädit ovat vastaanottava osapuoli, jota yleensä on kutsuttu passiiviseksi, mutta nyt urokset ovatkin niitä, jotka ovat passiivisia. Erityisesti Seck Gorgui sekä Alberto jäävät ilman sen suurempaa tarinaa. Mignonin ajatusmaailmasta saa hieman enemmän tietoa. Alberto sen sijaan toimii Divinen seksuaalisuuden herättäjänä. Seck Gorguin tehtävä on pääasiassa olla Divinen ja Kukkien Madonnan rakastaja.

Kertoja-Jean puhuu omasta seksuaalisuudestaan paljon. Aivan teoksen alussa hän jo toteaa ”tuntemattomien rakastajieni avulla kirjoitan teille tarinan” (KM, 12)⁵⁰. Hänellä on kuvia miehistä sellinsä seinillä ja suurin osa heistä on rikollisia, koska hänelle rikollisuus on viehättävää ja kiihottavaa. Kertoja nostaa rikolliset jalustalle; hän kirjoittaa kertomuksensa murhaajien kunniaksi (KM, 8). Tätä yhteiskunnan ulkopuolisuutta käsittelee Leo Bersani teoksessaan *Homos* (1996). Bersani analysoi pääasiassa Genet’n teosta *Pompes Funèbres*, mutta Genet’n kaikissa teoksissa on hyvin samanlaisia elementtejä. Bersani esittää Genet’n teoksen erotiikan olevan kannibalistista: kertoja haluaa syödä rakastajansa tämän peräaukon kautta. Rakastajansa ahmiminen on kertojan seksuaalinen fantasia. Hän haluaa olla yhtä rakastajansa kanssa. (Bersani 1996, 158.) Bersanin mielestä Genet’n teokset juhlistavat homoseksuaalisuutta, mutta samaan aikaan Genet itse esittää itsensä sopimattomana yhteiskuntaan, koska hänen seksuaaliset tapansa ovat vastenmielisiä (Bersani 1996, 161). Bersani kuitenkin muistuttaa, että Genet’n teokset ovat rikkoneet normeja seksuaalisuuden kuvauksillaan. Bersani esittää, että homoseksuaaliseen haluun liittyy vallankumouksellinen kyvyttömyys samankaltaiseen sosiaalistumiseen kuin heteroseksuaalit (Bersani 1996, 7.) Bersani siis tarkoittaa sitä, että homoseksuaalit esittävät itsensä antisosiaalisina. Esseessään ”Is the Rectum a Grave?” (1987) hän esittää, että oleminen seksin vastaanottavana, passiivisena osapuolena on halventavaa ja itsetuhoavaa, mutta juuri siitä syystä sitä pitäisi juhlistaa. Sitä kautta on mahdollista kritisoida maskuliinisuuden ideaa. (Bersani 1987, 222.) Queer-tutkija Ann Cvetkovich kirjoittaa, että Bersanin tavoite on haastaa romanttinen ja utopistinen käsitys seksistä julistaakseen, että alistumista sisältävät seksuaalisuuden muodot voivat olla nautinnollisia (Cvetkovich 2003, 62). Queer-tutkija Jack Halberstam esittää, että Bersani yhdistää seksin, erityisesti homoseksin, kuolemanviettiin, johon palaan luvussa 4. Halberstamin mukaan Bersanin queeriyteen liittyvä negatiivisuus on samankaltaista Lee Edelmanin negatiivisuuden kanssa. Kumpikaan heistä ei usko tulevaisuuteen. (Halberstam

⁵⁰ ”mes amants inconnus, je vais écrire une histoire” (NDF, 16)

2008, 140, 147–148.) Käsittelen myös Edelmania lisää luvussa 4. Bersanin teorian, jota sittemmin alettiin kutsua antirelationismiksi, hän kehittää muun muassa tutkimuksensa Genet’n teoksen *Pompes Funèbres* pohjalta. Antirelationismiin liittyy juuri seksin itsetuhoava ominaisuus sekä kuolemanvietti. Muñoz kritisoi Bersanin antirelationismia siitä, että tämä johtaa politiikan jakautumiseen. Muñoz kirjoittaa: ”Bersani considers coalitions between gay men and people of color or women as ‘bad faith’ on part of the gays” (Muñoz 2019, 34). Muñozin mukaan Bersanin teoria pitää kaikkia rodullistettuja ihmisiä heteroina ja kaikkia homomiehiä valkoisina. Tämä tuottaa ongelmia, jos teoriaa oikeasti yritettäisiin soveltaa politiikassa. Bersanin teoria ei Muñozin mukaan tarvitse utopistista ajattelua tai usko siihen, koska Bersani ei esimerkiksi etsi menneisyydestä utopistisia muistoja, kuten Muñoz, ja siksi Muñoz on Bersanin kanssa eri mieltä. (Muñoz 2019, 35.) Bersani ei kirjoita *Kukkien Madonnasta* teoksessaan, mutta itse kutsuisin *Kukkien Madonnaa* utopistiseksi, kuten tässä tutkielmassa pyrin osoittamaan.

Kertoja-Jeanin miestyyppejä on samanlainen kuin Divinen, koska hän samaistaa itsensä Divineen. Kaikilla tädeillä itseasiassa on samanlainen miesmaku: he kaikki haluavat Mignonia. Hänen saapuessaan Divineen asunnolle, kun tämä on kuollut, tätien sanotaan tuntevan ”sisimmässään salaisen porautumisliikkeen” ja kuvittelevan ”syleilevänsä tuota kaunista miestä” (KM, 18)⁵¹, kun Mignon kulkee heidän ohitse. Jeanilla on omia rakastajia, kuten Clément Village, joista hän kertoo ja jotka hän toisinaan pyrkii yhdistämään johonkin Divineen tarinan hahmoon, kuten Seck Gorguihin kertoja tuo piirteitä Clément Villagesta. Jean ei häpeile tai piilottele kertoessaan seksuaalisista haluistaan ja kokemuksistaan. Ainoastaan hän mainitsee, että hänen täytyy olla varovainen öisin, ettei vartija huomaa hänen masturboivan (KM, 11–12). Jean muun muassa kuvailee kokemustaan Mignonin kanssa seuraavasti:

Hän seiso siinä edessäni yhtä lempeänä kuin jos olisi maannut alastomana neilikaniityllä. Seuraavassa sekunnissa minä kuuluin hänelle, niin kuin (kuka niin sanoo?) hän olisi laukaissut suoraan suuhuni ja aina sydämeeni saakka. Hän tuli sisääni ja täytti minut kokonaan niin ettei enää jäänyt tilaa minulle itselleni, ja niin minä nyt olen milloin gangsteri, milloin murtovaras tai sutenööri, ja poliisikin erehtyy ja pidättää minut. (KM, 16–17)⁵²

⁵¹ ”à leurs corps un mouvement de vrille”, ”enlacer ce bel home” (NDF, 23)

⁵² ”Il m’apparut debout avec la gentillesse qu’il aurait pu avoir, couché nu dans un champ d’œilletons. Je fus à lui à la seconde, comme si (qui dit cela?) par la bouche il m’eût déchargé jusqu’au cœur. Entrant en moi jusqu’à n’y plus laisser de place pour moi-même, si bien que je me confonds maintenant avec gangsters, cambrioleurs, macs, et que la police, s’y trompant, m’arrête.” (NDF, 21–22)

Luvussa 2.1 totesin, että Jean on vastaanottava osapuoli, minkä voi sitaatistakin huomata. Seksuaalisuus on osa hänen sukupuoli-identiteettiään, joten seksin voi nähdä sukupuolitekona. Kertoja-Jean myös toteaa Mignonin täyttävän hänet niin, ettei hän ole enää oma itsensä. Yhtäkkiä Jean onkin maskuliininen uros, rikollinen ja parittaja. Seksi ikään kuin muuttaa hänen sukupuoltaan. Hänen voisi todeta siis olevan hybridi, kuten Kukkien Madonna, vaikkakin Mignonin maskuliinisuus on se, mikä muuttaa Jeania, ei Jean itse. Samaan aikaan tässä voi huomata Bersanin mainitsemia kannibalistisia elementtejä: Jean haluaa, että Mignon täyttää hänet eli voi sanoa, että Mignon syö hänet sisältä päin. Toisaalta voi todeta, että Jean syö Mignonin, koska hänestä *tulee* Mignon. Kuitenkin Mignon on se, kuka jää jäljelle ja kuka aktiivisesti tulee Jeanin sisään, joten Jean on enemmän se, kuka tulee syödyksi. Bersani analysoi teosta *Pompes Funèbres* samalla tavalla: kertoja syö rakastajansa, mutta tulee samalla syödyksi rakastajansa peräaukon kautta (Bersani 1996, 158).

Genet käyttää paljon sanaa 'tunkeutua'. Ihmiset tunkeutuvat toisiinsa, ilma tunkeutuu ihmiseen. Tunkeutumisessa on selvä seksuaalinen lataus, mutta se on hieman negatiivinen. Tunkeutuminen kuulostaa väkivaltaiselta. Se on kuin pakottamista. Aiemmin tässä luvussa mainitsin tätien tuntevan "salaisen porautumisliikkeen" (KM, 18), joka sekin kuulostaa väkivaltaiselta. Porautumisliike on metafora, mutta ei kovinkaan epäselvä tai erikoinen. Penetroiduksi tulemisen väkivaltaisuuteen liittyy myös Bersanin ajatus anaaliseksiin itsetuhoavuudesta: vastaanottavana osapuolena oleminen voi olla halventavaa ja siksi se tuhoaa vastaanottajan itsensä. Ann Cvetkovich tiivistää Bersanin ajatuksia maskuliinisen tuhoutumisesta vastaanottavassa osapuolella. Maskuliininen yhdistetään penetroivaan ja feminiininen vastaanottavaan, joten vastaanottaessa miehen maskuliininen puoli tuhoutuu. (Cvetkovich 2003, 62.) Tunkeutuminen tai poraus ovat kuitenkin asioita, mitä teoksen hahmot haluavat. Lisäksi he haluavat olla feminiinisiä. Teoksen kannibalistiset ja muut syödyksi tulemiseen viittaavat vertaukset ovat myös väkivaltaisia. Esimerkiksi teoksen alkupuolella kertoja-Jean kirjoittaa:

[...] kerran, kun tunteeni oli ylitsevuotavainen, minä halusin nielaista itse itseni kääntämällä avonaisena ammottavan suuni pääni yli ja ahmaisemalla siihen ensin koko ruumiini, sitten Maailmankaikkeuden, niin ettei minusta enää olisi jäljellä muuta kuin pieni suussa pureksittu pallo joka kutistuisi kutistumistaan: se on minun tapani nähdä maailmanloppu. Divine tarjosi itseään yölle, että se ahmaisi hänet hellästi suuhunsa eikä milloinkaan oksentaisi häntä ulos. (KM, 32–33)⁵³

⁵³ "[...] puis encore, n'en pouvant plus d'émotion, de désirer m'avalier moi-même en retournant ma bouche démesurément ouverte par-dessus ma tête, y faire passer tout mon corps, puis l'Univers, et n'être plus qu'une

Vaikka syödyksi tuleminen onkin väkivaltaista, näen sen myös rauhallisena ja turvaa tuovana. Kertojan tunteet ovat niin voimakkaita, että hän haluaa turvaan omaan suuhunsa. Divine sen sijaan tulee hellästi syödyksi ja hän on ikuisesti yön sisällä turvassa. Divine kuuluu yölle, ja tämän voi nähdä tarkoittavan hänen olevan alamaailman olento. Hänen pitää liikkua öisin, koska hän ei sovi päivänvaloon eli hetero-aikaan. Hän ei sovi päivänvaloon ammattinsa vuoksi eikä seksuaalisuutensa tai sukupuolensa vuoksi. Yöstä hän saa turvaa, yö on hänen paikkansa heteroajan ulkopuolella. Syödyksi tuleminen, koska se tuo turvaa, on pakokeino pois heteroseksuaalisen matriisin alistavasta todellisuudesta. Kertojan voi myös katsoa syöneen Divinen, koska hänestä kasvavat ruumiinosat ovat onnellisia saadessaan elää Divinessä (ks. luku 2.1). Divine on osa häntä. Kertoja haluaa maailmanlopun olevan hänen aiheuttamansa: hän haluaa syödä maailmankaikkeuden. Siten hän ottaisi oman ja maailman kohtalon haltuunsa. Hän haluaa syödä heteronormatiivisen yhteiskunnan, joka ei hyväksy häntä. Se on hänen kostonsa. Sitä voi kutsua utopistiseksi teoksi. Syömällä heteronormatiivisen yhteiskunnan hän antaa tilaa utopialle.

Muñoz tarkastelee John Giornon teosta *You Got to Burn to Shine*, ja nostaa esiin yhden seksikohtauksen, jossa kertoja harrastaa seksiä useamman miehen kanssa. Muñoz kirjoittaa: ”it is also [...] a reimagining of our actual conditions of possibility” (Muñoz 2019, 38). Giornon teksti luo utopistisen kuvan hyvästä elämästä, joka on jo tapahtunut, mutta samaan aikaan auttaa meitä kuvittelemaan tulevaisuuden mahdollisuuksia uudelleen (Muñoz 2019, 38). *Kukkien Madonnassa* on myös seksikohtauksia, joissa kuvataan seksiä häpeilemättä monilla vertauksilla:

Eräänä yönä Arkkienkelistä tuli fauni. Hän puristi Divineä itseään vasten, kasvot vastakkain, ja hänen elimensä joka äkkiä oli käynyt voimakkaammaksi, yritti tunkeutua Divineen alakautta. Kun hän oli löytänyt, hän köyristi vähän selkäänsä ja meni sisään. Gabriel oli kehittänyt sellaisen taituruuden että hän saattoi, pysytellen itse liikkumattomana, värisyttää siitintään kuin pillastuva hevonen. (KM, 115)⁵⁴

Kohtaus Divinen ja hänen yhden rakastajansa Arkkienkeli Gabrielin välillä luo kuvan onnellisesta suhteesta kahden hahmon välillä, joten tämänkin voisi sanoa luovan utopistisen kuvan hyvästä elämästä. He eivät pelkää harrastaa seksiä. Taudit, kuten AIDS, eivät luo

boule de chose mangée qui peu à peu s’anéantirait : c’est ma façon de voir la fin du monde. Divine s’offrait à la nuit afin d’être dévorée de tendresse par elle et jamais plus vomie.” (NDF, 43)

⁵⁴ ”Une nuit, l’Archange devint faune. Il tenait Divine contre soi, face à face, et son membre, soudain plus puissant, par-dessous elle, cherchait à pénétrer. Quand il eut trouvé, se recourbant un peu, il entra. Gabriel avait acquis une telle virtuosité qu’il pouvait, tout en restant immobile lui-même, donner à sa verge un frémissement comparable à celui d’un cheval qui s’indigne.” (NDF, 150)

varjoja tapahtumien ylle. Kohtaus on jopa romanttinen, koska Divinen todetaan pökertyvän ”rakkaudesta kuin puussa asuva nymfi” (KM, 115)⁵⁵. Gabrielin sanotaan olevan fauni, joka on olento roomalaisessa mytologiassa. Faunilla on pukin alavartalo ja miehen ylävartalo. Fauneilla on myös suuri seksuaalivietti (*Oxford Dictionary of Word Origins*, 2021). Gabrielista tulee eläimellinen, mutta mystinen sekä vahvasti seksuaalinen olento, ei enää ihminen. Gabriel on muutenkin enemmän kuin ihminen, koska häntä kutsutaan Arkkienkeliksi. Arkkienkeli viittaa myös hänen nimeensä Gabriel, koska Gabriel oli yksi Raamatun arkkienkeleistä. Gabrielissa siis yhdistyvät uskonnolliset sekä eläimelliset elementit. Fauni tai Arkkienkeli eivät kumpikaan ole negatiivisia nimityksiä, vaan enemmänkin ylistäviä. Tämä homoseksuaalinen mies nostetaan siten ylevään asemaan. Myös Divinestä tulee mytologian olento nymfi. Nymfit ovat naispuolisia jumaluuksia, jotka liittyvät esimerkiksi luontoon. Divinen hahmoonkin siis liitetään jumaluus.

Genet ei pelkää yhdistää uskontoa seksuaalisuuteen, mikä ei sinänsä ole uusi ilmiö. Ranska on katolinen maa, ja Genet kasvoi uskonnollisessa perheessä, joten uskonto oli aina ollut läsnä hänen elämässään. Katson uskonnon, joka usein suhtautuu homoseksuaalisuuteen negatiivisesti, yhdistämisen seksuaalisuuteen olevan vastaisku tälle negatiivisuudelle. White kirjoittaa Genet-biografiassaan, että nuoruudessaan Genet viihtyi kirkossa, mutta lopulta hän huomasi, että usko ja Jumala ovat onttoja (White 1993, 26). Uskonto oli Genet’lle enemmän esteettistä (White 1993, 26), joten miksei hän toisi seksuaalisuutta siihen mukaan? Teoksen alkupuolella on Divinen hautajaiset, ja matkallaan kirkolta hautausmaalle pappi kuvittelee mielessään kohtauksen metsässä, jossa hän kohtaa sahalla työskentelevän nuorukaisen. Heidän kohtaamisensa kuvataan seuraavasti:

Sana ”savukkeenpätkä” ja imeskellyn tupakan maku saivat papin selkäpiin jäykistymään, vetäytymään taaksepäin kolmella pienellä nykäyksellä, niin että kaikki hänen lihaksensa alkoivat väristä aina äärettömyyteen saakka, joka vavahti ja ejakuloi tähtisumujen siemennestettä.

Sahamiehen huulet painautuivat papin suulle, jonne hän työnsi savukkeenpätjän yhdellä ainoalla kielenpainalluksella (KM, 26)⁵⁶

Tämän jälkeen pappi kaatuu maahan ja ”menehtyi rakkaudesta” (KM, 26)⁵⁷. Nuorukainen hyväili pappia ja poistui paikalta. Pappi ei kuitenkaan ole oikeasti kuollut vaan toimittaa

⁵⁵ ”d’amour comme une nymphe dans l’arbre” (NDF, 150)

⁵⁶ ”L’émot ”mégot” et le saveur du tabac sucé firent l’échine de l’abbé se raidir, se tirer en arrière de trois petits coups secs, qui se répercutèrent en vibrations à travers tous ses muscles et jusqu’à l’infini, qui en frémit et éjacula un semence de constellations.” (NDF, 35)

⁵⁷ ”il expira d’amour” (NDF, 35)

Divinen hautajaisia. Katolinen kirkko on perinteisesti ollut vastaan homoseksuaalisuutta, joten papin kuviteltu kohtaaminen sahamiehen kanssa ei olisi hyväksyttävää kirkossa. Hän ei välttämättä edes saisi olla pappi homoseksuaalina. Tekemällä papista homoseksuaalin Genet rikkoo normia. Divinen hautajaisissa myös muista katolisen kirkon asioista tehdään seksuaalisia, kuten vihkivesipirskottimesta. Mignon punastuu ottaessaan pirsrottimen ja ”tuntiessaan kädessään sen painon” (KM, 27)⁵⁸. Tädit hihittelevät ja kirkuvat koskettaessaan pirskotinta. Pirskotin muistuttaa heitä peniksestä. Homoseksuaalisuus katolisessa kirkossa ei ole uusi tai ennenkuulumaton asia, mutta *Kukkien Madonnassa* homoseksuaalisuus on osa kirkkoa eikä asia, jota kirkko pitää salassa ja on vastaan. Tämän takia näen seksuaalisuuden ja uskonnon yhdistämisen utopistisena tekona.

Vaikka teoksessa on paljon puhetta seksuaalisesta halusta, koen teoksen koskettavan myös romanttisia tunteita: Divine ja Mignon rakastuvat toisiinsa, Divine on rakastunut Arkkienkeli Gabrieliin, pappi menehtyy rakkaudesta kuvittelemassaan kohtaamisessa metsässä. Katson rakkaudesta kuoleminen olevan voimakas metafora kuvaamaan romanttisia tunteita. Kertoja-Jean myöntää, että hänestä on ”hauska keksiä [...] erilaisia tapoja joilla rakkaus yllättää ihmiset” (KM, 46–47)⁵⁹. Jean selvästi uskoo rakkauteen ja pitää romanttisista tarinoista, koska hän keksii niitä itse. Divinen ja Mignonin rakkautta kertoja kuvaa seuraavasti:

Rakastaa kuin kaksi nuorta nyrkkeilijää jotka otellessaan keskenään (he eivät tappele keskenään) repivät toinen toisensa paidan ennen kuin irrottautuvat toisistaan ja jotka, kun he ovat vastakkain luulevat näkevänsä itsensä peilistä ja ällistyneinä kauneudestaan jäävät hetkeksi tuijottamaan toisiaan suu auki, ravistavat sitten – raivoissaan tultuaan yllätetyiksi – sotkuisia hiuksiaan, hymyilevät toisilleen kosteaa hymyä ja syleilevät toisiaan kuin kaksi kreikkalais-roomalaista painin ottelijaa, painavat lihaksensa niin tiiviisti toisen lihaksiin että sulautuvat yhteen ja heittäytyvät matolle kunnes heidän lämpöinen spermansa lennähtää korkealle ja piirtää taivaalle linnunradan [...] Tällä tavalla muodostui uusi Taivaankartta Divinen ullakkohuoneen kattoon. (KM, 48)⁶⁰

Kohtaus luo kuvan, joka on samaan aikaan sekä eroottinen että romanttinen. Miehet rakastuvat yllättäen ja kohtaamineen päättyy seksiin. Teoksessa ei suoraan mainita rakkautta ensisilmäyksellä, mutta esimerkiksi tämän tilanteen voi melkein sanoa olevan rakkautta

⁵⁸ ”de le sentir si lourd” (NDF, 36)

⁵⁹ ”jouer à inventer les manières qu’a l’amour surprendre les gens” (NDF, 61)

⁶⁰ ”S’aimer comme, avant de se séparer deux jeunes boxeurs qui se battent (non combattent), déchirent l’un à l’autre sa chemise, et, quand ils sont nus, stupéfaits d’être si beaux, croient se voir dans une glace, restent bés une seconde, secouent – la rage d’être pris – leurs cheveux emmêlés, se sourient d’un sourire humide et s’étreignent comme deux lutteurs de lutte gréco-romaine, emboîtent leurs muscles dans les connexions exactes qu’offrent les muscles de l’autre, et s’affalent sur le tapis jusqu’à ce que leur sperme tiède, giclant haut, trace sur le ciel une voie lactée [...] Ainsi une nouvelle carte du Ciel se dessine sur la muraille du grenier de Divine” (NDF, 62–63)

ensisilmäyksellä. Tosin nyrkkeilijät mahdollisesti ovat nähneet toisensa useamminkin. Mignon ja Divine sen sijaan eivät olleet kohdanneet aiemmin, ja heti heidän ensimmäisen yönsä jälkeen Divine on rakastunut Mignoniin, tai kuten Mignon sanoo, hän on ”retkussa” (KM, 37)⁶¹.

Queer-ihmiset ovat joutuneet kuulemaan kommentteja siitä, että he eivät tule löytämään rakkautta. Kirjallisuudentutkija ja feministi Kate Milletin mukaan Genet’n teoksissa homoseksuaalinen rakkaus on jatkuvaa torjuntaa, koska uros löytää aina toisen, paremman näköisen tädin (Millett 1977, 338). On totta, että *Kukkien Madonnassa* Divinen kaikki rakastajat lopulta jättävät hänet, Seck Gorgui erityisen julmasti valitsee Kukkien Madonnan Divinen omassa asunnossa, mutta silti haluan korostaa, että teoksessa pariskuntien väliltä löytyy kuitenkin rakkautta. Hetero aikaan sisältyy ideaali elämänmittaisesta rakkaudesta ja avioliitosta. Queer-teoreetikko Sara Ahmed käsittelee teoksessaan *The Promise of Happiness* (2010) onnellisuutta ja muun muassa objekteja, jotka tuottavat onnellisuutta. Ahmed kritisoi ajatusta siitä, että heteroseksuaaliset arvot (perheen perustaminen ja avioliitto) tuottavat onnellisuutta, koska queer-ihmiset eivät jaa tätä näkemystä (Ahmed 2010, 90, 112). Heteroseksuaalinen matriisi suosii heteroseksuaalista rakkautta ja lisääntymistä, joten kaikki, jotka eivät toimi matriisin mukaisesti, ovat onnettomia. Palaan Ahmedin ajatuksiin onnellisuudesta luvussa 4.2.

Kukkien Madonnassa ei ole elämänmittaista rakkautta, mutta jätetyksi tuleminen ei ole tärkein asia, vaan se, että ylipäättään tulee rakastetuksi. Heteroajassa homoseksuaalinen rakkaus ei ole hyväksyttävää, joten se on piilotettava. *Kukkien Madonna* korostaa toisenlaista todellisuutta, jossa homoseksuaalisia onnellisuuden ja rakkauden hetkiä kuvataan ja juhlistetaan. Toisin kuin Forster, joka ei uskaltanut julkaista teostaan *Maurice*, koska siinä on onnellinen loppu, Genet julkaisi tekstinsä omalla nimellään omana elinaikanaan jo melko pian sen ensimmäisen julkaisun jälkeen. Väittäisin myös, että *Kukkien Madonnassa* on onnellinen loppu, vaikka Divine kuolee, koska Mignon lähettää Divinelle kirjeen vankilasta, jonne hän joutui erottuaan Divinestä. Sen lisäksi Divinen kuoltua hän tulee tämän asunnolle katsomaan ruumista. Mignon ei lopulta täysin jättänytäkään Divineä. Katson, että uskaltamalla kirjoittaa onnellisia tapahtumia Genet aktiivisesti toimii utopistisen tulevaisuuden puolesta.

⁶¹ ”t’en tiens pour moi” (NDF, 49)

3.2 Seksuaalisuus ja valta

Kukkien Madonnan kertoja kuvittelee kohdanneensa teoksen hahmoja. Mignon on kertojan itse keksimä hahmo. Kuitenkin hän toteaa viettäneensä kolme kuukautta yhdessä tämän kanssa (KM, 17). Mignon myös jostain syystä oli ilmestynyt Jeanin vankiselliin. Kertoja-Jean kuvittelee siis kaiken, koska Mignon ja Divine ovat hänen luomiaan hahmoja. Hän tekee hahmoillaan, mitä hän itse haluaa. Mignoniin liittyy vahvasti seksuaalisuus. On kuin kaikki, mitä hän tekee, olisi jotenkin seksuaalista. Kertoja-Jeanin mielikuvat Mignonista liittyvät seksiin, ja hän jopa kertoo, että ainoa konkreettinen muisto Mignonista on ”kipsivalos, jonka Divine teki omin käsin hänen kullistaan” (KM, 17)⁶². Kipsivaloksesta kertoja-Jean toteaa ”[e]nemmän kuin mikään muu minua kiehtoo siinä sen peräaukosta siirtimen kärkeen ulottuvan osan voima, siis kauneus” (KM, 17)⁶³. Voima on hänelle kaunista, ja voima on maskuliinista (ks. luku 2.1). Uroksilla on voimaa ja siten seksuaalista valtaa enemmän kuin tädeillä, koska feminiininen alistuu maskuliinisen edessä. Jean kertoo, että Mignon hakkasi häntä, kun he olivat yhdessä. Väkivalta on maskuliinista ja Mignon on tässä asetelmassa ’mies’, joten heidän kuviteltu parisuhteensa toistaa heteroseksuaalista suhdetta, toksista kylläkin. Parisuhdeväkivaltaa esiintyy muissakin kuin heteroseksuaalisissa suhteissa, mutta se on yksi yleisimmistä naisten kokemista väkivallan muodoista (UNWomen, 2025). Mignon ja Jean toistavat tätä haitallista kuviota.

Kertoja-Jean nauttii urokselle alistumisesta (ks. luku 2.1), ja tämä tuo tietynlaisen valta-asetelman Jeanin ja hänen rakastajiensa välille. Urosten ja tätien suhteissa on koko teoksen läpi huomattavissa valta-asetelma, jossa uroksilla on seksuaalista valtaa tätien yli. Tädit haluavat heitä, ja urokset tietävät sen. Esimerkiksi Mignon käyttää Divineä hyväkseen, koska ollessaan Divinen kanssa Mignon saa rahaa. Mignon on samaan aikaan kuitenkin rakastunut Divineen, mutta lopulta hän kuitenkin jättää tämän, kun hän on saanut tarpeekseen.

Ollessaan vangittuna Divine huomaa, että sellin seinälle on piirretty kuvia peniksistä ja tämä kiihottaa häntä. Hän kertoo ystävilleen innostuneena piirroksista. (KM, 63.) Fallos esiintyy useaan otteeseen sekä *Kukkien Madonnassa* että muissa Genet’n teoksissa. Fallos on maskuliinisuuden symboli, mutta laajemmin se edustaa patriarkaattia. Teoksessaan *Sexual Politics* (1970) Kate Millett kutsuu penistä miehen ylemmän aseman merkiksi (Millett 1977,

⁶² ”le moulage en plâtre que fit elle-même Divide de sa queue” (NDF, 22)

⁶³ ”Plus que toute autre chose, en elle ce qui impressionne, c’est la vigueur, donc la beauté, de cette partie qui va de l’anus à la pointe du pénis.” (NDF, 22)

47). Cixous kirjoittaa ”Medusan naurussa” falloksen johtavan aseman olevan haitaksi sekä miehille että naisille. Naiset jäävät falloksen varjoon ja miesten on tavoiteltava ”fallista monoseksuaalisuutta”. (Cixous 2013, 51.) *Kukkien Madonnassa* urosten elimet ovat ylistettyjä, mutta tätien elimistä ei puhuta. Urokset edustavat maskuliinisuutta falloksineen, ja siten he ovat hierarkiassa tätejä korkeammalla. Vaikka Cixous onkin sitä mieltä, että Genet’n teoksissa näkyy feminiinisyyttä, falloksen ihailu tekee *Kukkien Madonnasta* myös maskuliinisuutta ylistävän. Kuitenkin väitän, että falloksen ihailu on niin voimakasta, että teos on enemmänkin homoseksuaalinen kuin patriarkaattia vahvistava, koska patriarkaattiin sisältyy valta-asetelma miesten ja naisten välillä, jossa naiset ovat miesten alistamia, myös seksuaalisesti, koska naisten pääasiallinen tehtävä on tuottaa lapsia. Kuten olen maininnut aikaisemmin, homoseksuaalisuus ei sovi heteroseksuaaliseen matriisiin, jonka tavoitteena on ylläpitää patriarkaattia. Genet pyrkii pakoon Cixous’n mainitsemaa fallista monoseksuaalisuutta. Falloksen johtoasema ei olekaan vallassa *Kukkien Madonnassa* heteroseksuaalisella tavalla. Siksi *Kukkien Madonnan* falloksen ylistäminen on queeriä. Fallos edustaa homoseksuaalisuutta. Hahmot kiihottuvat nähdessään falloksen. Sitä kautta falloksella on myös seksuaalista valtaa.

Seck Gorgui on tummaihoisen, ja muun muassa hänen kuvaustapaansa liittyy ongelmia. Esimerkiksi Butler nimeää tummaihoisten esittäminen liiallisen seksuaalisina rasistiseksi toiminnaksi. Hän esittää esseessään ”The Force of Fantasy” (1990) valokuvaaja Robert Mapplethorpen syylistyvät tähän. Hän kirjoittaa: ”[t]he naked Black men characterized by Mapplethorpe engage a certain racist romanticism of Black men’s excessive physicality and sexual readiness, their photographic currency as a sexual sign” (Butler 2004, 197). *Kukkien Madonnassa* esiintyy tätä rasistista ilmiötä. Sen lisäksi teoksessa käytetään rasistista kieltä: erityisesti tummaihoisista käytetään rasistista ilmaisua. Seck Gorguin hahmon kohtelua voisi kutsua jopa tummaihoisten fetisoinniksi. Kertoja-Jean yhdistää Gorguin erääseen toiseen tummaihoiseen mieheen nimeltä Clément Village. Kertoja-Jean jakoi kerran vankisellin Villagen kanssa. Kertoja kuvailee ajatuksiaan Villagesta seuraavasti:

Vaikutti siltä että hänen [Villagen] uskomaton seksuaalinen kykynsä riittäisi rauhoittamaan minut. Hän oli väkevä kuin meri. Hänen säteilynsä oli tyydyttävämpi kuin yksikään lääke. Hänen läheisyytensä oli kuin loitsu. (KM, 133)⁶⁴

⁶⁴ ”Il semblait que son extraordinaire puissance sexuelle était suffisant pour me calmer. Il était fort comme la mer. Son rayonnement était plus reposant qu’un remède. Sa présence était conjuratoire.” (NDF, 174)

Heti ensimmäiseksi kertojan on mainittava Villagen seksuaaliset kyvyt. Hän käyttää sanaa 'uskomaton', joka saa kohdan kuulostamaan liioitellulta. Kertoja kutsuu Villagea kauneimmaksi tummaihoiseksi, kenet hän on koskaan nähnyt, joten voi todeta, että hän on ihastunut Villageen. Kertoja sanoo, että hän haluaa Seck Gorguin olevan ”yhtä kaunis, yhtä jäntevä ja vulgaari” (KM, 144–145)⁶⁵. Villagen kuvaaminen vulgaariksi saa hänet kuulostamaan asiattomalta, huonokäyttökseltä. Vulgaari tarkoittaa rahvaanomaista ja alatyylisiä (Tieteen termipankki), joten se voisi viitata myös seksisävytteisiin puheisiin ja käytökseen. Kertoja mainitsee, ettei muista Villagesta enää muuta kuin ”sen kimmoisan lihaksen jonka hän tunki sisään käyttämättä käsiään, minä muistan tuon elävän kalun jolle minä haluaisin pystyttää temppelin” (KM, 146)⁶⁶. Villagen olemassaolo typistetään yhteen ruumiinosaan. Teoksessa on kuitenkin paljon tämänkaltaisia kuvauksia. Villagen ollessa tummaihoisen koen tarpeelliseksi mainita tämän, koska tummaihoisten fetisointi on rasistinen ongelma. Muitakin teoksen hahmoja typistetään seksiobjekteiksi, mutta heidän ollessa valkoihoisia, ei kohtelua voi kutsua rasistiseksi. Tummaihoisten fetisointi ei ole utopistista, koska se vahingoittaa tummaihoisia. Genet tuskin tarkoituksella on rasistinen, mutta hän syyllistyy siihen siitä huolimatta. Osasyyn tähän on, että teos on kirjoitettu sotienvälisenä aikana, jolloin rasistinen kielenkäyttö oli normalisoidumpaa kuin nykypäivänä. Rasismi on kuitenkin vallankäyttöä, ja vaikka *Kukkien Madonnassa* ihaillaankin uroksia, koen, että tummaihoisten fetisointi on esillä teoksessa.

Prostituutio on laitonta, mutta Carolyn J. Dean esittää, että Ranskassa ei asetettu lakeja miesten prostituutiolle. Hänen mukaansa prostituoituina toimivat miehet pidätettiin yleensä säädyllisyyslain perusteella. (Dean 2000, 135.) Divine on siis jatkuvan poliisin uhan alla, vaikka hän ei harrastaisikaan seksiä julkisella paikalla. Hänet kuitenkin pidätetään vain kerran teoksen aikana, ja silloinkin poliisit kiihottuvat käsitellessään häntä:

Koko matkan Divine hieroo itseään vasten poliiseja joilla seisoo ja jotka pitelevät häntä entistä tiukemmin kompuroiden tahallaan saadakseen painetuksi reitensä hänen reisiään vasten. (KM, 62)⁶⁷

Divinen käytös poliisien kanssa kuulostaa suorastaan pelottavalta, koska poliisiväkivalta on todellinen uhka. Mutta poliisit ovat osa teoksen eroottista tunnelmaa eivätkä siksi ole

⁶⁵ ”aussi beaux, nerveux et vulgaire” (NDF, 190)

⁶⁶ ”ce muscle élastique qu’il enfonçait sans qu’il y mît la main, je me souviens de ce membre vivant auquel je voudrais élever un temple” (NDF, 192)

⁶⁷ ”Tout le long du chemin elle se frotte à eux qui bandent, la serrent plus fort, et exprès trébuchent pour mêler leurs cuisses aux siennes.” (NDF, 81)

väkivaltaisista. Samassa kohdassa todetaan, että ”[k]unnon kansalaiset kävelevät ohi” (KM, 62)⁶⁸. Heitä ei kiinnosta, että Divine pidätetään. He eivät edes halua tietää. He kuuluvat hetero aikaan ja Divinen pidätys tapahtuu sen ulkopuolella. Syytä Divinen pidätykselle ei kerrota, mutta pidätys tapahtuu bulevardilla, joten voidaan olettaa, että hänet pidätetään prostituutiosta. Hänen seksuaalinen toimintansa, ja työnsä, ei sovi hetero aikaan, joten hänet täytyy poistaa eli pidättää. Pidätyksestäkin tehdään seksuaalinen tapahtuma, ja tämän voi nähdä kertoja-Jeanin aktiivisena yrityksenä tuoda poliisit heidän queeriin todellisuuteensa, ulos hetero ajasta kohti queeriä tulevaisuutta, ja siten viedä heiltä myös heidän voimansa Divinen ylitse.

3.3 Masturbointi

Kukkien Madonna on pääosin kertojan omaa kuvitelmaa. Sitä voi kutsua fantasiaksi. Judith Butler määrittelee fantasian osaksi mahdollisen sanallistamista. Hänen mukaansa fantasian avulla pääsemme käsiksi siihen, mikä on mahdollista. Fantasia antaa meille mahdollisuuden kuvitella itsemme ja muut toisella tavalla, ja siten fantasia haastaa todellisuuden ja ajatuksen siitä, mitä kutsumme todellisuudeksi. Butler lisää vielä, että fantasioita pyritään estämään esimerkiksi sensuurilla. Fantasioiden estäminen on yksi keinoista, joiden tarkoituksena on estää seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen mahdollisuuden tajun kehitys. Koska fantasiat auttavat kuvittelemaan toisenlaisen todellisuuden ja sitä kautta edistävät muutoksen tapahtumista, niiden estäminen vaikeuttaa tulevaisuuden muuttamista. (Butler 2004, 28–29.) Butlerin näkemys fantasiasta on varsin samankaltainen Muñozin utopistisen ajattelun kanssa: molemmissa on pyrkimyksenä haastaa mahdollisen rajat ja kuvitella todellisuus uudestaan. Kielitoimiston sanakirjan mukaan fantasia tarkoittaa muun muassa kuvitelmaa (Kielitoimiston sanakirja: *fantasia*). Termiä fantasia käytetään kuitenkin myös seksuaalisten kuvitelmien yhteydessä. Butler kirjoittaa, että seksuaaliset fantasiat saattavat sisältää toiveen niiden toteutumisesta, mutta fantasiat kuvaavat ulkopuolista maailmaa omilla ehdoillaan. Ne eivät siis kuvaa todellisuutta. (Butler 2004, 189.)

Amerikkalainen historioitsija Thomas W. Laqueur kirjoittaa teoksessaan *Solitary Sex* (Laqueur 2003), että moderni masturbaatio on osa ihmisen seksuaalisuutta, jonka aikana fantasia hiljentää todellisuuden (Laqueur 2003, 13). Ihminen antaa kuvitelmilleen vallan hetken verran. Tässä fantasialla tarkoitetaan nimenomaan seksuaalista fantasiaa. Laqueurin

⁶⁸ ”Les bourgeois passent” (NDF, 82)

teos käsittelee masturboinnin historiaa ja erityisesti länsimaisen yhteiskunnan suhtautumista siihen. Hänen mukaansa masturboinnin alettiin ajatella olevan terveydellinen ongelma noin vuonna 1712, jolloin Euroopassa julkaistiin teos *Onania*, joka nimesi masturboinnin vaaralliseksi terveydelle. Masturboinnin ajateltiin aiheuttavan muun muassa sokeutta ja mielenterveysongelmia. Laqueur jatkaa, että noin vuonna 1920 masturboinnin ei enää katsottu aiheuttavan sairauksia. (Laqueur 2003, 13–17.) Masturbointiin ei silti suhtauduttu hyväksyvästi vuosikausiin. Laqueur toteaa, että masturbointi yhdistettiin muun muassa sodomiaan, koska sen katsottiin johtavat miehet pois heteroseksuaalisuudesta (Laqueur 2003, 257). Laqueur kirjoittaa, kuinka esimerkiksi englantilaisissa sisäoppilaitoksissa oltiin huolissaan poikien yhteisistä masturbointihetkistä (Laqueur 2003, 259). Tällaisessa kuvauksessa sisäoppilaitoksista näen samankaltaisuutta Genet’n kokemuksiin nuorisovankiloista: myös hän kävi läpi homoeroottisia kokemuksia muiden poikien kanssa. Masturbointi ei tosin tee kenestäkään homoseksuaalia, mutta yhteisen masturboinnin voi nähdä homoeroottisena.

Laqueur pyrkii näyttämään teoksessaan, miksi masturbointiin suhtaudutaan niin kielteisesti. Kuten mainitsin, masturbointi yhdistettiin sekä sairauksiin että homoseksuaalisuuteen, ja molempia pidettiin vaarallisina. Laqueur esittää oman teoriansa siitä, miksi masturboinnista tuli paheksuttua: ajateltiin, että masturbointi tekee ihmisistä liian itsenäisiä, he eivät enää tarvitse toisiaan eivätkä siksi ota osaa yhteiskuntaan (Laqueur 2003, 357). 1900-luvulla siirryttiin lääketieteellisestä ajattelusta psykoanalyttiseen masturboinnin suhteen, mutta sen sijaan, että pelättiin tauteja, masturbointiin liittyi nyt eritoten syyllisyys (Laqueur 2003, 360–361). Masturboinnin nähtiin edustavan moraalista rappiota (Laqueur 2003, 365).

Kukkien Madonnan kertoja ei kaihda masturboinnista puhumista. Hän myöntää tekevänsä sitä vankisellissään toivoen kuitenkin, ettei vartija näe häntä. Teoksen kirjoitushetkellä yhteiskunnan suhtautuminen masturbointiin oli yhä negatiivinen. Muun muassa katolinen kirkko piti masturbointia syntinä (Laqueur 2003, 395). Laqueurin mukaan länsimaisen yhteiskunnan suhtautuminen masturbointiin muuttui positiivisemmaksi vasta 1960-luvulla (Laqueur 2003, 397). *Kukkien Madonnan* kertoja ei vaikuta tuntevan syyllisyyttä masturboinnista. Tosin hän toteaa, että ”[m]oraali on minussa kiinni vain yhdellä rihmalla” (KM, 157)⁶⁹. Kutsumalla itseään lähes moraalittomaksi kertoja varmistaa, ettei lukijoilla ole liian suuria odotuksia hänestä. Hän muistuttaa lukijoita, että heidän ei pidä ihailla häntä eikä

⁶⁹ ”La morale ne tient à moi que par un fil.” (NDF, 207)

arvostaa häntä. Hän on vain tarinan kertoja vankilassa. Hän on inhottava ja vastenmielinen ja hänen rakastajiensa täytyy olla jotenkin perverssejä, jotta he kykenevät rakastamaan häntä. (KM, 34.)

Kertoja-Jeanin mielestä miesten täytyy olla hirviöitä, jos he rakastavat häntä (KM, 11). Cixous kirjoittaa ”Medusan naurussa”, että naiset kokevat olevansa hirviöitä, koska he haluavat kirjoittaa, ”päästää äänensä kuuluville” sekä luoda uutta, ja koska he eivät käyttäydy niin kuin naisen on opetettu (Cixous 2013, 37). Cixous kehottaa naisia kirjoittamaan, koska siten he saavat ruumiinsa takaisin (Cixous 2013, 43). Hän vertaa naisten kirjoittamista masturbaatioon, koska sekin tehdään salaa (Cixous 2013, 38). Kertoja-Jeanin kirjoittamista voi hyvin verrata masturbointiin, koska hän kirjoittaa kuvitelmistaan ja fantasioistaan. Hän kertoo lukijoille, kuinka hän kuvittelee rakastelevansa miesten kanssa tai kuinka hän elää Divinen kautta yhdessä Mignonin kanssa. Kirjoittaminen tuottaa hänelle mielihyvää. Cixous myös korostaa kirjoittamisen ruumiillisuutta, joka näkyy hyvin *Kukkien Madonnassa*. Kertoja-Jean kirjoittaa seksuaalisuudestaan, ruumiillisista haluistaan ja toiminnoistaan.

Kukkien Madonnan tarina on kertoja-Jeanin omaa keksintöä. Hän itse sanoo keksineensä tarinan ”mieleni mukaan ja sellini lumoukseksi” (KM, 13)⁷⁰. Tarinan merkityksestä hän kirjoittaa seuraavasti:

Kelaamalla elämääni, seuraamalla sen juoksua minä täytän sellini heikumalla, kun saan olla sellainen joksi olin niin kovin vähällä tulla ja löydän jälleen, heittäytyäkseni niihin kuin mustiin aukkoihin, nuo hetket jolloin kuljin harharetkilläni ansoja vilisevissä sokkeloissa maanalaisen taivaan alla. (KM, 28)⁷¹

Kertoja kuvittelee omaa elämäänsä siis uudestaan. Kuten mainitsin johdannossa, Genet’n teoksia pidetään enemmän tai vähemmän autobiografisina, joten tässä kohdassa voi ajatella, että kirjoittamalla kertojan kuvittelevan elämäänsä uudelleen Genet itse tekee samoin. Palaan tähän ajatukseen myöhemmin luvussa 4.2.

Teoksen ollessa kertojan oman elämän uudelleenkuvausta, jonka tarkoituksena on täyttää hänen sellinsä ”heikumalla”, tarina sisältää eroottisia kohtauksia kertojan ja muiden hahmojen välillä. Kertoja kuvittelee harrastavansa seksiä esimerkiksi Mignonin kanssa. Kaikki urokset ovat kertojan omia ihailemia miehiä; hän haluaa heitä ja siksi heihin usein liittyy

⁷⁰ ”à ma guise, et pour l’enchantement de ma cellule” (NDF, 17)

⁷¹ ”En reprenant ma vie, en remontant son cours, emplir ma cellule de la volupté d’être ce que faute d’un rien je manquai d’être, et retrouver, pour m’y jeter comme dans des trous noirs, ces instants où je m’égarais à travers les compartiments compliqués de traquenerds d’un ciel souterrain.” (NDF, 37)

seksuaalisuutta, toisinaan jopa pelkäästään sitä. Kertoja ihailee peniksiä, ja kuten esitin, monet uroksista typistetään yhteen elimeen, esimerkiksi Clément Village. Teos kuulostaa kertojan fantasialta, ja hän useampaan otteeseen kertoo masturboinnistaan. Kertoja ei häpeile kertoessaan masturboinnistaan, vaan itseasiassa hän juhlistaa sitä. Hän kirjoittaa seuraavasti:

Olipa onni että kohotin itsekkään masturboinnin kultin arvokkaaseen asemaan!
 Heti kun käteni ojentuu liikkeeseen, vinksauttaa siivoton ja ylikuonnollinen
 siirtymä totuuden paikoiltaan. Kaikki minussa puhkeaa jumaloimaan. (KM, 92)⁷²

Masturboinnin nostaminen ylevään asemaan on utopistinen teko, sillä se esitetään ilman mitään häpeää. Kuten kerroin aikaisemmin, länsimainen yhteiskunta on pitänyt masturbointia paheellisena vuosikausia ja vasta 1960-luvulla suhtautuminen alkoi muuttua, joten sotienvälisessä Ranskassa ei katsottu masturboinnin ylistämistä hyvällä. Genet ei kuitenkaan kaihtanut kirjoittaa siitä. Katkelmassa käytetään kuitenkin sanaa 'siivoton', joka saa ajattelemaan, että kertoja pitää tekoaan jokseenkin paheellisena. Hän sanoo masturbointia myös itsekkääksi. Ymmärrän, että ajatus itselleen mielihyvän tuottamisesta voi kuulostaa itsekkäältä, mutta kertoja ei kuitenkaan vie keneltäkään mitään pois, joten en näe häntä itsekkäänä. Kertoja enemmänkin vaikuttaa ylistävän muita, koska hän ”puhkeaa jumaloimaan”. Hän mahdollisesti jumaloi hahmoja, keitä hän ajattelee tai selliään, jota hän toteaa rakastavansa. Kertoja myös esittää totuuden siirtyvän paikoiltaan hänen masturboidessa. Hänen fantasiansa siis luo vaihtoehtoisen todellisuuden, kuten Butlerkin esittää. Muñoz kirjoittaa, että unelmointi (*daydreaming*) sisältää seksuaalisten fantasioiden lisäksi laajemman ajatuksen kyvystä rakastaa (Muñoz 2019, 144). Unelmointi on queeriä, koska se kieltäytyy todellisuudesta ja keksii jotain vaihtoehtoista. *Kukkien Madonnan* kertoja kuvittelee itsensä ja muut toisella tavalla seksuaalisessa fantasiassa, ja tämä on queeriä utopistista toimintaa.

Kertoja pitää hajuista. Jälleen kerran hänen tapaansa häpeilemättömästi kertoa omista mieltymyksistään voi pitää utopistisena tekona. Heteroajassa vain normatiiviset seksuaalisuuden tavat ovat hyväksytyjä eli mies ja nainen yhdynnässä. Muusta ei puhuta. Kertojan mieltymys hajuihin ei ehkä ole ennenkuulumatonta, mutta se on normien vastaista ja siten queeriä. Hän kirjoittaa:

Olen jo kertonut miten minä pidän hajuista. Mullan voimakkaasta hajusta,
 käymälän ja arabien kupeiden pistävästä hajusta ja varsinkin omien pierujeni

⁷² ”Bien m’en prit d’élever l’égotisme masturbation à la dignité de culte ! Que je commence le geste, une transposition immonde et surnaturelle décale la vérité. Tout en moi devient adorateur.” (NDF, 120)

hajusta (joka ei ole samaa kuin paskanhaju, inhottava lemu) josta minä pidän niin paljon että jopa täälläkin haudaudun peittojen alle ja kerään tötteröksi puristettuun käteeni rusentuneita pierujani jotka minä sitten kohotan nenääni. Ne aukaisevat minulle oven onnen kätettyihin aarrekammioihin. (KM, 132)⁷³

Kertoja myös muistuttaa, että vain hänen omat pierunsa miellyttävät häntä. Onnen kätetyt aarrekammiot luovat mielikuvan siitä, että hajut vievät kertojan ajassa taaksepäin johonkin onnelliseen muistoon. Teoksen eroottisen latauksen ansiosta voi sanoa, että kertoja muistelee jotain seksuaalista kohtaamista, ja siksi hän pitää omien pierujensa hajuista. Ne muistuttavat häntä jostain kiihottavasta. Ruumiin toiminnot ja eritteet sekä niiden hajut ovat osa ihmisten fyysisiä kontakteja, joten on ymmärrettävää, että kertoja yhdistää käymälän ja ”arabien kupeiden” hajun onnen hetkiin. Kuitenkin kertojan mukaan muiden pierut ovat vastenmielisiä, joten voisi sanoa, että hän nauttii yksinäisyydestä. Hän nauttii saadessaan olla ja piereskellä sekä masturboida rauhassa.

Kukkien Madonnan seksuaalisuuden kuvaus on queerää jo pelkästään olemalla homoseksuaalista. Teoksen hahmot elävät heteroajan ulkopuolella, mutta kokevat silti nautinnon, onnen ja rakkauden hetkiä tehden teoksesta utopistisen. Lukijoissa tämä voi herättää toivoa. Teos kuvaa rohkeasti homoseksuaalista halua ja masturbointia tavalla, joka aikanaan ei ollut tavanomaista tai hyväksyttyä. Valtasuhteet hahmojen välillä osittain muistuttavat haitallisia, heteronormatiivisia valtasuhteita, joissa feminiininen on alistettu, mutta teos vääristää tätä asetelmaa esittäessään, että tädit nauttivat ollessaan urosten alistamia. *Kukkien Madonna* on monelta osin kertojan fantasiaa, ja sitä kautta sen voi sanoa olevan utopistinen, koska kertoja kuvittelee toisenlaisen, paremman todellisuuden. Teoksen rasistiset piirteet voivat aiheuttaa negatiivisia tunteita lukijassa, mutta kertojan fantasiat voivat saada aikaan positiivisia affekteja ja lukija voi kokea samaistuvansa. Lukija voi tuntea olevansa vähemmän yksin omien halujensa ja tunteidensa kautta kohdatessaan *Kukkien Madonnan* kaltaisen tekstin.

⁷³ ”J’ai déjà dit comme j’aime les odeurs. Les fortes odeurs de la terre, des latrines, des hanches d’Arabes et surtout l’odeur de mes pets, qui n’est pas celle de ma merde, odeur détestée, tellement qu’encore ici, je m’enfouis sous les couvertures et recueille dans ma main roulée en cornet mes pets écrasés que je porte à mon nez. Ils m’ouvrent des trésors ensevelis, de bonheur.” (NDF, 173)

4 ”Je veux chanter l’assassinat, puisque j’aime les assassins” – Utopian poliittisuus ja toivo

Olen käsitellyt tässä tutkielmassa *Kukkien Madonnan* utopistisia piirteitä sukupuolen ja seksuaalisuuden näkökulmasta. Tässä luvussa tarkastelen, miten utopistiset piirteet ovat poliittisia. Käsittelen epäonnistumisen, äitiyden ja kuoleman teemoja sekä transgressiota ensimmäisessä alaluvussa. Toisessa alaluvussa siirryn tarkastelemaan utopistista tilaa, feminiinisyyttä ja toivoa.

4.1 Epäonnistuminen, äitiys, kuolema ja transgressio

Olen esittänyt, että *Kukkien Madonna* on utopistinen teos. Muñozille utopistisuus on poliittista, koska utopististen ajatusten tavoitteena on kuvitella nykyhetkeä pidemmälle (Muñoz 2019, 21). Sargisson ehdottaa, että utopistisuutta lähestyttäisiin poliittisena ilmiönä, koska se sisältää poliittista kritiikkiä. Utopistinen ajattelu mahdollistaa transformatiivisen ajattelun ja täysin uusien olemisen tapojen kuvittelun. Sargisson korostaa, että utopian ei tarvitse olla täydellinen: epätäydellinen utopia on silti utopia, ja juuri sen epätäydellisyys kertoo jotain tärkeää sen kirjoittajan poliittisista ajatuksista ja lähestymistavasta. (Sargisson 1996, 67–68.) Queeriydestä Muñoz kirjoittaa, että queeriyden tulisi aina olla halua kohti toisenlaista olemassaolon tapaa niin maailmassa kuin ajassa (Muñoz 2019, 96).

Kukkien Madonnassa hahmot liikkuvat Pariisin alamaailmassa sekä vankiloissa. Kyse on hahmoista, jotka eivät sovi muuhun yhteiskuntaan. He ovat ulkopuolisia. Kuten esitin luvussa 2, uroksiin yhdistetään rikollisuus sekä petturuus. Bersanin mukaan Genet yhdistää petturuuden ja homoseksuaalisuuden toisiinsa. Bersani esittää, että Genet’lle petos on eroottista, ja siksi se on liitettävä homoseksuaalisuuteen. (Bersani 1996, 153.) *Kukkien Madonnassa* Divinen sanotaan pettävän ystäviään, ja sen takia hän on yksin, mutta hänellä on kunniansa (KM, 270). Mignon pettää Divinen jättämällä tämän ilman mitään syytä. Mignonin petturuuden sanotaan tekevän myös hänet yksinäiseksi (KM, 160). Muñoz kirjoittaa epäonnistumisesta Dominic Johnsonin epäonnistumisen politiikan ajatusten sekä Shoshana Felmanin tutkimuksen pohjalta. Muñoz yhdistää queeriyden sekä epäonnistumisen toisiinsa. Hän kirjoittaa: ”[q]ueerness and the politics of failure are linked insofar as they are about doing ’something else.’ And in both cases they may be doing something else in relation to a something that is missing in straight time’s always already flawed temporality” (Muñoz 2019, 154). Heteronormatiivisuus määrittää seksuaalisuuden lisäksi myös, miten ihmisten tulee

käyttäytyä. Queeriys on vastoin normeja menemistä ja siten epäonnistumista heteronormatiivisuuden näkökulmasta. Queeriys on epäonnistumista, joka ajaa ihmiset heteroajan ulkopuolelle. Petturuus on epäonnistumista, jos ajattelee, että luotettavuus on onnistumista ja pettäminen on luottamuksen rikkomista. Epäonnistumisen voi nähdä myös epätäydellisyytenä, ja kuten Sargisson esittää, utopian ei tarvitse olla täydellinen. *Kukkien Madonnan* epätäydellisyys ei tee siitä vähemmän utopistista. Teoksesta tulee jopa enemmän utopistinen, koska hahmoilla on vapaus olla epätäydellisiä.

Rikollisuuden voi nähdä epäonnistumisena. Genet'n teoksessa tämä kuitenkin nostetaan arvostetuksi piirteeksi. Hahmot käyttävät (ja kauppaavat) huumeita, erityisesti kokaiinia. Syy *Kukkien Madonnan* pidätykseen lopulta onkin kokaiinin hallussapito. Kertoja-Jean muistelee: ”minäkin aikoinani otin kokaiinipiikkejä viinikarahvin korkin muotoon hiotulla kristalliruiskulla ja sujautin etusormeeni valtavan timantin” (KM, 21)⁷⁴. Hän tekee huumeidenkäytöstä juhlavaa ja poikkeuksellista timanttisormuksella ja käyttämällään ruiskulla. Muñoz huomauttaa, että huumeidenkäyttö ei sovi hetero aikaan, joten *Kukkien Madonnan* hahmot ovat siitäkin syystä suljettu ulkopuolelle. Huumeidenkäyttö aiheuttaa sen, että ihmiset eivät enää kykenet suorittamaan osaansa vaaditusta työvoimasta, ja siksi he ajautuvat heteroajan ulkopuolelle. (Muñoz 2019, 154–155). Kirjoittaessaan taiteilija Fred Herkosta Muñoz esittää, että hänen homoseksuaaliset halunsa ja huumeidenkäyttönsä sai hänet kokemaan maailman eri tavalla (Muñoz 2019, 154). Samaa voisi sanoa *Kukkien Madonnan* hahmoista. Esimerkiksi Divinellä on muistivihko, jonka ”joka toinen sivu oli sutattu täyteen sotkuisia lyijykynäkiemuroita” (KM, 160)⁷⁵. Divine kertoo Mignonille, että ”ne olivat kokaiinipäiviä” (KM, 160)⁷⁶. Divine kokee maailman eri tavalla kuin Mignon, joka ei käsittänyt, mitä sotketut sivut tarkoittivat, vaikka heidän yhteisiä päiviänsä kuvataan ”kokaiinihöyryjen”⁷⁷ sumentamiksi (KM, 38). Mignon ei jaa Divinen mieltymystä peniksiin, mutta vietettyään riittävästi aikaa hänen kanssaan Mignon lopulta ymmärtää Divinen mieltymystä (KM, 72). Mignon siis tietää, millaista on olla kokaiinin vaikutuksen alaisena sekä on homoseksuaali itsekin, mutta kuitenkin hän ei käsitä Divinen muistivihon sivuja eikä halua miehiä samalla tavalla kuin Divine. Heillä on sittenkin erilainen kokemus maailmasta. Lisäksi heidän kokemuksiaan erottaa sukupuoli-identiteetti ja esimerkiksi

⁷⁴ ”je faisais autrefois mes piqûres de cocaïne avec une seringue de cristal taillé en bouchon de carafe, et mettais à mon index un diamant énorme” (NDF, 28)

⁷⁵ ”une page sur deux était brouillée d’un fouillis de volutes au crayon” (NDF, 211)

⁷⁶ ”ces pages étaient les jours de cocaïne” (NDF, 211)

⁷⁷ ”La coco vaporeuse” (NDF, 49)

ammatti. Hahmojen huumeidenkäytön voi nähdä epäonnistumisena, joka tekee heistä ulkopuolisia. Siten huumeidenkäytöllä on samankaltaisia seurauksia kuin queeriydellä, joka tekee hahmoista myös ulkopuolisia. Huumeidenkäyttö on myös heteroajan ulkopuolella.

Nostamalla rikollisuuden arvostetuksi kertoja kääntää ajatuksen siitä, että ”hyvät” ihmiset ovat arvostetuimpia. Bersani kysyy, pitäisikö homoseksuaalin olla kunnon kansalainen. Hänen mielestään kysymys on homovastainen aikana, jolloin homoseksuaalien täytyy vakuuttaa heteroseksuaalinen yhteiskunta siitä, että he kelpaavat esimerkiksi vanhemmiksi. (Bersani 1996, 113.) *Kukkien Madonnassa* homoseksuaalit eivät ole kunnon kansalaisia, mutta kertojalle murhaajat ovat viehättäviä ja hän haluaa myös itse tappaa. Kertoja kirjoittaa:

Minä tahdon ylistää murhaa, koska minä rakastan murhaajia. Kaunistelematta minä tahdon sitä ylistää. Teeskentelemättä, esimerkiksi, että minä sen avulla toivoisin saavani syntini anteeksi, vaikka sitä kovasti tahtoisinkin, minä haluaisin tappaa. Olen sanonut sen jo aikaisemmin, mieluummin kuin vanhuksen minä haluaisin tappaa kauniin vaaleahiuksisen nuoren pojan, jotta, kun meitä yhdistäisi jo sanallinen side joka liittää murhaajan murhattuun (koska toinen on olemassa toisen ansiosta), minun luonani epätoivoisen alakuloisina päivinä ja öinä kävisi hentoinen haamu (KM, 82)⁷⁸

Kertoja ei siis halua tappaa, koska kokisi, että joku olisi loukannut tai uhkasi häntä. Hän haluaa tappaa, jotta murhatun haamu palaisi kummittelemaan hänen luokseen. Hän ei tappaisi pelkästään tappamisen ilosta vaan saadakseen murhatun luokseen. Hän haluaa hallita mahdollista uhriaan kaikin tavoin: murhaajana heidät yhdistettäisiin aina toisiinsa. Lee Edelman ehdottaa, että koska queeriyttä pidetään negatiivisena, queer-ihmisten pitäisi hyväksyä se ja käyttää sitä hyväkseen (Edelman 2004, 4–5, 27). Rakastamalla murhaajia kertoja-Jean hyväksyy ja syleilee negatiivista, epäonnistumista, sillä onko ihminen onnistunut elämässään, jos hän tappaa? Murhaajien rakastaminen on myös queeriä siksi, että se on vastoin normia. Murhaajia kuuluisi vihata eikä rakastaa.

Queeriyys edustaa Edelmanin mukaan muun muassa lacanilasta nautintoa (*jouissance*⁷⁹), jota niin ikään pidetään negatiivisena, koska siihen liittyy kuolemanvietti (Edelman 2004, 25). Lacanin mukaan *jouissance* ylittää mielihyväperiaatteen rajat. Nautinto muuttuu kivuksi.

⁷⁸ ”Je veux chanter l’assassinat, puisque j’aime les assassins. Sans fard le chanter. Sans prétendre, par exemple, que je veuille obtenir par lui la rédemption, encore que j’en aie grande envie, j’aimerais tuer. Je l’ai dit plus haut, plutôt qu’un vieux, tuer un beau garçon blond, afin qu’unis déjà par lien verbal qui joint l’assassin à l’assassiné (l’un l’étant grâce à l’autre), je sois, aux jours et nuits de mélancolie désespérée, visité par un gracieux fantôme” (NDF, 107)

⁷⁹ Edelman ottaa termin psykoanalytikko Jacques Lacanilta. Edelmanin teoksessa termiä ei ole käännetty, mutta Edelman toteaa, että joskus siitä käytetään käännöstä *enjoyment*, joten käytän sen käännöstä ’nautinto’ tässä tutkielmassa ja lisään ’lacanilaista’ sitä ennen tehdäkseni eron muun nautinnon ja Lacanin termin välillä.

(Edelman 2004, 25). Kun nautinto ylittää mielihyväperiaatteen rajat, se muuttuu kärsimykseksi. Divine kuvittelee lapsena ”mitä olisi sellainen onni missä mikään ei olisi suloista” (KM, 19)⁸⁰. Tämänkaltaisen onni, josta kertoja käyttää myös sanaa ”lohduton”⁸¹, sopii tulkintani mukaan Lacanin nautinnon käsitteeseen. Onni, joka ei ole suloista, on oksymoron, koska suloiset asiat yleensä tuottavat onnellisuutta. Tämä onni on lohdutonta, kuten lacanilainen nautinto on kärsimystä. Tuskaa tuottavaa nautintoa on myös kertojan keksitty kokemus Roger-nimisen miehen kanssa. Ei ole täysin selvää, perustuuko Roger mieheen, jonka kertoja on joskus nähnyt vai onko hän kuvitellut kaiken. Rogerista hän kirjoittaa: ”Jos jatkan vielä vähän, hän nousee esiin, kohoaa pystyyn ja tunkeutuu minuun niin syvälle että minuun painuu vertavuotavat stigmat” (KM, 35)⁸². Vertavuotavien stigmojen metafora vahvistaa tunkeutumisen voimakkuutta. Kertojan muisto Rogerista on vahvasti eroottinen, se tuottaa niin suurta mielihyvää, että se jättää häneen jäljen. Nautinto aiheuttaa vammoja, jotka, oletettavasti, aiheuttavat kipua. Nautinto ylittää kärsimyksen rajan. Stigma kuitenkin viittaa myös häpeään, joten kertoja samalla ilmoittaa, että hänestä on häpeällistä olla Rogerin penetroitavana. Kertoja antaa periksi haluilleen ja tekee Rogerista Mignonin, jotta voisi ”rääkätä”⁸³ tätä mielensä mukaan (KM, 36). Kertoja häpeää enemmän suhdettaan Rogeriin kuin homoseksuaalisuuttaan, ja siksi hän haluaa kostaa Rogerille räkkäämällä tätä, kun hänet on yhdistetty Mignonin hahmoon. Kärsimyksen yhdistyminen nautintoon on osaltaan epäonnistumista, koska nautinto on kasvanut liian suureksi eikä enää tuota nautintoa. Jos Edelmanin mukaan lacanilainen nautinto liittyy queeriyteen, on lacanilainen nautinto heteroajan ulkopuolella. Edelman kannustaa negatiivisen hyväksymiseen, ja *Kukkien Madonnassa* kärsimyksen ja nautinnon yhdistyminen on juuri negatiivisen hyväksymistä. Epätäydellisessä utopiassa nautinto voi tuottaa kärsimystä. Lacanilainen nautinto on vastoin heteroseksuaalista normia, joten kärsimyksen mukaan tuominen on myös poliittinen teko Genet’ltä.

Edelman yhdistää kuolemanvietin lacanilaiseen nautintoon. Yksinkertaistettuna kuolemanvietti on halua palauttaa ja palata elottomaan tilaan. Myös Bersani yhdistää queeriyden kuolemanviettiin (ks. luku 3.1). *Kukkien Madonnassa* puhutaan paljon kuolemasta: Divine toivoo omaa kuolemaansa, hahmot kuolevat rakkaudesta ja osa heistä jopa tappaa. Muñoz kirjoittaa, että länsimaisessa kulttuurissa kuolemaa pidetään

⁸⁰ ”ce que serait un bonheur où rien ne serait suave” (NDF, 25)

⁸¹ ”désolé” (NDF, 25)

⁸² ”Si j’insiste, il va surgir, s’ériger et m’introduire au point que j’en garderais les stigmates.” (NDF, 47)

⁸³ ”martyriser” (NDF, 47)

antiutopistisena, koska kuolemaan loppuu kaikki mahdollisuus. Hän kuitenkin esittää, että kun kuolemasta tehdään taidetta, liikutaan kuolemaa edemmäs. (Muñoz 2019, 149.) Muñoz ei niinkään viittaa uskonnollisiin ajatuksiin kuolemanjälkeisestä elämästä, vaan siihen, mitä kuolema (ja elämä) jättää jälkeensä. Kertoja-Jean toivoo, että murha jättäisi jälkeensä haamun, joka tulisi kummittelemaan hänen luokseen. Rakkaudesta kuoleminen vastaa ajatusta lacanilaisesta nautinnosta, koska henkilö rakastaa niin paljon, että se tappaa eli mielihyvä muuttuu vahingolliseksi. Samalla siihen liittyy juuri kuolemanvietti: elämän on päätyttävä, koska rakkaus on niin suurta.

Kuolemanvietti liittyy myös Kukkien Madonnan tarinaan. Hänen suorittaessaan murhan hänestä *tulee* Kukkien Madonna: ”tämä murha on tekevä hänestä, verikasteen voimalla, Kukkien Madonnan” (KM, 79)⁸⁴. Kuolema, murha, jättää häneen siis jälkensä. Hänen voi sanoa syntyvän uudelleen, koska hänen elämänsä ei ole rikoksen jälkeen samanlaista. Kukkien Madonnan jäädessä kiinni kaikki tuntevat hänen nimensä: erään kyläpapiin kerrotaan rukoilevan hänen puolestaan, ja pikkulapsen sanotaan kysyvän äidiltään, onko Kukkien Madonna joku pyhimys (KM, 240). Kukkien Madonna tuomitaan kuolemaan ja hänen kaulansa katkaistaan giljotiinilla. Kuoleman hetkestä kirjoitetaan:

Kukkien Madonnan kaulan katkaisi oikea veitsi. Eikä mitään tapahtunut. Miksi olisikaan? Ei temppelin esiripun tarvitse repeytyä ylhäältä alas saakka vain siksi että jumala antaa henkensä. (KM, 266)⁸⁵

Kukkien Madonna nimetään jumalaksi. Hänen sanotaan olevan ”verhoutunut pyhyiteen” (KM, 266)⁸⁶ vartijoiden viedessä häntä pois oikeussalista. Kukkien Madonna, vaikka onkin murhaaja, on noussut jonkinlaiseksi jumaluudeksi. Hänen kuolemantuomionsa, ja hänen rikoksensa, on se, joka tekee hänestä pyhän. Ilman kuolemaa hän ei olisi edes Kukkien Madonna. Kuolema muuttuu negatiivisesta tapahtumasta Kukkien Madonnan elämää määrittäväksi tekijäksi. Hänen kuolemansa jättää jälkeensä hänen legendansa. Vaikka teoksen hahmot ovat kertojan keksimiä, voi sanoa, että ilman Kukkien Madonnan kuolemaa ei koko teosta olisi. Kukkien Madonnan kuolemasta tehdään taidetta. Hänen kuolemaansa ei lopu kaikki mahdollisuus vaan se avaa uusia mahdollisuuksia itse kertojan tarinan avulla.

⁸⁴ ”ce meurtre va faire de lui, par vertu du baptême du sang : Notre-Dame-des-Fleurs” (NDF, 104)

⁸⁵ ”Notre-Dame-des-Fleurs eut la tête coupée par un vrai couteau. Et rien ne se passa. A quoi bon ? Il ne faut pas que le voile du temple se déchire de bas en haut parce qu’un dieu rend l’âme” (NDF, 354)

⁸⁶ ”parut revêtu d’un caractère sacré” (NDF, 353)

Kukkien Madonnan lisäksi myös Divinestä tehdään pyhä. Hänen sanotaan välttelevän taivaaseen nousemista, ja tulkitsen tämän tarkoittavan kuolemista. Kuitenkin Divine halusi jo lapsena kuolla. Teoksen loppupuolella Divine haluaa jälleen tappaa itsensä. Tästä syystä hän aiheuttaakin naapurintytön kuoleman ja viettää kolme kuukautta vankilassa kuolemantuottamuksesta. Divine päättää, että on parempi olla paha, koska hänen tekonsa on sovittamaton. (KM, 272–273.) Divinen pahuus on äärimmäinen muoto Edelmanin ajatuksesta siitä, että queer-ihmisten pitäisi hylätä pyrkimykset sovinnaisuudesta ja hyväksyä negatiivinen asemansa. Divinestä lopulta tulee pyhimys: jumalan sanotaan ottavan hänet pyhimyykseen hänen maatessaan pahaa-aavistamattomana vuoteessaan (KM, 272). Tulkitsen, että tällä kyseisellä hetkellä Divine sairastui tai hänen sairaudestaan tuli kuolettava. Katolinen kirkko julistaa pyhimyysiksi vain kuolleita ihmisiä, joten Divinen on kuoltava, jotta hänestä voisi tulla pyhimys. Samoin käy myös Kukkien Madonnalle, johon liittyy pyhyys, kun hänelle julistetaan kuolemanrangaistus.

Edelman väittää, että kaikkien poliittisten päätösten tarkoituksena on hyödyttää lasta. Tavoitteena on taistella lasten puolesta. Lapsille pitää taata hyvä (heteronormatiivinen) tulevaisuus, joten kaikkien päätösten pitää olla lasten etujen mukaisia. Edelman esittää, että queeriys ei ole lasten puolesta taistelemista, koska queeriys on vastoin normia. Queeriys ei tuota lapsia heteroseksuaalisella tavalla. (Edelman 2004, 3–19.) Edelman jatkaa: ”queerness [...] is understood as bringing children and childhood to end” (Edelman 2004, 19). Tällä hän tarkoittaa sitä, että seksuaali- ja sukupuolivähemmistöihin liitetään sairauksia, erityisesti AIDS, jotka johtavat kuolemaan. Lapsuus päättyy aikuisuuteen, mutta jos aikuisena sairastuu AIDSiin, ei tuota uusia lapsia. AIDS johtaa kuolemaan, joten ennen viaton lapsi, joka nyt on aikuinen, ei ole toteuttanut sosiaalista tehtäväänsä ja siten hänen lapsuutensa ja hänen puolestaan taistelemisensa on ollut turhaa. Edelman lisää, että ajatus queeriyden vaarallisuudesta juontaa jo Raamatun Sodomista. Tämä johtaa siihen, että lapsen figuuria käytetään poliittisissa kampanjoissa, joiden tarkoituksena on poistaa queer-ihmisten oikeuksia. (Edelman 2004, 19.) Edelman analysoi elokuvaa *Philadelphia*, joka kertoo AIDSiin kuolevasta miehestä, joka sai potkut lakifirmasta heidän saadessaan selville, että hän on homo ja hänellä on AIDS. Elokuvan lopussa näytetään video rannalla leikkivästä lapsesta, joka on elokuvan AIDSiin kuoleva mies lapsena. Tästä Edelman kirjoittaa: ”the occasion of a gay man’s death gives the film the excuse to unleash once more the disciplinary image of the ‘innocent’ Child performing its mandatory cultural labor of social reproduction” (Edelman 2004, 19). Viaton lapsi muistuttaa katsojia siitä, että heidän ei tule sairastua AIDSiin vaan

lisääntyä. Tämä viaton lapsi on kuoleva AIDSiin ja sitä kautta voi sanoa, että homoseksuaalisuus koitui hänen kohtalokseen.

Kukkien Madonnassa Divinen lapsuus sisältää hänen ensimmäiset homoseksuaaliset kokemuksensa sekä hänen elämänsä tärkeimmän naispuolisen hahmon, Solangen. Divinen lapsuutta ei kuvata onnellisena: hän toivoi kuolemaa ollessaan lapsena sairaana (KM, 18). Hänen äitinsä Ernestine odotti lapsensa kuolevan ja oli vähällä tappaa tämän (KM, 20–21). Koska Divinen lapsuus oli vaikeaa, sen loppuminen hänen kasvaessa ei ole surullista. Jos queeriys tuhoaa lapsuuden, niin Divinen tapauksessa lapsuuden tuhoutuminen oli hyvä asia. Divine myös tiesi olevansa queer jo lapsena, joten queeriys ei ole jotain, miltä häntä pitäisi suojella.

Divinen lapsuudessa on viattomuutta tavalla, jolla kaikki lapset ovat viattomia. Hänen huonettaan muun muassa kuvataan seuraavasti:

Culafroy meni huoneeseensa. Siinä samassa hän on Vatikaanissaan, sen paavina. Hän asettaa täpötäynnä kirjoja ja vihkoja olevan laukkunsa olkipäällysteiselle tuolille ja vetää sängyn alta esiin laatikon. Siinä on sokin sokin vanhoja leluja, repaleisia kuvakirjoja joiden sivut on taitettu koirankorville, kaljuuntunut nallekarhu, ja tuosta varjojen vuoteesta, tuosta vielä höyryävien ja sädehtivien aarteiden hautakammioista hän kaivaa esiin harmahtavan viulun, jonka hän on nikkaroinut omin käsin. (KM, 102)⁸⁷

Kuvaus laatikon tavaroista on kuin lapsen näkökulmasta. Tarinaa kertoo yhä kertoja-Jean vankisellistään, mutta kohdassa on lapsen kokemuksen tuntu. ”Sädehtivien aarteiden hautakammio” tuo kohtaukseen lapsenomaisuutta. Lapset usein pitävät löytämiään tai saamiaan esineitä aarteina, olivat ne kuinka arvokkaita tai arvottomia tahansa. Divinen laatikossa on kirjoja ja vanha nallekarhu, jotka eivät oikeasti sädehdi; enemmänkin niitä voisi pitää rahallisesti arvottomina, mutta lapselle ne ovat mittaamattomia aarteita. Tavaroilla on tunnearvoa; ne ovat joskus merkinneet jotain suurta. Divine on vain lapsi eli viaton. Hän ei ole tehnyt mitään pahaa arvostaessaan omia tavaroitaan, joissa toiset eivät näe arvoa. Samanlaista viattomuutta näen Divinen viulunsoitossa: hän rakentaa itse itselleen viulun, koska hänen äitinsä ei suostu ostamaan hänelle sellaista. Viulu on rakennettu pahvista, harjanvarresta ja langasta. Soittaessaan sitä hän vain kuvittelee soittavansa oikeaa viulua. Hän

⁸⁷ ”Culafroy entrait dans sa chambre. Aussitôt le voici dans son Vatican, pontife souverain. Il pose son sac bourré de livres et de cahiers sur une chaise de paille, de dessous l’elit il tire une caisse. S’y amoncellent de vieux jouets, des albums d’images déchirés ou cornés, un ours en peluche, pelé, et de c’elit d’ombres, de ce tombeau de goires encore fumants et royonnantes, il arrache un violon grisâtre qu’il a confectionné lui-même” (NDF, 133)

siis leikkii, kuten lapsilla on tapana. Divinen lapsuus sopii viattoman lapsen kuvaan, josta Edelman puhuu. Jos viattoman lapsen kuva näyttää, miten queeriys tuhoaa tämän viattoman lapsen, en koe Divinen lapsuuden kuvauksen täyttävän tätä tarkoitusta: hänen elämänsä oli kurjaa jo ennen hänen ensimmäistä homoseksuaalista kokemustaan eikä queeriys ollut syynä tähän kurjuuteen vaan hänen äitinsä. Enemminkin näen, että queeriys auttoi Divineä, koska hänen äitinsä oli ilkeä ja hän muutti Pariisiin elääkseen vapaammin. Hän vaihtoi nimensä Divineen ja alkoi pukeutua entistä feminiinisemmin. Queeriys, ja aikuisuus, tarjosi hänelle vapautuksen lapsuuden kahleista. Divinen hahmo näyttää toisenlaisen todellisuuden: kaikki lapset eivät ole heteroita eikä kaikilla ole onnellinen lapsuus. Tämä haastaa heteronormatiivisen lapsen figuurin, ja siten heikentää lapsen figuurin poliittista valtaa.

Kirjoitin luvussa 2.1, että teoksessa naisten kuvaus jää vajaaksi. Hahmoista vain kaksi ovat biologisia naisia: Ernestine ja Solange. Hahmot ovat kertojan keksimiä, joten heidän tarinansa ovat vain kertojan kuvitelmaa. Kertoja on luonut oman sisäisen maailmansa, jossa hahmoilla on omat historiansa. Ernestinen kuvaus on erityisen negatiivista. Hän on Divinen äiti, mutta hän ei ole kovinkaan äidillinen. Hän yrittää tappaa Divinen tämän ollessa lapsi. Ainoa syy tälle murhayritykselle on, että Ernestine haluaa murhenäytelmän. Kertoja toteaa, että Ernestine on ”kuollut jo neljä viisi kertaa”⁸⁸ ja nyt ”oli asunto vapautunut hänen omaa kuolemaansa vakavampaa murhenäytelmää varten.” (KM, 22.)⁸⁹ Ernestineä ei kiinnosta, joutuuko hän vankilaan, ja hän on valmis tappamaan oman lapsensa vain sen teatraalisuuden vuoksi. Divinen lapsuudenkoti on siis vaarallinen hänelle. Ernestinen kuvaaminen huonona äitinä vahvistaa ajatustani siitä, että Divinen muutto Pariisiin pelasti hänet. Queeriys ei tuhonnut hänen lapsuuttaan, mutta hänen äitinsä melkein tuhosi. Divinen kuollessa Ernestinen sanotaan olevan juopunut murhenäytelmästä (KM, 24). Hän siis viimein sai odottamansa draaman. Ernestinen murhenäytelmä on performanssi, joka on osa hänen identiteettiään.

Mignon pitää häntä kauniina ja hulluna (KM, 24). Ernestine ei ole positiivinen kuvaus naisesta eikä äitiydestä, ja hän on nainen, jota kuvataan kaikkein eniten. En pidä tätä utopistisena tekona, koska utopistinen ajattelu kaipaa myös positiivisia kuvauksia naisista. Samaan aikaan kuitenkin koen, että Ernestine ei yksinään edusta kaikkia naisia. Hän on vain Divinen äiti, ja naistenkin sallitaan olla pahoja. Lisäksi utopian ei tarvitse olla täydellinen, ja koen, että naisten vajaaksi jäävä kuvaus ja Ernestinen negatiivinen kuva tekevät teoksen

⁸⁸ ”morte déjà quatre ou cinq fois” (NDF, 29)

⁸⁹ ”l’appartement était resté disponible pour un drame plus grave que sa propre mort” (NDF, 29)

utopiasta epätäydellisen. Ernestine on vastoin perinteistä käsitystä rakastavasta ja huolehtivasta äidistä. Hän on enemmänkin itsekäs eikä hän pidä omasta lapsestaan. Näen tämän myös esimerkkinä siitä, että vaikka joku olisikin lapsen biologinen vanhempi, ei hän silti välttämättä ole hyvä ja rakastava, mikä on omalta osaltaan poliittista. Vanhemmilla on kuitenkin yleensä laillinen oikeus sekä velvollisuus huolehtia lapsestaan. Samaan aikaan äitiydessä epäonnistuminen siirtää Ernestinen heteroajan ulkopuolelle, koska heteronormatiivisessa matriisissa naisten odotetaan olevan ennen kaikkea äitejä. Ernestinen kuvaus paljastaa, että äidin rooli ei sovi kaikille.

Sargisson kirjoittaa transgressiivisesta⁹⁰ utopismista. Transgressiivinen utopismi nimensä mukaisesti ylittää rajoja ja sitä kautta luo uusia tiloja, joiden kautta voi lähestyä maailmaa uudelleen (Sargisson 1996, 158). Sargisson käyttää esimerkkinä kehon ja mielen rajan ylittämistä feministisissä utopistisissa teksteissä. Näin ne auttavat teoretisoimaan suhdetta maailmaan. Hän lisää: ”wilful transgression of generic or conceptual boundaries is both an effect and a function of utopian thinking.” (Sargisson 1996, 64–65.) Transgressiivinen utopismi on perusluonteeltaan poliittista (Sargisson 1996, 212). Sargisson käsittelee Angela Carterin teosta *The Passion of New Eve*, jossa hahmojen sukupuoli muuttuu teoksen aikana. Sargissonin mukaan teoksen sivujuoni on seksuaalisuuden ja sukupuolen käsitteen rikkominen (*transgression*). (Sargisson 1996, 188–190.) *Kukkien Madonnassa* on samanlaista transgressiivisuutta: esimerkiksi Divinen sukupuoli-identiteetti ei vastaa heteroseksuaalisen matriisin mukaista käsitystä miehestä, kuten esitin luvussa 2. Myös Kukkien Madonnan hybridimäisyys on transgressiivista, koska se ylittää perinteisen feminiinisen ja maskuliinisen rajat.

Kirjallisuudentutkija Tim Dean esittää artikkelissaan ”The Erotics of Transgression” (2011), että transgressiota ei voi olla ilman kieltoa tai tabua (T. Dean 2011, 67). Transgressio vaatii jotain, josta päästä eteenpäin. Deanin mukaan pornografia on transgressiivista eksplisiittisyytensä tähden. Sen sijaan Dean väittää, että queerien suhteiden kuvaamisessa ei ole mitään transgressiivista. Ne tarjoavat representaatiota, mutta ne eivät ole vallankumouksellisia. Dean viittaa Georges Bataille’n ja Michel Foucault’n töihin ja heidän mukaansa erotiikka on erottamatonta transgressiivisuudesta, ei niinkään seksuaalisuus. Siteeraten Bataille’n tekstiä Dean kirjoittaa, että erotiikka sisältää rajojen ylittämistä ja sääntöjen rikkomista, kun taas seksuaalisuus on vain seksin harrastamista ja seksuaalista

⁹⁰ Transgressiivisella tarkoitetaan jotain, joka ylittää perinteiset tai tavanomaiset normit tai rajat.

suuntautumista. (T. Dean 2011, 68–69.) Jos transgressiota ei voi olla ilman kieltoa tai tabua, kertoja-Jeanin avoin kertominen omasta masturboinnistaan on transgressiivista, sillä, kuten kertoja itse huomauttaa, masturbointia ei katsota hyvällä esimerkiksi vankilassa (ks. luku 3.2). Käsittelemällä asioita, joista ei puhuta tai joita pidetään paheellisina, *Kukkien Madonna* rikkoo heteronormatiivisuuden rajoja.

Kukkien Madonna sisältää negatiivisia asioita, kuten kuolemaa sekä epäonnistumista. Nämä kuitenkin esitetään tavoilla, jotka tekevät niistä queerejä. Queeriyttä on pidetty ei-toivottuna, paheellisena ja negatiivisena, ja *Kukkien Madonna* hyväksyy tämän negatiivisuuden ja lähes juhlistaa sitä. Kuolemaa ei nähdä antiutopistisena vaan tienä pyhyteen. *Kukkien Madonna* haastaa heteronormatiivisen yhteiskunnan normeja esittämällä queeriyden lapsen pelastuksena ja yhdistämällä kärsimyksen nautintoon. Rikkomalla heteroseksuaalisen matriisin rajoja Genet'n teos toimii poliittisena, transgressiivisena tekstinä, joka mahdollistaa olemassaolon uudelleenkuvittelemisen. *Kukkien Madonnassa* on piirteitä epätäydellisestä utopiasta, ja tämän voi nähdä olevan poliittista, koska se haastaa ajatuksen täydellisestä utopiasta ja esittää, että epätäydellinenkin utopia on parempi kuin hetero aika, jossa nyt elämme.

4.2 Utopistinen tila, feminiinisyyden ja toivo

Muñoz kirjoittaa, että heteronormatiivinen kulttuuri saa queer-ihmiset uskomaan, että heillä ei ole menneisyyttä eikä tulevaisuutta; heidän on vain selviydyttävä nykyhetkessä (Muñoz 2019, 112). Siitä syystä hän esittää, että menneisyyttä tulisi käyttää hyväksi nykyhetken ymmärtämisessä ja tulevaisuuden kuvittelemisessä. Tähän tarvitaan tietoa, jota queerit häivähdykset antavat. (Muñoz 2019, 116). Muñoz lisää, että queer-ihmiset keksivät maailmoja, koska he ovat joutuneet kestämaan elämää, jossa he ovat esittäneet heteroita, koska he ovat eläneet heteronormatiivisessa yhteiskunnassa (Muñoz 2019, 121).

Muñoz luo käsitteen *queer utopian memory* eli utopistinen queer muisto. Muistelemisen on hänen mukaansa aina poliittista, ja hän pyrkii osoittamaan, että muistelemalla on mahdollista rakentaa uusia mahdollisuuksia. Genet'n teos on kirjoitettu aikana ennen AIDS-pandemiaa. AIDS muutti homoseksuaalien elämää kokonaisvaltaisesti. Muñoz viittaa taidehistorioitsija Douglas Crimpin puheeseen ”Mourning and Militancy” (1989), jossa hän käsittelee AIDS-pandemiaa. Crimp muistelee, kuinka Yhdysvalloissa ennen AIDSia homomiehet pystyivät harrastamaan seksiä vapaasti missä vain, milloin vain ilman pelkoa kuolemasta. Crimp väittää, että nämä tavat ovat nyt lopetettu, koska yhteiskunnasta tuli jälleen homovastaisempi. Muñozin mukaan Crimp on väärässä siinä, että tällaista ei enää harrastettu AIDSin jälkeen.

Muñoz kutsuu Crimpin kuvailemaa aikaa muistoksi, jonka utopistinen visio vaikuttaa yhä nykypäivän queerien elämään (Muñoz 2019, 34). *Kukkien Madonnan* voi nähdä tällaisena muistona menneestä. *Kukkien Madonna* on AIDSin jälkeisestä näkökulmasta utopistinen: miehet pystyivät vapaasti harrastamaan seksiä toistensa kanssa ilman pelkoa tartunnasta. Puhetta ehkäisystä ei edes esiinny teoksessa. Samaan aikaan kuitenkin homomiehiä pidätettiin säädyllisyyslakien perusteella.

Kukkien Madonnassa tädit ja urokset elävät omassa kuplassaan. Divinen, Seck Gorguin ja Kukkien Madonnan tullessa kabareesta he kävelevät Pariisin kujilla, kunnes tulevat isommalle kadulle. Kadulla he kokevat joutuneensa ulos omasta maailmastaan:

Yhtäkkiä he kaikki kolme joutuivat epätoivon partaalle. Ihmeellinen tie oli kuljettu. Nyt oli edessä tasainen ja arkipäiväinen asfaltoitu bulevardi, kaikkien ihmisten bulevardi, joka oli niin erilainen kuin se salainen polku jota he olivat äsken kulkeneet (KM, 194)⁹¹

Bulevardi on normaali paikka, johon he eivät sovi. He ovat *erilaisia*. Bulevardin kutsuminen ”kaikkien ihmisten bulevardiksi” paljastaa, että tätien ja urosten maailma ei ole kaikille. Se on heidän omansa: maailma, jossa he saavat olla vapaita. Bulevardi palauttaa arkipäivän hahmojen mieleen, ja he pyrkivät pakoon tätä kurjuutta menemällä taksiin. Arkipäiväisyys ja tavallisuus on siis karmeaa. Muñoz siteeraa kohtaa Giornon teoksesta *You Got to Burn to Shine*, jossa Giorno järkyttyy kohdatessaan heteromaailman, kun hän nousee junaan. Muñoz esittää, että tämä järkytys on samanlaista, mitä lukijat kohtaavat, kun he lopettavat tekstin, joka on utopistinen queer muisto, lukemisen. (Muñoz 2019, 39.) Divine ja hänen seurueensa kohtaavat samankaltaista järkytystä astuessaan isommalle kadulle: he joutuvat ulos omasta maailmastaan ja ulos heteronormatiiviseen todellisuuteen. Voi myös todeta, että lukija saattaa kohdata järkytystä lopettaessaan *Kukkien Madonnan* lukemisen, koska teoksessa on queerejä, utopistisia elementtejä.

Kulttuurintutkija David M. Bell pohtii utopian olemusta hyvänä paikkana, jota ei ole olemassa teoksessaan *Rethinking Utopia: Place, Power, Affect* (2017). Hän kirjoittaa muun muassa utopistisesta subjektiivisuudesta. Hänen mukaansa subjektit, jotka eivät noudata normeja, saattavat kokea pakkoa luoda ’uuden tilan’ (Bell 2017, 118). *Kukkien Madonnassa* queerit hahmot ovat luoneet oman tilansa kabareehen ja sitä ympäröiville kujille. Yleisesti tämän

⁹¹ ”Brusquement, tous trois, ils furent au bord du désespoir. La route merveilleuse était parcourue. Maintenant, c’était le boulevard plat et banal, asphalté, le boulevard de tout le monde, et si différent de ce sentier secret qu’ils venaient de frayer” (NDF, 256)

väitteen voi liittää LGBT+ -yhteisön tiloihin: yhteisön täytyy luoda itselleen oma tilansa, koska heidät on heitetty ulos muun yhteiskunnan tiloista. Heidän täytyy luoda tila, jossa he ovat turvassa. Bell jatkaa toteamalla, että utopiaa ei tulisi rajata, mutta tilojen rajaaminen, jotta sieltä pidettäisiin jotain poissa, on tärkeää utopismin kannalta. Tiloista täytyy rajata jotain pois, jotta rajojen sisällä pääsisi kukoistamaan. (Bell 2017, 122.) Kirjoitin *Kukkien Madonnan* kabareesta luvussa 2.1. Kabaree on tila, jossa hahmot pääsevät kukoistamaan. Se on heterotopia, jossa hetkellinen utopia toteutuu. Kukkien Madonna kokee siellä olevan enemmän itsensä kuin aikaisemmin. Kabaree on tätien ja urosten salainen maailma, josta ulkopuoliset ovat rajattu pois. Tädit ja urokset kokevat olevansa turvassa omassa tilassaan.

Kirjallisuudentutkija Nkululeko Sibanda kirjoittaa artikkelissaan ”Utopian Places/Spaces in Selected Bongani Sibanda’s Short Stories” (2020) Bongani Sibandan novelleista ja niiden utopistisista tiloista ja esittää, että teosten lukijat voivat kokea parempia vaihtoehtoja, joita teosten tilat tarjoavat (Sibanda 2020, 83). Tämän tyyppistä kokemusta koen lukijan saavan myös *Kukkien Madonnasta*: lukija kokee hahmojen mukana, minkälaisista on olla Pariisin kabareessa sotienvälisenä aikana. Lukija saa kokea hahmojen kautta sen vapauden, mitä he saavat kabareessa. Kabaree on vaihtoehtoinen todellisuus.

Muñozille utopia on projekti. Hän kirjoittaa esiintymislavoista, joista hänellä on valokuvia. Nämä lavat sijaitsevat eri homoklubeilla. Valokuvat ovat vahvasti affektiivisia: ne vievät katsojan takaisin kyseiseen tilaan ja hän muistelee, mitä tilassa tapahtui. (Muñoz 2019, 99–109.) Muñoz kertoo kokevansa kuuluvansa joukkoon katsellessaan valokuviaan (Muñoz 2019, 110). *Kukkien Madonnan* kabaree, sekä mainitsemani Pariisin kumat, ovat hahmoille paikkoja, missä he kokevat kuuluvansa joukkoon. Ne voivat olla lukijalle (erityisesti aikalaiselle) tuttuja paikkoja, joiden kautta hän voi kokea samaistuvansa teoksen hahmoihin. Hän voi palata mielessään omiin kokemuksiinsa näistä paikoista. Samaan aikaan lukija voi kuvitella, millaista olisi olla näissä paikoissa, joissa hän ei ole koskaan ollut.

Viittasin luvussa 3.3 *Kukkien Madonnan* kohtaan, jossa kertoja toteaa kelaavansa elämäänsä. Kertoja toteaa: ”Kelaamalla elämäni, seuraamalla sen kulkua minä täytän sellini hekumalla, kun saan olla sellainen joksi olin niin kovin vähällä tulla” (KM, 28). Koen, että tämä sitaatti kuvaa utopistisen ajattelun ydintä: kuvitella olemassaolo toisella tavalla. Kertoja kuvittelee itsensä sellaisena, ”joksi olin niin vähällä tulla” (KM, 28). Lukija jää pohtimaan, miksi hänestä ei tullut sellainen. Katson, että kertojan vankilatuomio sekä yleisesti vallalla oleva heteronormatiivinen kulttuuri esti häntä. Kertoja kuvittelee eroottisia kohtaamisia miesten

kanssa sekä elää Divinen kautta monia muita rakkaustarinoita. Divinen tarinan kuvittelu on hänelle pakokeino vankilasta. Vankilan ulkopuolella on käynnissä toinen maailmansota, joten kertojan kuvitelma on myös pakoa sodan aiheuttamista kauhuista. Teoksen lopussa kertojan oikeudenkäynti on seuraavana päivänä ja hän alkaa pohtia, mitä jos hän pääsisikin vapaaksi. Hän sanoo, että vapaana hän olisi ”elävien joukkoon karkotettu” (KM, 281)⁹². Vapaus aiheuttaa hänessä ristiriitaisia tunteita. Selli on hänelle turvapaikka, jossa hän saa vapaasti kuvitella tarinoitaan, mutta vapaana hän joutuisi kohtaamaan muita ihmisiä. Saman aikaan hän on alistunut kohtaloonsa, jos hänet tuomitaankin elinkautiseen (KM, 281–282). Vankilan ulkopuolella odottaa todellisuus, hetero aika, johon hän ei sovi, ja josta hän on onnistunut pakenemaan omiin kuvitelmiinsa. Kirjoittaessaan hän on kuitenkin jättänyt jälkeensä utopistisen queer muiston, johon hän voi aina palata hakemaan lohtua.

Tässä kohtaa koen hyväksi ottaa huomioon, että teoksen kertojan hahmo on nimeltään Jean Genet ja osa hänen kokemuksistaan vastaa Genet’n omia kokemuksia. Kuitenkin pidän kertoja-Jeana ja kirjailija-Genet’tä eri henkilöinä. Kertoja-Jean on Genet’n kirjoittaman teoksen yksi hahmo. Genet’n kokemuksen teoksen kirjoittamisesta kuitenkin ovat mielenkiintoisia käsitellä. Genet kirjoitti *Kukkien Madonnan* vankilassa, joten teoksen kirjoittaminen on voinut toimia myös hänelle pakokeinona vankilasta sekä sodasta. Sartre mainitsee, että Genet kirjoitti, koska hänellä oli tylsää: Genet etsii jännitystä ja mielihyvää, joita hän saa kirjoittamistaan kuvitelmista. Sartre esittää myös, että vankisellinsä yksinäisyydessä Genet hylkää todellisuuden ja logiikan. Sartre lisää, että yhteiskunta sulki Genet’n ulkopuolelle, ja siksi Genet hylkäsi todellisuuden. (Sartre 1983, 448, 478). Yhdyn ajatukseen siitä, että *Kukkien Madonnassa* liikutaan todellisuuden ja logiikan rajamailla: Teoksen hahmot ovat keksittyjä, mutta toisinaan kertoja puhuu heistä kuin he olisivat oikeita ja väittää kohdanneensa heidät. Sartre kutsuu *Kukkien Madonnan* uneksi (Sartre 1983, 455). Olen samaa mieltä, sillä teokseen tulee unenomainen ja fantasiamainen tunnelma todellisuuden ja keksityn rajan hämärtyessä. Tämä unenomaisuus vahvistaa tulkintaani siitä, että teos on pakokeino, koska unet vievät pois todellisuudesta, nykyhetkestä eli hetero ajasta, jonka ulkopuolelle Genet on suljettu. Heteroajan englanninkielinen versio *straight time* sisältää ajan ”suoruuteen”, lineaarisuuteen viittaavan merkityksen. Unenomaisuus, todellisuuden ja kuvitelman sekoittaminen vääristää, queeriyttää, aikaa, joten teos on myös sitä kautta vastaus hetero ajalle. Lisäksi, mikäli Genet’illä todella oli tylsää, toimii teos silloin

⁹² ”exilé parmi les vivants” (NDF, 374)

pakokeinona tylsyydestä. Teoksen kirjoittaminen on Genet'n tapa paeta nykyhetkeä, ja täten se on osa utopistista prosessia.

Esseessään reparaatiivisesta luennasta Eve Kosofsky Sedgwick siteeraa Joseph Litvakia, joka ehdottaa, että queer luenta tarkoittaisi oppimista, että virheiden tekeminen on hyvä asia (Sedgwick 1997, 25). Tämä on samanlainen ajatus kuin Muñozin pohdinnat epäonnistumisesta. *Kukkien Madonna* sisältää epäonnistumisiksi katsottuja asioita, ja kuten esitin, teos on queer monella tapaa. Queerien hahmojen virheiden lukeminen ja näkeminen hyvänä asiana auttaa lukijaa ymmärtämään, että epäonnistuminen on osa elämää. Teoksen kertoja suorastaan ylistää rikollisia, joten hän ehdottomasti näkee virheiden tekemisen hyvänä asiana.

Kukkien Madonna on queer utopistinen muisto menneestä, ja siksi se on lukijalle tapa pohtia omaa menneisyyttään toisin. Muñozin pääajatus queeristä utopistisesta prosessista on ajatella elämää toisin. Reparatiivinen luenta auttaa ajattelemaan toisin, ja sitä kautta se on osa utopistista prosessia kohti parempaa tulevaisuutta.

Tässä tutkielmassa olen todennut, että *Kukkien Madonnassa* feminiiniset hahmot alistuvat miehilleen. Teos on kertojan eroottista fantasiaa, ja hän haluaa alistua uroksille, joten alistuminen on tarkoituksellista ja suostumukseen perustuvaa. Millett ehdottaa, että Divine on marttyyri (Millett 1977, 344). Divine julistettiin pyhäksi kuollessaan, joten marttyyriys sopii kuvaan. Hänestä sanotaan: ”Divine, joka kutsui itseään horatsuksi huoraksi, oli oppinut katkaisemaan pilkalta ja haukkumasanoilta kärjen” (KM, 99)⁹³. Divine hyväksyy osansa prostituoituna ja ottaa loukkaukset omakseen. Hän pysyy omana itsenään loppuun saakka, feminiinisenä, ja siksi häntä voi kutsua marttyyriksi. Milletin mukaan Genet'n teoksissa pyhimyksen muodon ottaa aina feminiininen (Millett 1977, 344–345), ja koska feminiinisen täytyy olla pyhimys, on feminiinisen kuoltava. Täten feminiininen kuolee feminiinisyytensä tähden eli hän on marttyyri. Martyrisoimalla feminiinisen koen, että Genet nostaa feminiinisen korkeampaan arvoon kuin maskuliinisen. Millett kirjoittaa, että Genet samaistaa itsensä alistettuun naiseen. Hänen kirjoituksissaan nainen (tai feminiininen) kanavoi alistuksensa voimaksi, jonka avulla hän aikaansaa yhteiskunnallisen mullistuksen. (Millett 1977, 356). Genet'n teoksissa feminiininen on älykäs ja moraalisesti rohkea ja maskuliiniselle jää vain fyysinen voima (Millett 1977, 340). Feminiininen on siis korkeammassa arvossa kuin

⁹³ ”Divine, s'intitulant elle-même une vieille putain putassière, ne faisait que prévenir les moqueries et les injures” (NDF, 129)

maskuliininen, ja tämä näkyy *Kukkien Madonnassa* hyvin. Divine on kuitenkin bulevardin kuningatar ja teoksen sankaritar. Hänen marttyyrikuolemansa tekee hänestä pyhimyksen, joten hän on arvovaltaisempi kuin kukaan teoksen uroksista.

Millett väittää, että Divine tekee rakastamistaan uroksista feminiinisiä: Mignonista tulee feminiininen vietettyään muutaman vuoden Divinen kanssa, Kukkien Madonna pukeutuu Divinen tarjoamaan mekkoon ja Seck Gorgui alistuu Kukkien Madonnan edessä (Millett 1977, 346–347). *Kukkien Madonnassa* Mignonin sanotaan ymmärtävän olleensa väärässä, kun hän kerran totesi, että ”[m]ies joka nai toista miestä on kaksinverroin mies” (KM, 214)⁹⁴. Millett tarttuu tähän sitaattiin ja sen perusteella määrittää Mignonin olevan feminiinisempi. Vaikka en ole tästä samaa mieltä, näen, että Mignonissa ilmenee joitakin feminiinisempiä piirteitä hänen vietettyään aikaa Divinen kanssa. Mignonista tulee esimerkiksi tunteellisempi, koska hän rakastuu Divineen. Kirjeessään Divinelle hän kirjoittaa ”[t]oivoisin että olisit sylissäni ja että voisin hyväillä sinua ja puristaa sinua tiukasti” (KM, 283)⁹⁵. Mignon alkaa puhua pehmeämmin. Divine nousee siis vaikutusvaltaiseksi, ja siksi katson, että vaikka feminiininen on alistettu ja fyysisesti heikompi, Genet’n teoksessa feminiini nousee hierarkiassa maskuliinia korkeammalle.

Millett esittää, että *Kukkien Madonna* matkii heteronormatiivista yhteiskuntaa tätien ja urosten hierarkialla. Hän kirjoittaa, että Genet’n tädit ja urokset matkivat ja liioittelevat feminiinisen ja maskuliinisen rooleja heteronormatiivisessa yhteiskunnassa (Ranskassa) niin täydellisesti, että he ovat paras representaatio aikansa uskomuksista. (Millett 1977, 18–19.) Tämä on osittain samankaltainen ajatus homonormatiivisuuden kanssa, mutta Milletin analyysissä feminiinisen ja maskuliinisen roolit ovat liioiteltuja eivätkä pyrkimyksiä assimilaatioon. Millett kutsuu teoksen homoseksuaalista järjestystä satiiriksi heteroseksuaalisesta yhteiskunnasta (Millett 1977, 19). Olen samaa mieltä Milletin kanssa, koska *Kukkien Madonna* liioittelee hahmojen feminiinisiä ja maskuliinisia piirteitä, kuten urosten ultramaskuliinisuus (ks. luku 3.1). Teos paljastaa heteronormatiivisen yhteiskunnan keinotekoisuuden koostumalla pelkästään miehistä. Millett kirjoittaa, että meidän on mentävä seksuaalipolitiikan ja sen vallan ja väkivallan ytimeen sekä poistettava haitallisimmat sortojärjestelmämme. Muuten kaikki vapautuspyrkimyksemme palauttavat meidät samoihin

⁹⁴ ”[u]n mâle qui en baise un autre est un double mâle” (NDF, 284)

⁹⁵ ”Je voudrais bien pouvoir t’avoir dans mes bras pour te caresser et te serrer bien fort” (NDF, 377)

vanhoihin arvoihin. (Millett 1977, 22.) Katson, että paljastamalla heteroseksuaalisen matriisin keinotekoisuuden teos auttaa pyrkimyksissä poistaa sortojärjestelmiä.

Kirjoitin luvussa 3.1 homoseksuaalisesta rakkaudesta *Kukkien Madonnassa*. Esitin, että rakkauden ja onnellisuuden hetkien kuvaus on Genet'n aktiivista utopistista toimintaa. Teos on queer utopistinen muisto siitä, että rakkautta on ollut olemassa Divinen kaltaisten hahmojen elämässä. Sara Ahmed käsittelee queeriyden onnetonta (eng. *unhappy*) perinnettä. Kuten kerroin luvussa 3.1, homoseksuaalisen rakkauden ja onnen kuvaukset kirjallisuuden historiassa ovat jääneet vähäisiksi yhteiskunnan asenteiden ja lakien takia. Queer-ihmisten onnellisuuskuvauksista Ahmed kirjoittaa: ”The unhappy queer is unhappy with the world that reads queers as unhappy.” Hänen mukaansa vaarana onnellisissa queereissä hahmoissa on se, että he voivat viedä huomion pois maailman onnettomuudesta. (Ahmed 2010, 105.)

Heteroseksuaalisen matriisin ulkopuolella oleminen aiheuttaa ikäviä tunteita, kuten Muñoz esittää (ks. luku 2.1), koska normista poikkeavia kohdellaan ulkopuolisina. *Kukkien Madonnassa* Divine ja Mignon elävät yhdessä niin kuin he olisivat naimisissa. Tämä tekee heidät onnelliseksi. Myös kertoja on onnellinen saadessaan elää yhdessä Mignonin kanssa Divinen kautta.

Ahmed kyseenalaistaa heteronormatiivisten käytäntöjen esittämisen onnellisuuden lähteinä, koska kaikilla queer-ihmisillä ei ole mahdollisuuksia näihin (Ahmed 2010, 112). Ahmed ei tarkoita, etteikö tämäntyyppinen homonormatiivisuus olisi sallittua tai onnea tuottavaa, mutta hän haluaa korostaa, että queeriyys voi olla onnellista muillakin tavoilla. Käsitellessään Rita Mae Brownin teosta *Rubyfruit Jungle* Ahmed kirjoittaa: ”[t]he queer who is happily queer still encounters the world that is unhappy with queer love, but refuses to be made unhappy by that encounter” (Ahmed 2010, 117). Katson, että hahmot *Kukkien Madonnassa* ovat onnellisia juuri tällä tavalla: he elävät elämäänsä omalla tavallaan eivätkä anna muun maailman lannistaa heitä. Teos antaa toivoa lukijoilleen siitä, että onnellisuus heteronormatiivisessa maailmassa on mahdollista eikä onnellisuuden tarvitse näyttää samalta kuin heteroseksuaalinen matriisi esittää.

Stephens kirjoittaa Genet'n sanoneen, että hän ei yksin pysty muuttamaan maailmaa (Stephens 2009, 17). Sartre sen sijaan toteaa, että Genet ei halua muuttaa mitään (Sartre 1983, 55). Väitän kuitenkin, että Genet muutti maailmaa omalla tekstillään: hän antoi aikansa ihmisille välähdyksen omasta elämästään sekä toivoa että samaistumis pintaa kaltaisilleen. Nykypäivän näkökulmasta hänen teoksensa toimii queerinä utopistisena muistona, jonka

kautta voi nähdä, miten asiat joskus olivat. Teos luo kuvan toisenlaisesta olemassaolon tavasta. Se auttaa meitä kuvittelemaan mahdollisuuksia, jotka ajavat meitä tekemään muutoksia nykyhetkessä.

5 Lopuksi

Tässä tutkielmassa olen käsitellyt Jean Genet'n teosta *Kukkien Madonna* sukupuolen, seksuaalisuuden sekä politiikan näkökulmista. Teosta on tutkittu paljon sen kielen ja sukupuolikuvausten saralta, mutta Muñozin queeriä utopiaa siihen ei ole yhdistetty. Olen käyttänyt tässä tutkielmassa Muñozin käsitettä heteroaika, joka vastaa Butlerin heteroseksuaalista matriisia.

Butlerin sukupuolen performanssiteorian mukaan sukupuolta tehdään sukupuoliteoilla. *Kukkien Madonnan* hahmojen sukupuoliteot liittyvät niin pukeutumiseen ja eleisiin kuin käytettyyn kieleen. Feminiiniset hahmot vahvistavat feminiinisyyttään pukeutumalla mekkoihin ja peruukkeihin ja elehtimällä feminiinisesti, kun taas maskuliiniset hahmot toimivat rikollisina ja parittajina sekä puhuvat slangia. Teoksen sukupuolikuvaus on queeriä, koska hahmot menevät heteroseksuaalisen matriisin normeja vastaan. Tädit ovat feminiinisiä miehiä, mutta Divinestä ja erityisesti Kukkien Madonnasta löytyy maskuliinisuutta. Maskuliinisen ja feminiinisen yhdistäminen tekee heistä sukupuolen hybridejä. Tällaisen hybridimäisyyden esittäminen tekee teoksen sukupuolikuvauksesta utopistista, sillä sukupuolikuvaus näyttää lukijalle toisenlaisen mahdollisen olemisen tavan. Vaikka urokset edustavat maskuliinista miestä teoksessa, heidän homoseksuaalinen toimintansa siirtää heidät myös heteroseksuaalisen matriisin ulkopuolelle.

Muñoz luo käsitteen queer häivähdys ja pitää esimerkiksi eleitä sellaisina. *Kukkien Madonnassa* eleillä on suuri merkitys hahmojen sukupuoli-identiteetissä. Divinen ja muiden tätien eleiden tulkintani mukaan voi sanoa sisältävän queerejä häivähdyksiä. Eleet sisältävät häivähdyksiä jostain, mitä voisi olla. Kukkien Madonna, feminiininen mies, ja Seck Gorgui, maskuliininen mies, kävelevät pariskuntana kadulla, mikä on queeriä toimintaa. Se näyttää mahdollisuuden queeristä tulevaisuudesta.

Genet'n käyttämä kieli on osa teoksen sukupuolen performanssia. Sen lisäksi, että Divine itse tekee sukupuoltaan käyttämällä itsestään feminiiniä sekä maskuliinia, kertoja tekee hänen sukupuoltaan. Urosten sukupuolitekona on myös heidän käyttämänsä kieli eli slang. Genet'n tapa kirjoittaa on vääristää ranskan kieltä ja käyttää sitä omiin tarkoituksiinsa. Hän menee ranskan kielen normeja vastaan eli hänen kirjoituksensa on queeriä. Cixous esittää Genet'n kirjoituksen sisältävän feminiinisyyttä. Mies, joka kirjoittaa feminiinisesti, menee miehen

maskuliinista normia vastaan. Genet'n kirjoitus on utopistinen teko, koska se esittää erilaisen tavan kirjoittaa. Genet'n kirjoitus haastaa ranskan kielen heteronormatiivisuutta.

Kukkien Madonnassa kuvataan paljon homoseksuaalisuutta liittyen seksuaalisuuden fyysiseen puoleen. Genet kirjoittaa miehistä ja heidän välisistään akteista anteeksipyytelemättömästi. Hän ei kaihda myöskään uskonnon liittämistä mukaan. Tämä on sekä vastareaktio katolisen kirkon homofobialle että uskonnon tuomista lähemmäs omaa kokemusta maailmasta. Lisäksi poliisit seksuaalisoidaan. Muñozille normien vastaisuus on queeriä, joten homoseksuaalisuus on queeriä, ja sitä kautta *Kukkien Madonna* on queer. Teoksessa on kannibalistisia elementtejä, jotka tulkitsem kokeileviksi seksuaalisuuden tavoiksi. Näiden tapojen esittäminen on utopistista, sillä ne näyttävät erilaisen olemisen ja seksuaalisuuden toteuttamisen tavan. Teoksessa nostetaan esille myös rakkauden ja onnellisuuden hetkiä, mikä on utopistista, koska homoseksuaalisuutta on jouduttu esittämään onnettomassa valossa. Lukijalle tämä on merkityksellistä, etenkin jos hän on itse queer. Hän näkee, että rakkaus on mahdollista, ja siitä kirjoittaminen on mahdollista. Queeriyden ei aina tarvitse olla näkymättömissä.

Kukkien Madonna ei kaihda masturboinnista puhumista. Genet'n teos tarjoaa utopistisen näkökulman länsimaalaiseen yhteiskuntaan, joka pitää masturbointia paheellisena. Heteroseksuaalinen matriisi ei hyväksy muita kuin heteroseksuaalisia tapoja, joten voisi sanoa, että masturbointi homoseksuaaliin fantasioihin ei myöskään sovi siihen. Koska masturbointia ei hyväksytä, *Kukkien Madonnan* kertojasta tulee queer. Hän menee normeja vastaan. Jos queer utopia on vastoin heteroseksuaalista matriisia, silloin masturboinnista avoimesti kertominen olisi osa queeriä utopiaa. Länsimaissa nykypäivän suhtautuminen masturbointiin on paljon sotienvälistä aikaa suvaitsevaisempi, ja *Kukkien Madonnasta* löytyy yhä viitteitä aikansa yhteiskunnan mielipiteistä, mutta näen sen rohkeana teoksena nostaessaan masturboinnin niin suureen osaan. Masturboinnista kirjoittaminen edesauttaa sen normalisointia, joten siitä kirjoittamisen voi sanoa olevan jälleen yksi utopistinen teko queerin tulevaisuuden hyväksi.

Teoksessa on ongelmia, joka vähentävät sen utopistisuutta, kuten rasismi sekä naisen kuvauksen vajavaisuus. Kuitenkin Sargissonin ajatusten mukaan utopistisuus ei tarkoita täydellisyyttä eikä sen tarvitse olla täydellistä. Epätäydellinen utopia on silti utopia. *Kukkien Madonna* on hyvin mieskeskeinen teos, ja sitä kautta näen sen vahvistavan patriarkaattia. Tosin, homoseksuaalinen patriarkaatti on hyvin erilainen heteroseksuaalisesta, eikä teos kuitenkaan halua eliminoida naisia tai halua esittää naisia vähempiarvoisina. Falloksesta silti

tehdään seksuaalisen vallan hallitsija. Katson falloksen erityisesti edustavan homoseksuaalisuutta, mutta se sisältää myös patriarkaattisia vivahteita. Heteronormatiivisessa patriarkaatissa fallos edustaa miehistä ylivaltaa, mutta *Kukkien Madonnassa* falloksen ihailu on seksuaalista, joten se menee heteroseksuaalisia normeja vastaan. Se on siis queeriä.

Epätäydellistä utopistisuutta teokseen tuovat myös hahmojen epäonnistumiset. He tekevät rikoksia, he käyttävät huumeita ja he ovat homoseksuaaleja, joka on epäonnistumista heteroseksuaalisen matriisin näkökulmasta. Teos hyväksyy ja syleilee epäonnistumista, ja siten mukautuu Edelmanin ajatteluun queeriyden negatiivisuudesta. Teoksessa on väkivaltaa ja rikollisuutta, joita kertoja pitää viehättävinä ominaisuuksina. Teoksen hahmot, erityisesti kertoja, vaikuttavat lähes antisosiaalisilta korostaessaan sopimattomuuttaan yhteiskuntaan. Tätä kuitenkin juhlistetaan esimerkiksi kertojan ylistäessä murhaajia. Tämä on poliittista, koska teos esittää, että queeriys ajaa ihmiset yhteiskunnan hylkiöiksi joka tapauksessa, joten miksi he eivät voisi nauttia siitä. Edelman yhdistää kuolemanvietin lacanilaiseen nautinnon käsitteeseen, ja kuolemanvietti on myös vahvasti esillä *Kukkien Madonnassa*. Kuoleman kautta hahmoja nostetaan pyhimyksiksi, joka on poliittinen ele siinä mielessä, että nämä hahmot ovat yhteiskunnan hylkiöitä. Teoksen voi sanoa satirisoivan pyhimysperinnettä toimiessaan näin. Samalla se kuvittelee toisenlaisen todellisuuden, jossa Divinen kaltaiset hahmot nostetaan pyhimyksiksi, ja siten teos on myös transgressiivinen.

Kukkien Madonnan äitikuvaus omalta osaltaan tekee teoksesta epätäydellisen, mutta samalla myös kritisoi heteroseksuaalista matriisia. Naisen rooli on olla äiti, mutta Ernestine ei osaakaan olla hyvä äiti, joten sukupuoliroolien vahingollisuus paljastuu. Kaikki eivät sovi äideiksi, ja siksi koen, että teoksen äitikuvaus on tärkeä. Samaan aikaan se esittää naisen negatiivisessa valossa, mikä ei anna naisista kokonaisuutena hyvää kuvaa, mutta Ernestine on vain yksi nainen ja vain yksi äiti. Hänen kuvauksensa menee vastoin äidin normia. Se myös antaa lukijalle samaistumispintaa, jos lukijalla on itsellään huono kokemus äidistään. Divinen kasvaessa ja muuttaessa Pariisiin lukija huomaa, että vaikeasta lapsuudesta on mahdollista päästä eteenpäin.

Esitin, että *Kukkien Madonna* on utopistinen queer muisto, jonka lukemisen lopettaminen voi järkyttää, koska lukija palaa heteroajan todellisuuteen. Utopistiset queer muistot tarjoavat mahdollisuuksia kuvitella toinen olemassaolon tapa. Sen lisäksi ne ovat turvapaikka ja pakokeino. Tulkintani mukaan *Kukkien Madonnan* kertojalle tarinan kertominen on pakokeino vankilasta sekä ympärillä riehuvasta sodasta. Teoksen voi nähdä lisäksi Genet'n

omana pakokeinona. Teos on pakokeino myös lukijalle. Esitin, että Sedgwickin reparatiivisen luennan kautta *Kukkien Madonna* antaa lukijalle toivoa paremmasta sekä kykyä pohtia omaa menneisyyttään toisin. Teoksen lukeminen auttaa lukijaa käsittelemään omaa elämäänsä ja siten vie häntä kohti parempaa tulevaisuutta.

Kukkien Madonna sisältää utopistista kuvittelua, joka on poliittista, koska se esittää toisenlaisen olemisen tavan. Teos on poliittinen myös, koska se paljastaa heteroseksuaalisen matriisin keinotekoisuuden ja matriisin sortojärjestelmän matkimalla heteronormatiivista yhteiskuntaa. Lukija kykenee teosta tarkastelemalla identifioimaan yhteiskunnan epäkohtia, ja sitä kautta puuttumaan niihin. Utopistisuutensa kautta teos tarjoaa lukijalle ajatuksia mahdollisuuksista, joita lukija ei ole välttämättä ennen kohdannut. Tarjoamalla kuvauksia onnellisuudesta teos näyttää lukijalle, että sortojärjestelmänkin alaisuudessa onnellisuus on mahdollista.

Genet on yksi merkittävimmistä ranskalaisista queer-kirjailijoista. Genet oli avoimesti homoseksuaali, mitä ei otettu 1940-luvun Ranskassa parhaiten vastaan, ja hän kirjoitti homoseksuaalisista kokemuksista häpeilemättä ja rohkeasti. Hän oli ensimmäisiä avoimesti homoseksuaaleja kirjailijoita, jotka kirjoittivat niin eksplisiittisesti kuin hän kirjoitti. Teosten eksplisiittisyys muutti yleisön käsityksiä homoseksuaalisuudesta ja queer-kirjallisuudesta. Hänen teoksissaan näky erilainen, vahvasti seksuaalinen sekä häpeilemätön homoseksuaali, joka ei pyydä yhteiskunnan hyväksyntää. *Kukkien Madonna* oli hänen ensimmäinen julkaistu teoksensa, ja siitä hänen suosionsa alkoi. Hänen vaikutuksensa näkyy vahvasti taiteessa, kuten kirjallisuudessa ja musiikissa: muun muassa Beat-sukupolven kirjailijat sekä kirjailija Jean Cocteau ja muusikot David Bowie sekä Patti Smith ovat ottaneet häneltä vaikutteita.

Queeriys on halua kohti toisenlaisia olemisen tapoja, ja näitä tapoja voi nähdä *Kukkien Madonnassa*. Teos ei ole täydellinen utopia, vaan siinä on utopistisia elementtejä. Lukija voi näiden elementtien avulla kuvitella itselleen toisenlaisen, queerin tulevaisuuden. Kuvittelemalla tulevaisuuden on helpompi lähteä tekemään konkreettisia muutoksia. Ilman häivähdyksiä ja muistoja queeristä utopiasta on vaikeaa yrittää muuttaa maailmaa paremmaksi. Nykypäivänä seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen asema on yhä heikko, ja monissa länsimaissa, joissa vähemmistöjen oikeudet ovat olleet edistyksellisiä, on alettu ottaa askelia taaksepäin. *Kukkien Madonnan* kaltaisten teosten tarkastelu on tärkeää, koska seksuaali- ja sukupuolivähemmistöt tarvitsevat toivoa. Ilman toivoa ei ole tulevaisuutta. Utopistinen queer muisto näyttää, että asiat ovat olleet hyvin vaikeissakin olosuhteissa.

Sorrettuna ja kiellettyinäkin seksuaali- ja sukupuolivähemmistöt ovat kokeneet onnea ja nautintoa. Se on mahdollista. Tästä mahdollisuudesta tulee pitää kiinni, ja sitä kautta lähteä rakentamaan tulevaisuutta. Tulevaisuus ei ole vain heteroseksuaalisesta lisääntymisestä syntyneille lapsille ja heidän huoltajilleen; myös queer-ihmiset ansaitsevat tulevaisuuden. Nykyhetkeä ei voi muuttaa, jos ei mieti tulevaisuutta, ja queer-ihmiset tarvitsevat muutosta nyt.

Lähteet

Primaarilähteet

- Genet, Jean 1988: *Kukkien Madonna* [=KM]. (*Notre-Dame-des-Fleurs*, 1943). Suom. Sirkka Suomi. Espoo: Weilin+Göös kirjapaino.
- Genet, Jean 1994 (1943): *Notre-Dame-des-Fleurs* [=NDF]. Saint-Amand: L'Arbalète.

Sekundaarilähteet

- Ahmed, Sara 2010: *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.
- Bell, David M. 2017: *Rethinking Utopia: Place, Power, Affect*. New York: Routledge.
- Bersani, Leo 1987: "Is the Rectum a Grave?" *October*. Vol. 43 (AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism), 197–222
- Bersani, Leo 1996 (1995): *Homos*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bloch, Ernst 1985: *Utopia, luonto, uskonto. Johdatusta Ernst Blochin ajatteluun*. Toim. Keijo Rahkonen & Esa Sironen. Jyväskylä: Gummerus Oy.
- Bristow, Joseph 2011: "Homosexual Writing on Trial: from *Fanny Hill* to *Gay News*". – Hugh Stevens (toim.), *The Cambridge Companion to Gay and Lesbian Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brocklehurst, Steven (toim.) 16.4.2025: "UK Supreme Court rules legal definition of a woman is based on biological sex". *BBC News*. [verkkosivusto]
<https://www.bbc.com/news/live/cvgq9ejql39t>
 Haettu: 8.5.2026
- Butler, Judith 1999 (1990): *Gender Trouble. Feminism, and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith 2004: *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- Butler, Judith 2006: *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. (*Gender Trouble. Feminism, and the Subversion of Identity*, 1990). Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Butler, Judith 2004 (1990): "The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess". – Sara Salih & Judith Butler (toim.), *The Judith Butler Reader*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Cixous, Hélène 2013: *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. (*Le Rire de la Méduse et autres ironies*, 2010). Suom. Heta Rundgren, Aura Sévon & Tutkijaliitto. Helsinki: Tutkijaliitto.

- Corriveau, Patrice 2011: *Judging Homosexuals: A History of Gay Persecution in Quebec and France*. (La Répression des Homosexuels au Québec et en France, 2006). Eng. Kathe Roth. Vancouver: UBC Press.
- Cresswell, Julia 2021: "Faun". – *Oxford Dictionary of Word Origins*. Oxford: Oxford University Press.
- Cvetkovich, Ann 2003: *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.
- Dean, Carolyn J. 2000: *The Frail Social Body: Pornography, Homosexuality, and Other Fantasies in Interwar France*. Berkeley: California University Press.
- Dean, Tim 2011: "The Erotics of Transgression" – Hugh Stevens (toim.), *The Cambridge Companion to Gay and Lesbian Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Edelman, Lee 2004: *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Lontoo & Durham: Duke University Press.
- Edward, Mark & Farrier, Stephen et al. 2021: *Drag Histories, Herstories and Hairstories: Drag in a Changing Scene Volume 2*. Lontoo: Bloomsbury Publishing Ltd.
- Forster, Edward Morgan 2005 (1971) *Maurice*. Lontoo: Penguin Books.
- Foucault, Michel 1998: *Seksuaalisuuden historia (Histoire de la sexualité I 1976, Histoire de la sexualité II-III 1984)*. Suom. Kaisa Sivenius. Tampere: Gaudeamus
- Foucault, Michel 2008: "Of Other Spaces" ("Des espaces autres" 1967). Eng. Lieven De Cauter & Michiel Dehaene. – Lieven De Cauter & Michiel Dehaene (toim.), *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. New York: Routledge.
- Frezzato, Romain 2022: "Jean Genet : une anomalie littéraire : Éloge des anormaux dans Notre-Dame-des-Fleurs". *Motifs*. Vol. 5 (Normal, anormal, anomal).
DOI: <https://dx.doi.org/10.56078/motifs.682>
- Halberstam, Jack (ent. Judith) 2008: "The Anti-Social Turn in Queer Studies". *Graduate Journal of Social Science*. Vol. 5 (2), 140–156
- Hall, Donald E. 2003: *Queer Theories*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hewitt, Nicholas 2017: *Montmartre: A Cultural History*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Higgs, David 1999: *Queer Sites: Gay Urban Histories Since 1600*. London; New York: Routledge.
- Ilmonen, Kaisa & Kekki, Lasse (toim.) 2004: *Pervot pidot. Homo-, lesbo ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like.
- Kielitoimiston sanakirja 2024: *fantasia* [verkkosivusto]kielitoimis

<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/fantasia?searchMode=all>

Haettu: 26.2.2026

Kosofsky Sedgwick, Eve 1997: "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You". – Eve Kosofsky Sedgwick (toim.), *Novel Gazing. Queer Reading in Fiction*. Durham & London: Duke University Press, 1–37.

Laqueur, Thomas Walter 2003: *Solitary Sex. A Cultural History of Masturbation*. New York: Zone Books.

Le Grand Robert de la langue française 2024: Hakusanat *tante, javanais*. Pariisi: Éditions Le Robert. Haettu 19.1.2026

Levinas, Ruth 2010 (1990): *The Concept of Utopia*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.

Millett, Kate 1977 (1970): *Sexual Politics*. Lontoo: Virago Press.

More, Thomas 2014 (1516): *Utopia (Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia)*. Eng. Clarence H. Miller. Conneticut: Yale University Press.

Muñoz, José Esteban 2019 (2009): *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity. Tenth Anniversary edition*. New York: New York University Press.

Sargisson, Lucy 1996: *Contemporary Feminist Utopianism*. London & New York: Routledge.

Sartre, Jean-Paul 1983 (1952): *Saint Genet: Actor and Martyr (Saint Genet : Comédien et Martyr)*. Eng. Bernard Frechtman. New York: Pantheon Books.

Sibanda, Nkululeko 2020: "Utopian Places/ Spaces in Selected Bongani Sibanda's Short Stories". *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*. Vol. 6, no. 1. 79–94
DOI: <https://doi.org/10.24193/mjst.2020.9.06>

Stephens, Elizabeth 2009: *Queer Writing: Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*. London: Palgrave Macmillan.

Stryker, Susan & Whittle, Stephen (toim.) 2006: *The Transgender Studies Reader*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Tieteen termipankki 23.2.2026: Kirjallisuudentutkimus: vulgaari. [verkkosivusto]
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:vulgaari>

Haettu 23.2.2026

UNWomen 17.11.2025: "FAQs: types of violence against women and girls" [verkkosivusto]
<https://www.unwomen.org/en/articles/faqs/faqs-types-of-violence-against-women-and-girls>

Haettu 22.3.2026

White, Edmund 1993: *Genet: A Biography*. New York: Alfred A. Knopf.

Young, Iris Marion 1980: "Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Coportment Motility and Spatiality". *Human studies*. Vol.3 (2),137–156.