

Tiia Puputti

OUTOJA OMAKUVIA

Performatiivisuus ja kokemus Alison Bechdelin omaelämäkerrallisessa sarjakuvaromaanissa *Fun Home*

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Kesäkuu 2013

“THEN THERE’S MY OWN COMPULSIVE PROPENSITY TO AUTOBIOGRAPHY.”

FUN HOME, 140

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Tiia Puputti	
Työn nimi – Title Outoja Omakuvia. Performatiivisuus ja kokemus Alison Bechdelin omaelämäkerrallisessa sarjakuvaromaanissa <i>Fun Home</i> .	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2013	Sivumäärä – Number of pages 82
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Analysoin tutkimuksessani Alison Bechdelin omaelämäkerrallista sarjakuvaromaania <i>Fun Home. A Family Tragicomic</i> (2006). <i>Fun Home</i> on omaelämäkerran lisäksi elämäkerta Alisonin isästä, Bruce Bechdelistä. Bruce tekee itsemurhan Alisonin ollessa noin kaksikymmentävuotias ja jättää jälkeensä joukon vastauksettomia kysymyksiä – <i>Fun Homessa</i> Alison pohtii näitä kysymyksiä ja vertailee Bruceen elämäntarinaa omaansa. Alison identifioituu lesboksi ja epäilee myös Bruceen olleen homoseksuaali. Teoksessa on runsaasti intertekstuaalisuutta: keskeinen subteksti on esimerkiksi Ikaroksen ja Daidaloksen myytti, jonka käännteinen uudelleenkerrota kuvaa Alisonin ja Bruceen välistä suhdetta.</p> <p>Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella omaelämäkerrallisuuden, performatiivisuuden ja kokemuksen kohtauspaikkoja omaelämäkerrallisessa sarjakuvaromaanissa <i>Fun Homea</i> esimerkkitapauksena käyttäen. Luen omaelämäkertaa performatiivisena tekona. Keskeisiksi tarkastelunkohteiksi muodostuvat muun muassa elämästä kirjoittaminen, tekstin ja todellisuuden välinen suhde, sarjakuvallisuus sekä seksuaalisuus ja sukupuoli. Käsittelen seksuaalisuutta ja sukupuolta queeristä näkökulmasta. Tutkijapositioni kuvaa omaelämäkertatutkimuksen käsitteitä, jolla viitataan tekijän ja lukijan väliseen sopimukseen suhtautua tekstiin omaelämäkertana.</p> <p>Seksuaalista ja sukupuolista identiteettiä tuotetaan omaelämäkerrallisessa tekstissä performatiivisesti. Sukupuolen ja seksuaalisuuden performatiivisuus on toistotekoa ja toisintoistoa. Performatiivisuuden taustalla vaikuttaa ruumiillinen toiminta ja kokemukset. Päädyn siihen, että performatiivista ja ruumiillista kokemusta yhdistää omaelämäkerrassa muun muassa kysymys tekstin ja todellisuuden välisestä suhteesta. Kokemuksia ei voi tavoittaa ”puhtaana”, mutta tulkinta mahdollistaa kirjoittamisen. Performatiivit ovat aina sitaatinomaisia. Omaelämäkerta viittaa todellisuuteen, mutta todellisuus ei ole autenttista tai absoluuttista, vaan omaelämäkerta osallistuu todellisuuden luomiseen tuottaessaan sitä uudelleen tekstiksi. Sarjakuvassa tekstuaalisuus on sekä visuaalista että verbaalista. Sarjakuvallinen omaelämäkerta on sarja omakuvia ja muutokuvia.</p>	
<p>Asiasanat – Keywords</p> <p>Omaelämäkerrallisuus, muistelmat, performatiivisuus, kokemukset, sarjakuvat, lesbous, queer-tutkimus, Alison Bechdel, Fun Home</p>	
<p>Säilytyspaikka – Depository</p> <p>JYX-tietokanta, Jyväskylän yliopiston kirjasto</p>	
<p>Muita tietoja – Additional information</p>	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
1.1 Tutkimuksen lähtökohtia.....	1
1.2 Tutkimuskohteen esittely.....	4
1.3 Teoreettisia lähtökohtia	7
2 KÄSITTEET JA TAUSTAT: JOKAPÄIVÄISESTÄ PERFORMATIIVISUUDESTA OMAELÄMÄKERRALLISEEN KOKEMUKSEEN	12
2.1 Queer-tutkimus.....	12
2.2 Performatiivisuus	19
2.3 Outo ruumiillisuus	25
2.4 Omaelämäkertatutkimus.....	29
2.5 Performatiivisuus ja omaelämäkerrallinen kirjoittaminen	33
2.6 Kokemus.....	37
2.7 Sarjakuvallisuus	42
3 FUN HOME PERFORMATIIVISUUDEN JA KOKEMUKSEN KOHTAUSPAIKKANA	46
3.1 Performatiivit <i>Fun Homessa</i>	46
3.2 Visuaalinen performatiivisuus <i>Fun Homessa</i>	52
3.3 Performatiivisuus ja kaappi	56
3.4 Tunnistaminen ja tunnustaminen	61
3.5 Kokemus ja kirjoitus.....	63
3.6 Muistot ja dokumentit.....	69
3.7 Kuolema-teema <i>Fun Homessa</i>	71
4 PÄÄTÄNTÖ	75

LÄHTEET

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen lähtökohtia

Tutkimukseni sisältää erinäisiä keskenään risteäviä keskusteluja ja toisiinsa kytkeytyviä kysymyksiä, mutta sen keskipiste on omaelämäkerta. Omaelämäkerta on kehys kaikelle, mitä tutkimukseni sisällä tapahtuu ja keskus, johon se tiivistyy. Tekemäni tutkimus on omaelämäkertatutkimusta. Tutkimuksessani on queer-teoreettinen näkökulma – sitä voisi siis nimittää queer-teoreettiseksi omaelämäkertatutkimukseksi. Analyysin kohteena tutkimuksessani on Alison Bechdelin vuonna 2006 julkaistu omaelämäkerrallinen sarjakuvaromaani *Fun Home. A Family Tragicomic*. Tässä luvussa pyrin selittämään, millä tavoin tutkimukseni eri osat liittyvät toisiinsa.

Tarkastelen tutkimuksessani omaelämäkerrallisuuden, performatiivisuuden ja kokemuksen kohtauspaikkoja omaelämäkerrallisessa sarjakuvaromaanissa. Analysoin *Fun Homea* näiden kolmen käsitteen kautta. Tarkastelen omaelämäkerta performatiivisena tekona, joka tässä tapauksessa suoritetaan sarjakuvan keinoin. Performatiivisuus on käsite, jolla viitataan ajatukseen siitä, että subjektiutta tuotetaan toistuvien ja toistettavien lausumien ja tekojen avulla. Subjektius nähdään tällöin kiinteän ja valmiin systeemin sijaan prosessina, joka on läheisesti yhteydessä valtakäsitteisiin ja sosiaalisiin konventioihin. Performatiivisuus on yksi queer-teorian keskeisimpiä käsitteitä. Performatiivisuuden käsitteen taustalla vaikuttavat ensinnäkin kielifilosofiset näkemykset siitä, mitä kieli on, ja toiseksi queer-poliittiset teoriat sukupuolen ja seksuaalisuuden epäolemuksellisuudesta ja diskursiivisuudesta. Tarkastelen lähinnä seksuaalisten ja sukupuolisten identiteettien performatiivisuutta – performatiivisuudesta voidaan puhua myös muissa yhteyksissä.

Tarkoitukseni on tutkia, millä tavoin performatiivit ja kokemukset kohtaavat omaelämäkerrallisessa sarjakuvaromaanissa. Toivon tämän kysymyksen kautta saavani selville jotain oleellista omaelämäkerrallisen sarjakuvaromaanin ontologiasta sekä analysoimastani

teoksesta. Oletan, että performatiivisuus ja tekstualisoitu kokemus liittyvät omaelämäkerrallisen subjektiuden muodostamiseen: kyse on tekstuaalisesta, omaelämäkerrallisesta identiteettityöstä. Kokemus ja performatiivisuus sopivat hyvin omaelämäkertatutkimuksellisen tarkastelun kohteiksi, sillä omaelämäkerrassa on ensinnäkin kyse tekstistä, jossa viitataan todellisen henkilön kokemuksiin. Toiseksi omaelämäkerrassa tuotetaan subjektiutta performatiivisesti: omaelämäkerta rakentuu minä-muotoisista lausumista, jotka käsittelevät tekijän persoonaa ja kokemushistoriaa. Lisäksi subjektiuden muodostamiseen liittyvät kielen, ruumiillisuuden ja kokemuksen kysymykset ovat omaelämäkerran keskeistä aineistoa. (Kaskisaari 2000.) Todellinen tekijä on omaelämäkerrassa läsnä erityisellä tavalla, sillä omaelämäkerta on todellisen tekijän todellisen elämän kuvaus. Todellisuuden ja tekstin suhde on kuitenkin monimutkainen. Vaikka saatan puhua tekijästä, en yleensä tarkoita tällä todellista tekijää: erotukseksi käytänkin termiä tekijäkertoja, jolla tarkoitan omaelämäkerran tekijää tekstuaalisena konstruktiona.

Fun Homessa käsitellään muun muassa sukupuoli- ja seksuaalisia identiteettejä. Sukupuolen ja seksuaalisuuden performatiivisuus on sekä kielellistä että ruumiillista toistoa ja toisin toistoa. Myös kokemus kuuluu sekä kielelliseen että ruumiilliseen, sillä se jäsentyy kielellisesti ja tapahtuu materiaalisessa todellisuudessa. Teosanalyysissä tarkastelen ensinnäkin sitä, millaista performatiivisuutta *Fun Homessa* on ja millaista omaelämäkerrallista identiteettiä sillä tuotetaan. Tutkin samalla myös sitä, millaista visuaalista performatiivisuutta sarjakuvassa voi olla. *Fun Homessa* identiteetit esitetään melko kiinteinä ja olemuksellisina, ja tarkoitukseni on performatiivisuuden käsitteen avulla muun muassa lukea siitä esille kohtia, joissa identiteettiä tuotetaan. Viimeiseksi pohdin sitä, kuinka kokemus kerronnallistuu. Keskeinen ajatus tutkimuksessani on, että vaikka performatiivit ja kokemukset ovat omaelämäkerrassa tekstuaalisia tai tekstualisoituja, niiden taustalla vaikuttaa ruumiillinen toiminta. (Ks. Kaskisaari 2000, 9.) Lyhyesti ilmaistuna tutkimukseni on queer-teoreettista omaelämäkertatutkimusta, jossa tarkastellaan omaelämäkerrallista sarjakuvaromaania performatiivisena tekona, joka on yhteydessä materiaaliseen, tekstinulkoiseen todellisuuteen.

Tarkoitukseni ei ole tutkia todellisen tekijän todellisia kokemuksia sen paremmin kuin todellista tekijääkään. Sen sijaan olen kiinnostunut siitä, mitä kokemukseksi tapahtuu, kun se kerrotaan ja siitä, millaisiksi omaelämäkerran kertoja kokee mahdollisuutensa tavoittaa todellisuus

kertomuksen avulla. Kokemus ei ylipäättään ole asia, joka voitaisiin noin vain tulkita todenmukaisesti kuvatuksi. Kokemuksen ja kertomuksen suhde ei ole kronologinen syy-seuraussuhde, jossa ruumiillinen kokemus edeltää sen kertomista. Ilmaisulla "ruumiillinen kokemus" en viittaa ainoastaan kokemuksiin, jotka ovat erityisen ruumiillisia tai konkreettisia, vaan ruumiillisen tekijän kokemuksiin siinä materiaalisessa todellisuudessa, johon hän tekstissä viittaa. Vaikka tekstin takaiseen todellisuuteen ei voida päästä käsiksi tutkimuksen avulla, tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö siitä voitaisi sanoa mitään. Näin ollen en tarkastele ruumiillista kokemusta ainoastaan tekstissä ilmenevänä abstraktiona, vaan siitä kertomista ja sen vuorovaikutusta materiaalisen todellisuuden kanssa.

Fun Home on sarjakuvaromaani. Sarjakuvaromaanilla (*graphic novel*) voidaan tarkoittaa monenlaisia sarjakuvateoksia: varsinkin kaupallisessa puheessa termin käyttö on levinnyt laajalle. Sarjakuvaromaanilla tarkoitetaan yleensä yksinkertaisesti laajaa sarjakuvakertomusta, jota ei sido julkaisuformaatin vaatimus strippi-muodosta. Esimerkiksi Charles Hatfieldin mukaan sarjakuvaromaanilla tarkoitetaan julkaisijoiden puheessa mitä tahansa kirjan mittaista sarjakuvanarratiivia, mutta ei sarjakuvastriippien kokoelmateoksia. (Hatfield 2005, 4.) Sarjakuvaromaanille on kuitenkin usein tyypillistä myös temaattisten rajojen rikkominen ja erkaantuminen perinteisistä sarjakuva-aiheista, kuten supersankareista, ja yleensä mitä tahansa kirjan mittaista sarjakuvakirjaa ei kutsuta sarjakuvaromaaniksi. Hatfieldin mukaan sarjakuvaromaanin syntyhistoria liittyy sarjakuvien kaupalliseen historiaan – toisaalta sarjakuvaromaani on saanut paljon vaikutteita muun muassa 1980-luvun underground-sarjakuvilta. (Emt, 3.) Monien sarjakuvataiteilijoiden mukaan sarjakuvaromaani on harhaanjohtava nimitys, sillä se antaa vaikutelman, että sarjakuvat pyrkisivät olemaan romaanien kaltaisia. (Hatfield 2005, xi). Esimerkiksi Neil Gaiman on vastustanut termiä ja toivoo, että sarjakuvista voitaisiin puhua sarjakuvina, olivatpa ne miten romaaninmittaisia tahansa. (Bender 1999.) Tutkimuksessa sarjakuvaromaani on kuitenkin käytännöllinen termi, jonka avulla puhutaan laajityypistä – tarkoituksena ei ole luoda arvoasetelmia.

Luen sarjakuvaa multimodaalisena tekstinä. Pohdin muun muassa visuaalisen performatiivisuuden käsitettä: kuvista pitäisi voida lukea myös performatiivisia merkityksiä, sillä performatiivisuus ei liity vain kirjoitettuun sanaan vaan laajemmin tekstuaalisuuteen ja

merkityksiin. Tutkin sarjakuvaa siksi, että haluan osaltani tuoda sarjakuvaa akateemisen tutkimuksen kohteeksi – samaa on toki tehty vähintään viimeiset kaksikymmentä vuotta. Sarjakuvien maine on hiljalleen muuttunut, millä lienee yhteytensä postmodernin tapaan kyseenalaistaa niin sanotun korkean ja matalan kulttuurin ero. Jako populaarikulttuuriin ja korkeakulttuuriin on esimerkiksi Leena-Maija Rossin mukaan peräisin teollistumisen ja modernisaation murroskaudelta (Rossi 1995, 12). *Fun Home* on hyvä esimerkki siitä, että sarjakuvissa voi olla aineksia niin populaarikulttuurista kuin niin sanotusta korkeakulttuuristakin. Esimerkiksi *Fun Homen* lukuisat viittaukset edellisen vuosisadan arvostetuimpiin kirjailijoihin, kuten Marcel Proustiin tai James Joyceen, muistuttavat, että sarjakuvan keinoin voidaan käsitellä millaisia aiheita tahansa. Myös Neil Gaimanin *Sandman*-sarjan (1989–1996) tai Art Spiegelmanin *Mausin* (1991) kaltaiset sarjakuvan nykyklassikot ovat hyviä esimerkkejä sarjakuvan monipuolisuudesta. Toisaalta usein väheksytyt supersankarisarjakuvatkaan eivät ole niin yksinkertaisia kuin miltä ne saattavat vaikuttaa.

1.2 Tutkimuskohteen esittely

Vuonna 2006 julkaistu *Fun Home* on sekä yhdysvaltalaisen Alison Bechdelin omaelämäkerta että elämäkerta hänen isästään Bruce Bechdelistä. Elämäkerrallinen osuus saattaa näkökulmasta riippuen nousta jopa omaelämäkerrallista keskeisemmäksi. Ensisijaisesti *Fun Home* on tarina isästä ja tyttärestä: se on assosiativinen, monitasoinen perhemuistelmä, joka kerrotaan sarjakuvan keinoin. Keskiössä ovat isä ja tytär, joiden elämäntarinoissa on sekä vastakohtaisuuksia että samankaltaisuuksia. Heitä yhdistää se, että kummatkin ovat oletettavasti homoseksuaaleja. Alisonin isä Bruce pitää vuosien ajan yllä samanaikaisesti sekä keskiluokkaisen perheenisän kuvaa että suhteita nuoriin, komeisiin miehiin. Alison puolestaan näkee sanan *lesbian* sanakirjassa ja lukutoukan tavoin tutkii asiaa muista kirjallisista lähteistä. Yliopistossa Alison hakeutuu mukaan homoliikkeen toimintaan ja tutustuu ensimmäiseen tyttöystäväänsä. Alison puhuu teoksen viimeisillä sivuilla ”eroottisesta totuudesta” ja sanoo sen salaamisen olevan ”eräänlainen kuolema” (*Fun Home* 2007, tästä lähtien FH, 228–230). *Fun Home* käsittelee tätä ”eroottista totuutta” ja sen salaamisen ja tunnustamisen vaikutuksia (FH 228–230). Aihetta käsitellään omaelämäkerrallisen materiaalin lisäksi lukuisten kirjallisten

viittausten ja subtekstien kautta.

Alisonin luonnehdinnan mukaan sekä hän että Bruce ovat "inverttejä" – invertti on vanhentunut, kliininen termi, jota esimerkiksi Marcel Proust käytti Alisonin mukaan teostensa homoseksuaalisista henkilöihahmoista (FH 97). Alisonin ja Brucen tapauksessa termi vaikuttaa osuvalta: he kumpikin ilmentävät stereotyyppiä homoseksuaalista, jossa on vastakkaiseen sukupuoleen liitettyjä piirteitä. Bruce on feminiininen, Alison maskuliininen. Brucea yhdistyy Alisonin mielestä robertredfordmainen charmikkuus sekä menneen maailman yläluokkainen älyllisyys sekoitettuna annokseen maalaisjunttiutta: hän on Alisonin kuvauksen mukaan eräänlainen aristokraattinen ”country bumpkin” (FH 60, 64, 144). Bruce sisustaa intohimoisesti perheen kartanomaista kotitaloa ja täyttää sen koristetyynyillä sekä valtavilla peileillä. Alison puolestaan ilmoittaa lapsena, että inhoaa koristeellisuutta ja aikoo aikuisena sisustaa kotinsa kuin sukellusveneeseen (FH 14). Kuten Bruce, myös Alison ihailee maskuliinisuutta – Bruce tosin ihailee maskuliinisuutta siksi, että rakastaa miehiä, Alison puolestaan siksi, että haluaa itse näyttää maskuliiniselta. Maskuliinisen estetiikan ihailu on kirjallisuuden lisäksi Brucen ja Alisonin harvoja yhteisiä mielenkiinnon kohteita (FH 99). Bruce jää rekan alle 44-vuotiaana, vain hieman sen jälkeen, kun Alison kertoo vanhemmilleen lesboudestaan (FH 85). Sekä Alison että tämän äiti Helen ovat varmoja, että kyseessä on itsemurha (FH 29).

Teoksen nimi viittaa termiin funeral home eli hautaustoimisto: Bruce Bechdel vastasi suvun hautaustoimistobisneksestä Beech Creekin kaupungissa Pennsylvaniassa. Hautaustoimistoon ja samassa rakennuksessa sijainneeseen mummolaan viitattiin perheen keskuudessa nimellä "fun home". Alisonin ja tämän sisarusten velvollisuuksiin kuului hautaustoimiston arkiaskareissa auttaminen, kuten lattioiden imuroiminen ja tuolien järjestely (FH 37). Samalla Bruce sekä perheen äiti Helen toimivat äidinkielenopettajina. Alisonin luonnehdinnan mukaan Bruce oli kuin F. Scott Fitzgeraldin luoma fiktiivinen hahmo, kun taas Helen oli peräisin Henry Jamesin teoksista (FH 66). Helen oli opiskellut näyttelemistä New Yorkissa – hän oli musikaalinen ja esiintyi naispääosassa lukuisissa näytelmissä yliopistossa ja paikallisessa teatterissa (FH 31). Alisonilla on kaksi nuorempaa veljeä, Christian ja John. "Fun homen" voi suomentaa myös hauskaksi taloksi ja nähdä ironisena viittauksena Bechdelien kotitaloon: elämä äkkipikaisen isän kanssa ei aina ollut erityisen hauskaa (esimerkiksi FH 11–12). Toisaalta syntyy myös assosiaatio

termiin ”fun house”, peilitalo. Alison kertoo vieraiden usein eksyneen talon yläkertaan peilien ja sokkeloisten portaikkojen hämääminä (FH 20). Alison itse vertaa kotitaloaan *Addams Familyn* goottilaiseen kummajaiskartanoon ja nimittää perheen elämää osuvasti autistisen taiteilijasiirtokunnan elämäksi. Nimitys kuvaa hyvin Bruceen arvaamatonta käytöstä sekä Helenin taiteellista luonnetta – lapset puolestaan vetäytyvät kukin omien harrastustensa pariin. (FH 34 & 134, 139). Alisonin mukaan taidokkaasti jäljennetty historiallinen sisustus sokkeloineen ja peileineen oli suunniteltu isän salaisuutta ja siihen liittyvää ambivalenttia piilottamisen ja paljastamisen tematiikkaa varten: isän kokema häpeäntunne tihkui Alisonin mukaan talon seinistä kuin arvokkaasti ikääntyvän mahongin tuoksu (FH 20).

Fun Homen tarina ei etene täysin kronologisessa järjestyksessä: kerronta keskittyy Alisonin merkityksellisiksi kokemiin tapahtumiin, joita ei aina esitetä aikajärjestyksessä. Kerran kerrottuun saatetaan palata uudelleen, ja monet tapahtumat yhdistetään johonkin sopivaan subtekstiin. Esimerkki tällaisesta intertekstuaalisuudesta on Alisonin isän mahdollinen itsemurha, joka teoksessa liittyy Camus’*n The Myth of Sisyphus* -teoksen inspiroimaan filosofiseen pohdiskeluun. Koko teoksen läpäisevässä intertekstuaalisessa juonteessa Alison näkee suhteensa isäänsä käänteisenä versiona Daidaloksen ja tämän pojan Ikaroksen tarinasta, jossa Ikaros lentää isänsä rakentamalla siivillä liian lähelle aurinkoa ja putoaa mereen. Alison on ensinnäkin tytär, eikä poika, ja vaikka isä vertautuu tarinan kunnianhimoiseen keksijään, Alison on se, joka selviää kertomaan tarinan (Ks. Watson 2008). Keskeisiä tapahtumia, joista *Fun Homen* juoni muodostuu, ovat esimerkiksi Alison isän kuolema, Alisonin obsessiivis-kompulsiivinen kausi ja Alisonin lapsuuteen sijoittuvat tapahtumat. Lisäksi keskitytään Alisonin lesbouteen ja kaapista tulemiseen sekä ensimmäiseen rakkaussuhteeseen Joan-nimisen naisen kanssa.

Bechdelin piirrosjälki on tarkkaa ja melko realistista, vaikka henkilöiden ilmeet ovatkin monesti sarjakuvamaisen liioiteltuja. *Fun Homen* kuvat ovat mustavalkoisia, vihertävän harmaalla sävytettyjä tussipiirroksia. Yksityiskohtia on runsaasti. Teoksessa on paljon kopioita päiväkirjan sivuista ja kirjeistä, jotka Bechdel on pikkutarkasti piirtänyt uudelleen kirjain kirjaimelta sekä valokuvia, jotka on niin ikään tuotettu uudelleen piirroksina. Teoksessa on yhteensä seitsemän lukua, joista jokaisen alussa on jäljennös valokuvasta. Vaikka teoksesta saakin hyvin dokumentaarisen kuvan, ei omaelämäkertoja voi mielestäni pitää dokumentteina todellisuudesta:

tositarinan sijaan *Fun Homekin* on pikemminkin rehellinen yritys ymmärtää muistojen varaan rakentuvaa todellisuutta, jonka tarkka dokumentointi ei ole edes mahdollista.

1.3 Teoreettisia lähtökohtia

Olen edellä jo jonkin verran pohjustanut työni teoreettista kehystä. Jatkan esittelemällä tutkimukseni kannalta oleellisimpia teoreettisia suuntauksia ja paikantumalla itse tutkijana suhteessa niihin. Omaelämäkertatutkimus on tutkimukseni ensisijainen, monitieteellinen kehys, jonka katsotaan usein sisältävän esimerkiksi kulttuurintutkimusta, kirjallisuudentutkimusta, ruumiin fenomenologiaa ja feminististä tutkimusta (Saresma 2007, 17 & 33). Tarkastelen omaelämäkertoja performatiiveina, ja tutkimukseni on siten osa omaelämäkertoja performatiiveina lukevaa tutkimussuuntausta. En asemoidu omaelämäkertoja kerronnan näkökulmasta tarkastelemaan tutkimukseen, joka on kirjallisuudentutkimuksen piirissä yleinen omaelämäkertatutkimuksen suuntaus (Saresma 2007, 97.) Omaelämäkertatutkimusta on Suomessa tehty perinteisesti joko realistisesta tai konstruktivistisesta lukutavasta käsin (Liljeström 2002, 68). Omassa tutkimuksessani esikuvana on ollut Marja Kaskisaari, joka väitöskirjassaan (2000) tarkastelee omaelämäkerta performatiivisuuden käsitteen kautta ja lukee omaelämäkertoja performatiiveina.

Omaelämäkerta katsotaan yleensä minän tarinaksi. Esimerkiksi Philippe Lejeunen tunnetun omaelämäkerrallisen sopimuksen mukaan omaelämäkerta on kertomus, jossa kertoja pyrkii hyväksymään oman elämänsä ja ymmärtämään sitä (Lejeune 1995, ix). Omaelämäkertasopimus on ehdotus lukutavasta, ja sitä voi käyttää myös tutkijapositiona. *Fun Homessa* keskeistä on päähenkilön yritys saada selkoa omasta elämästään, mutta tämän lisäksi teos on myös tarina päähenkilön isästä. Bruce Bechdelin elämään liittyvät vastausta vaille jääneet kysymykset muodostavat *Fun Homessa* oman temaattisen kokonaisuutensa. *Fun Home* on tyypillinen esimerkki “perhemuistelmasta”, joka kertoo sekä tekijästään että tekijän perheenjäsenistä ja sotkee siten elämäkerran ja omaelämäkerran välisiä rajoja (Miller 1996, 2). Yksilön elämän keskeistä suhteellisuutta ja yksilön riippuvuutta muista ihmisistä on Tuija Saresman mukaan usein vähätelty omaelämäkertatutkimuksessa. Paikannun Saresman tavoin feministisen

omaelämäkertatutkimuksen intersubjektiivisuuden perinteeseen, jossa “omaelämäkerran toisia ovat kirjoittajan elämän ‘todellisten’ toisten lisäksi myös erilaiset ‘tekstuaaliset toiset’, joiden kautta subjekti kertoo itsetietoisuutensa muodostumisesta”. (Saresma 2007, 80–81.)

Omaelämäkertatutkimuksen lisäksi tutkimuksessani on queer-teoreettinen näkökulma. Queer on eräänlainen kattokäsite ja sen nähdään usein kattavan alleen suurin piirtein kaiken mikä ei ole normatiivista heteroseksuaalisuutta, siis myös epänormatiivisen heteroseksuaalisuuden (Karkulehto 2007, 13). Queer on monikäyttöinen käsite. Sen taustat ovat poliittisissa ja käytännöllisissä merkityksissä, sillä alun perin se syntyi konservatiivisissa angloamerikkalaisissa maissa pilkkasanaksi ja siirtyi myöhemmin ihmisoikeusaktivismiin käyttöön. Alun perin haukkumasanana käytetty queer on nykyään monille identiteetti. (Kaskisaari 2000, 12; Kekki & Ilmonen 2004, 28.) Queerille on ehdotettu monia suomennoksia, joilla on yritetty tavoittaa sanan etymologiaa. Ehdotettuja suomennoksia ovat muun muassa vino, pervo ja outo. Omassa tutkimuksessani käytän sanaa ”outo” queerin synonyymina.

Queer-teoria on Teresa de Lauretiksien vuonna 1990 esittelemä käsite (de Lauretis 2004, 77). Queer-teoria on poliittista ja intersektionaalista: sen sisällä ei puhuta ainoastaan seksuaalisuudesta ja sukupuolesta, vaan mukana on usein myös luokan, etnisyyden, alueellisuuden, aseman, iän tai vammaisuuden kaltaisia muuttujia (Karkulehto 2007, 74). Omassa tutkimuksessani tarkastelu rajoittuu lähinnä seksuaalisuuteen ja sukupuoleen, jotka näen toisiinsa kytkeytyvinä subjektiuden alueina. Tarkastelun kohteena tutkimuksessani ovat muun muassa lesbo- ja butch-identiteetit. Queer-teoriassa seksuaali-identiteetit nähdään foucault’laisittain historiallisesti ja diskursiivisesti rakentuneina sosiaalisina konstruktioina (Kaskisaari 2000, 12–13). Avainasemassa ovat identifikaatiot ja identiteetin tekeminen: esimerkiksi lesboidentiteetistä voidaan puhua sellaisen henkilön kohdalla, joka identifioituu lesboksi.

Katson työni kuuluvan feministisen tutkimuksen piiriin: hyödynnän muun muassa feministiteoreetikko Judith Butlerin ajatuksia. Feministisessä teoriassa ollaan usein kiinnostuneita ruumiista ja ruumiillisuudesta. Tutkimukseni sivuaa Michel Foucault’lta ja Gilles Deleuzelta vaikutteita saanutta ruumiillis-materiaalista feminismiä, jossa ruumiillisuus on huomion keskipisteenä (Braidotti 1993, 245). Tutkimukseni asettuu osaksi feminististä

omaelämäkertatutkimusta: omaelämäkertatutkimuksessa on pitkään ollut olemassa suuntaus, joka tutkii nimenomaan naisten omaelämäkertoja ja ruumiillisuutta. Varsinkin aluksi tällaisessa tutkimuksessa omaelämäkertoja käytettiin aineistona, jonka kautta ajateltiin löytyvän tietoa naiseudesta, naisista tai esimerkiksi naisten kokemuksista (Smith & Watson 1998, 5; Saresma 2007, 96). Naisten kokemusten tutkiminen omaelämäkerroissa oli tyypillistä erityisesti standpoint-feminismille, joka korosti henkilökohtaisen kokemuksen poliittisuutta ja yhteistä naiskokemusta (Saresma 2007, 96). Omaelämäkertatutkimusta ja feminististä tutkimusta yhdistää se, että monet feministisen tutkimuksen kysymykset – kuten kysymys henkilökohtaisen ja poliittisen välisestä suhteesta, henkilökohtaisen ja tekstuaalisen välisestä suhteesta sekä kysymys fragmentoituneesta itsestä – ovat myös omaelämäkertatutkimuksen keskeisiä kysymyksiä (Saresma 2005).

Myöhemmin feministisessä omaelämäkertatutkimuksessa on siirrytty tarkastelemaan omaelämäkertoja esimerkkeinä siitä, miten naiseus rakentuu tai miten sitä tuotetaan sen sijaan, että niitä tarkasteltaisiin esimerkkeinä naiseudesta tai naisten kokemuksista (Saresma 2005). Kyseessä on osittain omaelämäkertatutkimuksen kielellinen käänne, jonka myötä omaelämäkertoja on voitu alkaa lukea kertomuksina elämästä eikä elämän välittöminä representaatioina (mt., 37). Kielellisellä käänneellä muun muassa Matti Hyvärinen tarkoittaa 1980-luvun alun käännettä, jossa kertomuksen (*narrative*) ja tarinan (*story*) käsitteet yleistyivät esimerkiksi yhteiskuntatieteissä ja psykologiassa (Hyvärinen 2004). Toisaalta kyse on myös siirtymästä kohti postmoderneja identiteettejä ja dekonstruktionistista ajattelutapaa. Aiemmassa tutkimuksessa naiset tultiin helposti esittäneeksi yhtenäisenä ryhmänä. Esimerkiksi Butler on kritisoinut puhetta naisista yhtenäisenä kategoriana ja ryhmänä, jonka etuja feminismi ajaisi näennäisen tasapuolisesti (Butler 1999, 3). Postmodernissa feministisessä omaelämäkertatutkimuksessa naisia ei enää nähdä yhtenäisenä ryhmänä.

Feministisen tutkimuksen sisällä syntyneet diskurssit ovat edesauttaneet homo- ja lesbotutkimuksen sekä myöhemmin queer-tutkimuksen syntymistä. Queer-teoria ei kuitenkaan ole suora kronologinen jatke homo- ja lesbotutkimukselle, vaikka esimerkiksi Annamari Vänskän mukaan se onkin velkaa aiemmalle homo- ja lesbotutkimukselle (Vänskä 2006, 32). Queer-teoria ei myöskään ole feminismin jatke, vaikka monet queer-teorian uranuurtajat, kuten Judith Butler,

toimivatkin nimenomaan feministisen tutkimuksen sisältä käsin. Marja Kaskisaaren mukaan queer-teoria ”lainaa homo- ja lesbopolitiikan aineksia, mutta pyrkii samalla ylittämään perinteiset rajat ja kysymyksenasettelut”, jotka liittyvät lesbo- ja homotutkimukseen (Kaskisaari 2000, 13). Kaikkien näiden keskenään risteävien teoreettisten ja poliittisten suuntausten sisällä on lisäksi monensuuntaista liikehdintää ja erilaisia yhtymäkohtia: voidaan puhua lesbofeminismistä, queer-feminismistä tai feministisestä queer-tutkimuksesta. Feministisen teorian ja queer-teorian suhteelle on ominaista, että nykyinen queer-teoria tunnistaa älyllisen velkansa feministiselle ajattelulle samalla tavoin kuin nykyinen feministinen teoria tunnistaa tavat, joille queer-teoria on vaikuttanut feministiseen ajatteluun. (Weed & Schor 1997, vii & xi; Parker 2008, 162.)

Kirjoittamisen ja kokemuksen kysymykset kulminoituvat *Fun Homessa* siihen, kuinka dokumentoida elämää niin, että tuotettu teksti vastaa elettyjä kokemuksia. Kirjoitetun suhde todellisuuteen ei ole yksinkertainen: *Fun Homessa* päiväkirjaa kirjoittava nuori Alison alkaa lisätä jokaisen kirjoittamansa virkkeen perään sanat ”I think” ikään kuin huomauttaakseen, ettei ole aivan varma kirjoittamansa todenmukaisuudesta. Lopulta jopa yksinkertaisen ”I think”-lauseen merkitys kyseenalaistuu ja Alison korvaa sen ylösalaisin käännetyn v-kirjaimen näköisellä merkillä. I think -merkeistä muodostuu eräänlainen nurinkurinen descartesilainen mantra, jossa ajatteleminen on olemista, ehkä. Kokemuksen käsite ei ole ongelmaton: esimerkiksi Tuija Saresman mukaan keskusteluun kokemuksesta liittyy kysymys kokemuksen ontologiasta eli siitä, nähdäänkö kokemuksen olevan olemassa itsenäisesti kertomuksen ulkopuolella vai onko kokemus aina jo valmiiksi kerronnallistunut. Saresman tutkimuksessa, samoin kuin omassani, keskeinen tarkastelunkohde ei kuitenkaan ole kokemuksen ontologia vaan se, ”miten kokemus saatetaan kertomusmuotoon”. (Saresma 2007, 88.)

Tekstuaalisuus on tutkimuksessani usein esille nouseva käsite. Ymmärrän tekstuaalisuuden tässä yhteydessä laajasti ja tarkoitan sillä kaikkia merkkijärjestelmiä, joita voidaan tulkita. Teksti ei siis tutkimuksessani tarkoita pelkästään kirjoitettua tekstiä, vaan myös kuvaa, tässä tapauksessa sarjakuvaa. Vielä laajemmin ajateltuna tekstinä voidaan pitää kaikkia systeemejä, joiden merkityksiä pystymme jollain tavoin lukemaan, kuten jääkiekkopeliä tai muotia. Tätä tekstikäsitystä kutsutaan yleisesti laajaksi tekstikäsitteeksi. Myös sarjakuvaa voidaan pitää suljettuna merkkijärjestelmänä, sillä sarjakuvakerronnalla on omat erityispiirteensä ja

konventionaaliset kuvaustapansa. Sarjakuvan tekstuaalisuus on pelkistettyä ja kuvalliset symbolit – kuten vauhtiviivat liikkeen tai hehkulamppu oivalluksen merkkinä – ovat keskeinen osa sarjakuvien merkkikieltä. Tutkimuskohteeni on sarjakuvaromaani, mutta en varsinaisesti tee sarjakuvatutkimusta. En silti kokonaan sanoudu irti sarjakuvatutkimuksesta, vaan näen sen yhtenä tutkimukseni suuntaa ohjaavana diskurssina. Omassa tutkimuksessani tarkastelen kuvan ja sanan suhdetta performatiivisuuden kannalta. Luen sarjakuvaa multimodaalisena eli monikanavaisena kokonaisuutena, jossa kuva ja sana luovat merkityksiä yhteistyössä (Mikkonen 2005). Janne Seppäsen tavoin näen visuaalisen ja verbaalisen toisiinsa liittyvinä “psyhyken ulottuvuuksina”, enkä toistensa vastakohtina (Seppänen 2001, 21–22).

2 KÄSITTEET JA TAUSTAT: JOKAPÄIVÄISESTÄ PERFORMATIIVISUUDESTA OMAELÄMÄKERRALLISEEN KOKEMUKSEEN

2.1 Queer-tutkimus

Luvuissa 2.1–2.7 käyn läpi tutkimustani taustoittavaa teoriaa. Aloitan queer-tutkimuksesta sekä performatiivisuudesta ja liikun kohti omaelämäkerrallisuutta ja kokemuksen käsitettä. Tarkastelen performatiivisuutta ensin käsitteenä ja pohdin myöhemmin sen suhdetta omaelämäkerrallisuuteen. Pysähdyn tarkastelemaan myös ruumiillisuutta ja sarjakuvallisuutta.

Queer-tutkimuksen syntyyn ovat vaikuttaneet erityisesti Michel Foucault ja Judith Butler sekä Eve Kosofsky Sedgwick, joka on queer-teoreettinen kirjallisuudentutkija. Lisäksi sen syntyyn ovat vaikuttaneet muun muassa Jacques Derridan ajattelu ja dekonstruktio (Vänskä 2006, 32). Esittelen tässä luvussa muun muassa Foucault'n, Butlerin ja Sedgwickin ajatuksia sekä queer-teoriaa ja -tutkimusta ja niihin liittyviä käsitteitä. Queer-teorian alkuperä on queer-politiikassa ja queer-aktivismissa – tämän vuoksi myös queer-teoria itsessään on poliittista, sillä sen taustalla vaikuttaa muutokseen tähtäävä, yhteiskunnallinen toiminta (Vänskä 2006, 32). Queer-teorialle on tyypillistä kyseenalaistaa kategoriset ajattelutavat ja tarkastella niitä suhteessa valtakursseihin. Tämä anti-essentialistinen näkemys on osa postmodernia ajattelua, johon queer-teoria on tiiviisti yhteydessä.

Dekonstruktio on Jacques Derridan jälkistrukturalismiin liittyvä käsite. Se on yksi queer-teorian keskeisiä työkaluja. Dekonstruktioilla on perinteisesti viitattu esimerkiksi tapaan lukea siten, että tekstiä ikään kuin puretaan tai sitä luetaan vastakarvaan – dekonstruktio on purkutyökalu, jolla puretaan tekstien sisältämiä ideologisia ajattelutapoja ja niihin liittyvää logosentrisyyttä ja vastakohtaisuutta. Tekstin purkamisella viitataan jälkistrukturalismin tapaan kyseenalaistaa strukturalismin ajatus siitä, että tekstit, ja kieli ylipäänsä, ovat osa suljettua systeemiä. Siinä missä strukturalistit erottelivat teksteistä vastakohtaisuuksia, joiden logiikkaa he tarkastelivat, jälkistrukturalistit dekonstruoivat nämä vastakohtat osoittamalla, että vastakohtaparit ovat itse

asiassa riippuvaisia toisistaan. Vastakohtapareja kutsutaan binaarisiksi oppositioiksi. Binaarisia oppositioita ovat esimerkiksi järki ja hulluus tai maskuliininen ja feminiininen eli vastakohtaisiksi normitetut käsitteet, joita tarvitaan toistensa määrittelemiseen. Dekonstruktion avulla voidaan päästä käsiksi esimerkiksi tekstin näennäisen yhtenäisyyden alla häämöttäviin aukkoihin – dekonstruktiivisessa luennassa verkkomainen tekstuaalisuus takertuu vähäpätöisiltä vaikuttaviin yksityiskohtiin, ja tekstiä luetaan vastakarvaan kohti merkityksen umpikujaa. (Eagleton 1996, 165–168.) Homoseksuaalisuuden ja heteroseksuaalisuuden välisen binaarisen opposition purkaminen on yksi queer-teorian keskeisiä tavoitteita (Rossi 2010, 25).

Queer-teoria on postmoderni teoria. Sanna Karkulehto määrittelee postmodernin siten, että se on ajattelua, jossa kiinteän ja pysyvän sijaan korostuu kerroksellisuus ja liike (Karkulehto 2007, 26). Esimerkiksi Zygmunt Baumanille postmoderni on puolestaan aavistus radikaalista muutoksesta sosiaalisissa järjestyksissä ja ihmisten tavoissa järjestää elämänsä (Bauman 2002, 18). Postmodernin määrittelyssä korostuvat muutos ja liike. Kun tarkoitetaan postmoderniin liittyvää tyylikautta, puhutaan postmodernismista. Esimerkiksi postmodernistisessa kirjallisuudessa tyypillisiä piirteitä ovat itserefleksiivisyys, metafiktiivisyys, metatekstuaalisuus, intertekstuaalisuus, fiktion ja todellisuuden välisen rajan rikkoutuminen, lajien sekoittuminen, kerronnallisuuden korostuminen ja moniäänisyys. (Karkulehto 2007, 26.) Postmodernismille tyypillisiä piirteitä löytyy *Fun Homesta*: se on intertekstuaalinen, rikkoo fiktion ja todellisuuden välistä rajaa ja sekoittaa lajeja. Nykyään pohditaan usein, onko postmodernismi jo ”ohi” tai oliko sitä koskaan olemassakaan. Sille tyypillisiä piirteitä voidaan kuitenkin löytää monista nykyteoksista – monia nykyteoksia leimaa toisaalta se, että postmodernististen piirteiden käyttö saattaa olla parodista tai vähintään itsetietoista.

Queer-tutkimuksen peruskäsitteet *seksuaalisuus* ja *sukupuolisuus* saattavat mennä helposti sekaisin. Esimerkiksi sukupuolisesta syrjinnästä, eli sukupuoleen perustuvasta syrjinnästä, saatetaan puhua vahingossa seksuaalisena syrjintänä. Tässä näkyy luultavasti kyseisten käsitteiden suhteellisen nuori ikä. Myös käsitteet seksuaalivähemmistö ja sukupuolivähemmistö menevät helposti sekaisin: seksuaalivähemmistöillä tarkoitetaan esimerkiksi homoja, lesboja ja biseksuaaleja, kun taas sukupuolivähemmistöillä tarkoitetaan ainakin transsukupuolisia, transgendereitä, transvestiittejä ja intersukupuolisia. (Karkulehto 2007, 23.) Näiden

peruskäsitteiden lisäksi käytetään termejä, jotka kuvaavat yhteiskunnan hetero-oletusta. Heteronormatiivisuudella tarkoitetaan heterouden normiasemaa ylläpitävää ja uudistavaa sosiaalista järjestystä (Karkulehto 2007, 13). Heteroseksismi on ei-normatiivisten seksuaalisuuksien syrjimistä. Heteroseksuaalinen matriisi on puolestaan Butlerin käsite, jolla hän tarkoittaa hegemonista sukupuolimallia, jossa oletetaan kaksi pysyvää sosiaalista sukupuolta, jotka ovat toisilleen vastakkaiset. Sosiaaliset sukupuolet järjestäytyvät heteroseksuaalisen matriisin mukaisesti maskuliiniseksi mieheydeksi ja feminiiniseksi naiseudeksi, jotka ovat keskenään hierarkkisia ja pakollisen heteroseksuaalisia. Heteroseksuaalisen matriisin ajatus perustuu Monique Wittigin näkemykseen ”heteroseksuaalisesta sopimuksesta”. (Butler 1999, 42–43, 194.)

Annamari Vänskä kuvailee queer-teoriaa tavaksi teoretisoida siten, että subjektiutta tarkastellaan suhteessa ei-normatiivisiin seksuaalisiin käytäntöihin ja identiteetteihin (Vänskä 2006, 32). Tuula Juvonen puolestaan tiivistää Foucault’n ja Butlerin inspiroiman queer-teoreettisen tutkimusotteen siten, että siinä on kyse heteroseksuaalisuuden perustavanlaatuisen luonnollisuuden kyseenalaistamisesta. Queer-teoria hylkää kiinteät, olemukselliset identiteetit. (Juvonen 2002, 32.) Samalla queer-teoria nostaa esille, että heteroseksuaalisuus rakentuu diskursiivisesti suhteessa toiseuteen eli homoseksuaalisuuteen, jota tarvitaan heteroseksuaalisuuden määrittelyyn. Tämän havainnon avulla pyritään dekonstruoimaan heteroseksuaalisuuden ja homoseksuaalisuuden välinen binaarinen oppositio. Queer-teorian mukaan kaikki seksuaali-identiteetit ovat rakentuneita: sekä homo- että heteroseksuaalisuus ovat historiallisia, diskursiivisia konstruktioita. Kun kaikki identiteetit nähdään yhtä lailla rakentuneina, heteroseksuaalisuuden luonnollisuus kyseenalaistuu ja päästään kysymästä esimerkiksi sellaisia kysymyksiä kuin mistä homoseksuaalisuus johtuu.

Queer-tutkimusta voi pitää homo- ja lesbotutkimuksen perillisenä. Toisaalta homo- ja lesbotutkimuksen voi myös katsoa olevan osa nykyistä queer-tutkimusta. Suurin ero näiden tutkimussuuntausten välillä on se, että homo- ja lesbotutkimus olettaa usein universaalisen ja tietynlaisen homo- tai lesbosubjektin. Queer-tutkimus puolestaan kiistää, että homo- ja lesboidentiteetit olisivat universaaleja tai että kaikista homoista tai lesboista voitaisiin puhua yhtenäisenä ryhmänä. Lisäksi queer-tutkimus ottaa huomioon erilaiset ja monimuotoiset

seksuaalisuuden ja sukupuolisuuden muodot rajoittumatta ainoastaan lesbo- ja homoseksuaalisuuteen. Siinä missä homo- ja lesbotutkimus ajatteli usein homot ja heterot toisiaan vastustaviksi ryhmiä, jotka olivat olemuksellisesti erilaisia, queer-teoria tekee näkyväksi ja dekonstruoi heteroseksuaalisuuden ja homoseksuaalisuuden välistä vastakkainasettelua ja korostaa seksuaalisten ja sukupuolisten identiteettien epävakautta ja prosessinomaisuutta. (Parker 2008, 163.)

Queer-teoria on Teresa de Lauretiksen vuonna 1990 lanseeraama termi. De Lauretiksen tarkoitus oli esitellä teoria, joka kyseenalaistaisi ja asettaisi uusiin yhteyksiin hallitsevat paradigmat. De Lauretis toivoi queer-teorian queeriyttävän ja syrjäyttävän viralliset, kliiniset homoseksuaalisuutta koskevat diskurssit. Samalla de Lauretis toivoi nostavansa esille sellaisia erityisyyksiä ja erilaisuuksia, jotka olivat jääneet homo- ja lesbotutkimuksen yhtenäisyyden illuusion varjoon. Lisäksi de Lauretis pyrki selvittämään homoseksuaalisuuteen liittyvien diskurssien suhdetta muun muassa sukupuoleen, rotuun, luokkaa, etnisyyteen, sukupolveen ja maantieteelliseen tai sosiopoliittiseen paikkaan. (De Lauretis 2004, 77–78.) Tämä näkyy nykyisessä queer-tutkimuksessa intersektionaalisuutena. Intersektionaalisuudella tarkoitetaan sitä, että ”identiteettejä muovaavat kategoriat yhtenevät ja lomittuvat keskenään”: esimerkiksi seksuaalisuus liittyy sukupuolisuuteen ja etnisyyden luokkaan (Karkulehto 2007, 74).

De Lauretiksen tavoitteet näyttävät toteutuneen: homo- ja lesboyhteisöjen moninaisuuteen on kiinnitetty huomiota ja samalla queer-teoreettiset lähestymistavat ovat avanneet oven akateemiseen tutkimukseen myös niille vähemmistöille, jotka aikoinaan jäivät lesbo- ja homotutkimuksen ulkopuolelle, tai joita aiemmin oli tutkittu ainoastaan psykologisesta, kliinisestä tai patologisesta näkökulmasta. Huomionarvoista on myös se, että queer-teoria antoi työkaluja ei ainoastaan akateemiselle ajattelulle, vaan myös käytännön aktivismille ja poliittiselle toiminnalle: esimerkiksi Riki Wilchins huomauttaa, että sukupuolivähemmistöjen oikeuksien ajaminen sai paljon pontta akateemisesta queer-teoriasta (Wilchins 2004, 21).

Michel Foucault mullisti seksuaali-identiteetteihin liittyvät teoriat tuomalla esille, että seksuaalisuuden merkitykset riippuvat kulttuurista. Foucault’n ajattelussa keskeinen käsite on valta, joka ei kuitenkaan ole ainoastaan alistavaa ja ääripäitä tuottavaa valtaa, vaan pikemminkin

diskursiivista: se esiintyy kaikissa puhetavoissa ja käytännöissä, joilla ilmiöitä luokitellaan. Kyse on valtakursseista. Valta ei koske vain ilmiöitä, vaan se asettaa myös yksilöt tietynlaisiin asemiin. Yksilöistä tulee tämän myötä toimijoita, mutta samalla valta rajoittaa, sillä yksilöt eivät voi toimia historiallisesti rakentuneista puhetavoista vapaina. Valtadiskurssit siis mahdollistavat toimijuuden, mutta vain valtakurssien sisällä. (Juvonen 2002, 27–28.) Diskursiivinen valta mahdollistaa aina kuitenkin myös vastarinnan, samaan tapaan kuin Butlerin performatiivisuuden teoriassa, jossa institutionaalinen valta mahdollistaa sekä toiston että toisin toiston. Performatiivisuus ja valta liittyvät näin ollen kiinteästi toisiinsa, kun valta ymmärretään foucault’laisittain ei ainoastaan alistavana, vaan myös subjekteja tuottavana (Kaskisaari 2000, 38). Edellä esitetystä johtuu myös se, ettei identiteetti koskaan ole valmis, vaan se on aina muutoksen tai tulemisen tilassa – oleminen on toisin sanoen jatkuvaa subjekiksi tulemistä (Kekki & Ilmonen 2004, 44).

Foucault puhuu episteemeistä, eli jonakin tietynä aikana esiintyvistä diskursiivisista käytänteistä, jotka liittyvät tiedon mahdollisuuksiin ja tietynlaisen tiedon mieltämiseen legitiimiksi. Tämä tarkoittaa, että tiettyinä aikoina tietynlaiset epistemologiset muodot, tietämisen tavat ja tiedon systeemit ovat mahdollisia ja normatiivisia. (Foucault 1982, 191; Kekki & Ilmonen 1994, 30.) Tietämisen mahdollisuudet rajoittavat sitä, kuinka jokin ilmiö, esimerkiksi seksuaalisuus, voidaan ymmärtää. Foucault’n episteemit ovat siis osa valtakursseja ja hallitsevat esimerkiksi sitä, millaisia asioita voidaan tietää olevan olemassa ja millaisia nimiä niille voidaan antaa. Konkreettisella tasolla tämä tarkoittaa sitä, että kun nykyhetkestä käsin tarkastellaan esimerkiksi mahdollisia homoseksuaalisuuden ilmentymiä jonakin toisena aikana, episteemit rajoittavat sitä, millä tavalla voimme ymmärtää niitä. Homoseksuaalisuudesta tai muista seksuaaliseen suuntautumiseen perustuvista identiteeteistä puhuttaessa on hyvä muistaa, että käsitteet homoseksuaalisuus ja heteroseksuaalisuus luotiin vasta 1800-luvulla ja niiden historia on suhteellisen lyhyt: Sanna Karkulehto toteaa Foucault’ta mukaillen, että homoseksuaalisuuden ”menneisyys rajoittuu länsimaisen modernisaation kynnykselle ja 1800-luvun loppuun, jolloin homoseksuaalisuus luotiin diskursiivisesti seksuaalisuutta ja identiteettiä määrittelevänä käsitteenä ja ’lajina’” (Karkulehto 2007 20). Nykymerkityksiinsä sanat ”homo” ja ”lesbo” vakiintuivat oikeastaan vasta 1960-lukujen homo- ja lesboliikkeiden vaikutuksesta (Hekanaho 2006, 311).

Siinä missä Foucault mullisti seksuaali-identiteetteihin liittyvät ajattelumallit, Judith Butler teki saman sukupuoli-identiteeteille. Butlerin performatiivista sukupuoliteoriaa voidaan pitää osana postmodernia sukupuolentutkimusta. Butlerilaisessa sukupuoliteoriassa lähdetään liikkeelle Foucault'sta ja konstruktionismista. Korostamalla sukupuolen tuotettua ja toistettua eli performatiivista luonnetta siinä pyritään ylittämään sukupuolen biologisten, sosiaalisten ja psykologisten selitysten rajoitukset. Näitä rajoituksia ovat esimerkiksi binaariset sukupuolijaottelut. (Karkulehto 2007, 24–25.) Esittelen Butlerin performatiivisuusteoriaa tarkemmin luvussa 2.2. Esimerkiksi kulttuurintutkija Stuart Hallin ajatuksia voidaan myös soveltaa seksuaalisten ja sukupuolisten identiteettien kysymykseen: myöskään Hallin teoriassa identiteetit eivät ole kiinteitä tai olemuksellisia vaan muokkautuvat historiallisesti ja paikallisesti (Hall 1999).

Sukupuolesta tuli akateemisen tutkimuksen käsite feministisen tutkimuksen myötä. Sukupuoli on vanhastaan ymmärretty joko essentialistisesta tai konstruktionistisesta näkökulmasta. Essentialistisen ajattelutavan mukaan sukupuolet liittyvät olemuksellisesti biologiaan ja ruumiiseen ja ovat universaaleja sekä sisäsyntyisiä. Konstruktionistisen mallin mukaan sukupuoli rakennetaan ja tuotetaan diskursiivisesti. Nykyään sukupuolentutkimus on useimmiten postmodernia ja pohjautuu konstruktionistiseen ajatteluun, kuten Butlerilla. Butlerin vaikutusvaltaisuutta kuvaa se, että puhutaan butlerilaisesta sukupuoliteoriasta. Postmoderniin sukupuolentutkimukseen on vaikuttanut pysyvien identiteettien kyseenalaistaminen, samoin kuin kritiikki, joka kohdistui länsimaisen tutkimuksen universalisoivaan ja hegemoniseen tapaan puhua toiseuttavasti niin sanotuista kolmannen maailman subjekteista. (Karkulehto 2007, 24.) Ennen akateemisen postmodernin sukupuolentutkimuksen syntyä esimerkiksi transsukupuoliset aktivistit olivat tehneet pohjatyötä sukupuolen dekonstruoimiseksi (Wilchins 2004, 33).

Eve Kosofsky Sedgwick, kirjallisuudentutkija ja queer-teoreetikko, teoretisoi teoksessaan *Epistemology of the Closet* kaappi-metaforaa. Kaapilla tarkoitetaan normienvastaisten seksuaalisuuksien salassapitoa. Sedgwickille kaappi on epistemologinen ongelma, mutta myös tietämisen ja ei-tietämisen rajan symboli. Kaappi symboloi länsimaisessa kulttuurissa näkyvän ja piilotetun sekä julkisen ja salaisen välistä rajankäyntiä. (Karkulehto 2007, 60.) Kaapissa

oleminen on paradoksi, sillä se perustuu homo- ja heteroseksuaalisuuksien vastakkainasetteluun, jossa toista tarvitaan toisen määrittämiseen, mutta jossa toinen tehdään näkymättömäksi. Kaapissa oleminen tuottaa ambivalenttia olemista, joka on sekä piilotettua että esitettyä. (Karkulehto 2007, 60.) Kaapin voi Karkulehdon mukaan nähdä myös yhtenä niistä mahdottomuuden ja mahdollisuuksien tiloista, joita ei-normatiivisille seksuaalisuuksille tarjoutuu kulttuurissa. Kaappi on diskursiivinen tila, joka rakentuu julkisista salaisuuksista, strategisista vaikenemisista sekä erilaisista kiertoilmauksista. (Mt, 61.) Näitä julkisia salaisuuksia tarkastellaan historiallisesta näkökulmasta esimerkiksi Tuula Juvosen väitöskirjassa (Juvonen 2002). Kaapin epistemologia kuvaa hyvin Bruce Bechdelin ambivalenttia piilottamisen ja paljastamisen tematiikkaa *Fun Homessa*.

Queer-teoreettiselle kirjallisuudentutkimukselle on tyypillistä siirtyminen homo- ja lesbokirjallisuuden tutkimuksen usein essentialisoivista kysymyksistä kohti genealogista, dekonstruktiivista ja lukija-lähtöistä lähestymistapaa. 1970-luvulla syntyneessä homo- ja lesbokirjallisuudentutkimuksessa pyrittiin tekemään näkyväksi homo- ja lesbokirjallisuuden kaanonin, johon kuuluvista teoksista oli esimerkiksi saatettu aiemmin häivyttää niiden homoseksuaaliset viittaukset. Homo- ja lesbokirjallisuudentutkimus kysyi esimerkiksi, mikä on homo- tai lesbokirjallisuutta ja kuka on homo- tai lesbokirjailija. Näiden kysymysten taustalla oli kuitenkin ratkaisematon kysymys siitä, mitä ovat homous ja lesbous ja mitä homo- tai lesboidentiteetti tarkoittaa. Queer-teoria tarjoaa ratkaisuksi esimerkiksi lukijalähtöistä lähestymistapaa, jossa lukija voi halutessaan lukea tekstiä ”homotietoisesti”. Tällöin ei tarvitse pohtia esimerkiksi sitä, onko homokirjallisuutta vain kirjallisuus, jonka tekijä on homoseksuaali. (Karkulehto 2007, 75–78.) Lukijalähtöisyyden, genealogisuuden ja dekonstruktion käsitteiden avulla päästään käsiksi queer-luentaan. Queer-luenta mahdollistaa sen, että mistä tahansa teoksesta voidaan tarkastella esimerkiksi sukupuolisten tai seksuaalisten erojen valta-asetelmia riippumatta siitä, onko tarkasteltava teos klassikkoteos tai populaarikulttuurin tuote. Lisäksi queer-lukemista voi harjoittaa riippumatta siitä, kyseenalaistetaanko tai vahvistetaanko teoksessa heteronormatiivisia asetelmia. (Karkulehto 2007, 78.)

2.2 Performatiivisuus

Performatiivisuuden käsite on peräisin puheaktiteorian 1950-luvulla kehittäneeltä J. L. Austinilta. Austinin suositun teorian mukaan kielellä ei pelkästään ilmaista totuusarvoisia lauseita, vaan kielessä on tietynlaisia aineksia, joilla saadaan aikaan toimintaa. Ennen Austinia englantilaisessa kielifilosofiassa oli vallalla loogiseksi positivismiksi kutsuttu teoria, joka oli erityisen kiinnostunut väittämistä. (Loxley 2007, 2 & 7.) Kieliopin puolella lauseita ja lausumia oli ollut tapana jaotella lauseopillisesti väittämien lisäksi huudahduksiin, kysymyksiin ja niin edelleen. Kielifilosofoja kiinnosti väittämissä erityisesti mahdollisuus jaotella niitä tosiin ja epätosiin (Austin 1975, 1–5.) Loogiset positivistit pitivät kielen pääasiallisena tehtävänä nimenomaan tosien väittämien tuottamista. Austin puolestaan otti tarkastelun kohteeksi lauseet, jotka näyttävät olevan väittämiä, mutta jotka eivät oikeastaan ole sen paremmin totta kuin epätottakaan. (Loxley 2007, 7–8.)

Austinin puheaktit ovat konventionaalisia ilmauksia, jotka tietyssä vakiintuneessa tilanteessa toteutuessaan saavat aikaan jotakin. Ne ovat minä-muotoisia lausumia, mutta ne eivät niinkään kuvaile mitä minä tekee tai esitä väitettä minän tekemisiin liittyen, vaan niiden lausuminen itsessään saa aikaan jotakin. Esimerkkinä Austin mainitsee muun muassa avioliittoseremonian "Tahdon"-lupauksen, jonka lausuminen on edellytys sille, että avioliittoseremonia katsotaan suoritetuksi. Toinen esimerkki voisi olla "Lyön siitä vetoa" – tässäkin on kyse vakiintuneesta ilmauksesta, jolla on vakiintuneita seurauksia. Austin ehdotti, että tällaisia lausumia nimitettäisiin performatiiveiksi. (Austin 1975, 5–6.) Judith Butler queeriyttää Austinin "Tahdon"-esimerkin huomauttamalla, että ilmauksessa on kyse paitsi avioliittoon lupautumisesta, myös institutionaalista heteroseksuaalisuudesta.

Puheakti ei kuvaile tekemistä vaan tekee jotakin, mutta sen puhujan tai kirjoittajan rehellisyydestä ei välttämättä pystytä olemaan varmoja, sillä puhujan pään sisälle ei voida päästä. Voidaan esimerkiksi sanoa "Minä lupaan" ilman mitään aikomusta pitää kiinni lupauksesta. (Loxley 2007, 8–9.) Austinin mukaan puheaktit voivat lisäksi olla valideja tai epävalideja – tai Austinin termein onnellisia tai onnettomia. Ne pitää lausua oikeassa tilanteessa ja tiettyjen ehtojen tulee täytyä, jotta puheakti saa jotain aikaan. (Austin 1975, 14–15.) Austinin mukaan

puheakti on validi, jos se suoritetaan konventionaalisessa tilanteessa, jossa sillä on konventionaalisia seurauksia: jokainen ”Tahdon”-lausuma ei johda avioliittoon, ainoastaan virallisessa avioliittoseremoniassa oikealla hetkellä lausuttu. Austinin performatiivisuusteorian tunnuspiirteenä on usein pidetty sitä, että Austin piti fiktiivisiä puheakteja ”parasiittisina” ja epävalideina muotoina. (Loxley 2007, 14–15; Austin 1975, 22.) Austin päätyi kuitenkin lopulta päätelmään, että kieli on itse asiassa kauttaaltaan performatiivista (Eagleton 1983, 118).

Performatiivisuuden käsitehistoria Austinin jälkeen voidaan yksinkertaistaa seuraavalla tavalla: filosofi John Searle täydensi Austinin teoriaa ja kehitti kirjallisten ja fiktiivisten puheaktien teoriaa. Searle piti kirjallisia performatiiveja Austinin tavoin epävalideina ja toissijaisina suhteessa originaaleihin puheakteihin ja nimitti kirjallisia puheakteja pseudoperformatiiveiksi (Loxley 2007, 63 & 69). Jacques Derrida sekä muun muassa Stanley Fish ja Shoshana Felman puolestaan radikalisoivat performatiivisuuden käsitteen ja dekonstruoivat rajan todellisten ja fiktiivisten lausumien välillä. Tämän jälkeen feministiset ja queer-teoreettiset tutkijat, kuten Judith Butler ja Eve Kosofsky Sedgwick, sovelsivat dekonstruoitua performatiivisuuden käsitettä sukupuolta ja seksuaalisuutta koskeviin kysymyksiin. (Loxley 2007, 3.) Oman tutkimukseni kannalta keskeisintä on luonnollisesti Butlerin performatiivisuusteoria. Toisaalta myös kysymys kirjallisista performatiiveista koskettaa tutkimukseni aihetta.

Jacques Derridan kiinnostus Austinin puheaktiteoriaa kohtaan liittyi erityisesti kysymykseen fiktiivisistä, kirjallisista performatiiveista. Austinin omien sanojen mukaan fiktiiviset puheaktit olivat ”tyhjiä” ja ”onttoja”. Erityisen mielenkiintoinen on ilmaus ”parasiittinen”: parasiitti tarkoittaa loista, joka voimistuu isäntäolionsa kustannuksella, ja ilmauksella on vertauskuvallisesti käytettynä moraalinen sävy. Austin piti kirjallisia puheakteja toissijaisina: toissijainen, *secondary*, puolestaan viittaa hierarkkiseen asemaan jonkin alaisuudessa. Fiktiiviset puheaktit olivat näin ollen aina vain sitaatteja ja kopioita oikeista puheakteista. Derrida piti näkemystä epäloogisena. (Loxley 2007, 73–74.) Derridan keskeinen argumentti on, että validit puheaktit ovat aina väistämättä sitaatinomaisia. Austinille vain fiktiiviset performatiivit olivat sitaatteja alkuperäisistä performatiiveista, mutta samalla hän kuitenkin painotti kaikkien performatiivien luonteenomaista toistettavuutta.

Derridan mukaan ”alkuperäisten” ja fiktiivisten puheaktien toistettavuus on samaa laatua. Derridalle kaikki performatiivit ovat sitaatteja jostakin, sillä ne ovat vakiintuneita ilmauksia. Käsite *iterability*, kirjaimellisesti toistettavuus, kuvaa Derridan ajattelussa käsitystä kaikkien puheaktien sitaatinomaisuudesta – itse asiassa Derrida näkee toistettavuuden liittyvän oleellisesti kaikkiin kielellisiin elementteihin, jotka liittyvät merkitysten välittämiseen. (Loxley 2007, 74–77.) Siinä missä Austin ja Searle näkivät jotkin performatiivit alkuperäisinä, Derrida näki kaikki performatiiviset ilmaukset kierrätettyinä, ikään kuin intertekstuaalisina. Ero fiktiivisten ja ei-fiktiivisten puheaktien välillä on pohjimmiltaan ero kirjoitetun ja puhutun kielen välillä. Tämä on aihe, jota Derrida on käsitellyt muissakin yhteyksissä – *Of Grammatology* -teoksessa hän tarkastelee kriittisesti puhutun ja kirjoitetun kielen välistä suhdetta (Derrida 1976; McQuillan 2001, 21–22).

Teoria performatiiveista liittyi alun perin varsin epäpoliittiseen kysymykseen siitä mitä kieli on, mutta poliittisesti ja yhteiskunnallisesti suuntautuneet feministiset ja queer-teoreettiset tutkijat näkivät sen relevanttina omia tutkimuskohteitaan ajatellen (Loxley 2007, 112). Judith Butler kuvasi performatiivisuuden käsitteen avulla tapaa, jolla sukupuolet ovat olemassa. Butler puhuu genderistä, sosiaalisesta sukupuolesta, jonka tässä yhteydessä käänän yksinkertaisesti vain sukupuoleksi. Butlerin ajattelun ydin on, että sukupuolet rakentuvat toistosta (Parker 2008, 167; Karkulehto 2007, 63). Sukupuolen lisäksi Butler on kiinnostunut myös seksuaalisuudesta: hänen mukaansa abjekteiksi määritellyt sukupuolen ja seksuaalisuuden muodot mahdollistavat heteroseksuaalisuuden hegemonisen aseman, sillä niitä tarvitaan määrittämään, millaista heteroseksuaalisuus ei ole. Heteroseksuaalisuus, joka näyttäytyy heteronormatiivisessa yhteiskunnassa luonnollisena, voi siis pitää yllä valta-asemansa vain jatkuvasti kieltämällä ja hylkimällä normia vastustavia muotoja. (Karkulehto 2007, 63.)

Butlerin mukaan ”sukupuoli-identiteetti rakentuu performatiivisesti juuri niissä teoissa, joiden on perinteisesti ajateltu olevan olemuksellisen, biologiaan perustuvan sukupuoli-identiteetin seurausta” (Karkulehto 2007, 63–64). Butlerin omien sanojen mukaan ”there is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results” (Butler 1999, 33). Toisin sanottuna sukupuoli ei ole vain olemassa, vaan se on olemassa nimenomaan sitä määrittävissä teoissa ja ilmauksissa, jotka

eivät johdu sukupuolesta vaan tekevät sitä. Valtadiskurssit määrittävät, millaiset teot ja ilmaukset ovat normatiivisia. Sukupuolen toistettavuus ei kuitenkaan tarkoita, että sukupuoli olisi aina samanlaista: käytännössä performatiivit varioivat eikä niitä edes ole mahdollista toistaa aivan samanlaisina kerrasta toiseen. Toisaalta myöskään mikä tahansa ei ole mahdollista, sillä performatiivit toisintavat olemassa olevia malleja. (Parker 2008, 167.)

Tunnetussa *Gender Trouble* -teoksessa Butlerin perimmäisenä tarkoituksena oli kritisoida feministisen teorian heteroseksuaalisia oletuksia. Butlerin tarkoituksena oli osallistua feministisen teorian sisällä käytäviin keskusteluihin. (Butler 1999, vii.) Teoksensa nimeen viitaten Butler toteaa halunneensa löytää tavan ongelmallistaa ja häiriköidä niitä sukupuolikategorioita, jotka pitävät yllä sukupuolihierarkioita ja pakollista heteroseksuaalisuutta. Pakollisella heteroseksuaalisuudella (*compulsory heterosexuality*) Butler viittaa Adrienne Richin ajatukseen heteroseksuaalisuudesta poliittisena voimana, joka sensuroi ja rajoittaa kaikkien naisten seksuaalisuutta (Rich 1994, 23–75). Richin näkemys on ongelmallinen, mutta sen voi nähdä viittaavan yksinkertaisesti käsitykseen heteroseksuaalisuuden hegemonisesta asemasta. (Butler 1999, xxx, 194). Sekä Butler että Rich kirjoittivat teoksensa ilmapiirissä, joka oli erilainen kuin nykyään, mutta Butlerin tavoittelema ”mahdollisuuksien avartaminen” lienee edelleen ajankohtainen tavoite (Emt, viii).

Butlerin performatiivisuusteoriassa on liikuttu varsin kauaksi Austinin puheakteista. Kuten Derrida, Butler pitää kaikkia performatiiveja sitaatteina ja toistona, mutta Butlerin ajattelussa performatiivit nähdään selkeämmin todellisuutta ja materiaalisuutta tuottavana toimintana. (Kaskisaari 2000, 41.) Toisin kuin Austinille ja Derridalle, Butlerille performatiivit ovat paitsi lausumia, myös niitä eleitä ja asentoja, jotka tuottavat tietynlaisia merkityksiä (Butler 1993). Myös nämä eleet ja asennot suoritetaan, ne ovat toistettavissa ja niiden suorittaminen saa aikaa jotain samalla tavoin kuin performatiivinen lausuma. *Bodies That Matter* -teoksessa (1993) Butler lainaa Derridan *iterability*-käsitettä. Butlerin mukaan sukupuolen ja seksuaalisuuden performatiivisuutta ei voi ymmärtää ilman toistettavuuden käsitettä, jolla hän viittaa normitettujen mallien toistoon. Subjektit eivät suorita toistoa, vaan toisto mahdollistaa subjektien olemassaolon. Performatiivisuutta ei tule ymmärtää yksittäisinä tapahtumina, vaan rituaalina, jota normitetut mallit ohjaavat mutta eivät pakota tietynlaiseksi. Toisto siis samanaikaisesti sekä

pakottaa yksilöitä tietynlaisiin asemiin mutta toisaalta antaa mahdollisuuden vastustamiseen ja toisin toistamiseen. (Butler 1993, 95.)

Simone de Beauvoirin (1980) tunnetun lausahduksen mukaan ”one is not born a woman, but, rather, becomes one”. Butler vie tämän näkemyksen vielä pidemmälle. Butlerin mukaan sukupuoli on kauttaaltaan tuotettua: jopa biologinen sukupuoli on jo sosiaalisen sukupuolen merkitsemä. Biologinen sukupuoli ei määrää sosiaalista sukupuolta, vaan biologinen sukupuoli sallii lukuisia tulkintoja sosiaalisesta sukupuolesta. Sosiaalinen sukupuoli ei kuitenkaan ole vain biologisen sukupuolen päälle liimattu ulottuvuus: Butlerin mukaan ”gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pregiven sex; gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established.” (Butler 1999, 10–11.) Butlerin näkemys sukupuolesta on täysin dekonstruktionistinen.

Kaskisaaren mukaan performatiivisuudessa ei ole kysymys identiteetin tietämisen mahdollisuuksista tai siitä, millainen identiteetti on, vaan monimutkaisesta sosiaalisesta prosessista, jossa subjekti itsessään muodostuu: Butler puhuu Kaskisaaren mukaan ”toimeksiannoista” (*assignment*). Näitä toimeksiannoita ei voi koskaan suorittaa täydellisesti, vaan ne jäävät aina vajaiksi. (Kaskisaari 2000, 37.) Subjekti valitsee itse omat toimeksiannotsa, mutta toimeksiannon käsite antaa ymmärtää, että mitä tahansa ei voi valita: valittavana on vain se, mitä kielen avulla voidaan ilmaista. Saman voisi ilmaista myös foucault'laisittain: voimme suorittaa performatiivisia lausumia, sillä diskursiivinen valta antaa siihen mahdollisuuden, mutta samalla diskursiivinen valta rajoittaa sitä, millaisia lausumia voimme tuottaa.

Butlerin mukaan esimerkiksi lausuma ”minä olen lesbo” olisi siis performatiivinen lausuma ja sen lausuminen on performatiivinen teko: lausumaa ei tule tarkastella sen totuusarvon mukaan, sillä kyse ei ole siitä, onko lausuma totta vai epätotta, vaan siitä, mitä sillä saavutetaan (Kaskisaari 2000, 37). Lausumaa ”minä olen lesbo” ei kuitenkaan voisi suorittaa, ellei kielessä olisi esimerkiksi käsitettä ”lesbo”. Performatiivisuus on siten kulttuuristen ja kielellisten ehtojen alaista toimintaa, ja siinä ”on kyse todelliseksi tekemisestä ja aikaan saamisesta” (Emt. 38). Butlerin mukaan performatiivit saavuttavat aina jotakin, mutta saavutus saattaa olla ennalta-arvaamaton tai epätäydellinen. Tässä Butlerin näkemys eroaa radikaalisti Austinin alkuperäisestä

ajatuksesta: Austinin mukaan puheaktit saattoivat joko onnistua tai epäonnistua, mutta Butlerin mukaan ne onnistuvat aina jollakin tavoin vaikka toisaalta jäävät aina vajaiksi. Omaelämäkerran kontekstissa performatiivien ennalta-arvaamattoman vaikutuksen voi katsoa johtuvan esimerkiksi lukijasta. Lukija saattaa tulkita tekstiä ennalta-arvaamattomasti ja löytää merkityksiä, jotka ovat ainutlaatuisia ja kontekstisidonnaisia. Omaelämäkerrallisen sarjakuvan kohdalla voidaan myös pohtia, ovatko visuaaliset performatiivit sallivampia tulkinnan suhteen kuin verbaliset performatiivit.

Butlerin keskeinen ajatus on se, että vaikka heteroseksuaalinen matriisi pitää yllä mallia, jossa maskuliinisuus liittyy mieheyteen ja feminiinisyys naiseuteen ja jossa maskuliiniset miehet haluavat feminiinisiä naisia ja päinvastoin, sukupuolen ja seksuaalisuuden väliset suhteet ovat tosiasiansa paljon monimutkaisemmat. Butler käyttää dragia esimerkkinä siitä, millä tavoin sukupuolijärjestelmää voi murtaa parodioimalla ja liioittelemalla niitä tunnusmerkkejä, joiden katsotaan merkitsevän feminiinisyttä ja maskuliinisuutta: Butlerin mukaan esimerkiksi drag queen haastaa konservatiiviset sukupuolimallit korostamalla niiden konstruktionistista luonnetta. Samoin esimerkiksi butch-ja-femme-parin voi nähdä parodioivan feminiinisiä ja maskuliinisia stereotyyppisiä toistamalla niitä niin ironisesti että stereotyyppit tulevat vahvistamisen sijaan pikemminkin dekonstruoiduiksi. (Parker 2008, 165.)

Teoria performatiivisesta subjektiudesta ja epäessentialistisista identiteeteistä ei tarkoita, että identiteetit olisivat kuin roolivaatteita, kuten performatiivisuusteorian on joskus virheellisesti ajateltu merkitsevän (Kekki & Ilmonen 2004, 43). Performatiivisuudessa ei ole kyse performanssista tai esityksestä näiden sanojen denotatiivisessa merkityksessä. Olen Tuula Juvosen kanssa samaa mieltä siitä, että vaikka identiteetit tuotettaisiinkin performatiivisissa prosesseissa, se ei tarkoita sitä, etteivätkö ne olisi aitoja. Identiteettien performatiivinen alkuperä ei tarkoita sitä, että identiteetit olisivat epätodellisia: ne vain ajatellaan diskursiivisen vallan tuottamiksi ja sen vuoksi anti-essentialistisiksi. (Juvonen 2002, 32.) Tuija Pulkkinen sanoin “identiteettejä ei postmodernin dekonstruktion nimessä hajoteta, dekonstruktio ei ole destruktiota” (Pulkkinen 1993, 249).

2.3 Oto ruumiillisuus

Omaelämäkerran tekijäkertoja ruumiineen ja kokemuksineen on erityisellä tavalla läsnä omaelämäkerrassa. Nykyisen ruumiillisuudentutkimuksen keskeisiä lähtökohtia ovat muun muassa Foucault'n ja Butlerin teoriat. Foucault'lainen vallan historiallis-genealoginen analyysi sekä Butlerin diskursiivisesti sukupuolitetut ruumiit asettavat kyseenalaisiksi luonnolliset ruumiillisuudet ja niihin luonnollisesti kytkeytyvät identiteetit. Sanna Karkulehdon ja Ilmari Leppihalmeen mukaan tuloksena on "merkillisiä ruumiita", joiden ulkoiset merkit eivät viittaa yksiselitteisesti niiden kanssa yhteensopiviksi ajateltuihin identiteettiin, vaan pikemminkin korostavat kätkeytyä yhtenäisen identiteetin puutetta ja yhtenäisen identiteetin nostalgisointia. (Karkulehto & Leppihalme 2003.) Ruumiisiin ja ruumiillisuuteen on viime vuosina kiinnitetty paljon huomiota myös esimerkiksi kulttuurintutkimuksen alalla: on puhuttu tutkimuksen ruumiillisesta käänteestä ja ruumiin "ylösnousemuksesta" (Lehtonen 2005, 15). Myös muilla aloilla ruumiillisuutta on alettu tarkastella uusista näkökulmista viimeisten muutaman vuosikymmenen aikana. Toisaalta ruumiisiin on tuskin koskaan suhtauduttu yksioikoisesti, ja ne ovat jo pitkään olleet myös teoreettisen mielenkiinnon kohteita. (Grosz 1995, 2.) Omassa tutkimuksessani tarkastelen ruumiillisuutta queer-teoreettisesta näkökulmasta.

Kun ruumiit nähdään diskursiivisina, voidaan tarkastella sitä, miten ruumiit voivat vastustaa kategorisia oletuksia. Tällä tavoin tehdään näkyväksi sellaisia ruumiita, joita on tähän asti pidetty luonnollisina ja jotka siksi ovat olleet itsestäänselvyydessään näkymättömiä – samoin kuin sellaisia käytäntöjä, joilla normia vastustavat ruumiit on kategorisoitu oudoiksi toisiksi. (Karkulehto & Leppihalme 2003, 8–9.) Kyse on queer-poliittisesta agendasta, joka pyrkii kiinnittämään huomion normatiivisen ja epänormatiivisen dikotomiaan sekä tähän liittyvään vallankäyttöön. Subjektin kannalta ei tietenkään ole yhdentekevää, millaisiin performatiiveihin osallistuu. Tästä näkökulmasta performatiivisuus on syvästi henkilökohtaista siitä huolimatta, ettei performatiivisuudessa oikeastaan ole kyse kenenkään identiteetistä tai siitä, että identiteettiä tuotettaisiin tietoisesti. Performatiivisuusteorialla on kuitenkin henkilökohtaisia ulottuvuuksia: kun ruumiillisuus nähdään performatiivisena, ruumiillisuudesta tulee väistämättä poliittista ja henkilökohtaista, sillä performatiiviset ruumiit liittyvät valtdiskursseihin ja identiteettityöhön. Ruumiin performatiivisuudessa on kyse neuvotteluista erilaisten merkitysten välillä.

Ruumiillisuus on perinteisesti nähty modernissa länsimaisessa romaanikerronnassa visuaalisena: ruumiit ovat usein katseen kohteena ja niitä kuvaillaan ikään kuin kertoja näkisi ne (Brooks 1993, 88). Ruumiiden visuaalisuuden ei kuitenkaan tarvitse tarkoittaa ainoastaan katseen kohteena olemista, vaan se voi olla myös aktiivista esillä olemista ja tekemistä. Sarjakuvaruumiit voivat olla performatiivisia – ne ovat visuaalis-verbaalisia, sarjakuvallisia versioita samasta sitaatinomaisuudesta, joka leimaa kaikkea performatiivisuutta. Lukiessani sarjakuvaromaania performatiivina tulen tarkastelemaan omaelämäkerrallista sarjakuvaa performatiivisena tekona. Se, että tutkimani omaelämäkerran performatiivisuus on sarjakuvallista, tarkoittaa, että tarkastelen performatiivisuutta sekä visuaalisessa että verbaalisessa tekstuaalisuudessa. Sarjakuva yhdistää visuaalisen ja verbaalisen kerronnan. Omaelämäkerrallisen sarjakuvaromaanin visuaalis-verbaalisuus lähestyy sekä omaelämäkertaa että omakuvaa, sillä se on sekä sanallinen että kuvallinen esitys subjektin itselleen antamista merkityksistä. Kun esimerkiksi päähenkilö nähdään ulkoapäin, merkitykset kiinnittyvät nimenomaan ulkokuoreen ja siihen mikä on nähtävissä olevaa. Toisaalta päästään myös henkilön mieleen – omaelämäkerrallisessa sarjakuvassa päähenkilön sisäistä maailmaa lähestytään visuaalisesta näkökulmasta. Omaelämäkerrallinen sarjakuva herättää väistämättä myös kysymyksiä yhdennäköisyydestä: se on sarja muotokuvia ja omakuvia. Ruumiit ovat sarjakuvassa esillä eri tavalla kuin vaikkapa perinteisessä romaanikerronnassa. Puhun mutkattomasti ”ruumiista”, vaikka sanalla suomen kielessä onkin kaksoismerkitys sekä elävänä että kuolleena ruumiina – *Fun Homen* kontekstissa puhe ruumiista tuntuu erityisen makaaberilta.

Sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymykset ovat vahvasti kytköksissä ruumiiseen. Erilaiset sukupuoliset ja seksuaaliset identiteetit, kuten butch-identiteetti, näkyvät ulospäin tietynlaisina ruumiillisina esityksinä. Ne ovat sisäisesti koettuja, mutta niitä tuotetaan muille ihmisille välittyvinä ulospäin näkyvinä puheen, eleiden ja tapojen muotoina. Erilaiset ruumiin esittämisen tapoihin liittyvät diskurssit lainaavat ja rakentavat kulttuurisia ja sosiaalisia merkitysvarantoja, jotka toistuvat ja varioivat konkreettisissa ruumiissa erilaisina performatiiveina. Taina Kinnunen tuo esille Foucault’ta mukailleen, että ruumiillisuuksista neuvotellaan kulttuuristen diskurssien puitteissa: diskurssit määrittävät totuuksia ruumiista eli mahdollistavat ja rajoittavat ruumiillisuutta. Ruumiillisuutta sääteleviä diskursseja voidaan tutkia nimenomaan tutkimalla

elettyjä ruumiita, sillä esimerkiksi Arthur Frankin mukaan diskurssit ja instituutiot ilmenevät nimenomaan kokemuksissa, puheissa ja teoissa. (Kinnunen 2006, 161.) Diskurssit ja institutionaalisuus ohjaavat myös performatiivisuutta, sillä performatiivisuus on yhteydessä valtakursseihin ja konventioihin, joiden voi ajatella järjestävän institutionaalisissa puitteissa. Performatiivisuuden voi nähdä konkretisoituvan juuri jokapäiväisessä ruumiillisuudessa, joka jäsentyy kokemuksina.

Butch-identiteetti liittyy ruumiin esittämisen tapoihin. Butchilla tarkoitetaan yleensä maskuliinista lesbonaista. Kirjaimellisesti butch tarkoittaa miesmäistä tai maskuliinista ulkonäköä tai käytöstä. Alisonille butch-identiteetti on *Fun Homessa* itseäänselvyys: se juontuu jo lapsuuden Butch-lempinimestä. Alison ei ilmaise eksplisiittisesti identifioituvansa butchiksi, mutta butch-identiteetti tulee ilmeiseksi tavoista, joilla hän määrittelee omaa maskuliinisuuttaan. Omaksi koettu maskuliinisuus on ristiriidassa esimerkiksi murrosikäisen tytön naiseksi kasvamisen kokemusten kanssa – Alison karkaa ruumiiseensa kohdistuvia sukupuolinnormatiivisia odotuksia hakeutumalla pukuleikkien sekä miesten muotilehtien pariin sekä piirtämällä maskuliinisia ruumiita esittäviä kuvia. Kokemus maskuliinisesta identiteetistä kiinnittyy nimenomaan ruumiin esittämisen tapoihin.

Butchit on totuttu yhdistämään femmeihin eli feminiinisiin lesboihin. Femmellä voidaan tarkoittaa myös feminiinistä homomiestä tai ylipäänsä itsensä feminiiniseksi kokevaa henkilöä sukupuoleen tai seksuaaliseen suuntautumiseen katsomatta. Butch-femme-mallin voi nähdä butlerilaisittain tapana parodisoida ja toisintoistaa heteronormatiivisia sukupuolirooleja, mutta toisaalta sen voi nähdä myös vahvistavan niihin liittyviä ennako-oletuksia. Erityisesti 1950-luvulla lesboyhteisöt rakentuivat tyypillisesti butch ja femme -pareista, ja jakoa butcheihin ja femmeihin pidettiin itsestään selvänä. Butch-femme-malli koki uudelleensyntymän 1980-luvulla, mutta sen jälkeen butchiutta ja femmeyttä on alettu yhä enemmän tarkastella toisistaan erillisinä identiteettikategorioina. Butch-identiteetti on aiempaa vapaammin neuvoteltavissa, eikä se välttämättä ole automaattisesti femmeä vastaparikseen: butchiutta ja femmeyttä ei enää nähdä toisiaan täydentävinä vastapareina. Myös femme-identiteetti on alettu nähdä uudella tavalla: puhutaan esimerkiksi femme-näkymättömyydestä ja femmeydestä toisin toistamisen yhtenä mahdollisuutena. (Hekanaho 2006, 215–231.)

Feministinen teoria on pitkään ollut kiinnostunut ruumiillisuudesta. Materiaalis-ruumiillista feminismiä edustava filosofi Elizabeth Grosz on tarkastellut muun muassa länsimaista filosofiaa pitkään hallinnutta dualistista jakoa ruumiin ja mielen välillä. Dualismin juuret ovat antiikin filosofiassa, erityisesti Platonin ajattelussa. Dualismilla Grosz viittaa ruumiin ja mielen selittämiseen toisistaan irrallisiksi ja vastakohtaisiksi. Grosz pyrkii purkamaan dualistista vastakkainasettelua ja sen tuottamia binaarisia oppositioita päätyttäen kuitenkin reduktionismiin. Reduktionismi viittaa siihen, että ruumiin ja mielen välinen vastakkainasettelu purettaisiin selittämällä toinen toisen kautta eli selittämällä ruumis mielen kautta tai päinvastoin. Kumpikaan malli ei Groszin mukaan ole toimiva. Tajuntaa ei tule hylätä ruumiin vuoksi, vaikka tarkastelun keskipisteenä olisi ruumiillisuus, eikä ruumista toisaalta tule myöskään nähdä mielen vallan alaisena, passiivisena massana. (Grosz 1994, 5–7.)

Grosz kritisoi länsimaista ajattelua aiemmin hallinnutta näkemystä ruumiista epähistoriallisena, luonnollisena ja passiivisena, mutta toisaalta hylkää osittain myös sosiaalisen konstruktionismin: Grosz näkee ruumiit kauttaaltaan poliittisina, kulttuurisina ja sosiaalisina, eikä vain jonain, jonka päälle liitetään merkityksiä. Grosz kuitenkin korostaa, että vaikka ruumiit ovat sosiaalisia ja kulttuurisia, ne ovat myös materiaalisia. (Emt, 3–10, 21.) Ruumiit ovat lisäksi korostetun yksilöllisiä. Ei ole olemassa yhtä ruumista tai ruumiiden jatkumoa, vaan lukematon määrä erilaisia ruumiita: ”there is no body as such: there are only bodies”. (Emt, 19.) Dominoivat ideaaliruumit ja kauneusihanteet voidaan purkaa esittämällä ne korostetun moninaisuuden rinnalla.

Marja Kaskisaari tiivistää ruumiillisuuden siten, että ruumis on konkreettinen asia, jonka kanssa kaikki elävät ja jolla on sekä konkreettinen että epistemologinen ulottuvuus. Ruumis on toisaalta käsite, toisaalta ilmaisun väline. Se on empiirisesti havainnoiva elävä organismi, joka kuuluu materiaaliseen todellisuuteen, mutta toisaalta jotain, jonka kautta yhteiskunnalliset rakenteet ja hierarkiat sekä sukupuoliset ja seksuaaliset erot eletään kokemuksissa. Ruumis on sekä universaali, sillä kaikilla on sellainen, mutta toisaalta se on materiaallinen, ainutlaatuinen ja singulaarinen kokonaisuus, joka kuitenkin kurottaa omien rajojensa ulkopuolelle jaettuun todellisuuteen. (Kaskisaari 2000, 21, 31.)

2.4 Omaelämäkertatutkimus

Moderni omaelämäkerta syntyi 1700-luvulla, mutta omaelämäkerrallisia tekstejä on kirjoitettu vähintään antiikin ajoista lähtien (Kosonen 2007). Tunnustuksellisuus on yksi omaelämäkertojen avainsanoja – omaelämäkertojen klassikkoina mainitaan usein juuri Augustinuksen *Tunnustukset* tai Jean-Jacques Rousseau'n *Tunnustuksia* (esimerkiksi Spengeman 1980, 1). Tunnustuksellisuuden katsotaan liittyvän omaelämäkertaan kiinteästi: esimerkiksi Marja Kaskisaaren mukaan lukija olettaa tunnustusten paljastavan omaelämäkerran kirjoittajan todellisen minän (Kaskisaari 2000, 76). Omaelämäkerran historia liittyy yksilön käsitteen historiaan, sillä se millaisena yksilö ymmärretään, vaikuttaa siihen, miten omaelämäkertoja voidaan lukea. Nykyaikaan omaelämäkerta sopii hyvin, sillä se on yksilökeskeinen laji, joka rikkoo julkisen ja yksityisen välistä rajaa – samat piirteet näkyvät monissa muissakin aikamme ilmiöissä. Nykyomaelämäkerta elää tässä ajassa: se on digitaalistunut ja nettimedioitunut ja ottanut kameleonttimaisesti mitä erilaisimpia muotoja (Kosonen 2007, 12). Omaelämäkerrallinen sarjakuvaromaani on yksi nykyomaelämäkerran sovelluksista.

Akateeminen omaelämäkertatutkimus syntyi 1900-luvulla: esimerkiksi Estelle Jelinekin mukaan omaelämäkertaa alettiin pitää hyväksyttävänä akateemisen tutkimuksen kohteena toisen maailmansodan jälkeen (Jelinek 1986, 1). Toden teolla akateeminen omaelämäkertatutkimus alkoi yleistyä vasta 1970-luvun jälkeen (Spengeman, 1980, xi). Marja Kaskisaaren mukaan omaelämäkertatutkimuksen ytimen muodostaa kysymys siitä, miten ja millaisena omaelämäkertaa voisi lukea (Kaskisaari 2000, 9). Kaskisaari itse lukee omaelämäkertoja performatiiveina. Hänen mukaansa omaelämäkerta on performatiivin kaltainen siksi, että siinä ovat keskeisiä henkilökohtaiset merkitykset ja uskottavuus, ei totuus sinänsä (Emt, 42). Kun omaelämäkertoja luetaan performatiiveina todistusten sijaan, päästään pohtimasta yksittäisen omaelämäkerran todenmukaisuutta tai mahdollista epätodenmukaisuutta, jota ei edes pystyittäisi todistamaan tutkimuksen keinoin.

Lukija tai tutkija voi asennoitua omaelämäkertoihin erilaisista lukutavoista käsin. Eräs omaelämäkerran lukutapa on realistinen lukutapa, jossa omaelämäkertaa luetaan yksinkertaisesti todellisuuden kuvauksena. Realistinen lukutapa on ongelmallinen, sillä se ei ota huomioon

esimerkiksi tutkijan näkökulmaa, vaan olettaa, että totuuteen voidaan päästä käsiksi objektiivisesti. Paradoksaalisesti realistinen lukutapa on kuitenkin eräänlainen alkuehto sille, että omaelämäkerta voidaan ottaa todesta, sillä omaelämäkerran olemukseen kuuluu, että se voidaan ymmärtää totena kertomuksena. Toiset lukutavat suhtautuvat kriittisemmin omaelämäkerran ja todellisuuden suhteeseen. Esimerkiksi omaelämäkertasopimukseen perustuva lukutapa on yksi vaihtoehto realistiselle lukutavalle. (Kaskisaari 2000, 55–56.)

Omaelämäkerran määrittelemisen on usein koettu ongelmalliseksi. Philippe Lejeunen tunnetun omaelämäkerrallisen sopimuksen mukaan omaelämäkerta on kertomus, jossa kertoja pyrkii hyväksymään oman elämänsä ja ymmärtämään sitä (Lejeune 1995, ix). Päivi Kosonen määrittelee omaelämäkertasopimuksen kohdaksi, “jossa tekijäkertoja ilmoittaa keskittyvänsä omasta elämästään kertomiseen” (Kosonen 2007, 12). Omaelämäkertasopimuksessa on kyse omaelämäkerran genreä määrittävästä piirteestä, jonka avulla teos voidaan tunnistaa omaelämäkerraksi. Sopimus on ilmeisen ongelmallinen, mutta hyödyllinen perustyökalu omaelämäkerran analysoinnissa. Lejeune pyrki erottaa omaelämäkerran fiktiivisestä omaelämäkerrasta omaelämäkertasopimuksen avulla. Omaelämäkerran ja fiktiivisen omaelämäkerran erottaminen toisistaan on vaikeaa tekstin tasolla, sillä fiktiiviset omaelämäkerrat nimenomaan toistavat omaelämäkerran lajityypillisiä piirteitä, minkä vuoksi määrittelyssä turvaudutaan ulkotekstillisiin seikkoihin, kuten tekijän nimeen.

Omaelämäkertasopimus on kuitenkin tekstinsisäinen keino: se on sekä kertojan että lukijan luottamusta vaativa sopimus, jossa kertoja sitoutuu kertomaan elämänsä tapahtumista niin hyvin kuin mahdollista ja jossa lukija sitoutuu ottamaan kertojan omaelämäkerran todesta ja lukemaan sitä omaelämäkertana. Omaelämäkertasopimuksen olemassa oleminen tekstissä ei siis sinänsä todista teosta omaelämäkerraksi, vaan ehdottaa lukutapaa, jolla lähestyä omaelämäkerrallisena esittäytyvää tekstiä. Lukijan aktiivinen rooli korostuu tällöin omaelämäkerran merkityksiä aktiivisesti tuottavana tekijälukijana. Omaelämäkertasopimus siis loppujen lopuksi ylittää fiktiivisen ja ”todellisen” omaelämäkerran välisen rajan keskittymällä tekstin lukutapaan tekstin todenperäisyyden sijaan. Oma tutkijapositioni on omaelämäkertasopimuksellinen, sillä luen *Fun Homea* omaelämäkertana.

Kirjallisuushistoriassa on useita esimerkkejä omaelämäkerran konventioilla leikittelevistä teoksista. Esimerkiksi *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) ei suinkaan ole Alice B. Toklasin omaelämäkerta, vaan Toklasin kumppanin Gertrude Steinin kuvaus taiteilijaelämästä Pariisissa. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* -muistelmateoksen (1759–1767) kertoja Tristram Shandy puolestaan on kuvitteellinen henkilö. Omaelämäkerran ja fiktiivisen omaelämäkerran väliin sijoittuu autofiktion genre, jossa kirjoittaja muokkaa oman elämänsä aineksista fiktiota. Jaottelu fiktiiviseen ja ei-fiktiiviseen nähdään usein keinotekoisena: esimerkiksi Marja Kaskisaaren mukaan omaelämäkerta lähestyy fiktiota ja on fiktiivisen tekstin kaltainen (Kaskisaari 2000). Juuri tämä fiktiivisyyden kaltaisuus lienee saanut omaelämäkertatutkijat keskittymään siihen, kuinka erottaa omaelämäkerta fiktiosta erilliseksi lajiksi.

Vaikka omaelämäkerran ja fiktion suhde on kiistelty, omaelämäkerralla oletetaan olevan todellisuuteen erityinen suhde. Todisteena tästä suhteesta on yhteinen nimi, jonka tekijä, kertoja ja päähenkilö jakavat. Yhteinen nimi on edellytys omaelämäkertasopimuksen toteutumiselle ja teoksen lukemiselle omaelämäkertana. Analyysin kannalta on olennaista erottaa kerrottu minä kertovasta minästä. Michael Chaneyn mukaan

”the confusing resemblance of these two I’s results from the promise implied in all autobiographies that the life stories authors tell about are, if not verifiably true, at least emotionally truthful to the way they perceive, remember and make sense out of their lives.” (Chaney 2011, 3.)

Avainasemassa on ilmaus ”emotionally truthful”: omaelämäkerran ei tarvitse olla todistettavasti totta, mutta sen täytyy vastata tekijän kokemusta. Emotionaalisen totuuden voisi kääntää tunnetotuudeksi. Kokemuksen kuvausta ei tarkastella faktana tai epätotena, vaan henkilökohtaisten merkitysten ja elämästä saavutetun ymmärryksen kautta. Paul John Eakin on samaa mieltä: hänen mukaansa omaelämäkerran totuusarvo on yhtä moninainen ja häilyväinen kuin subjektin itsensä löytämisen ja itsensä luomisen prosessi. Eakinin mukaan omaelämäkerran keskiössä oleva minuus on väistämättä fiktiivinen tuotos. (Eakin 1985, 3.) Felicity Nussbaum puolestaan huomauttaa, että omaelämäkerran todellisuus on aina sotkeutunut kokemuksen kautta materiaaliseen todellisuuteen (Nussbaum 1989, xiii). Omaelämäkerta on muistamistyötä: se on “a rendering, often in a single voice, of experience framed by time and place” (Kadar 2005, 6).

Omaelämäkerta on siis ajassa ja paikassa tapahtuneen kokemuksen uudelleenluontia. Omaelämäkerta otetaan todesta pikemminkin siksi, että se toistaa kulttuurisia identiteetistä ja totuudesta kertomisen diskursseja, eikä niinkään siksi, että se muistuttaisi elämää (Gilmore 2001, 3). Kaskisaaren mukaan omaelämäkerrat ”haastavat keskusteluun kokemuksen, identiteetin, ruumiillisuuden ja muistamisen ja kirjoituksen välisistä suhteista” (Kaskisaari 2000, 26).

Perhemuistelmat, jollainen myös *Fun Home* on, ovat omaelämäkertoja, sillä niiden tekijäkertoja kertoo omasta elämästään, mutta toisaalta ne ovat elämäkertoja, sillä ne kertovat tekijäkertojan perheenjäsenistä. Nancy Millerin mukaan raja elämäkerran ja omaelämäkerran välillä hämärtyy silloin, kun elämäkerran kohde on kertojan perheenjäsen. Millerin mukaan kyseessä ei ole puhtaasti sen paremmin omaelämäkerta kuin elämäkertakaan, vaan ehkä yleisemmin Virginia Woolfin sanoin *life-writing*, elämästä kirjoittaminen. (Miller 1996, 2.) *Fun Homessa* Alison kirjoittaa kuolleesta isästään ja vertailee omaa elämäänsä isänsä tarinaan. Millerin mukaan vanhempien kuolemasta kirjoittava liikkuu usein anteeksiannon ja katkeruuden ääripäiden välillä: lisäksi erityisesti yhdysvaltalaiselle terapia-kulttuurille on tyypillistä vanhempien vikoihin keskittyminen (Miller 1996, 3). Alisonin suhtautuminen Bruceen on vaihteleva sekoitus anteeksiantoa ja kaunaa, mutta painopiste on loppujen lopuksi anteeksiannossa.

Miller on korostanut omaelämäkerran intersubjektiivisuutta. Omaelämäkertatutkimus on ymmärrettävästi keskittynyt yksilöön pyrkiessään löytämään määritelmiä, jotka rajaisivat omaelämäkerran erilleen muista genreistä. Millerin mukaan omaelämäkerta ei kuitenkaan ole *moi-ismia*, minä-sentrismiä, vaan siinä on kyse kohtaamisesta muiden kanssa. Omaelämäkerran kirjoittamiseen ei riitä yksi: ”it takes two to perform an autobiographical act”. Toisin sanoen omaelämäkerta tarvitsee sekä tekijän että lukijan, jotka kohtaavat omaelämäkerrassa. Erityisesti postmoderni omaelämäkerturi tarvitsee Millerin mukaan ”rikoskumppanin” eli lukijan. (Miller 2002, 2.) Miller liittää siis intersubjektiivisuuden postmoderniin omaelämäkertaan. Intersubjektiivisuus on myös muiden mielestä postmodernin omaelämäkerran tunnusmerkki: esimerkiksi Anni Vilkkko lukee omaelämäkertoja refleksiivisinä kohtauspaikkoina, joiden lukutavoissa näkyy postmodernille tyypillinen vuoropuhelu. Omaelämäkerta on Vilkolle kerronnan ja luennan vuoropuhelua, jonka refleksiivisyys kuuluu olennaisesta postmodernin elämisen maisemaan. (Vilkkko 1997, 15.)

Omaelämäkerran kerronnallisuuden ja intersubjektivisuuden voi yhdistää ajatukseen subjektin erityisestä kerronnallisuudesta: esimerkiksi filosofi Adriana Cavareron mukaan jokainen subjekti on kerrottavissa, ”narratable”. Kerrottavissa oleva minä, *the narratable self*, ei kuitenkaan pysty itse kertomaan itseään: siksi se on kerrottavissa oleva, ei kertova. Kerrottavissa oleva minä haluaa kuitenkin tulla kerrotuksi: sen vuoksi tarvitaan tarpeellinen toinen, *the necessary other*. Cavareron ajattelu liittyy intersubjektivisuuden perinteeseen, sillä se korostaa radikaalilla tavalla vuorovaikutusta ja ihmiselämän suhteellisuutta. Cavarero, kuten myös filosofi Hannah Arendt, jonka ajattelua Cavarero kommentoi, korostavat yksilön uniikkia subjektiivutta ja persoonaa, mutta korostavat myös, etteivät uniikit yksilöt elä eristyksissä, vaan tiiviissä kanssakäymisessä toistensa kanssa. Yksilön uniikkisuus ei katoa, vaan pikemminkin korostuu, kun hänet nähdään osana keskustelujen ja yhteisöllisyyden verkostoa. (Cavarero 1997, x–xv). Cavarero puhuu elämäntarinoista, mutta ei varsinaisesti omaelämäkertoista: hänen ajatteluaan voi kuitenkin tulkita omaelämäkertatutkimuksen puitteissa esimerkiksi niin, että tarpeellinen toinen on omaelämäkerran tekijäkertoja, joka kertoo kerrottavissa olevan itsen elämäntarinan.

2.5 Performatiivisuus ja omaelämäkerrallinen kirjoittaminen

Omaelämäkerran lukeminen performatiivina on yksi mahdollinen omaelämäkerran lukutapa. Performatiivisuus liittyy näkemyksiin omaelämäkerrallisen subjektin tuottamisesta sekä tekstin ja todellisuuden suhteesta. Kaskisaaren mukaan omaelämäkerta on yksi monista subjektiksi tulemisen tavoista, joissa heijastuvat kulttuurinen kerronta ja jatkuvassa muutoksessa oleva minuus. (Kaskisaari 2000, 5). Omaelämäkerta on subjektiksi tulemisen malliesimerkki siksi, että siinä on kyse subjektin lausumista itsestään, identiteetin ja sukupuolen ilmauksista. Omaelämäkerran liittyy performatiivisuuteen omaelämäkerralle ominainen toistaminen, todellisuuteen viittaaminen ja kerronnallisuus: omaelämäkerta liittyy ”valtaan nimetä ja tuottaa subjekteja”. (Emt, 8.) Kaskisaari toteaa Butleria mukailleen, että valtaa ei ole helppo tunnistaa, sillä vaikka tiedämme, kuka puhuu, valta on aina lainattua ja siksi vaikeasti paikannettavissa (Emt, 41). Esimerkiksi Tuija Saresma tiivistää puolestaan omaelämäkerran ja performatiivisuuden suhteen siten, että ”omaelämäkerta performatiivina mahdollistaa

toimijuuden, vastarinnan ja subjektin *muutoksen*” (Saresma 2007, 79, kursivointi alkuperäinen).

Kaskisaari näkee omaelämäkerrat fiktiivisten tekstien kaltaisina: omaelämäkerralliset performatiivit muistuttavat siis fiktiivisiä performatiiveja (Kaskisaari 2000, 23). J. L. Austinin puheaktiteoriassa fiktio nähtiin parasiittisena kielen muotona ja fiktiiviset performatiivit määriteltiin anomalioiksi. Derrida puolestaan piti fiktiota vain yhtenä muunnelmana viittauksellisuudesta ja toistettavuudesta, jotka ovat performatiivisuuden edellytyksiä. Butler on enimmäkseen samaa mieltä Derridan kanssa, mutta korostaa, että performatiivisuudessa ei ole kyse harkituista teoista: Derrida puhuu performatiivien “onnistumisesta” – Butler puolestaan näkee, että performatiivisuus onnistuu aina jollain tavoin ja tuottaa aina jotain, vaikka lopputulos ei välttämättä olisikaan haluttu. (Kaskisaari 2000, 40.) Omaelämäkerrassa performatiivit ovat tekstuaalisia, ja omaelämäkerran olemukseen kuuluu, että teksti viittaa todellisuuteen, jota se toistaa. Nykyomaelämäkerran ja fiktion välisen häilyvän suhteen voi nähdä osallistuvan postmodernille tyypilliseen faktan ja fiktion välisen rajan liikkeeseen (Rosenholm & Savkina 2007, 11). Omaelämäkerran voi nähdä asettuvan faktan ja fiktion välimaastoon tai pakenevan faktan ja fiktion kaltaisia kaksinapaisia määritelmiä.

Omaelämäkerrassa on mahdollista rakentaa elämästä halutunlainen kuva ja pysähtyä itselle tärkeiden asioiden äärelle. Samalla voidaan nostaa esille sellaisia yhteyksiä, jotka eivät ehkä aiemmin ole olleet nähtävillä. Vaikka omaelämäkerta on perustavanlaatuisella tavalla subjektiuden rakentumisprosessi, siinä pyritään kuitenkin usein peittelemään subjektiuden prosessinomaisuutta ja esittämään minuus yhtenäisenä, joskaan ei välttämättä valmiina. Lukijan on usein helppo uskoa omaelämäkerran kertovan totuuden kirjoittajasta ja siitä kuka tämä on. Performatiivinen näkökulma toistoinen ja viittaussuhteinen tekee kuitenkin näkyväksi omaelämäkerrallisen identiteettityön. (Kaskisaari 2000, 77–79.) Identiteettityö on terminä osuva, sillä esimerkiksi Butlerin mukaan performatiivi voi onnistua vain väliaikaisesti: subjektiuden ylläpitäminen vaatii siis aina uusia performatiiveja (Kaskisaari 2000, 41). Esimerkiksi Leena-Maija Rossi puhuu puolestaan toistoteoista (Rossi 2003).

Koska omaelämäkerran kirjoittajalla on valtaa oman tarinansa suhteen, omaelämäkerrassa on kyse myös emansipaatiosta (Kaskisaari 2000, 5). Tämän vuoksi omaelämäkerrallinen ilmaisu voi

olla hyödyllinen tapa kertoa henkilökohtaisista traumaattisista kokemuksista tai käsitellä esimerkiksi sotiin, yhteiskunnallisiin mullistuksiin tai rasismiin liittyviä kollektiivisia traumoja. Samalla tavoin monissa homojen ja lesbojen ulostulokertomuksissa on kyse kokemusten merkityksellistämistä omista lähtökohdista käsin. Omaelämäkerrassa marginaalisilla äänillä on mahdollisuus tehdä itsensä kuulluksi: omaelämäkerrat voivat olla tärkeitä työkaluja ihmisoikeustaisteluissa, sillä ne antavat yksilölliset kasvot inhimilliselle kärsimykselle. (Schaffer 2004, 1—3.) Monet tunnetut omaelämäkerralliset sarjakuvaromaanit, kuten Marjane Satrapin *Persepolis* (2000), käsittelevät yhteiskunnallista sortoa ja mullistuksia.

Omaelämäkerrallisen kerronnan konventioiden voi nähdä rajoittavan kirjoittamista ja subjektin valtaa tarinankerronnan suhteen. Konventionaalisia järjestyksiä vastaan voi kapinoida esimerkiksi rikkomalla omaelämäkerrallisen kerronnan sääntöjä. Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa konventionaalisia rakenteita saatetaan nimittää patriarkaaliseksi (Kekki & Ilmonen 2004, 44). Kyse on metaforasta, jossa patriarkalaisuus merkitsee normatiivisuutta, esimerkiksi tunnusmerkityksetöntä juonirakennetta. Kyse ei siis toki ole siitä, että feministinen kirjallisuudentutkimus pitäisi kaikkea miesten kirjoittamaa patriarkaalista tai normatiivista. *Fun Homessa* juonirakenne on jossain määrin syklinen, sillä sen kerronnalle on tyypillistä palata tiettyihin tapahtumiin uudestaan: kerronta muodostuu assosiaatioiden varaan. *Fun Home* on omaelämäkertana varsin epäkonventionaalinen, vaikka sitä voikin lukea omaelämäkertana. Perhemuistelmana teos sen sijaan on melko tyypillinen – alaotsikko *A Family Tragicomic* viittaa nimenomaan perhemuisteluun ja toisaalta sarjakuvaan sekä tragikomiikan tyyliin.

Performatiivisuuden ja todellisuuden suhde muodostuu viittauksista ja toistosta. Performatiivit edellyttävät historian henkiinherättämistä ja sen kartuttamista, mutta niiden takana ei ole alkuperäistä tai autenttista viittauksen kohdetta. Omaelämäkerta viittaa todellisuuteen, mutta todellisuus ei ole autenttista tai absoluuttista, vaan omaelämäkerta osallistuu todellisuuden luomiseen tuottaessaan sitä uudelleen tekstiksi. Samalla tavoin myös subjekti, jota omaelämäkerrassa rakennetaan, on aina kesken ja yllätyksellinen: omaelämäkerrallisen subjektin olemassaolo on muutokselle altista tekstissä olemista. Loppujen lopuksi omaelämäkerralliset performatiivit säilyttävät aina yllätyksellisyytensä ja arvaamattomuutensa, sillä toiston tuloksia ei voi tietää ennalta ja tekstin toiset lisäävät niihin joka tapauksessa omat merkityksensä.

(Kaskisaari 2000, 77–79.) Lukijan voi ajatella kuuluvan tekstin toisiin: tällöin voidaan puhua tekijälukijasta, joka osallistuu merkitysten muodostamiseen.

Omaelämäkerralle ominaista tunnustamista voi lähestyä performatiivina. Tunnustamisessa on uskonnollisia ja rituaalisia kaikuja. Rituaalisuus on institutionalisoitua toistoa ja siten performatiivista. Rituaaliseen tunnustamiseen liittyy muun muassa valta antaa anteeksi ja valta tunnistaa. Tunnustamisen konventiot ovat tuttuja erityisesti länsimaiselle ihmiselle: Foucault'n mukaan olemme ”tunnustava yhteiskunta” ja länsimainen yksilö on ”tunnustava eläin”. Foucault'n tarkkailevan vallan teoriassa tunnustamisrituaalit ovat auktoriteeteille alistumisen merkki. Toisaalta tunnustamisen voi liittää myös psykoanalyysiin, jossa tunnustaminen liittyy tiedostamiseen, jolla puolestaan on vapauttava vaikutus. Tunnustamisen taustalla vaikuttaa itseen kohdistuvan tiedon halu. Tunnustamista ei voi tapahtua ilman tunnistamista: tunnustaminen edellyttää sotkeutumista ”itsensä tunnistelun” verkkoon, jossa myös valta ja tarkkaileminen tapahtuvat. Tunnistaminen edellyttää sanoja, sillä ilman nimeämistä tunnistelu jää vaillinaiseksi ja epämääräiseksi. Tunnustamisen voikin nähdä muun muassa tapana tulla subjektiksi, mutta tunnustaminen on samalla sosiaalista toimintaa: tunnustaminen on olemuksellisesti dialogista ja relationaalista sekä paikantunutta ja kontekstuaalista. (Saresma 2007, 77–79.)

Nimeäminen on tapa ottaa paikka yhteisössä: esimerkiksi nimeämällä itsensä lesboksi omaelämäkerturi kirjoittaa itsensä samaan ryhmään muiden itsensä lesboksi nimeävien kanssa. Performatiiviset lausumat liittyvät siis nimeämiseen ja yhteisöllisyyteen. Tunne yhteisöön kuulumisesta edellyttää itsen tunnistamista ja itsen tunnustamista muille. Sen lisäksi muiden on tunnistettava ja tunnustettava itsen olemassaolo. Esimerkiksi kaapissa olemisen ambivalenssi syntyy osittain tunnistamisen ja tunnustamisen kesken jäävästä prosessista. Kaapissa oleminen on Sedgwickin mukaan ambivalenttia piilottamista ja paljastamista. Ambivalentit performatiivit ovat seurausta sekä halusta pysyä piilossa että halusta tulla tunnistetuksi. Toisin sanoen yksilö haluaa tulla tunnistetuksi, mutta kaapissa pysyminen vaatii todellisen minän salaamista. Tämä ristiriita tuottaa ambivalenttia tunnustuksettomuutta ja tunnistamisen rajamailla piilottelevaa olemista.

2.6 Kokemus

Tarkastelen kokemusta ruumiillis-materiaalisesta näkökulmasta, mutta samalla kokemuksen suhde kieleen ja performatiivisuuteen on yksi keskeisimpiä mielenkiinnon kohteitani. Performatiivien taustalla vaikuttaa ruumiillinen toiminta (Kaskisaari 2000, 9). Sekä performatiivit että kokemukset liittyvät olennaisesti ruumiillisuuteen. Subjekti ei elä kokemuksia tyhjiössä vaan ajan ja paikan kontekstissa, johon hänen ruumiillisuutensa on sidoksissa. Kieli ja ruumiillisuus sekä kokemus ja performatiivisuus kohtaavat ja lomittuvat. Jos performatiivisuus konkretisoituu juuri jokapäiväisessä ruumiillisuudessa, kokemuksen voisi ajatella olevan jokapäiväisen ruumiillisuuden performatiivisuutta jäsentävä käsite. Omaelämäkerrassa sekä kokemus että performatiivisuus joutuvat kerronnan ja tulkinnan kohteiksi: tekstin ja todellisuuden suhde koskettaa sekä kokemusta että performatiivisuutta.

Mitä kokemukselle tapahtuu, kun se kerrotaan? Kysymyksenasettelu ohjaa oletamaan, ettei kokemus siirry tekstiin sellaisenaan. Kyse on kokemuksen ontologiasta ja epistemologiasta eli siitä mitä kokemus on ja mitä siitä voidaan tietää. Tuija Saresman mukaan kirjoittaminen on “konstruktiivinen, performatiivinen, tuottava teko”, jolla merkityksellistetään maailmaa. Kielen ja kirjoituksen avulla kuvataan todellisuutta mutta samalla myös tuotetaan sitä. Kieli ei siis ainoastaan reflektoi kokemusta vaan myös määrittää sitä. Kieleen liittyy myös kysymys vallasta, sillä kielen voi nähdä keskenään kilpailevina diskursseina, jotka kamppailevat mahdollisuudesta merkityksellistää ja organisoida maailmaa. (Saresma 2007, 42.) Omaelämäkerta on kielen ja kokemuksen keskeinen kohtaustapa, sillä omaelämäkerta on narratiivi, jossa nimenomaan kokemukset muodostavat keskeisen tarina-aineksen.

Kokemuksen ongelma liittyy kielen ongelmallisuuden tiedostamiseen sekä poststrukturealistisiin näkemyksiin tiedosta ja tietämisen mahdollisuudesta. Saresma lainaa Erkki Vainikkalan ajatusta, jonka mukaan modernissa uskottiin mahdollisuuteen yhdestä totuudesta, mutta postmodernissa nähdään tulkintojen moninaisuus. Tutkimukseen ei siten voi tavoittaa kuin osan totuuksista. (Saresma 2007, 43.) Näin ollen kokemustakaan ei voida tavoittaa, mutta siitä voidaan tietää jotain niiden mahdollisuuksien kautta, joita kielessä on. *Fun Homessa* kielen ja todellisuuden suhteen ymmärtäminen aiheuttaa Alisonin semanttisen kriisin, jossa sanojen merkitys ja niiden

käyttökelpoisuus todellisuuden kuvaajina kyseenalaistuvat radikaalilla tavalla. Tällaisessa tilanteessa koko omaelämäkerrallisen kirjoittamisen idea joutuu kriisiin: kun sanat eivät tunnu tavoittavan todellisuutta, omaelämäkerran kirjoittamisen mielekkyys katoaa.

Kokemuksen kerronnallistaminen on Saresman mukaan nähty sekä kokemuksen murhaamisena että sen uudelleensynnyttämisenä. Esimerkiksi Maurice Blanchot näkee kirjoittamisen todellisuuden murhaamisena, sillä hänen mukaansa prosessi, jossa todellisuus korvataan tekstillä, tappaa todellisuuden. Saresman tulkinnan mukaan tämä viittaa “kirjoittamisen tuhoon tuomittuun yritykseen tavoittaa todellisuutta”. Kirjoittamista ei kuitenkaan tarvitse käsittää pelkästään prosessiksi, jossa todellisuus on uhri, jonka kirjoitus murhaa. Blanchot’ta tulkinnut kirjallisuudentutkija Sissel Lie näkee Saresman mukaan kirjoittamisessa myös uudelleensyntymän: vaikka eletty on mennyttä eikä sitä voida enää tavoittaa “puhtaana”, se voidaan luoda uudelleen tekstuaalisesti. Näin luodusta tekstistä tulee puolestaan uusien tulkintojen ja luentojen perusta. Saresma tiivistää kirjoituksen ja todellisuuden välisen suhteen seuraavasti:

“Kieli ja kirjoitus eivät – – ole viattomia: ne peittävät, konstruoivat, muokkaavat, ohjaavat tulkintoja. Kirjoitus synnyttää ja tappaa samanaikaisesti. Se synnyttää diskursiivisen subjektin ja pitää tätä hengissä kirjoittamisen aktissa, mutta samalla se tappaa kokemuksen kun se sanoiksi pukiessaan samalla kiinnittää kokemuksen merkkeihin, jähmettää eletyn pysäytyskuvaksi.” (Saresma 2007, 44–45.)

Muun muassa semiotiikasta ja elokuvista kiinnostunut Teresa de Lauretis määrittelee kokemuksen omalla tavallaan. Anu Koivusen mukaan kokemuksen käsite on keskeinen de Lauretiksen tavassa ymmärtää sukupuolen merkitys. Kokemus ei kuitenkaan de Lauretiksen käsitteenä viittaa yksilöllisiin kokemuksiin, vaan sosiaalisiin kokemuksiin: de Lauretis määrittelee kokemuksen “osallisuudeksi diskursseihin, representaation ja semiosiksen prosesseihin”. Kokemus voidaan siis ymmärtää sekä yksittäisenä tapahtumana että sosiaalisena kokonaisuutena. Kokemus on elettyä ja muistettua ja läpeensä subjektiivista. Samalla kokemus on myös läpeensä ruumiillista, mikä de Lauretiksen mukaan edellyttää subjektiksi tuloa. (De Lauretis 2004, 15.) De Lauretiksen ajatukset ruumiillisuudesta subjektiivisuuden edellytyksenä sopivat hyvin omaelämäkertatutkimuksen kehukseen: ne vastaavat muun muassa Kaskisaaren

ajatuksia, joissa subjektin tuottaminen kielen avulla edellyttää ruumiillista toimintaa. Kaskisaari viittaa tässä yhteydessä Rosi Braidottiin, joka korostaa feministisen tieto-opin tapaa nähdä subjektit ruumiillisina ja moninaisina (Braidotti 1993, 246).

Narratologiassa ajatellaan, että elämä jäsentyy kerronnallisten rakenteiden kautta. Tässä “kertomusten elämisessä” on kyse siitä, että elämää jäsennetään tarinallisten keinojen avulla: kertomusta pidetään siis eräänlaisena universaalina metaforana, joka määrittää elämää. Muun muassa omaelämäkerrallisuutta tutkineen Matti Hyvärisen mukaan “kertomuksen elämisen ajatuksessa” puhutaan siitä, että kertomusta ei pidetä pelkästään totena tai fiktiona vaan se on “olennainen havaitsemisen, tuntemisen ja toiminnan aspekti”. Kertomus siis määrittää havaintoja ja toimintaa antamalla niille jäsennellyn muodon. Ajatus kertomusten elämisestä on osa kerronnallista käännettä. Hyvärisen mukaan ajatusta tarinasta kaiken metaforana on usein sovellettu liiankin innokkaasti. Hyvärinen siteeraakin muun muassa filosofi Louis Minkä, joka jo 1970-luvulla kritisoi näitä ajatuksia toteamalla, että “[t]arinoita ei eletä vaan ne kerrotaan. Elämällä ei ole mitään alkuja, keskikohtia ja lopetuksia.” (Hyvärinen 2004.) Kokemuksen ja kertomuksen suhteessa kyse on lopulta siitä, eletäänkö kertomuksia vai jäljittelevätkö kertomukset elämää (Saresma 2007, 88). Kokemuksen jäsentämisessä tarinan metaforalla on kuitenkin oma tehtävänsä, mikä korostuu omaelämäkerrassa.

Omaelämäkertaa kirjoittava henkilö ei välttämättä näe kokemuksen ja kirjoituksen välistä suhdetta ongelmallisena. Kirjoittaja ajattelee usein kuvaavansa elämää niin kuin se tapahtui tai niin kuin hän itse sen koki. Saresman mukaan omaelämäkerran tutkijan on kuitenkin kysyttävä, “miten koettu elämä muuntuu omaelämäkerrassa kerrotuksi elämäksi”. Lejeunen omaelämäkerrallisen sopimuksen ajatukseen kuuluu, että omaelämäkertaa luetaan ikään kuin se olisi totta: sopimuksessa on kyse lukijan ja kirjoittajan välisestä suhteesta, jossa kirjoittaja lupaa vilpittömästi yrittää käsitellä omaa elämäänsä mahdollisimman rehellisesti ja lukija puolestaan lupaa lukea tekstiä siihen uskoen. (Saresma 2007, 88–89.) Anni Vilkkio tulkitsee omaelämäkerrallista sopimusta siten, että “kirjoittaja ikään kuin ehdottaa lukijalle omaelämäkerrallista sopimusta, josta toivoo tämän tunnistavan ja hyväksyvän koodiston, jonka mukaan elämäntarina on jäsentynyt paperille”. Lukijan voi omaelämäkerrallisessa sopimuksessa tulkita myös kanssatuottajaksi, joka osallistuu yhdessä kirjoittajan kanssa omaelämäkerran

merkitysten luomiseen lupautumalla mukaan kuvitteluleikkiin, jossa omaelämäkerta otetaan todesta. (Vilkko 1997, 79.)

Vilkon mukaan omaelämäkerrallisen sopimuksen kautta esiin manattu lukija voi konkreettisesti vaikuttaa siihen, miten kokemus siirtyy kertomukseksi: kun kirjoittaja ottaa huomioon lukijansa ja “sisällyttää tämän kirjoittavan subjektin määrittelyynsä”, kirjoittajan asema sosiaalisena toimijana kärjistyy. Kirjoittaja ennakoii lukijan osallistumista sopeutumalla kulttuurin sääntöihin ja sosiaalisiin konventioihin: jotta omaelämäkerrallinen sopimus toimisi, kirjoittajan on ikään kuin hiouduttava kohti eräänlaista “yleistä tarinaa” ilmaisujen, rakenteiden ja sisällönvalintojen osalta. Tällöin yleiset elämän arvioinnin kriteerit korostuvat oman elämän mittapuuna. (Vilkko 1997, 80.) Pohjimmiltaan kyse on siitä, että omaelämäkertaa ei voi kirjoittaa miten tahansa, jos kirjoittaja haluaa välittää tarinansa muille ymmärrettävässä muodossa ja saada lukijan puolelleen. Toisin sanoen päästäkseen yhteyteen lukijan kanssa, kirjoittajan on mukauduttava tiettyihin kerronnan ja esittämisen konventioihin – muussa tapauksessa vaarana saattaa olla, ettei lukijan ymmärrä tai hyväksy elämäntarinan sisältöä. Lukijalla on näin ollen valtaa omaelämäkerran suhteen. Samalla lukija toimii metaforana yhteisölle ja yhteisön vallankäytölle, jossa esimerkiksi hyvän elämän merkitykset määritellään yhteisön konventioiden mukaan.

Saresma reflektoi kokemuksen ja kirjoituksen ongelmaa myös autenttisesta kokemuksesta luopumisen ongelmana. Omaelämäkerran lukija on usein sisäistänyt realistisen lukutavan, jonka valossa kokemus näyttää ongelmattomana eikä kirjoittajan pääsyä aitoon kokemukseen kyseenalaisteta. Saresman mukaan (2007, 76) performatiivisuuden käsite “kyseenalaistaa sen, että olisi autonominen minä tai autenttisia kokemuksia, joita omaelämäkerta kuvaisi”. Tässä ilmenee performatiivisuuden ja kokemuksen välinen jännite, jossa performatiivisuus toisaalta edellyttää ruumiillisia kokemuksia mutta samanaikaisesti kyseenalaistaa autenttisen kokemuksen, joka siis voidaan tavoittaa vain kielen kautta. Tekstuaalisuuden korostaminen ja kokemuksen autenttisuuden kieltäminen voi kuulostaa jopa pelottavalta. Omaelämäkerran lukemiseen liittyy vahvasti aitouden kaipuu: haluamme uskoa että tarina, jota luemme, on oikeasti totta. Toisaalta kokemus ei ole ongelmaton käsite arkielämässäkään: kasvokkaisessa sosiaalisessa vuorovaikutuksessa ihmiset eivät voi “kokea toistensa kokemuksia eivätkä tiedä, millä tavoin toiset kokevat heidät”, kuten Saresma Erkki Vainikkalaa lainaten toteaa. Saresma on

Vainikkalan kanssa samaa mieltä siitä, että tämän ristiriita on kuitenkin hedelmällinen, sillä se johtaa tulkintaan, jota ilman vuorovaikutus ei onnistuisi. (Saresma 2007, 92.)

Alison kirjoittaa *Fun Homessa* isänsä kuolemasta: Bruce on tekstissä sekä läsnä että poissa. Tieto hänen kuolemastaan muistuttaa retrospektiivisesti poissaolosta ja Brucen olemisen näyttäytyä väistämättä heideggerilaisena olemisena kohti kuolemaa. Kuoleman läsnäolo omaelämäkerrassa on paradoksi, sillä omaelämäkerta tarvitsee elävän subjektin, joka kirjoittaa sitä. Toisaalta tarina tarvitsee alun ja lopun: omaelämäkerta alkaa usein lapsuudesta, eli implisiittisesti syntymästä, mutta se ei pääty kuolemaan, vaan kirjoitushetkeen. Kuolema ei kuitenkaan ole vain loppu, vaan elämän olennainen osa, joka rajaa sen ja antaa sille merkityksen (Saresma 2007, 30). Siten kuolema on osa myös omaelämäkertaa. Elämän rajallisuuden tiedostaminen tekee eletystä merkityksellistä ja ainutlaatuista. Nancy Millerin mukaan kuolema on ”hyväksi narratiiville”, sillä se antaa retrospektiivisesti muodon kaikelle mitä on tapahtunut ennen sitä. (Miller 1996, vii.) Kuolemasta kirjoittava tekee performatiivisesti surutyötä tunnustamalla kuolleeseen liittyviä asioita. Kuolema koetaan usein vaikeaksi aiheeksi ja sen käsittely vaatii erityistä empatiaa ja dialogisuutta (esimerkiksi Saresma 2007, 140). Kuolemaa käsittelevistä omaelämäkertoista käytetään joskus nimeä *autothanatography* (Smith & Watson 2001, 188).

Jälkistrukturalistinen omaelämäkertatutkimus jähmettyy helposti omaelämäkerran kirjoittamisen ja kerronnan aspekteihin. Kuten Saresma sekä tämän lainaama feministisosiologi Liz Stanley, itse näen kirjoittamisen ja kerronnan tiiviissä suhteessa elettyyn elämään. Monet itsekin poststrukturalistisesti suuntautuneet feministitutkijat ovat Saresman mukaan varoittaneet “pelkkien diskurssien vangiksi jäämisestä”. Minuutta ei luoda vain kielessä vaan myös jokapäiväisessä ruumiillisuudessa. Omaelämäkertatutkimus, jossa subjektin luomisessa huomioidaan kielen ja kerronnan ohella myös elämäkokemus, on siten “erinomainen paikka subjektin käsitteen teoreettiseen pohdintaan sekä näiden pohdintojen liittämiseen ‘todellisten’ ihmisten ‘todelliseen’ elämään”. (Saresma 2007, 100.) Lopuksi lainaan Saresmaa, jonka mukaan

“omaelämäkerrassa tuotetaan itseä koskevaa tietoa, joka – jatkuvasti heijastaa sekä ulkoista että sisäistä totuutta – mutta totuuden käsite on omaelämäkerrassa joustava. Lähestyn omaelämäkertaa tekstinä, joka kerronnallistaessaan kirjoittajansa kokemuksia myös konstruoi niitä. Omaelämäkerronnallisen kirjoittamisen aktissa sekä kuvataan omaelämäkerrallista subjektia, tuotetaan tätä koskevaa tietoa että konstruoidaan subjektia.” (Saresma 2007, 103.)

2.7 Sarjakuvallisuus

Omaelämäkerrallinen sarjakuvaromaani on yksi omaelämäkerran nykysovelluksista. Omaelämäkerrallisia sarjakuvaromaaneja voisi tarkastella esimerkiksi kysymällä, miten visuaalis-verbaalinen tekijäkertoja eroaa sanallisen omaelämäkerran tekijäkertojasta sekä millaisia subjektin esittämisen mahdollisuuksia sarjakuvassa on. Lisäksi lienee mielekästä pohtia, mitä omaelämäkerralliset sarjakuvat voivat antaa perinteisiin omaelämäkertoihin keskittyneelle omaelämäkertatutkimukselle (Chaney 2011, 5–6). Oman tutkimukseni kannalta on oleellista tarkastella subjektin esittämistä omaelämäkerrallisessa sarjakuvaromaanissa.

Omaelämäkerralliset sarjakuvat kyseenalaistavat Michael A. Chaneyn mukaan oletuksen omaelämäkerran mahdollisuudesta objektiiviseen dokumentaarisuuteen. Tämä johtuu sarjakuvien visuaalisesta tyylistä. Chaney vertaa sarjakuvaa valokuvaan: siinä missä valokuva esiintyy objektiivisena dokumenttina todellisuudesta, sarjakuvassa tekijän piirrostyylillä korostaa tämän emotionaalista ja psykologista kokemusta todellisuudesta. Omaelämäkerran ja omaelämäkerrallisen sarjakuvaromaanin suhde on Chaneyn mukaan samankaltainen kuin valokuvan ja sarjakuvan. (Chaney 2011, 4.) Chaney ei ota väittämässään kantaa siihen, edustavatko nämä erilaiset todellisuuden kuvauksen tavat faktaa vai fiktiota: hän ei siis väitä, että omaelämäkerta olisi faktuaalisempi kuin omaelämäkerrallinen sarjakuva vaan asettaa ne jatkumolle, jonka toinen pää näyttäytyy objektiivisempänä kuin toinen.

Erilaiset todellisuuden kuvauksen tavat limittyvät *Fun Homessa*: teoksessa on paljon valokuvia, mutta ne on tuotettu uudelleen piirroksina. Dokumentinomaiset valokuvat siirtyvät siten teokseen tekijän emotionaalisen ja psykologisen suodattimen läpi. Samalla tavoin esimerkiksi joissain ruuduissa näkyvät arkiset esineet kuten päivän sanomalehdet tai Bruce'n lukemat kirjat tuottavat monikerroksellista ajan jatkumoa, jossa ajan ja paikan dokumentit piirtyvät kokemuksellisiin. *Fun Homessa* kerrontaan liittyy lisäksi intertekstuaalisesti modernin kirjallisuuden kaanon: teos liikkuu refleksiivisesti monessa todellisuudessa. Teos liittyy muun muassa homoseksuaalisuudesta kirjoittamisen perinteeseen ja toisaalta omaelämäkerrallisten sarjakuvaromaanien jatkumoon. Eritasoiset viittaukset todellisuuteen muodostavat teoksessa kollaasimaisen, mutta tyyllillisesti yhtenäisen kokonaisuuden.

Omaelämäkerrallinen sarjakuvailmaisuus eroaa sekä sanallisesta omaelämäkerronnasta että valokuvallisesta minän dokumentaatiosta. Omaelämäkerrallinen sarjakuva lähestyy omakuvaa, mutta siinä omakuvia tuotetaan sekä visuaalisin että verbaalisin merkein: omaelämäkerran visuaalis-verbaalinen tekstuaalisuus tuottaa outoja omakuvia, joita määrittävät sekä omaelämäkerran että sarjakuvan konventiot ja mahdollisuudet. Lisäksi kuvauksen kohteena ovat myös omaelämäkerran toiset. Omaelämäkerrallisen sarjakuvan lukija näkee konkreettisesti, miten tekijä näkee itsensä ja muut. Sarjakuvaomaelämäkerrassa ulkonäöllä on merkitystä: lukija kiinnostuu helposti esimerkiksi siitä, kuin tarkasti päähenkilö vastaa ulkonäöltään tekijää. Koska omaelämäkerta ei kuitenkaan ole dokumentti todellisuudesta vaan tekijän emotionaalista ja psykologista kokemusta vastaava rakennelma, myöskään hahmojen ulkonäössä ei välttämättä tarvitse olla kyse realistisesta yhdennäköisyydestä. (Hatfield 2005, 114.)

Omaelämäkerrallinen sarjakuva on sarja minäkuvia. Stephen Shapiro on Charles Hatfieldin mukaan sitä mieltä, että omaelämäkerran kertoja yrittää suostutella lukijan ”to view one’s self through one’s own eyes” eli näkemään itsensä kuten itse näkee itsensä – sarjakuvassa tämä tapahtuu konkreettisesti esittämällä tekijä sarjakuvahahmona, eräänlaisena itse-karikatyyrina. Omaelämäkerrallisen sarjakuvan tekijä tuottaa itseään ikään kuin toisena, näkyvänä ja luettavana hahmona tarinassa, jota hän itse piirtää. Tekijästä tulee tällöin objekti, parodia itsestään, ja juuri tämä mahdollistaa identiteetin kuvaamisen omaelämäkerrallisessa sarjakuvassa. (Hatfield 2005, 114–115.)

Itseyden esittäminen sarjakuvassa tapahtuu toiseuttamalla itseys ja esittämällä se ulkoapäin. Toisin kuin minä-kertoja, joka kertoo ikään kuin sisältäpäin, sarjakuvan visuaalinen kerronta toimii ulkoapäin, sillä tapahtumat esitetään kuvitteellisen objektiivisesta näkökulmasta, kuin välimatkan päästä. Jos oletetaan, että tapahtumat ovat meidän ulkopuolellamme, mutta kokemukset sisäpuolellamme, sarjakuvassa sisäinen kokemus täytyy tuottaa ulkoisten merkitysten avulla, ”through outward impression”. Toisin sanoen, jotta voisi kertoa tarinan itsestään sarjakuvassa, täytyy etsiä ilmaisua ulkoisista vaikutelmista, sillä sarjakuva kuvaa pikemminkin kuin kertoo. (Hatfield 2005, 115.) Tämä liittyy visuaaliseen performatiivisuuteen, jossa niin ikään sisäinen kokemus esimerkiksi tietynlaisesta identiteetistä tuotetaan ulospäin

näkyvän visuaalisen performatiivisuuden kautta.

Merkitykset tuotetaan siis sarjakuvassa performoimalla ulkoisia merkkejä. Esimerkiksi stereotyyppisten ilmeiden, asentojen ja tyylin kautta välitetään merkityksiä. Stereotyyppit ovat selkeästi performatiivisia, sillä ne ovat toistettavissa, konventionaalisia ja niillä tuotetaan merkityksiä. Art Spiegelman on kuitenkin todennut Hatfieldin mukaan, että sarjakuvalla on mahdollisuus yksilöllistää tällaiset stereotyyppit, eikä hahmokuvausten tarvitse olla riippuvainen karkeista tyypittelyistä, vaikka se saattaakin käyttää niitä hyväkseen. (Hatfield 2005, 115.) Sarjakuvassa itsen performoiminen tapahtuu siis stereotyyppinä hyväksi käyttäen, mutta niitä mahdollisesti toisintoistaen sekä näennäisen objektiivisen välimatkan päästä. Lukijan rooli omaelämäkerrallisessa sarjakuvassa liittyy sekä lukemiseen että katsomiseen. Katsojalukija voi samaistua katseen kohteeseen – sarjakuvateorian mukaan sarjakuvan lukijan on helppo samaistua sarjakuvahahmoihin, jotka on usein kuvattu niin pelkistetysti että katsojan on helppo liittää niihin omia piirteitään. (McCloud 1994). Esimerkiksi anonyymit eläinhahmot Spiegelmanin *Mausissa* jäävät toisaalta etäisiksi mutta toisaalta juuri etäisyytensä takia läheisiksi: tuo voisi olla kuka tahansa, tuo voisit olla minä.

Hatfieldin mukaan omaelämäkerrallisissa sarjakuvissa on merkittävä trendi, johon kuuluu ironinen supersankarisarjakuvien sankarihahmojen kommentointi. Tähän ryhmään, johon *Fun Homenkin* voi nähdä kuuluvan, liittyy taipumus painottaa sankarillisen sijaan anti-sankarillista. Trendi syntyi Hatfieldin mukaan vaihtoehtosarjakuvien (*comix*) tarpeesta luoda uusi, anarkistinen ja uudella tavalla realistinen ”sankari”. Tämä vastailmiö tuotti vaihtoehtosarjakuvien taipumuksen realismiin, jonka puitteissa uudenlainen sarjakuvallinen tunnustuksellisuus mahdollistui. Tunnustamisella on lajityypissä keskeinen asema, sillä elämän arkisten ja häpeällisten salaisuuksien paljastaminen on keskeinen osa omaelämäkerrallisen antisarjakuvasanokarin olemusta. Tirkistelynomaisuus, häpeälliset tunnustukset ja arkisen elämän kuvaus ovat toki piirteitä, jotka liitetään omaelämäkertoihin yleisesti, mutta omaelämäkerrallisessa sarjakuvassa lukija pääsee konkreettisesti katsomaan ja tirkistelemään tekijää. (Hatfield 2005, 111.) Harvey Pekarin *American Splendor* (1976–2008) on epäilemättä lajin tunnetuimpia edustajia. Tällaisten omaelämäkerrallisten antisankarillisten sarjakuvien tyyllilajeina on tyypillisesti ollut tragedia, farssi ja veijaritarina – *Fun Homen* tapauksessa

kyseessä on otsikon mukaan tragikomediala ja teoksen viimeisen luvun nimi on osuvasti ”The Antihero’s Journey”. Toki myös supersankarisarjakuviin liittyy enemmän kuin hiukan ironiaa: supersankarisarjakuvien voi nähdä jatkuvasti parodioivan itseään ja sankaria, jota niissä toistetaan. Supersankarisarjakuvia voikin lukea queer-näkökulmasta campin yhtenä alalajina. (Hatfield 2005, 111.)

Faktan ja fiktion erottaminen omaelämäkerrassa on tuskin tarkoituksenmukaista tai edes mahdollista – sama pätee myös omaelämäkerralliseen sarjakuvaan. Monet tutkijat ovat Hatfieldin mukaan sitä mieltä, ettei omaelämäkerta ole sen enemmän ”totta” kuin fiktiotakaan, eikä fiktion sisältyminen omaelämäkertaan ole sen ongelmallisempaa kuin ei-fiktion sisältyminen fiktion. Omaelämäkerta käyttää fiktiivisen tarinankerronnan tekniikoita kertoakseen tarinoita, joiden se esittää olevan tosia. Vaikka monet sarjakuvien tekijät ovatkin Pekarin jälkeen uskoneet omaelämäkerrallisen sarjakuvan aukottomaan kykyyn tavoittaa puhtas todellisuus elämän banaalien ja vähäpätöisten yksityiskohtien kautta, postmodernin epistemologisen skeptismin näkökulmasta tämä on kyseenalaista. Kokemus ei näyttäyty yksiselitteisenä ja objektiivisesti kuvattavissa olevana. Hatfield kommentoi omaelämäkerrallisten sarjakuvien suhdetta todellisuuteen seuraavasti:

”comics, with their hybrid, visual-verbal nature, pose an immediate and obvious challenge to the idea of ”nonfiction”. They can hardly be said to be ‘true’ in any straightforward sense. -- But therein lies much of their fascination.” (Hatfield 2005, 112.)

3 *FUN HOME* PERFORMATIIVISUUDEN JA KOKEMUKSEN KOHTAUSPAIKKANA

3.1 Performatiivit *Fun Homessa*

Luvuissa 3.1–3.7 siirryn analysoimaan *Fun Homea* käyttäen sitä esimerkkitapauksena siitä, miten performatiivisuus ja kokemus voivat kohdata omaelämäkerrallisessa sarjakuvaromaanissa. Tarkastelen performatiivisuutta ja kokemusta ensiksi performatiivisuuden näkökulmasta ja siirryn vähitellen kohti kokemusta. Tässä luvussa aikomukseni on löytää teoksesta performatiivisia ilmauksia eli performatiiveja ja pyrkiä niiden kautta hahmottamaan sitä, millaista performatiivisuutta teoksessa on. Tarkastelen sukupuolisia ja seksuaalisia identiteettejä ja niihin liittyviä performatiiveja. Vaikka *Fun Home* on sarjakuvaromaani ja sarjakuvallisuus liittyy oleellisesti siihen, millä tavoin identiteettejä teoksessa tuotetaan, en vielä ota tarkemmin kantaa tähän aiheeseen, vaan tarkastelen sitä seuraavassa luvussa.

Kertaan aluksi lyhyesti analyysiani taustoittavia seikkoja. Performatiivit ovat konventionaalisia ilmauksia, jotka onnistuneesti toteutuessaan saavat aikaan jotakin. Performatiivi tarkoittaa performatiivisuuden ilmentymää, yhtä performatiivia – performatiivisuus on performatiivien taustalla toimiva malli. Performatiivisuudessa on kaikkein yksinkertaisimmillaan kyse siitä, että kielellä ajatellaan olevan kyky tuottaa merkityksiä ja muokata maailmaa. Performatiivisuusteoria liittyy identiteettiin vaikuttaviin kielellisiin rakenteisiin, esimerkiksi minään kohdistuviin väittämiin ja nimeämisiin, jotka ovat jollain tavoin vakiintuneita. Omaelämäkerrallisten performatiivien taustalla on elämä, joka jäsentyy kokemuksina. Omaelämäkerralliseen lupaukseen todenmukaisuudesta sisältyy ajatus, että omaelämäkerralliset performatiivit ovat yhteydessä tekijäkertojan aitoon kokemukseen. Aidon kokemuksen käsite on kuitenkin ongelmallinen: kokemuksiin ei voida päästä käsiksi ”puhtaasti”, sillä niiden kertomisessa on aina kyse tulkinnasta. Tämän ei toisaalta tarvitse olla ongelma, sillä juuri tulkinta mahdollistaa omaelämäkerran kirjoittamisen. Omaelämäkerrallisessa sarjakuvassa performatiivisuus on sekä visuaalista että verbaalista.

Fun Home rakentuu sen varaan, että Alison vertailee omaa ja isänsä elämäntarinaa toisiinsa muun

muassa sen osalta, kuinka kummankin omaan sukupuoleen kohdistuva halu mutta erilaiset elämänvalinnat johtavat erilaisiin loppuratkaisuihin. Vertailu on itsessään performatiivista, kuten seuraavassa esimerkissä, jossa Alison luettelee neljässä peräkkäisessä kuvassa vastakohtaisuuksia, jotka määrittävät häntä ja Brucea: “I was Spartan to my father’s Athenian.” “Modern to his victorian.” “Butch to his nelly.” “Utilitarian to his aesthete.” (FH 15.) Ensimmäisessä kuvassa Alison tähtää lelupyssyllä ja Bruce lukee Kenneth Clarkin *The Nudea*. Alisonin asento on dynaaminen, jännittynyt, kun taas Bruce loikoilee rennosti divaanilla keskittynyt, hiukan nyrpeä ilme kasvoillaan. “I was a Spartan to my father’s Athenian” on performatiivinen ilmaus: se on minä-muotoinen lause, jossa väitetään jotain, jonka totuusarvoa ei ole yksiselitteinen. Lauseen lausuminen saa aikaan jotakin, sillä siinä nostetaan muinaisiin spartalaisiin ja ateenalaisiin liittyvien konventionaalisten mielikuvien avulla esille piirteitä, jotka liitetään Alisoniin ja tämän isään. Vertailevat performatiivit tulevat tuottaneeksi merkityksiä itsen lisäksi myös toisesta: tällöin minä väittää jotakin sekä itsestä että toisesta. Kuvaruudun visuaalinen osuus alleviivaa lauseen sisältöä – kuva ja sana, eli visuaalis-verbaalinen tekstuaalisuus, tuottavat merkityksiä yhdessä. Saman voisi ajatella myös toisin päin, jolloin verbaalinen osuus alleviivaa visuaalista: katsojalukija saattaa ensiksi kiinnittää huomionsa kuvaan ja vasta sitten lukea tekstin, jolloin teksti täydentää kuvaa.

Spartalaiset ja ateenalaiset ovat melko vakiintuneita stereotyyppisiä: ne ovat siksi toistettavissa ja niillä on siksi performatiivista valtaa. Lause “[I was] butch to his nelly” liittyy stereotyyppisiin miesmäisistä lesboista ja neitimäisistä homomiehistä. Sen lausuja nimeää itsensä butchiksi. Performatiivit saavat erilaisia merkityksiä kontekstista ja vastaanottajasta riippuen: performatiivit saattavat olla ennalta-arvaamattomia tai yllätyksellisiä, kuten Butlerin teoriassa. Butlerin mukaan performatiivit tuottavat aina jotakin. Lukija saattaa esimerkiksi tulkita lauseen “Butch to his nelly” eri tavoin riippuen siitä, miten hän tulkitsee sanat *butch* ja *nelly* ja millaisia merkityksiä ja oletuksia hän niihin liittää. Kyse on sanoista – niiden denotatiivisista ja konnotatiivisista merkityksistä. Lukijan tulkinta on yhtä validi kuin tulkinta, joka tekijällä on saattanut olla mielessä.

Stereotyyppisiä voidaan käyttää hyväksi performatiivisuudessa, ei siksi että ne välttämättä olisivat todenmukaisia, vaan siksi, että ne ovat tunnettuja ja toistettavissa. Performatiivit ovat

omaelämäkerran perusrakenteita, sillä ne kertovat olennaisia asioita siitä, kuka tekijä kokee olevansa. Samalla ne ovat esimerkkejä siitä, että omaelämäkerrallisten performatiivien taustalla vaikuttaa ruumiillinen toiminta. Omaelämäkerrallinen kirjoittaminen on yhteydessä tekijän kokemukseen materiaalisessa todellisuudessa. Esimerkiksi Alisonin kokemus omasta heteronormin vastaisesta sukupuoli-identiteetistä ankkuroituu ja tehdään näkyväksi nimenomaan ruumiissa ja sen visuaalisissa esityksissä. Alison on poikatyttö ja myöhemmin butch: hän kokee olevansa maskuliininen, eikä halua toistaa konventionaalista feminiinisyttä.

On kiinni lukijasta, kuinka todesta hän ottaa omaelämäkerralliset performatiivit ja kuinka tiiviinä hän näkee tekstin ja todellisuuden suhteen: jos lukija on hyväksynyt tekijän tarjoaman omaelämäkertatutkimuksen, hän lukee performatiiveja ”aitoina”. Sekä Austin että Butler puhuvat performatiivien onnistumisesta. Austinin teoriassa tiettyjen ehtojen täytyessä performatiivit ovat valideja, Butlerin teoriassa performatiivit onnistuvat aina tuottamaan jotakin, mutta voivat olla ennalta-arvaamattomia. Omaelämäkerrassa performatiivien onnistuminen voisi tarkoittaa juuri sitä, että omaelämäkertatutkimus on otettu todesta ja omaelämäkertaa luetaan tositarinana: tällöin performatiiveja luetaan tekijän rehellisinä yrityksinä dokumentoida elettyä kokemusta. Jos lukija on tunnistanut *Fun Homen* omaelämäkerraksi, hän eläytyy Alisonin tunnustukseen lesboudesta ja tunnistaa tämän identiteetin todeksi. Omaelämäkertatutkimuksen mukaisesti tekijän rehellisyyteen uskova lukija uskoo, että tekijä pyrkii emotionaaliseen todenmukaisuuteen eli tunnetotuuteen. Alison käyttämä ilmaus ”eroottinen totuus” viittaa samankaltaiseen tunnustukselliseen rehellisyyteen kuin omaelämäkertatutkimuksellinen tunnetotuus. Kummassakin on kyse koetun kirjoittamisesta tekstiksi tunnetason rehellisyyteen pyrkien.

Alison käyttää itsestään ja Brucesta vanhanaikaista ilmausta, ”invertti”, jonka kliinisestä sävystä hän sanoo pitävänsä. Alison ja Bruce ovat paitsi inverttejä, myös inversioita toisistaan. Brucesta ja Alisonista koostuvassa rajallisessa otoksessa lesbous ja homous näyttäytyvät toistensa symmetrisinä kääntöpuolina. (FH 97.) Teoksen lopussa, kun Bruce ja Alison keskustelevat Brucon mahdollisesta homoseksuaalisuudesta ensimmäisen ja ainoan kerran, Bruce sanoo halunneensa olla tyttö ja Alison halunneensa olla poika (FH 221). Alisonin tarinassa lesbous ja homous ovat siis käänteisiä versioita toisistaan, ja heteronormin vastainen sukupuoli-identiteetti on suoraan yhteydessä homoseksuaalisuuteen. Käänteisyyttä luodaan performatiivisesti, kuten

esimerkissä “[I was] butch to his nelly.” Todellisuudessa sukupuolen ja seksuaalisuuden väliset yhtymäkohdat ovat usein monimutkaisempia: henkilön tavasta performoida sukupuolta ei voi välttämättä päätellä tämän seksuaalista suuntausta. Sukupuoli ja seksuaalisuus risteävät mitä moninaisimmilla tavoilla – Alison ja Bruce vain sattuvat edustamaan harvinaisen stereotyyppisiä näkemyksiä siitä, millaisia homot ja lesbot ovat. On kuitenkin totta, että sukupuoli ja seksuaalisuus vaikuttavat toisiinsa: ne eivät ainoastaan risteä vaan kietoutuvat toisiinsa eri tavoin. Esimerkiksi butch-identiteetissä sukupuolinen ja seksuaalinen identiteetti kietoutuvat toisiinsa erottamattomasti. Butchilla tarkoitetaan yleensä maskuliinista lesboa – butch-termiin liittyy oletuksia sekä sukupuolen esittämisen tavasta että seksuaalisesta suuntautumisesta.

Alison tajuaa oman kuvauksensa mukaan olevansa lesbo 19-vuotiaana yliopiston kirjakaupassa, jossa hän löytää kirjan lesboista. Alison on tosin pohtinut asiaa 13-vuotiaasta asti, jolloin hän puolestaan oli nähnyt sanan *lesbian* sanakirjassa. “My realization at nineteen that I was a lesbian came about in a manner consistent with my bookish upbringing”, Alison sanoo ja jatkaa “I had been having qualms since I was thirteen...” “When I first learned the word – –.” Myöhemmin sama toistuu hieman eri muodossa: “– –I realized, in the campus bookstore, that I was a lesbian.” (FH 74, 203.) Alisonille oma lesbous paljastuu ensiksi sanojen, ei ruumiillisten tai seksuaalisten kokemusten kautta. Alison oppii lesbo-sanon sanakirjasta. Hän lukee muista ihmisistä, jotka identifioituvat lesboiksi ja määrittelevät tarkemmin ja henkilökohtaisemmin sen, mitä lesbo tarkoittaa. Kielellisen ”itsetunnistelu” taustalla on kuitenkin ruumiis tuntevana, ajattelevana ja seksuaalisena yksikkönä: Alison tunnistaa sanan lesbo, koska kokee sen kuvaavan niitä tunteita ja ajatuksia, joita hänellä on oletettavasti ollut. Alison kertoo lukukokemusten olleen yksinäisiä, mutta kiihottavia ja löytää pian tiensä yliopiston homoyhdistykseen. Alison tapaa ensimmäisen tyttöystävänsä Joanin. Joan on runoilija, jonka sänky on täynnä kirjoja. Alisonille tämä on uusi tapa yhdistää “sana ja teko”. (FH 74, 76, 80.)

I am a lesbian on performatiivinen lausuma. Sen lausuja tunnistaa ja tunnustaa olevansa lesbo. Tunnistaminen ja tunnustaminen liittyvät kaapista ulos tulemiseen ja oman eroottisen totuuden paljastamiseen. Lause “I am a lesbian” eri muunnelmineen toistuu *Fun Homessa* siellä täällä: Alison kertoo yliopistossa huonetoverilleen olevansa lesbo (FH 210). Hän kirjoittaa vanhemmilleen kirjeen, jossa niin ikään sanoo olevansa lesbo (FH 58, 210.) Identiteetin

ylläpitäminen vaatii identiteettityötä ja toistotekoja. Omaelämäkerrassa performatiivit lähenevät fiktiivisiä performatiiveja, sillä omaelämäkerta on muistinvarainen tekstuaalinen rakennelma, joka toistaa kulttuurisia identiteetistä ja totuudesta kertomisen diskursseja. Derrida ja Butler näkevät kaikki performatiivit sitaatinomaisina. Lause “I am a lesbian” on yhtä sitaatinomainen lausutaan se sitten ääneen tässä hetkessä tai kirjoitetaan omaelämäkertaan. Lesboseksin esittäminen voi myös olla performatiivista. Kahden naisen välinen seksi ei kuitenkaan automaattisesti performoi lesboutta siksi, ettei pelkkä kuva kerro, miten naiset itse identifioituvat. Toisaalta katsojalukija tulkitsee visuaalisia esityksiä omien mieltymystensä mukaisesti. *Fun Homen* tapauksessa visuaalisesti esitetyt seksikohtaukset vahvistavat ja visuaalisesti performoivat verbaalisesti tuotettua lesboutta. Erityisesti siirtymäriitin omainen ”ensimmäinen kerta” on performatiivina merkityksellinen.

Myös Alisonin butch-identiteetti tuotetaan performatiivisesti. Alison kertoo, että sana butch tuntui hänestä tutulta jo lapsena. Alison sanoo butchin tarkoittavan sissyn vastakohtaa: “It was – – the opposite of sissy”. Alison asettuu samalla isänsä vastakohtaksi: “and despite the tyrannical power with which he held sway, it was clear to me that my father was a big sissy.” (FH 98–97.) Alison tuottaa butch-identiteettiä vertaamalla sitä Bruceen “neitimäisyyteen”: Alison kuvaa tilanteita, joissa hänen ja Bruceen näkemykset sukupuolen esittämisen tavoista törmäävät. Esimerkiksi kun perhe on lähdössä häihin, uhmakkaan näköinen Alison katsoo isäänsä peilistä ja kysyy, miksei voi laittaa tennareita. Alisonin seilorimekkoon osoittavassa tekstilaatikossa sanotaan “Least girly dress in the store”. Bruce solmii kravattiaan ja vastaa paheksuvasti “It’s a wedding! I wish we had some sort of a straw hat for you.” Bruce on pukeutunut tekstilaatikon mukaan samettipukuun. Kyllästyneen näköinen Helen huomauttaa sivusta, että Bruce on näyttävämpi kuin morsian: “You’re going to upstage the bride in that suit.” Alison ja Bruce riitelevät usein juuri vaatteista, tarkemmin sanottuna Alisonin vaatteista: sukupuolen esittäminen konkretisoituu ilmeisimmin ja helpoiten juuri tyylissä ja pukeutumisessa. Maskuliininen estetiikka on ainut sukupuolen esittämiseen liittyvä aihe-alue, joka kiinnostaa sekä Alisonia että tämän isää – eri syistä tosin. (FH 98–99.) Alisonia voisi kritisoida siitä, että hän isäänsä kuvaillessaan rajaa heteronormiin mahtuvan alueen varsin kapeaksi. Toisaalta heteronormi todella on rajoittava ja varsin joustamaton.

Alison puhuu teoksen viimeisillä sivuilla “eroottisesta totuudesta” (FH 228–230). Eroottinen totuus, ja sen tunnustaminen tai salaaminen, muodostuu yhdeksi teoksen keskeisimmistä teemoista. Alison, joka paljastaa oman eroottisen totuutensa, on se, joka kertoo tarinan. Oman eroottisen totuutensa salannut Bruce tekee itsemurhan. “Sexual shame is in itself a kind of death”, Alison sanoo (FH 228). Alison ei väitä, että kaapissa oleminen johtaisi itsemurhaan, vaan sanoo, että eroottisen totuuden salaaminen on eräänlainen kuolema. Hän antaa kuitenkin ymmärtää, että Brucen kohdalla eroottisen totuuden salaaminen oli yksi niistä syistä, jotka johtivat tämän itsemurhaan (FH 125, 228). *Fun Home* juhlii eroottisen totuuden tunnustamista, eroottista rehellisyyttä. Eroottinen rehellisyys rinnastetaan elämään ja eroottisen totuuden salaaminen puolestaan kuolemaan, mikä konkretisoituu teokseen sisältyvässä Ikaroksen ja Daidaloksen myytin käänteisessä udelleentulkinnassa.

Ikaroksen ja Daidaloksen myytin uudelleenkerronta läpäisee teoksen: se alkaa ensimmäiseltä sivulta ja päättyy viimeiseen kuvaan. Teoksen ensimmäisessä kuvaruudussa on Bruce, joka lukee selällään matolla *Anna Kareninaa*, ja noin viisi–kuusivuotias Alison. Kertoja toteaa kuvan ylälaudassa “Like many fathers, mine could occasionally be prevailed on for a spot of ‘airplane’”. Seuraavissa ruuduissa Alison tasapainoilee vatsallaan Brucen jalkojen päällä: Alison kertoo tekstilaatikossa, että samankaltaista akrobaattien esitystä kutsutaan sirkuksessa nimellä “Icarian games”. (FH 3.) Tästä alkaa koko teoksen läpäisevä intertekstuaalinen kehys, jossa Alison ja Bruce vertautuvat kreikkalaiseen myyttiin Ikaroksesta ja tämän isästä Daidaloksesta. Tarinan mukaan vankilasta pakeneva Ikaros lentää isänsä valmistamilla siivillä tämän ohjeista huolimatta liian lähelle aurinkoa, jolloin siipiä koossa pitänyt vaha sulaa ja Ikaros syöksyy mereen. Daidalos puolestaan lentää vankilasta turvaan pysytellen tarpeeksi kaukana sekä auringosta että merestä, ääripäiden välissä. Toisin kuin myytissä, Alisonin ja Brucen tarinassa ei ole isää ja poikaa, vaan isä ja tytär. Lisäksi Alisonin kertomassa tarinassa Bruce on se, jonka tarina päättyy traagisesti: “in our particular reenactment of this mythic relationship, it was not me but my father who was to plummet from the sky”. Seuraavissa kuvaruuduissa Bruce huomaa maton olevan likainen ja koristenauhan olevan irtoamassa katonrajassa ja kehottaa Alisonia hakemaan työkaluja. “But before that, he managed to get quite a lot done”, kertoja-Alison lisää. Brucen suurin saavutus oli Alisonin mukaan perheen kotitalon kunnostaminen ja sisustaminen, samaan tapaan kuin Daidaloksen suurin saavutus oli Minotauruksen labyrintin rakentaminen. (FH 4.)

Ikaroksen ja Daidaloksen tarinasta kumpuava lentämisen ja putoamisen tematiikka huipentuu teoksen viimeisessä ruudussa: Bruce seisoo uima-altaassa kädet kohotettuina, valmiina ottamaan Alisonin vastaan, kun tämä hyppää ponnahduslaudalta kohti isäänsä. Alison on tässä kuvaruudussa arviolta samanikäinen kuin teoksen aloittavissa ruuduissa. Vaikka viimeisen kuvan asetelma vastaa muodollisesti ensimmäistä kuvaa, sen merkitys on teoksen lopussa täysin erilainen. Lukijalle on selvinnyt, että Bruce on kuollut – tätä alleviivaa edellisen kuvaruudun rekka. Alison toteaa lopuksi, että isä oli kaikesta huolimatta paikalla ottamassa Alisonin vastaan: “But in the tricky reverse narration that impels our entwined stories, he was there to catch me when I leapt” (FH 232).

3.2 Visuaalinen performatiivisuus *Fun Homessa*

Sen lisäksi että omaelämäkerrallisessa sarjakuvaromaanissa on sanoja ja lauseita, jotka ovat performatiivisia, siinä on myös kuvia, joita voidaan lukea performatiiveina. Tällöin voi olla kyse esimerkiksi ilmeistä, eleistä ja asennoista, jotka voidaan lukea performatiivisesti. Toisaalta kyse voi olla myös koko kuvasta ja sen tuottamista merkityksistä eli siitä mitä kuva kokonaisuudessaan merkitsee. Edellisen luvun alussa määrittelin performatiivit konventionaalisiksi ilmauksiksi, jotka onnistuneesti toteutuessaan saavat aikaan jotakin. Myös kuva voi olla konventionaalinen: jokin kuva voi vakiintua merkitsemään tiettyjä asioita. Tällöin vakiintuneen kuvan tai visuaalisen merkin toistaminen tuottaa performatiivisesti jonkin merkityksen. Visuaaliset performatiivit ovat monesti tulkinnanvaraisempia kuin verbaaliset. Selkeimmillään visuaaliset performatiivit lähestyvät ikonisia kuvia. Esimerkki tällaisesta ikonista voisi olla Marilyn Monroe feminiinisyyden kuvasymbolina. Visuaalisessa performatiivisuudessa voi olla kyse esimerkiksi siitä, että yksilö performoi ikonista naisellisuutta toistamalla Marilyn Monroeen liitettyjä piirteitä. Sarjakuva tuottaa merkityksiä performoimalla ulkoisia merkkejä, esimerkiksi stereotyyppisten ilmeiden, asentojen ja tyylin kautta. Stereotyyppit ovat toistettavissa olevia ja siksi performatiivisia. Omaelämäkerrallisessa sarjakuvassa on kyse eräänlaisesta itsekarikatyyrien sarjasta, jossa tekijä objektivoi itsensä ja kuvaa sisäistä kokemustaan ulkoa päin. (Hatfield 2005, 115.)

Alison esitetään hyvin androgyyninä lyhyine hiuksineen ja poikamaisine vaatteineen: tämä on ilmeisin tapa, jolla Alisonin maskuliinisuutta tuotetaan visuaalisesti. Alison tunnistaa butchiuden ensin muissa: hän muistelee, kuinka näki neljän tai viiden vuoden ikäisenä rekkaa ajavan butch-naisen huoltoaseman kahvilassa ja tunnisti hänet kaltaisekseen: “Like a traveler in a foreign country who runs into someone from home – I recognized her with a surge of joy.” (FH 117–119). Alison performoi butchiuttaan esittämällä itsensä naiselliseksi kuvatun isänsä vastakohtana. Tällaisissa kohdissa Alisonin maskuliinisuutta tuotetaan sekä visuaalisin että verbaalisin keinoin. Butchiuden performointi on toisin toistamista: butch-nainen ei toista heteronormatiivista feminiinisyttä vaan toistaa toisin. Toisin toistamisessa on kyse siitä, että performatiiveja toistetaan parodisella tai yllätyksellisellä tavalla. Esimerkiksi feminiininen lesbonainen eli femme toistaa toisin naisellisuutta, sillä femmen seksuaalisuus kohdistuu heteronormatiivisten odotusten vastaisesti toiseen naiseen. Sukupuolen toisin toistaminen tekee näkyväksi toistamisen sukupuolta rakentavana toimintana.

Alison ihailee maskuliinisuutta ja piirtää murrosikäisenä kuvia laihoista, urheilullisista, maskuliinisista mieshahmoista (FH 170). Myöhemmin Alison sanoo halunneensa olla poika ja pukeutuneensa poikien vaatteisiin (FH 221). Alisonin voi tulkita kokeneen ruumiiseensa ja ulkonäköönsä kohdistuneet odotukset naisellisuudesta ahdistaviksi: murrosiässä hän kokee rintojen kasvamisen ja kuukautisten alkamisen epämiellyttävänä. (FH 109, 158.) Maskuliinisten hahmojen piirtäminen on Alisonista voimaannuttavaa, sillä hän pystyy kontrolloimaan piirtämiensä hahmojen ruumiita tavalla, joka ei ole mahdollista hänen omansa kohdalla. “Kiellettyjen” ruumiiden kuvaaminen visuaalisesti on Alisonista kiihottavaa: itselle haluttu ruumis näyttäytyy piirroksissa eroottisena. (FH 170.) Sukupuolen performatiivisuuden voi nähdä valtana, kuten Alisonin piirroksissa. Performatiivisuus antaa mahdollisuuden toistaa toisin ja vastustaa ruumiiseen kohdistuvia odotuksia ja sukupuolittuneita ihanteita. Performatiivisessa tulkinnassa ruumiit eivät ole ainoastaan passiivisia katseen kohteita, vaan ne tuottavat aktiivisesti merkityksiä. Ruumiit eivät ole pelkästään visuaalisia, mutta ne kuuluvat kuitenkin vahvasti visuaaliseen maailmaan, sillä ne ovat näkyvillä ja esittävät ulospäin sitä, kuka joku kokee olevansa. Ruumiita ei kuitenkaan tarvitse jakaa visuaaliseen ja verbaaliseen: ne ovat sekä materiaalisia ja näkyviä että täynnä kulttuurisia ja diskursiivisia merkityksenantoja, kuten

Elizabeth Groszin teoriassa.

Brucen opettamiltaan luokilta pihatyöassistentteiksi ja lastenvahdeiksi palkkaamat pojat ovat maskuliinisuuden ilmentymiä. Heitä mainitaan nimeltä kaksi: ensin Roy ja myöhemmin Bill. Roy ja Bill eivät näytä edustavan ainoastaan perinteistä maskuliinisuutta, vaan nimenomaan heteroihanteellista maskuliinisuutta: he ovat lihaksikkaita, aktiivisia ja miehekkäitä. Royn ja Billin maskuliinisuus on dynaamista. Alison ihailee heidän lihaksiaan ja kykyään painaa liipaisinta. Hän vertailee television lännensankareita ja huoltoasemien punaniskamiehiä omaan, kukka-asetelmia askartelemaan isäänsä. (FH 94–96, 110, 114.) Alison ihailee erityisesti Royta: esimerkiksi kun Roy istuu tuolissa jalat ylhäällä ja juo olutta, Alison avaa Royn kengännauhoja ja katsoo ihaillen Royn kenkiä, joihin osoittaa teksti “Desert boots.” Bruce lähestyy olutpullojen ja Blind Faith -albumin kanssa – levy on hankittu erityisesti Royta varten. (FH 94–95.) Roy ja Bill vaikuttavat heteronormatiivisen maskuliinisuuden ilmentymiltä, mutta ainakin Roylla on suhde Brucen kanssa.

Kuvat Alisonista *Fun Homessa* ovat ikään kuin tekijän omakuvia. Tekijä piirtää itseään teoksen sivuilla uudelleen ja uudelleen. Omaelämäkerrallinen sarjakuva lähestyy omakuvien sarjaa. Sekä omaelämäkerrallista sarjakuvaa että omakuvaa voidaan pitää performatiivisina: kumpikin toistaa todellisuutta tekijän kokemuksen kautta nähtynä. Omakuvien sarja on samalla sarja itsekarikatyyrejä. Vakiintuneet todellisuudesta kertomisen diskurssit koskevat myös visuaalista ilmaisua. Omaelämäkerralliseen oletukseen rehellisyydestä kuuluu, että lukija olettaa omaelämäkerran kuvaavan tekijän sellaisena, kuin tämä on todella ollut. Omaelämäkerrallisessa sarjakuvassa tämä tapahtuu konkreettisesti piirroksissa: lukija olettaa, että kuvien Alison näyttää oikealta Alisonilta.

Sama yhdennäköisyyden oletus koskee myös muita tarinan henkilöahmoja – omakuvien sarjan lisäksi omaelämäkerrallinen sarjakuva on myös sarja muotokuvia. *Fun Homen* tapauksessa muotokuvallisuus liittyy erityisesti Bruceen. Erityisen muotokuvallinen on teoksen aloittava kuva. *Fun Homen* jokainen luku alkaa kokosivun valokuvajäljennöksellä. Ensimmäinen luku “Old Father, Old Artificer” alkaa kuvalla Brucesta talon edessä. Kuvassa näkyy kuisti ja ulkovi. Brucen ilme on rento ja itsevarma, melkein ylimielinen: pää on kallellaan taaksepäin, toinen

käsi on vyötäröllä, silmät ovat puoliksi kiinni. Brucella ei ole paitaa – hän vaikuttaa kuvassa mieheltä, joka viihtyy omassa ruumiissaan. Valo tulee takaapäin ja jättää Brucen ikään kuin valokeilaan. Kuva esittää kohteensa paljaana, tämän ominaisimmassa ympäristössä.

Omaelämäkerrallisen sarjakuvan tekijä joutuu menneisyyttä piirtäessään ottamaan kantaa moniin sellaisiin konkreettisiin seikkoihin, joista verbaalisen omaelämäkerran kirjoittajan ei tarvitse huolehtia. Nämä seikat ovat usein varsin triviaaleja: ne liittyvät niinkin yksinkertaisiin asioihin, kuin mitä Helenillä oli päällään lomamatkalla Pariisissa tai minkä nimisen konditorian ohi Bruce käveli lähtiessään yliopistolta tapaamaan Heleniä (FH 72 & 105). Nämä ovat seikkoja, joihin tekijällä saattaa olla vastaus: lomamatkasta saattaa olla valokuvia ja konditoria saattaa edelleen olla samalla paikalla. Samalla tämänkaltaiset yksityiskohdat ovat kuitenkin seikkoja, joilla ei ole tarinan kannalta väliä. Toisaalta yksityiskohdat kuitenkin piirtyvät osaksi omaelämäkertaa ja todenmukaisuuden pyrkimystä. Perinteisen omaelämäkerran kirjoittajan ei tarvitse ottaa kantaa tällaisiin yksityiskohtiin: hän voi kertoa Helenin ja Brucen matkustaneen Pariisiin pian naimisiinmenonsa jälkeen, ja lukija voi kuvitella Helenin pukeutuneen eleganttiin jakkupukuun. Omaelämäkerrallisessa sarjakuvassa lukijan mielikuvitukselle jää vähemmän tilaa, sillä tekijä on piirtäessään päättänyt, että Helen todella oli pukeutunut eleganttiin jakkupukuun. Toisaalta ruutujen väliset tilat jäävät lukijan mielikuvituksen täydennettäväksi: sarjakuvakerronta toimii siten, että lukija automaattisesti täyttää ruutujen väliset aukot ja tulkitsee peräkkäisten kuvaruutujen liittyvän toisiinsa.

Joillakin visuaalisilla yksityiskohdilla sen sijaan on paljonkin väliä: tekijä tuntuu esimerkiksi pitävän tärkeänä painottaa, että Bruceen törmännyt rekka oli nimenomaan Sunbeam-leipää kuljettanut rekka. Tällaiset yksityiskohdat ovat seikkoja, jotka myös perinteisen omaelämäkerran tekijä todennäköisesti kertoisi. Alisonkin huomauttaa asiasta tekstilaatikossa: “Yes, it really was a Sunbeam Bread truck.” (FH 59). Teoksen jokaiseen lukuun on piilotettu Sunbeam-leipäpussi eräänlaiseksi makaaberiksi muistutukseksi. Esimerkiksi luvussa kaksi leipäpussi on Alisonin sylissä, kun tämä on Brucen mukana kaupassa. Luvussa kolme leipäpussi on keittiön pöydällä, kuvassa, jossa Alison auttaa äitiään keittiössä ja Bruce on juuri tullut kotiin töistä. Luvussa neljä Bruce tuo pussin Sunbeam-leipää autoon, jossa Alison on odottanut kauppareissun ajan. (FH 31, 67, 112.) Kyse on hienovaraisesta, visuaalisesta kerronnan keinosta.

Eräs erityispiirre, joka liittyy totuudesta kertomisen diskurssiin sarjakuvan kontekstissa, on sarjakuvan tyylitelty visuaalisuus. Sarjakuvan visuaalinen esitystapa on usein jollain tavoin tyylitelty. Mahdollisimman realistiseen visuaaliseen esittämiseen pyrkiviä sarjakuviakin on toki olemassa. Tyyllittelyllä on kuitenkin oma funktionsa sarjakuvassa, sillä se välittää tunnelmia ja luo merkityksiä. Tyyllittely voi olla esimerkiksi liioittelua tai pelkistämistä. Omaelämäkerrallisessa sarjakuvassa visuaalinen tyyli korostaa tekijän kokemusta ja tämän tunnetotuutta eli emotionaalisesti koettua totuutta. Esimerkiksi visuaalisen ilmaisun kaoottisuus voi korostaa tekijän kokemusta kaoottisuudesta.

3.3 Performatiivisuus ja kaappi

Pian sen jälkeen, kun Alison tulee ulos kaapista vanhemmilleen, Alisonin äiti, Helen, kertoo Alisonille, että Brucella on ollut suhteita miesten ja poikien kanssa (FH 79). Bruce ei missään vaiheessa varsinaisesti tule ulos kaapista tai toisaalta kiellä olevansa homo. Hän viittaa aiheeseen yksittäisissä keskusteluissa tai kirjeissä, mutta niin ambivalentisti, ettei mitään tule oikeastaan sanotuksi. Vaikka Alison tulkitsee isänsä olleen homoseksuaali, hän myöntää teoksen lopussa, ettei voi tietää tämän “eroottista totuutta” (FH 231–230). Alison arvelee, että “my eagerness to claim him as ‘gay’ in the way I am ‘gay’, as opposed to bisexual or some other category, is just a way of keeping him to myself” (FH 230). Tässä luvussa tarkastelen kaapissa olemiseen liittyvää performatiivisuutta.

Bruceen liittyy alusta asti piilottamisen ja paljastamisen tematiikka, joka konkretisoituu perheen kotitaloon liittyvässä kuvastossa. Bruceen kunnostama ja sisustama, alun perin vuonna 1867 rakennettu talo on Alisonin mielestä eräänlainen idyllisen perhe-elämän lavaste. (FH 8, 16 & 20.) Alisonin tavasta kuvailla Bruceen suhdetta taloon seuraa, että talo kokonaisuudessaan vertautuu kaappiin ja kaapissa olemiseen: “His shame inhabited our house as pervasively and invisibly as the aromatic musk of aging mahogany.” “In fact, the meticulous, period interiors were expressly designed to conceal it.” (FH 20.) Talo on yhtä aikaa sekä kaappi että kulissi: vaikka talon kunnostaminen on Bruceelle mieleinen projekti, se symboloi myös vankilaa, joka lopulta

tukahduttaa hänet. Ikaroksen ja Daidaloksen myytissä Daidalos ja Ikaros joutuvat vangiksi Daidaloksen suunnittelemaan Minotauruksen labyrinttiin. Talon huolellinen kunnostaminen ja sisustaminen on Alisonin kertoman tarinan kontekstissa performatiivista toimintaa, jonka tarkoituksena oli peittää Bruce'n salaisuus ja tämän kokemus häpeäntunne. Bruce performoi kaapissa olemisen ambivalenttia piilottamista ja paljastamista. Hän on ”an alchemist of appearance”, joka saa asiat näyttämään joltain, mitä ne eivät olleet. Samalla kun Bruce esiintyy julkisuudessa täydellisenä aviomiehenä ja isänä, hänellä on suhteita teini-ikäisten poikien kanssa. (FH 16–17.) Alison näkee talon koristeelliset huonekalut ja lamppujen kristallit valheina, jotka peittävät esineiden todellisen tarkoituksen: “If anything, they obscured function. They were embellishments in the worst sense.” “They were lies.” (FH 16.)

Bruce'n esimerkillisen perheen performatiivissa koristetyyny asetellaan sohville juuri oikeissa kulmissa, lapset istuvat hiljaa joulukuusen ympärillä ja äidin mielipidettä kysytään, joskaan ei ehkä käytännössä toteuteta. Lapset toimivat Alisonin mukaan isän omien käsien jatkeina kiillottaen huonekaluja ja imuroiden hautaustoimiston lattioita. (FH 13, 37.) Bruce toistaa jäykästi ja nurinkurisesti idyllisen perhe-elämän kaavaa, mutta samalla käyttäytyy tyrannimaisesti ja terrorisoi raivonpurkauksillaan muun perheen elämää. Elämä äkkipikaisen isän kanssa vertautuu harhailuun Minotauruksen labyrintissä, jossa labyrintin hirviö saattaa olla minkä kulman takana tahansa (FH 12). Alison ei kuitenkaan osaa olla vihainen isälleen, minkä hän arvelee johtuvan siitä, että tämä on kuollut. Bruce osasi sitä paitsi olla myös ”hyvä isä”. Nämä hyvyyden purkaukset olivat yhtä valoisia kuin hänen synkät hetkensä synkkiä: “His bursts of kindness were as incandescent as his tantrums were dark.” (FH 21–22.)

Vaikka Bechdelien kotitalo muistuttaakin museota, Alison kieltää, että perheen elämä olisi ollut vain esitystä: “we really were a family, and we really did live in those period rooms”. Bruce sanotaan olevan “an alchemist of appearance”: hän on sekä Daidalos että Ikaros, isä ja poika (FH 7). Hän on taipuvainen liioitteluun ja koristeellisuuteen, ja Alisonin mukaan tuntuu kuvittelevan itsensä aristokraattiseksi maanomistajaksi. Tästä erinomainen esimerkki on Bruce'n kirjasto, joka on suurellisesti sisustettu, sivistyksellä lastattu huone, jonne Bruce tuo opettamansa luokan lupaavimpia poikia maistelemaan sherryä ja lainaamaan homoeroottisesti virittyneitä klassikkoteoksia. Bruce ei Alisonin mukaan juurikaan välitä todenmukaisuudesta, vaan jättää

faktan ja fiktion välisen rajan avoimeksi: ”The line that dad drew between reality and fiction was indeed a blurry one.” (FH 59–61.)

Kaapissa olemisen performatiivisuus on piilottamista ja paljastamista: ”eroottinen totuus” halutaan toisaalta salata, mutta toisaalta se saattaa olla julkinen salaisuus. Alison kuvailee isäänsä naiselliseksi: Bruce kiinnittää huomiota vaatteisiin ja ulkonäköön ja hänen harrastuksensa ovat Alisonin mielestä selviä merkkejä hänen homoudestaan. Bruce kuvataan myös melko ruumiillisena, sillä hänet esitetään vartaloaan hoitavana miehenä. Hänet nähdään esimerkiksi lisäämässä keinorusketusainetta. (FH 16.) Kertoessaan Brucen rakkaudesta kukkiin Alison kysyy ”What kind of man but a sissy could possibly love flowers this ardently?” (FH 90.) Brucen rakkaus kasveihin rinnastetaan Marcel Proustin tapaan kuvailla kasvillisuutta *À la recherche du temps perdu* -teoksessa, jota Bruce oli lukenut: ”If there was ever a bigger pansy than my father, it was Marcel Proust” (FH 93). Alison tulkitsee varsin mutkattomasti Brucen osittain heteronormin vastaisen sukupuolen esittämisen korreloivan tämän seksuaalisuuden kanssa ja toisaalta jättää samalla heteronormin mukaisen mieheyden alueen varsin kapeaksi. Alison tulee Brucen seksuaalisuutta spekuloidessaan määritelleeksi varsin jäykästi ja heteroseksistisesti sen, millainen heteromiehe on. Heteromieheyden malli kiteytyy Alisonin lapsuuden televisio-ohjelmien lännensankareissa sekä bensa-aseman ronskeissa metsästäjissä (FH 95–96).

Alisonin mukaan isä tulee ja ei tule ulos kaapista kirjeessä, jossa on hän toteaa ”I am not a hero.” (FH 211). Bruce puhuu kirjeessä nykyajan vapaamielisyydestä ja vertaa sitä oman aikansa vaikenemisen kulttuuriin. Hän tuntuu spekuloiden, olisiko hänen elämänsä voinut olla toisenlaista jonain toisena aikana tai jos hän olisi tullut ulos kaapista. Kirjeessä hän puhuu Alisonin homoseksuaalisuudesta, mutta ei omastaan: on kuitenkin selvää, mistä Bruce puhuu ihaillessaan kampusten uudenlaista vapautta. Bruce sanoo, ettei koskaan todella harkinnut mitään radikaalia, eikä 43-vuoden iässä näe, että siitä olisi ollut hyötyä. Hän kirjoittaa maailmansa olleen rajoittunut, mutta kertoo, ettei ollut löytänyt New Yorkista mitään, mitä ei olisi ollut jo kotikylässä Beech Creekissä. (FH 212.) Myöhemmin keskustelussa Alisonin kanssa Bruce viittaa ensimmäiseen kokemukseensa miehen kanssa: ”My first experience was when I was fourteen.” – “He was real well-built, with black, wavy hair. It was... nice.” (FH 221.) Keskustelu sijoittuu teoksen loppupuolella: Alison ja Bruce ovat kahdestaan matkalla elokuvateatteriin. Alison on

tullut kotiin yliopistosta loman ajaksi. Keskustelu kestää teoksessa alle kahden sivun verran ja on ainut kerta, kun Alison ja Bruce keskustelevat aiheesta. Alison näkee isänsä tämän jälkeen enää yhden kerran. (FH 222.)

Alison antaa ymmärtää, että isän tapa pitää oma “eroottinen totuutensa” salaisuutena johti tämän itsemurhaan (FH 125, 228). Bruce'n hautajaisissa joku toteaa Alisonille kohteliaan lohdulliseksi tarkoitettuun tyyliin “The Lord moves in mysterious ways.” Alison vastaa kohteliaasti “Yes. He does.” mutta kuvittelee huutavansa “There’s no mystery! He **killed himself** because he was a manic-depressive, closeted **fag** and he couldn’t face living in this small-minded town one more **second.**” (FH 125, lihavointi alkuperäinen.) Alison syyttää Bruce'n itsemurhasta osittain pikkukaupungin ilmapiiriä: “If only he’d been able to escape the gravitational tug of Beech Creek, I tell myself, his particular sun might not have set in so precipitate a manner.” Bruce oli syntynyt, asunut ja kuollut samoilla seuduilla. Hän oli viettänyt Helenin kanssa jonkin aikaa Euroopassa ennen lastensa syntymää, mutta lasten synnyttyä vanhemmat hylkäsivät haaveen Eurooppaan asettumisesta. (FH 34, 125.)

Oscar Wilde puhui tunnetusti homoseksuaalisuudesta “rakkautena, joka ei tohdi lausua nimeään”. Wilde puolusti rakkauttaan miehiin oikeudenkäynnissä, joka johti hänen vankilatuomioonsa. Myös Bruce joutuu oikeudenkäyntiin miessuhteidensa vuoksi, mutta homoseksuaalisuus jää oikeudenkäynnissä vaille nimeä. Brucea syytetään oluen tarjoamisesta alaikäiselle pojalle. Alison sanoo voivansa vain spekuloida, millainen suhde pojalla ja Brucella oli ollut, mutta tekstiin liittyvä kuva tienposkeen pysäköidystä, pimeästä autosta ja useasta maahan heitetystä oluttölkistä antaa vihjeen siitä, millaisen suhteen Alison epäilee olleen kyseessä. Oikeudenkäynnissä ei oteta suoraan kantaa vihjattuun homouteen, mutta aiheeseen viitataan, sillä Bruce määrätään terapiaan. (FH 175, 180.)

Jos kaappi on diskursiivinen tila, joka rakentuu julkisista salaisuuksista, strategisista vaikenemisistä sekä erilaisista kiertoilmauksista, kuten esimerkiksi Karkulehto esittää, Bruce on malliesimerkki kaapissa olemisesta. Bruce oli hyvin tarkka siitä, että hänen maineensa pysyi tahrattomana. Oikeudenkäynnissä, johon Bruce joutui, salaisuus on kuitenkin vaarassa paljastua. Tuomion langettanut tuomari vaikenee strategisesti Bruce'n oletetusta suhteesta alaikäiseen

poikaan, mutta määrää Brucen terapiaan. Strategisesta vaikenemisestä esimerkkinä toimii myös tilanne, jossa Alison yrittää kertoa isälleen mielenosoituksesta, jonka yliopiston homoryhmä järjestää. Mielenosoituksessa protestoidaan elokuvaa *Cruising*, joka Alisonin mukaan sisältää ”pahoja stereotyyppejä”. Bruce tuhahtaa vastaukseksi, eikä Alison jatka keskustelua: ”I dropped the subject. Partly because of his derision, but mostly because of the fear in his eyes.” Kuvassa Brucen silmät näyttävät erityisen suurilta, suu on kaartunut vinoon hymyyn, eikä hän katso Alisoniin päin: ilme on sekä kauhistunut että huvittunut. (FH 218–219.)

Bruce viittaa homoseksuaalisuuteen sanomatta jättämisellä, elliptisesti. Hän saattaa puhua ”ensimmäisestä kokemuksestaan” tai ”uudesta vapaudesta”, mutta ei puhu suoraan homoseksuaalisuudesta. Vaikka Alison on vakuuttunut Brucen homoudesta, vaikeneminen saattaa johtua siitäkin, että ehkä Bruce ei loppujen lopuksi lainkaan identifioitunut homoksi, vaan mielsi itsensä johonkin muuhun ryhmään kuuluvaksi. On myös mahdollista, että hän ei halunnut identifioitua mihinkään ryhmään seksuaalisten mieltymystensä pohjalta. Kirjeessä Bruce vihjaakin, ettei pidä luokittelusta (FH 211). Bruce ja Alisonilla on todennäköisesti erilaiset tavat käsittää homoseksuaalisuus: esimerkiksi Brucen nuoruudessa homoseksuaaliset taipumukset ovat saaneet erilaisia merkityksiä kuin Alisonin nuoruudessa.

Alison löytää pian Brucen kuoleman jälkeen tämän tavaroiden joukosta valokuvan, jossa on Roy, perheen lastenvahti ja isän pihatyöassistentti. Kuvassa Roy makaa selällään sängyllä lähes alastomana, kädet pään alla. Kuva on Alisonin epäilyn mukaan otettu lomalla Alisonin ollessa kahdeksanvuotias. Kuvan himmeä valaistus on Alisonin mukaan kesäinen. Alison yrittää olla vihainen isälleen 17-vuotiaan Royn kuvasta, mutta ei onnistu siinä: “In fact, the picture is beautiful.” Kuvan kautta Bruce sekä piilottaa että paljastaa ihailunsa Royta kohtaan: kuva on jätetty samaan kirjekuoreen kesäisten perhevalokuvien kanssa, mutta kuvan sivuun merkitty vuosiluku on huolellisesti peitetty. Tehoton sensurointi tulee symboloineeksi kaapissa olemiseen liittyvää piilottamista ja paljastamista, samanaikaista näyttämistä ja peittämistä: “In an act of prestidigitation typical of the way my father juggled his public appearance and private reality, the evidence is simultaneously hidden and revealed. (FH 100–101.)

3.4 Tunnistaminen ja tunnustaminen

Performatiivisuudessa on usein kyse nimeämisestä: performatiivit määrittävät jonkin jonkinlaiseksi. Esimerkiksi lause ”I am a lesbian” nimeää lausujan lesboksi. Performatiivien taustalla on kokemus, esimerkiksi koettu lesbous. On toki mahdollista, että henkilö performoi esimerkiksi naisellisuutta, vaikkei koe itseään lainkaan naiselliseksi – performatiivin suorittajan rehellisyydestä ei välttämättä voi olla varma, kuten Austinin ”Minä lupaan”-esimerkissä. *Fun Homessa* Bruce yrittää saada Alisonia käyttämään helmikaulakorua eli performoimaan feminiinisyyttä vastoin tämän tahtoa (FH 99). Performatiiveja suorittava on sekä diskursiivisen vallan pakottama että vastarintaan kykenevä. Jos performatiivit eivät ole aitoja, kokemus omasta identiteetistä jää vaille tunnustusta. En tarkoita, että ”aidot” performatiivit kumpuaisivat jostain alkuperäisestä ja muuttumattomasta minuudesta, joka on olemassa performatiivien alla – performatiivit päinvastoin rakentavat tätä ”alkuperäistä” minää. Performatiivien suorittaja voi pyrkiä olemaan rehellinen itselleen ja omalle kokemukselleen samalla tavoin kuin omaelämäkerran kirjoittaja voi pyrkiä olemaan rehellinen ainakin tunnetotuuden tasolla – kyse ei ole absoluuttisesta totuudesta, vaan siitä, mikä tuntuu todelliselta.

Alison tunnistaa 4–5-vuotiaana huoltoaseman kahvilassa näkemänsä naisen butchiksi ja tajuaa, että on olemassa naisia, jotka pukeutuvat kuten miehet. Myös Bruce tunnistaa naisen ja kysyy Alisonilta, tuoltako hän haluaa näyttää. (FH 118.) Teini-ikäisenä Alison tunnistaa oman lesboutensa ensimmäisen kerran oppiessaan lesboa tarkoittavan sanan sanakirjasta ja on 19-vuotiaana varma siitä, että on lesbo. Kyseessä on radikaali omaa itseä koskeva huomio, joka vaatii ”itsen tunnistelua” eli itsetutkiskelua. Tunnistaminen edeltää tunnustamista eli itseä koskevan totuuden ilmaisemista muille. Alison on niin vakuuttunut ja vaikuttunut huomiostaan, että kertoo siitä saman tien vanhemmilleen: ”it was a hypothesis so thorough and convincing that I saw no reason not to share it immediately”. (FH 58). Pian tämän jälkeen Alison saa tietää, että Brucella on ollut vuosikausia suhteita miesten kanssa. Alison hämmentyy: hän ei ole itse vielä edes harrastanut seksiä naisen kanssa, kun taas Bruce on harrastanut seksiä miesten kanssa vuosia tunnustamatta kenellekään olevansa homo, kuten Alison uskoo: ”Why had I told them? I hadn’t even had sex with anyone yet. Conversely, my father had been having sex with men for years and not telling anyone.” Kun Alison saa tietää isänsä miessuhteista, hän tuntee tullessa syrjäytetyksi

omassa ulostulotarinnassaan: ”I’d been upstaged, demoted from protagonist in my own drama to comic relief in my parents’ tragedy.” (FH 58–59.)

Tunnustamisessa on rituaalisia kaikuja: se tuntuu liittyvän häpeällisiin salaisuuksiin ja toisaalta katoliseen uskoon. Nykykulttuurissa tunnustamisesta on tullut kuitenkin tavanomaista, melkein pä trendikästä: Foucault’n mukaan olemme ”tunnustava yhteiskunta” ja länsimainen yksilö on ”tunnustava eläin”. (Saresma 2007, 77–79). Omaelämäkerrassa tunnustaminen tapahtuu luontevasti, sillä omaelämäkerta on yksilön kehityskertomus, jossa tämä kertoo elämänsä tapahtumat ja oman subjektiivensa muodostumiseen vaikuttaneet asiat. Tunnustamisen voi ajatella olevan performatiivista: esimerkiksi Alisonin tunnustus ”I am a lesbian” on performatiivinen. Tunnustamiseen tarvitaan sanoja: Alison ei voisi tunnustaa olevansa lesbo, jos kielessä ei olisi sanaa lesbo. Jos kielessä ei olisi lesboa tarkoittavaa sanaa, Alisonin identifikaatio olisi radikaalisti toisenlainen: häneltä puuttuisi sana, jolla kuvata itseään. Tällöin myös kielen tapa määrittellä erilaisia seksuaalisuuksia olisi toisenlainen, ja Alisonin ehkä käsittäisi oman seksuaalisuutensa toisin. Samalla luokittelevat sanat ovat aina hieman väkivaltaisia, sillä ne rajaavat ja kategorisoivat sitä, mitä ne luokittelevat.

Alison pitää isäänsä homoseksuaalina, mutta myöntää, ettei voi tietää varmasti, mikä Bruce’n ”eroottinen totuus” on. On mahdollista, että Bruce ei identifioitu mihinkään seksuaaliseen vähemmistöön. Bruce on suhteita miesten kanssa, mutta hän saattaa kokea, ettei tahdo määrittellä itseään. Sen vuoksi Bruce ei myöskään voi tulla ulos kaapista, sillä hän ei voi nimetä itseään. Bruce vahvistaa sen, että hänellä on ollut suhteita miesten kanssa kertoessaan Alisonille ensimmäisestä kerrastaan (FH 220). Lisäksi Bruce sanoo samaistuneensa jossain määrin Alisoniin ja tämän homoseksuaalisuuteen. Hän kirjoittaa kirjeessä Helenin toivovan, että Alison jättäisi itselleen vaihtoehtoja. Bruce myöntää itse ajattelevansa samoin, mutta eri syistä kuin Helen. ”Vaihtoehtojen jättäminen avoimeksi” on kuitenkin Bruce’n mielestä lusmuilua. Hän sanoo, ettei ole sankari. Bruce tuntuu kirjeessä sanovan, että ei itse identifioitu homoksi, koska pelkää sitä, mitä siitä seuraisi. Lopulta Bruce päätyy kirjeessä siihen lopputulokseen, ettei näe etua siinä, jos olisi aiemmin ottanut asiaan kantaa jollain tavoin: ”There might have been a few times I thought I might have preferred to take a stand. -- At forty-three I find it hard to see advantages even if I had done so when I was young.” (FH 211). Nämä muutamat kerrat, jolloin

Bruce puhuu Alisonin lesboudesta tai omasta ensimmäisestä kerrastaan, ovat ainoita kertoja, jolloin hän melkein tunnustaa jotakin. Toisaalta, koska minuutta ei luoda vain kielessä vaan myös jokapäiväisessä ruumiillisuudessa, ei ole kyse siitä, ettei Brucella voisi olla seksuaalista identiteettiä siksi, että häneltä ehkä puuttuvat sanat sen määrittelemiseen.

Kun Bruce sanoo Alisonille samaistuneensa jossain määrin Alisonin homoseksuaalisuuteen, hän ilmaisee samalla tunnustaneensa Alisonin homoseksuaalisuuden: ”I guess there was some kind of... identification.” (FH 220). Tämä repliikki lausutaan automatkalla elokuvateatteriin, jolloin Bruce myös kertoo ensimmäisestä kerrastaan. Alison aloittaa keskustelun ottamalla puheeksi Coletten muistelmateoksen, jonka Bruce oli lainannut Alisonille. Keskustelun aikana vanhemman ja lapsen roolit kääntyvät ympäri: ”I had felt distinctly parental listening to his shamefaced recitation”, Alison sanoo (FH 221). Tunnustamisen voi Saresman mukaan nähdä muun muassa tapana tulla subjektiksi, mutta se on samalla sosiaalista toimintaa: tunnustaminen on olemuksellisesti dialogista ja relationaalista sekä paikantunutta ja kontekstuaalista. (Saresma 2007, 77–79.) Brucen ambivalentti tunnustus on kaikessa sekavuudessaan sosiaalinen ja dialoginen yritys tehdä selkoa omasta kokemuksesta ja sen perusteella syntyneistä keskeneräisistä tai nimettömistä identifikaatioista. Keskeneräinen subjektius ei sinänsä ole ongelmallinen, sillä subjektius on aina keskeneräistä ja prosessinomaista.

3.5 Kokemus ja kirjoitus

Tarkastelen seuraavaksi kokemusta ja kokemuksesta kirjoittamista. Olen edellisissä luvuissa analysoinut *Fun Homea* performatiivisuuden näkökulmasta, mutta löytänyt samalla erilaisia tapoja, joilla kokemus ja performatiivisuus liittyvät yhteen. Omaelämäkerta viittaa todellisuuteen, mutta todellisuus ei ole omaelämäkerrassa autenttista tai absoluuttista, vaan omaelämäkerta osallistuu todellisuuden luomiseen tuottaessaan sitä uudelleen tekstiksi. Omaelämäkerta lähestyy fiktiivistä tekstiä ja toistaa kulttuurisia identiteetistä ja totuudesta kertomisen diskursseja. Performatiivisuuden ja kokemuksen välisessä jännitteessä performatiivisuus toisaalta edellyttää ruumiillisia kokemuksia, mutta samanaikaisesti kyseenalaistaa autenttisen kokemuksen, joka voidaan tavoittaa vain kielen kautta. Kokemuksen ja kirjoituksen suhde on omaelämäkerrassa

paradoksaalinen: toisaalta omaelämäkerrassa pyritään todenmukaisuuteen, mutta toisaalta kokemuksesta ei voida tavoittaa puhtaana. Kirjoittaminen ei murhaa kokemusta, vaan kokemus syntyy uudelleen tulkinnan kautta: tulkinta mahdollistaa puolestaan uudet tulkinnat. Kokemus syntyy tulkinnoissa uudelleen ja uudelleen. (Esimerkiksi Saresma 2007.)

Omaelämäkerrassa tekijä pyrkii rehellisyyteen ja todenmukaisuuteen omaelämäkertasopimuksen määrittelemällä tavalla. Omaelämäkertasopimusta noudattava tekijä pyrkii kuvaamaan myös kokemuksia rehellisesti. Omaelämäkerran ja todellisuuden välisen suhteen ongelmat tiivistyvät kokemuksesta kertomisen prosessissa. Keskeinen kysymys on, kuinka kertoa todellisesta elämästä siten, että kerrottu kokemus vastaa elettyä ja muistettua kokemusta. Omaelämäkerran tekijä ei välttämättä koe tätä ongelmalliseksi: *Fun Homen* kertoja ei juuri ota kantaa esimerkiksi siihen, millaisiksi hän kokee mahdollisuutensa onnistua omaelämäkerran kertojana. Alison myöntää, ettei ole kaikkietävä: hän sanoo esimerkiksi, ettei voi tietää, mikä Brucen eroottinen totuus loppujen lopuksi oli (FH 230). Alison ei aina myöskään luota omaan muistiinsa: eräästä tapahtumarikkaasta kesästä kertoessaan hän sanoo, että hänen olisi ilman päiväkirjansa tarjoamaa todistusaineistoa vaikea uskoa kaiken tapahtuneen samana kesänä (FH 154). Alison kertoo myös tapahtumista, joista hänellä itsellään ei voi olla kokemusta esimerkiksi kertoessaan vanhempiansa kokemuksista ennen Alisonin syntymää. Muiden kokemuksia kuvatessaan tekijä tulkitsee menneisyyttä niiden tietojen perusteella, joita hänellä siitä on. Perhemuistelmassa tämä on melkein välttämätöntä, ainakin jos tarkoituksena on tarkastella muutakin kuin vain sitä aikaa, josta tekijällä voi olla omia muistoja.

Fun Homelle on tyypillistä, että tilanteita ja tapahtumia kuvataan fiktiivisten subtekstien kautta. Alison kertoo, että hänen vanhempansa olivat hänelle kuin kaksi fiktiivistä hahmoa. Rinnastus viittaa toisaalta etäisyyteen ja tavoittamattomuuteen, toisaalta tarinallisuuteen. Kysymys siitä, kuinka kuvata kokemusta vanhempien etäisyydestä ratkaistaan vertaamalla heitä fiktiivisiin hahmoihin. Alison vertaa isäänsä F. Scott Fitzgeraldin henkilöihämiin, kun taas Helen on hänen mukaansa kuin suoraan Henry Jamesin näytelmistä: ”If my father was a Fitzgerald character, my mother stepped right out of Henry James – a vigorous American idealist ensnared by degenerate continental forces.” (FH 66.) Siinä missä Bruce eli kulissielämää, johon kuuluivat homoseksuaaliset ”paheet” ja suurellinen estetiikka, Helen on käytännöllinen ja suorasukainen

realisti. Hieman ennen Brucen kuolemaa Helen oli ilmoittanut ottavansa avioeron. Alison pohtii, olisiko Brucen kuolema ollut sittenkin onnettomuus: ”Maybe he didn’t notice the truck coming because he was preoccupied with the divorce.” (FH 27–28.)

Kun Alison on noin kymmenvuotias, hän alkaa pitää päiväkirjaa Brucen antamaan hautaustoimiston kalenteriin. Ensimmäisen merkinnän kolme ensimmäistä sanaa ovat Brucen kirjoittamat, joten Alisonin päiväkirjamerkinnät alkavat lauseella ”Dad is reading *The Trumpet of the Swan*”. Bruce neuvoo Alisonille, kuinka päiväkirjaa kirjoitetaan: ”Just write down what’s happening.” (FH 140). Alison alkaakin dokumentoida elämänsä tapahtumia juuri siten: hän kirjoittaa ylös mitä tapahtuu. Alisonin päiväkirja on kuin muistilista, johon hän merkitsee muistiin sen, minkä on jo tehnyt. Kun hautaustoimiston kalenteri käy liian ahtaaksi, Alison vaihtaa vakuutustoimiston päiväkirjaan, jossa merkinnöille on enemmän tilaa. Alison kärsii kymmenvuotiaana obsessiivis-kompulsiivisesta häiriöstä, jonka oireisiin kuuluu hänen tapauksessaan muun muassa suojelevien loitsujen toistamista ja pakonomaista laskemista (FH 141). Brucen antama yksinkertainen ohje unohtuu, ja Alison alkaa epäillä kykyään ”vain kirjoittaa ylös mitä tapahtuu”.

Alison joutuu päiväkirjaa kirjoittaessaan semanttiseen kriisiin, jossa sanojen kyky tavoittaa todellisuus kyseenalaistuu. Päiväkirjaan alkaa ilmestyä muuta tekstiä pienemmällä kirjoitettuja ”I think”-huomautuksia. Alison lisää ”I think”-huomautuksia mitä yksinkertaisimpien lauseiden perään: hän esimerkiksi kirjoittaa ”I made popcorn. I think.” I think -huomautusten lisääminen lauseiden perään ei varsinaisesti kerro siitä, että Alison epäilisi yksinkertaisten lauseidensa todenperäisyyttä, vaan koko kielisysteemiä: ”It was a sort of epistemological crisis. How did I know that the things I was writing were absolutely, objectively true?” Alison suhtautuu obsessiivisesti totuuteen ja merkitsee sitä kompulsiivisesti I think -huomautuksilla, joiden on tarkoitus suojella hänen lauseitaan epätodelta. (FH 141.)

On mielenkiintoista, että Alison obsessoituu absoluuttisesta rehellisyydestä samalla kun hänen isänsä elää kulissielämää – Alison ei tietenkään vielä lapsena tiedä Brucen miessuhteista, mutta kodin vihamielinen ilmapiiri vaikuttaa häneen. Alison esimerkiksi asettaa kenkensä täsmälleen vierekkäin, jottei kumpikaan tuntisi oloaan suositummaksi kuin toinen. Vasemman puoleinen

kenkä on Alisonin mielikuvituksessa Bruce ja oikeanpuoleinen Helen. Ennen nukkumaanmenoa kymmenvuotias Alison lisäksi suukottaa huolellisesti jokaista pehmoeläintään ja ottaa vuorooinä viereensä yhden kolmesta karhusta: äidin, isän tai lapsen. (FH 137.) Dr. Spockin lastenlääkärikirjasta Alison lukee obsessiivis-kompulsiivisesta häiriöstä – hänen oireensa muistuttavat niin yksityiskohtaisesti kirjan esimerkkejä, että myöhemmin Alison pohtii, olisiko hän voinut keksiä oireensa kirjan esimerkeistä (FH 138). *Fun Homessa* on kohta, jossa Alison syventyy lääkärikirjaan vanhempien riidellessä: Alison sanoo lääkärikirjan lukemisen olleen autistinen noidankehä, jossa hän oli itse sekä oma vanhempansa että lapsi. (FH 139.)

Alisonin ongelma on aukko sanan ja merkityksen välissä: merkitty ja merkitsijä eivät kohta, eikä sanoilla tunnu olevan ilmaisuvoimaa (FH 142). Alisonin epistemologinen kriisi huipentuu ylösalaisin käännetyn v:n muotoiseen merkkiin, jolla hän ”aikaa säästääkseen” korvaa I think -lauseen. Merkin voi nähdä lopullisena siirtymänä kielen ulkopuolelle: edes epäilyä viestivä I think -huomautus ei enää vaikuta luotettavalta, vaan korvautuu kielettömällä symbolilla. Symboli on Alisonin mukaan ikään kuin pikakirjoitusmerkki. (FH 142.) Pian Alison alkaa piirtää merkkiä suoraan sanojen, erityisesti nominien, päälle: siitä tulee suojeleva amuletti, joka suojelee sanoja pahalta. Alison kirjoittaa esimerkiksi ”Mother & I went to church.” Sanat *mother*, *I* ja *church* on merkitty v-merkillä. Erään kesämatkan järjestyttävistä tapahtumista ja löydöistä – joihin kuului muun muassa alastonkalenteri, jonka näkeminen oli saanut Alisonin teeskentelemään olevansa poika sekä Billin revolveri, jota kukaan lapsista ei onnistunut laukaisemaan – ainut päiväkirjaan asti päässyt merkintä on valtavan käärmeen näkeminen. Siitäkin Alison kertoo mahdollisimaan lyhyesti. “Considering the profound psychic impact of that adventure, my notes on it are surprisingly cursory. No mention of the pin-up girl, the strip mine, or Bill’s .22. Just the snake – and even that with an extreme economy of style.” Kuvassa näkyy pätkä Alisonin päiväkirjaa: “We saw a snake. We had lunch.” Sana *we* on molemmissa lauseissa merkitty. Alison arvelee kertomatta jättämisten johtuvan siitä, etteivät hänen kielelliset kykynsä olleet 10-vuotiaana tarpeeksi hyvät kuvaamaan merkityksellisiä kokemuksia: ”My feeble language skills could not bear the weight of such a laden experience.” (FH 143.)

Eräänä viikonloppuna hautaustoimisto on poikkeuksellisesti täynnä lähistöllä sattuneen onnettomuuden vuoksi. Alison mainitsee kuolleet päiväkirjassaan: “We watched cartoons. Dad

showed us the dead people. They were cut up and stuff. Mother took John to a party.” “We didn’t go to church. John & I looked at the Sears catalog. Dad had the funerals today. Mother went to the funeral home.” Viimeinen lause päättyy hymynaamaan, jonka vieressä on sinne tänne tökittyjä pisteitä. Kummassakin merkinnässä suurin osa sanoista on merkitty, minkä lisäksi kummankin merkinnän päällä on iso v-merkki, jota on vahvistettu niin monta kertaa, että tekstin alla on lähes lukukelvotonta. Seuraavana päivänä Alisonin vaivalloisiksi käyneet merkinnät loppuvat, ja seuraavat merkinnät on kirjoitettu äidin siistillä käsialalla. Helen kirjoittaa Alisonin sanelun mukaan tämän päiväkirjaa seuraavat kaksi kuukautta. Alison alkaa hiljalleen parantua pakko-oireistaan, vaikka suhtautuukin oireiden hylkäämiseen yhtä pakkomielteisesti kuin ennen suhtautui niiden suorittamiseen. Oireista luopumisen tuoma helpotus on kuitenkin voimakkaampi kuin niiden taustalla viipyvä ahdistus. (FH 148–149.)

Alisonin epistemologinen kriisi kärjistää kokemuksesta kirjoittamisen ongelmallisuuden. Alison menettää uskonsa siihen, että hän pystyy kirjoittamaan elämästään siten, että kerrottu kokemus vastaa elettyä kokemusta. Alison ikään kuin kokee kokemuksesta kirjoittamisen kokemuksen murhaamisena, kuten esimerkiksi Maurice Blanchot, eikä sen uudelleen synnyttämisenä (Saresma 2007, 44–45). Yksinkertaisetkin lauseet alkavat kuulostaa valheellisilta. Koettu kykenemättömyys tavoittaa todellisuus saa Alisonin tuntemaan itsensä teennäiseksi tai pahimmillaan valehtelijaksi: “My simple, declarative sentences began to strike me as hubristic at best, utter lies at worst.” Alison epäilee jopa omaa kykyään havainnoida maailmaa: “All I could speak for was my own perceptions, and perhaps not even those.” (FH 141.) Todellisuuden tavoittamisen ongelman taustalla on lapsen kyvyttömyys ymmärtää sitä: Alison esimerkiksi kuulee vanhempiansa riitelevän ja ymmärtää, ettei kotona ole kaikki hyvin, mutta hänellä ei ole sanoja, joilla käsitellä tilannetta (FH 139, 143). Koska Alison ei pysty merkityksellistämään elämänsä tapahtumia sanallisesti, usko koko kielisysteemiin horjuu.

Murrosikäisenä Alison hylkää absoluuttisen totuuden tavoittelun ja pyrkii päinvastoin piilottamaan todelliset ajatuksensa ja tunteensa päiväkirjassaan, joka muuttuu epäluotettavaksi. Alison koodaa vaikeiksi tai monimutkaisiksi kokemiaan asioita kieltämällä ne tai merkitsemällä niitä keksityllä sanalla. Miesten muodista kiinnostunut Alison esimerkiksi kirjoittaa päiväkirjaansa: ”We got the men’s fashion section in the New York Times. So what?! Big deal.”

Kertoja huomauttaa tämän yhteydessä, että päiväkirjat olivat muuttuneet täysin epäluotettaviksi. Seuraavassa kuvaruudussa Alison hivelee puvuntakkeja miesten vaateliikkeessä. (FH 184.) Alison ei kirjoita päiväkirjaansa omaan ruumiiseensa kohdistuvista muutoksista niiden oikeilla nimillä, vaan esimerkiksi käyttää keksimäänsä sanaa *ning* merkitsemään sekä kuukautisia ja masturbointia. (FH 169–170.) 13-vuotiaan Alisonin päiväkirjasta on lähes mahdoton erottaa, mikä on ”totta” ja mikä esimerkiksi tunnepitoista liioittelua tai itsen vähättelyä. Päiväkirjamerkintöjen tyyli eroaa täysin lapsuuden lakonisista väitelauseista. Päiväkirjaan ilmestyy humoristisia huudahduksia, kuten ”Moly hoses!” ja ”How horrid!”. Yksinkertaiset väitelauseet ovat vaihtuneet ailahteleviin ja itseinhoisiin kuvauksiin. Alison kirjoittaa esimerkiksi ”J. R. R. Tolkien died! AAUGH! I had my piano lesson. I looked UGLY.” (FH 169.)

Alison piirtää mielellään: visuaalinen esittäminen on luonteva vaihtoehto sanojen voimaa epäilevälle Alisonille. Alisonin piirustusten laihat mieshahmot kuvittavat kokemusta oman ruumiin vääränlaisuudesta. Alison kokee maskuliinisen estetiikan omakseen ja haluaa itselleen piirroshahmojensa litteän rintakehän ja kapean lantion. (FH 170.) Vaikka hän sanoo halunneensa olla poika, Alison ei ole transsukupuolinen: halu olla poika viittaa pikemminkin haluun olla tuottamatta tyttöyttä. Vaihtoehdot tuntuvat teini-ikäisestä Alisonista niukoilta: valittavana on joko feminiinisenä tyttönä tai maskuliinisenä poikana oleminen. Koska Alison ei halua olla feminiininen tyttö, hän haluaa olla poika. Alison onnistuu kuitenkin luovimaan vaihtoehtojen välissä ja tuottamaan poikatyttöyttä. Poikatyttöys on heteronormin rajamailla oleva vaihtoehto, joka ei välttämättä liity orastavaan lesbouteen, vaikka Alison kohdalla niin onkin.

Kokemusten esittäminen saattaa olla helpompaa visuaalisessa muodossa – piirroshahmojen avulla murrosikäisen Alisonin on mahdollista esittää haluja ja toiveita, joista olisi vaikeaa kirjoittaa. Alison ei kirjoita päiväkirjaansa halustaan näyttää mieheltä, mutta mainitsee piirroksensa, joissa tämä halu manifestoituu. Alison kirjoittaa ”I drew a fantastico picture of a basketball player. I had watermelon for breakfast.” Piirrookset eivät kerro eksplisiittisesti halusta olla poika tai halusta olla olematta tyttö, joten niihin on turvallista viitata päiväkirjassa. Piirrosten avulla on myös mahdollista kuvata asioita, jotka ovat liian monimutkaisia sanallistettaviksi. Alisonin kyky käsitellä ja käsitteellistää maailmaa saattaa vielä 13-vuotiaana olla riittämätön, jotta vääränlaisen ruumiin kokemuksista kirjoittaminen onnistuisi.

3.6 Muistot ja dokumentit

Fun Homessa on katkelmia kirjeistä ja päiväkirjoista sekä valokuvia, joiden voi omaelämäkertapöytäkirjan nojalla olettaa olevan kopioita todellisista kirjeistä, päiväkirjoista ja valokuvista. Nämä dokumentit on kerronnallistettu osaksi omaelämäkerta ja tuotettu uudelleen piirroksina. Kun menneisyyttä tulkitaan, päiväkirjojen, valokuvien ja kirjeiden kaltaiset dokumentit ovat tärkeää materiaalia. Näiden lisäksi *Fun Homeen* sisältyy kohtia esimerkiksi sanakirjoista tai fiktiivisistä teoksista. Joistain fiktiivisistä teoksista, kuten *Addams Family* -sarjakuvasta tai *Wind in the Willows* -lastenkirjasta, on myös kuvia (FH 34–35, 146). Eri elementtien yhdistäminen tuo omaelämäkertaan tietynlaista kerroksellisuutta, kun eri aikoihin ja paikkoihin kuuluvat dokumentit yhdistyvät. Erityisen spesifisti tiettyyn aikaan ja paikkaan kuuluvat kuvaruuduissa näkyvät sanomalehdet, jotka kiinnittävät narratiivin tiettyyn hetkeen viittaamalla esimerkiksi yhteiskunnallisiin tai poliittisiin historiallisiin hetkiin (esimerkiksi FH 27, 49, 155, 173). Omaelämäkerrallisen sarjakuvan erityispiirre on mahdollisuus liittää eritasoisia dokumentteja teokseen ikään kuin sellaisenaan: *Fun Homessa* monenlaiset tekstuaaliset tasot yhdistyvät mosaiikkimaiseksi kokonaisuudeksi.

Omaelämäkertaan upotettu päiväkirja ja siitä poimitut merkinnät asettavat päiväkirjallisen kirjoittamisen omaelämäkerrallisen kirjoittamisen rinnalle. Alisonin päiväkirjamerkinnät on kirjoitettu vuosia omaelämäkerran kirjoitushetkeä aiemmin. Omaelämäkerran tekijä käyttää niitä materiaalina, jolla kertoa menneestä. Päiväkirjat ja omaelämäkerrat hyödyntävät samanlaisia totuudesta kertomisen diskursseja ja kohtaavat samoja ongelmia kokemuksen ja kirjoittamisen suhteessa. Omaelämäkertaan upotetut päiväkirjat todistavat jatkumosta: tekijä näyttää dokumentoineensa omaa elämäänsä jo pidemmän aikaa. Päiväkirjakatkelmat voi nähdä omaelämäkertapöytäkirjan lisäosina: ne tuovat lisäulottuvuuden tekijän rehellisyyteen pyrkivän kuvauksen tavoitteeseen. Itsedokumentaation jatkumoon kuuluvat myös arkistoidut kirjeet, valokuvat, muistiinpanot ja piirustukset. Omaelämäkertaan sisällytettynä päiväkirjakatkelmat muuttuvat osaksi omaelämäkerta.

Myös kirjeitä ja valokuvia voi tarkastella ikään kuin osana samaa omaelämäkerrallisen esittämisen jatkumoa kuin päiväkirjoja ja omaelämäkertoja. Kirjeet eroavat omaelämäkerrista ja

päiväkirjoista siinä, että ne on tarkoitettu ensisijaisesti kommunikaation välineiksi. Toisaalta myös omaelämäkertojen ja päiväkirjojen avulla voidaan viestiä esimerkiksi myöhemmille sukupolville. Myös valokuvia voidaan lukea omaelämäkerrallisina. Valokuvan ”tekijä” vangitsee kameran avulla yhden hetken pysäytyskuvaksi. Valokuvat on helppo nähdä puolueettomina dokumentteina. Valokuvan ottajalla on kuitenkin paljon valtaa sen suhteen, mitä hän näyttää ja mitä jättää näyttämättä. Lisäksi valokuvat saavat merkityksensä kontekstin ja katsojan kautta. Esimerkiksi valokuva Roysta hotellihuoneen sängyllä on todistus Brucen ihailusta ja halusta tätä kohtaan. Huolimattomasti perhevalokuvien joukkoon jätetty valokuva on arvokas dokumentti, sillä sen voi nähdä Brucen taholta harvinaisena oman heteronormin vastaisen halun merkityksellistämisenä.

Alisonin päiväkirjat eivät ole rehellisiä, mikä on todiste siitä, että dokumentit voivat myös valehdella. Alison kokee heteronormatiiviset sukupuolen esittämisen rajoitukset ahdistaviksi, mutta päiväkirjateksteissään toistaa piirteitä, joiden arvelee kuuluvan 13-vuotiaan tytön elämään – heterotyttöyttä tuotetaan diskursiivisesti. Alison mainitsee New York Timesin miesten muotisivut, mutta kieltää saman tien olevansa kiinnostunut niistä. Alison toteuttaa näissä merkinnöissä eräänlaista kaapissa olemista. Hän kokee, ettei voi kirjoittaa pitävänsä miesten vaatteista, mutta ei myöskään malta olla viittaamatta aiheeseen. Lisäksi Alison esimerkiksi harmittelee päiväkirjassaan juhlia, joihin olisi voinut mennä muiden nuorten kanssa. Todellisuudessa Alison ei kertojan mukaan halunnut mennä juhliin, vaan jäi mieluummin kotiin leikkimään pukuleikkejä. (FH 181–183.) Kun ystävä ihmettelee Alisonin *Gentlemen’s Quarterly* -lehteä, Alison keksii selitykseksi heteronormin rajoituksia myötäilevän valheen ja sanoo aikovansa muotisuunnittelijaksi. Teini-ikäinen Alison tuottaa ambivalenttia kaapissa olemista piilottamalla ja paljastamalla todellisia ajatuksiaan. Piirustukset maskuliinisista hahmoista merkityksellistävät kokemuksen oman ruumiin vääranlaisuudesta tavalla, joka puuttuu päiväkirjoista. Lopulta Alison hylkää päiväkirjan kirjoittamisen ja viikot kuluvat ilman merkintöjä (FH 186). Tyhjät sivut ovat konkreettisia todisteita kokemuksen tavoittamisen vaikeudesta. Omaelämäkerta todistaa kuitenkin, että vaikka kokemuksen tekstuaalinen tavoittaminen voi tuntua vaikealta, sen tulkitseminen tarinaksi on mahdollista.

3.7 Kuolema-teema *Fun Homessa*

Omaelämäkerran kirjoittamista voi pitää kuolemaa vastaan kirjoittamisena: elämästä kirjoittamalla tekijä voi dokumentoida muistot, jotka muuten katoaisivat hänen kuollessaan. Toisaalta omaelämäkertaa voi myös pitää kuolemaa kohti kirjoittamisena, sillä jokainen elämäntarina päättyy väijäämättä kuolemaan, joka tämän vuoksi on implisiittisesti läsnä jokaisessa omaelämäkerrassa. Kuolemaa ja sairautta käsittelevistä omaelämäkertoista käytetään joskus nimeä *autothanatography* (Smith & Watson 2001, 188). Kerronnallisesta näkökulmasta kuolema on eräänlainen kehys, joka antaa merkityksen tarinan tapahtumille: kuolema ei ole vain loppu, vaan elämän olennainen osa, joka antaa retrospektiivisesti merkityksen elämäntarinalle (Saresma 2007, 30). Läheisen kuolemaa käsittelevä elämäkerrallinen tai omaelämäkerrallinen kirjoittaminen on usein surutyötä. *Fun Homessa* Bruceen liittyvien arvoitusten pohtimisen voi nähdä eräänlaisena surutyönä.

Länsimaisen ihmisen suhtautuminen kuolemaan on muuttunut radikaalisti modernina aikana. Philippe Ariès'n mukaan kuolema käsitettiin ennen arkisempänä ilmiönä, sillä kuolemaan liittyvät rituaalit olivat yhteisöllisempiä ja kuolleet esimerkiksi valmisteltiin hautaan kotipiirissä. Ihmisten elinikä oli myös lyhyempi, ja kuoleman saapuminen varhain todennäköisempää. Modernissa yhteiskunnassa kuoleminen on yhä yksinäisempää ja kliinisempää, jolloin myös kokemuksemme kuolemaan liittyvistä tilanteista saattavat olla vaikeampia käsitellä. Toisaalta näemme kuolemaa jatkuvasti esimerkiksi uutisissa ja tv-ohjelmissa: kuolema on jatkuvasti läsnä, mutta etäännytettyä. (Ariès 1974.)

Fun Homessa kuolema on läsnä läpi teoksen: jo teoksen nimi viittaa hautaustoimistoon. Lukijalle selviää tarinan alussa, että Alisonin isä on kuollut. Teos on vastausten etsintää Bruceen äkillisen kuoleman aiheuttamiin kysymyksiin. Vaikka Bruce esiintyy teoksen sivuilla elävänä ja läsnäolevana, tieto hänen kuolemastaan muistuttaa poismentosta – Bruceen olemisen näyttäytyy heideggerilaisena olemisena kohti kuolemaa. Samalla teos muistuttaa siitä, ettei kukaan ole todella kuollut ennen kuin hänet on unohdettu: Alisonin kertomassa perhemuistelmissa Bruce herätetään henkiin tekstuaalisesti. Bruceen poissaolo tuntuu Alisonista resonoivan ajassa taaksepäin ja vaikuttavan myös niihin hetkiin jolloin hän oli läsnä: ”He really was there all those

years, a flesh-and-blood presence steaming off the wallpaper, digging up the dogwoods, polishing the finials...” ”...Smelling of sawdust and sweat and designer cologne.” ”But I ached as if he were already gone.” Tekstien alla Bruce opettaa Alisonia ajamaan ruohonleikkuria: viimeisessä kuvassa Alison ajaa leikkuria pois päin Brucesta, joka on keskittynyt istuttamaan puuntaimea. Kuva on ensimmäisen luvun viimeinen, ja se on piirretty etäännytetysti yläviistosta siten, että Bruce ja Alison näyttävät yhtä pieninä ja kaukaisina (FH 23.)

Kuolema on kokemuksen näkökulmasta absurdi ilmiö. Yksilöllä ei voi olla kokemustietoa omasta kuolemastaan. Onnettomuustilanteet tai muut uhkaavat tilanteet, joissa henkilö joutuu kuolemanvaaraan, heittävät yksilön arjen ulkopuolelle ja näyttävät yleensä erityisen merkityksellisinä kokemuksina. Brucen kuolema on ”a queer business” ja jättää jälkeensä joukon kysymyksiä, joihin ei ole mahdollista saada vastausta (FH 57). Alison pohtii muun muassa sitä, oliko Brucen kuolema itsemurha vai onnettomuus. Mikään ei varsinaisesti todista itsemurhasta: Bruce ei esimerkiksi jätä itsemurhaviestiä (FH 27). Brucen kuoleman olosuhteet muistuttavat onnettomuutta: hän ylittää valtatie kantaen katkomiaan oksia ja muuta puutarhajätettä aikomuksenaan heittää lasti tien toisella puolella olevaan ojaan. Ojan penkalle päästyään hän kuitenkin loikkaa taaksepäin, suoraan ohi ajavan rekan alle. Rekkakuskin mukaan Bruce loikkasi taaksepäin ”kuin olisi nähnyt käärmeen”. Alison spekuloi isänsä kuoleman olosuhteita: ehkä Bruce todella näki käärmeen. Helen oli lisäksi juuri ilmoittanut haluavansa avioeron: ehkä Bruce ajatteli eroa, eikä sen vuoksi huomannut rekkaa. (FH 28, 89.) Alison toteaa, että Brucen kuolema saattoi olla itsemurha, mutta yhtä paikkaansapitävää on sanoa, että tämä kuoli tehdessään puutarhatöitä (FH 89).

Alison ja Helen uskovat, että Bruce teki itsemurhan. Alison kiinnittää huomiota muun muassa Camus’n *A Happy Death* -romaanin, jota Bruce oli lukenut samana kesänä – kirja jäi usein lojumaan sinne tänne (FH 27, 227). *The Myth of Sisyphus* -teoksessa Camus kirjoittaa Alisonin mukaan siitä, ettei kenelläkään ole kokemusta kuolemasta: kokemukset toisten kuolemasta eivät riitä vakuuttamaan itseä, eikä kuolema siksi vaikuta todelliselta. Alison huomauttaa, että Brucelle kuolema todennäköisesti oli liiankin vakuuttava tosiasia ja spekuloi, olisivatko pitkät yöt ruumishuoneella saaneet tämän ajattelemaan, että olisi epäloogista lykätä väistämätöntä. (FH 48–49.) Bruce johti hautaustoimistoa: kuolema oli hänelle oletettavasti arkinen asia. Välillä hän

kuitenkin kuulostaa Alisonille lähettämässään kirjeissä epätoivoiselta: ”Dear Al – I’m at fun home, tending a local tragedy. Beautiful girl, 38, wraped her car around one of those big fig trees in the Rupert’s front yard. Worked eighteen hours yesterday. Now I’m here fighting off the ghouls – it’s bad for my blood pressure.” (FH 49.) Hautautoimistossa työskentely oli ehkä saanut Bruceen turtumaan kuoleman läheisyyteen: Alison arvelee, että Bruce näytti hänelle ruumiin ensimmäisen kerran etukäteen varoittamatta siksi, että toivoi Alisonin kautta kokevansa luonnollisen järkytyksen tunteen. Alison tunnistaa saman omassa käytöksessään ja muistelee kertoneensa isänsä kuolemasta muille lakoniseen tyyliin tarkkaillen toisten reaktioita. (FH 43–45.)

Alison kertoo vanhemmilleen lesboudestaan neljä kuukautta ennen Bruceen kuolemaa. Alison pitää kiinni ajatuksesta, että Bruceen kuolema olisi jollain tavoin ollut hänen syytään, vaikka myöntääkin, että ajatus on epälooginen: ”The idea that I caused his death by telling my parents I was a lesbian is perhaps illogical.” ”Causality implies connection, contact of some kind.” (FH 84.) Vaikka ajatus siitä, että Bruceen kuolema olisi ollut jollain tavalla Alisonin syytä on epälooginen, Alisonille se on viimeinen yhdysside hänen ja Bruceen välillä: ”I’m reluctant to let go of that last, tenuous bond” (86). Bruceen kuolema merkitsee Alisonin rehellisyyden alkua: ”The end of his life coincided with the beginning of my truth”. (FH 59, 117.) Alison ei väitä, että Bruceen elämä kulissielämä olisi sinänsä aiheuttanut tämän kuoleman, mutta näkee eroottisen totuuden salaamisen ”eräänlaisena kuolemana” (FH 228). Kaapissa olemisen on itsen piilottamista, olemattomaksi tekemistä. Bruceen kuollessa myös tämän salaisuus jää paljastumatta – Bechdelin omaelämäkerran myötä Bruceen elämä tosin päättyy lukijoiden spekuloitavaksi. Eroottinen totuus on yksi keskeisimpiä aiheita, joita *Fun Homessa* käsitellään. Kuolema kietoutuu yhteen eroottisen totuuden kanssa symbolisella tasolla: eroottinen epärehellisyys on eräänlainen kuolema. Eroottinen rehellisyys ja eroottisen totuuden paljastaminen puolestaan yhdistetään elämään. Eletystä elämästä kirjoittamalla omaan eroottiseen totuuteen liittyvät kokemukset ja muistot dokumentoidaan ja merkityksellistetään omaelämäkerran kontekstissa. Omaelämäkerran kirjoittaminen on samalla performatiivista tunnustamista.

Fun Homen viimeisen luvun nimi on ”The Antihero’s Journey”. Antisankarin voi nähdä viittaavan sekä Bruceen että Alisoniin: vaikka Alison on kertomansa tarinan päähenkilö, Bruce

on vähintään yhtä tärkeä hahmo, ja kummankin voi nähdä anti-sankarina. Alison keksii vaihtoehtoja sille, millä tavoin Brucen elämä olisi voinut mennä toisella tavalla. Eräs traagisimmista on vaihtoehto, jossa Bruce olisi elänyt AIDS-epidemian alkuvuosina: Alison olisi saattanut menettää hänet joka tapauksessa. (FH 195.) Alison sanoo, että olisi helppoa kertoa Brucen tarinaa tarinana homofobian uhrista, mutta hän ei halua päästää irti henkilökohtaisemmista yhteyksistä ja tehdä Brucen tarinasta yhteiskunnallista narratiivia. (FH 196.) Vaikka Brucen ja Alisonin suhde oli ollut vaikea, he löytävät uudenlaisen yhteyden, kun Alison on hieman vanhempi: Bruce nauttii siitä, että saa ohjata Alisonin lukuharrastusta ja suositella tälle kirjoja. Kun Alison opiskelee yliopistossa kirjallisuutta, Bruce on innostuneempi tämän kursseista kuin Alison itse. (FH 198–199, 201.)

Alisonin yliopistoaikana Alison ja Bruce käyvät harvat keskustelunsa homoseksuaalisuudesta, joista merkittävimpänä on keskustelu autossa matkalla elokuviin. Tällöin Bruce kertoo omasta ensimmäisestä kokemuksestaan miehen kanssa. Bruce ei tunnusta olevansa homo, mutta tämän lähemmäksi kaapista ulos tulemistä hän tuskin pääsee. Alison on lukenut kirjallisuuden kurssille James Joycen *Ulysses*-romaanin, jossa hänen mukaansa käsitellään ”henkistä isyyttä”: autossa käydyn keskustelun aikana molempien puolisten tunnustusten myötä Brucen ja Alisonin välillä syntyy uudenlainen yhteys. Alison kirjoittaa: ”It was not the sobbing, joyous reunion of Odysseus and Telemachus.” ”It was more like fatherless Stephen and sonless Bloom...” ”...Having their equivocal late-night cocoa at 7 Eccles Street.” (FH 221.) ”We had had our Ithaca moment.” (FH 222.)

4 PÄÄTÄNTÖ

Olen tutkimuksessani pyrkinyt selvittämään, millä tavoin performatiivisuus ja kokemus kohtaavat sarjakuvallisessa omaelämäkerrassa käyttäen esimerkkitapauksena analysoimaani teosta. Olen tarkastellut sitä, millaista performatiivisuutta *Fun Homessa* on ja millaista omaelämäkerrallista identiteettiä siinä tuotetaan, sekä sitä, millaista visuaalista performatiivisuutta sarjakuvassa voi olla. Toisaalta olen tarkastellut sitä, kuinka kokemus kerronnallistuu. Tutkimusasetelma ja analysoimani teos ovat yhdessä nostaneet esille kysymyksiä omaelämäkerrallisesta kirjoittamisesta, tekstuaalisuudesta, kuolemasta, ruumiillisuudesta, sarjakuvallisuudesta sekä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Olen tutkimuksessani lukenut omaelämäkerrallista sarjakuvaromaania performatiivina. Olen lähestynyt omaelämäkerta omaelämäkertasopimuksen näkökulmasta: omaelämäkertasopimus on ehdotus lukutavasta ja sopii siten myös tutkijapositioniksi. Olen esittänyt, että omaelämäkerta ei välttämättä ole sen enemmän totta kuin fiktiotakaan. En ole pyrkinyt tutkimaan todellista tekijää, vaan olen puhunut tekijästä tekstuaalisena konstruktiona. Olen käyttänyt muun muassa Päivi Kososen käyttämää termiä tekijäkertoja. Myös lukijasta voidaan puhua tekijälukijana. Seuraavaksi kertaan tekemiäni huomioita ja pyrin lopuksi tuomaan esille saavuttamiani johtopäätöksiä.

Fun Homen keskeisiä teemoja ovat esimerkiksi isäsuhde, perhe, kuolema, seksuaalisuus ja sukupuoliuus sekä eroottinen rehellisyys. Keskeisiä ovat myös kysymykset, jotka liittyvät kirjoittamisen ja todellisuuden suhteeseen: näitä kysymyksiä käsitellään Alisonin päiväkirjojen kautta. *Fun Home* on perhemuistelma – siinä vertaillaan isän ja tyttären elämäntarinoita. Alison ja Bruce ovat paitsi ”inverttejä”, myös inversioita toisistaan. Alison paljastaa olevansa lesbo ja epäilee isänsä olleen kaappihomo. Bruce salaa eroottisen totuutensa, vaikka vihjaakin mahdolliseen homoseksuaalisuuteensa. Brucen miessuhteet saattavat olla julkinen salaisuus. Kaapissa oleminen on ambivalenttia tunnustuksettomuuden ja tunnistamisen rajamailla piilottelevaa olemista. Bruce performoi kaapissa olemista piilottamalla ja paljastamalla, kuten esimerkissä Royn valokuvasta. Alisonin lesboutta tuotetaan esimerkiksi toistuvien ”I am a lesbian”-lausumien avulla.

Bruce ja Alison puhuvat homoseksuaalisuudesta muutaman kerran. Bruce pääsee lähimmäksi

ulos tulemista kertoessaan ensimmäisestä kerrastaan miehen kanssa ja kirjeessä, jossa hän sanoo ”I am not a hero.” Ulos tuleminen edellyttää ”itsetunnistelu” ja tunnustamista, joka on performatiivista. Tunnistelu ja tunnustamisen taustalla vaikuttaa itseen kohdistuvan tiedon halu, mutta tunnustaminen on toisaalta relationaalista ja dialogista. Tunnustamisen voi nähdä tapana tulla subjektiksi. Alison tunnistaa ja tunnustaa oman lesboutensa. Tunnustaminen ja tunnustaminen edellyttävät sanoja, sillä ilman nimeämistä tunnistelu jää vaillinaiseksi. Saattaa olla, että Bruce ei tule ulos kaapista juuri siksi, että hänellä ei ole sanaa, jolla kuvata omaa seksuaalista suuntautumistaan. Alison piirtää murrosikäisenä kuvia laihoista, urheilullisista mieshahmoista. Alison kokee olevansa maskuliininen nainen: hän toistaa toisin. Alisonin voi ajatella toistavan butchiutta. Alison tulkitsee Brucea heteronormin vastaiset sukupuolen esittämisen tavat todisteiksi tämän homoseksuaalisuudesta.

Bruce kunnostaa ja sisustaa intohimoisesti perheen kartanomaista kotitaloa ja vertautuu Ikaroksen ja Daidaloksen myytin keksijään, Daidalokseen. Ikaroksen ja Daidaloksen myytin käänteinen uudelleentulkinta liittyy esimerkiksi eroottisen totuuden tematiikkaan. *Fun Home* juhlii eroottista rehellisyyttä. Bruce on ”an alchemist of appearance”. Hän luo vanhasta talosta huolellisen kulissin täydellisen perhe-elämän performointia varten piilottaakseen oman salaisuutensa ja siihen liittyvän häpeäntunteen. *Fun Homessa* perheen kotitalon kunnostaminen vertautuu kaapissa olemiseen. Taloa kunnostaessaan ja sisustaessaan Bruce luo itselleen sekä kaappia että kulissia. Daidalos jää vangiksi itse rakentamaansa labyrinttiin – Bruce jää vangiksi taloon, jota kuvaillaan labyrinttimaiseksi. Omaelämäkerrassa kuoleman voi nähdä rajana tai päätepisteenä, jota kohti omaelämäkerta rakentuu. Brucea äkillinen kuolema jättää jälkeensä joukon kysymyksiä, joihin ei ole vastauksia.

Omaelämäkerran ja todellisuuden välisen suhteen ongelmat tiivistyvät kokemuksesta kertomisen prosessissa. Kokemusta on mahdotonta tavoittaa ”puhtaana”, mutta se voidaan synnyttää uudelleen omaelämäkerrallisessa tekstissä. Keskeinen kysymys on, kuinka kertoa todellisesta elämästä siten, että kerrottu kokemus vastaa mielekäällä tavalla elettyä ja muistettua kokemusta. Alisonin tapauksessa kokemuksesta kirjoittamisen ongelmat kärjistyvät päiväkirjan kirjoittamisen yhteydessä puhkeavaan epistemologiseen kriisiin, joka on ääriesimerkki todellisuuden ja tekstin suhteen ongelmallistumisesta. Alison menettää uskonsa siihen, että pystyy tekemään havaintoja

todellisuudesta ja kirjoittamaan niistä todenmukaisesti. Päiväkirja muuttuu vaikealukaiseksi, kun Alison alkaa merkitä sanoja ja kokonaisia merkintöjä ylösalaisin käännetyn v:n muotoisella merkillä, joka tarkoittaa ”I think”. Merkit kyseenalaistavat Alisonin kirjoittamien sanojen suhteen todellisuuteen. Murrosikäisenä Alison pyrkii totuuden kertomisen sijaan sen ambivalenttiin piilottamiseen ja paljastamiseen. Vaikeaksi koettujen asioiden käsitteleminen onnistuu Alisonilta paremmin piirtämällä kuin kirjoittamalla.

Keskeinen ajatus tutkimuksessani on, että omaelämäkerta viittaa todellisuuteen, mutta todellisuus ei ole autenttista tai absoluuttista, vaan omaelämäkerta osallistuu todellisuuden luomiseen tuottaessaan sitä uudelleen tekstiksi. Kokemus ikään kuin manataan esille kielen avulla. Tulkinta on edellytys omaelämäkerran kirjoittamiselle ja lukemiselle. Performatiivit puolestaan ovat toistettavissa olevia, sitaatinomaisia ilmauksia. Performatiivit ovat omaelämäkerrallisessa sarjakuvassa sekä visuaalisia että verbaalisia. Performatiivisuuden ja kokemuksen välisessä jännitteessä performatiivisuus toisaalta edellyttää ruumiillisia kokemuksia, mutta samanaikaisesti kyseenalaistaa autenttisen kokemuksen.

Performatiivisuuden voi nähdä konkretisoituvan jokapäiväisessä ruumiillisuudessa, joka jäsenyytyy kokemuksina. Jos diskurssit ilmenevät kokemuksissa, diskursseja voi tutkia nimenomaan tutkimalla elettyjä ruumiita. Performatiivisuus on yhteydessä valtdiskursseihin, sillä diskurssit asettavat yksilöt toimijoiksi, mutta toisaalta rajoittavat toimijaa. Keskeistä on tulkinta, jonka kohteeksi sekä performatiivisuus että kokemus joutuvat omaelämäkerrassa. Tekstuaalisuus ja ruumiillisuus eivät ole toistensa vastakohtia, sillä omaelämäkerrassa ruumiillisuutta toistetaan tekstuaalisesti ja toisaalta ruumiillisuus ankkuroi tekstin tiettyyn ajalliseen ja paikalliseen kontekstiin. Ruumiillisuudesta kirjoittaminen omaelämäkerrassa on vuorovaikutusta tekijän ja materiaalsen todellisuuden välillä.

Omaelämäkerralliset performatiivit ovat omaelämäkertatodellisuuden nojalla yhteydessä ruumiillisiin kokemuksiin, jotka kuuluvat materiaalsen todellisuuteen. Lukija, joka on hyväksynyt omaelämäkertatodellisuuden, ottaa omaelämäkerralliset performatiivit, ja omaelämäkerrassa esitetyt kokemukset, todesta – tällöin performatiivit onnistuvat, vaikka ne samalla ovat myös ennalta-arvaamattomia. Omaelämäkerrassa sekä performatiivit että

kokemukset tulevat siis luetuiksi tekijän todellisen minän osina. Samalla suhde todellisuuteen on kuitenkin monimutkainen: realistinen lukutapa on toisaalta edellytys omaelämäkerran todesta ottamiselle, mutta toisaalta realistinen lukutapa harhauttaa uskomaan, että omaelämäkerta olisi täyttä totta. Kirjalliset performatiivit kaikessa sitaatinomaisuudessaan muistuttavat siitä, ettei todellisuus ole omaelämäkerrassa alkuperäistä ja autenttista – kielen avulla esiin manatut kokemukset puolestaan ovat aina tulkintoja ehkä jo kauan aikaa sitten tapahtuneesta.

Fun Homessa humoristisesti kerrotut, mutta välillä traumaattisetkin tapahtumat ja kokemukset tarinallistetaan kuvallisesti ja sanallisesti. Heteronormin vastaiset, queerit seksuaalisuuteen ja sukupuolisuuteen liittyvät kokemukset tulevat rekonstruoiduiksi outoina omakuvina – *Fun Homessa* visuaalis-verbaalinen tekstuaalisuus tuottaa outoja omakuvia. Oudot omakuvat viittaavat queereihin seksuaalisuuksiin ja sukupuolisuuksiin. Queeriydessä on outoutta, mutta toisaalta myös tuttuutta niille, jotka tunnistavat outouden itsessään. Performatiivisuus ja kokemus ovat jokapäiväisiä, sillä ne liittyvät arkiseen ruumiillisuuteen ja subjektin jatkuvaan itsensä määrittämisen prosessiin, mutta samalla ne ovat tavanomaisen ulkopuolella. Omaelämäkerrassa minuus pyritään usein esittämään valmiina ja kokemukset aitoina – performatiivisuuden sekä kokemuksesta kirjoittamisen tarkasteleminen outouttaa jokapäiväisen minuuden. Outous ei kuitenkaan viittaa vain queeriyteen. *Fun Homessa* käsitellään kuolemaa, joka on absurdia ja käsittämätöntä. Bruce on kuollut, mutta läsnä tekstissä, ja hänen poissaolonsa tuntuu Alisonista resonoivan ajassa taaksepäin läpi niidenkin hetkien, kun hän oli todella läsnä. Olen kuvaillut *Fun Homea* omakuvien sarjaksi. Omaelämäkerrallisessa sarjakuvaromaanissa tekijäkertoja tulkitsee menneisyyttä, dokumentoi elettyä, paljastaa salaisuuksia ja kertoo tarinaa. Sarjalliset omakuvat syntyvät muistoista ja kokemusten rekonstruoinnista sekä kasaantuvat yhdeksi suureksi omakuvaksi, sarjakuvalliseksi omaelämäkerraksi.

LÄHTEET

TUTKIMUSKOHDE

Bechdel, Alison (2007): *Fun Home. A Family Tragicomic*. Boston & New York: Mariner Books.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Ariès, Philippe (1974): *Western Attitudes Toward Death: From the Middle Ages to the Present*. Käännös Patricia M. Ranum. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Austin, J. L. (1975): *How to Do Things With Words*. Cambridge: Harvard University Press.

Bauman, Zygmunt (2002): *Notkea moderni*. Suom. Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.

Beauvoir, Simone de (1980): *Toinen sukupuoli*. Suom. Annikki Suni. Helsinki: Kirjayhtymä.

Bender, Hy (1999): *The Sandman Companion*. New York: Vertigo.

Braidotti, Rosi (1993): *Riitasointuja*. Toim. Päivi Kosonen. Tampere: Vastapaino.

Brooks, Peter (1993): *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.

Butler, Judith (1993): *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.

Butler, Judith (1999): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.

Cavarero, Adriana (2000): *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*. Käännös Paul Kottman. London & New York: Routledge.

Chaney, Michael A. (toim.) (2011): *Graphic Subjects. Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Madison: University of Wisconsin Press.

Derrida, Jacques (1976): *Of Grammatology*. Käännös Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press.

Eagleton, Terry (1996): *Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell.

Eakin, Paul John (1985): *Fictions in Autobiography. Studies in the Art on Self-Invention*. Princeton: Princeton University Press.

Eng, David L., Halberstam, Judith & Muñoz, Jose Esteban (toim.) (2005): *What's Queer About Queer Studies Now?* Durham: Duke University Press.

Foucault, Michel (1982): *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Käännös: A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books.

Gilmore, Leigh (2001): *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. New York: Cornell University Press.

Grosz, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Grosz, Elizabeth (1995): *Space, Time and Perversion*. New York & London: Routledge.

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

Hatfield, Charles (2005): *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.

Hekanaho, Pia Livia (2006): ”Sukupuoli ja seksuaalisuus butch-femme-kulttuurissa”. Teoksessa Taina Kinnunen & Anne Puuronen (toim.): *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Helsinki: Gaudeamus.

Hyvärinen, Matti (2004): ”Eletty ja kerrottu kertomus.” *Sosiologia*. 41:4.

Jelinek, Estelle C. (1986): *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*. Boston: Twayne.

Juvonen, Tuula (2002): *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia*. Tampere: Vastapaino.

Kadar, Marlene et al. (toim.) (2005): *Tracing the Autobiographical*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

Karkulehto, Sanna (2007): *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Oulu: Oulun yliopisto.

Karkulehto, Sanna & Leppihalme, Ilmari (toim.) (2003): *Ruumiillisuus. Merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kaskisaari, Marja (2000): *Kyseenalaiset subjektit. Tutkimuksia omaelämäkerroista, heterojärjestyksestä ja performatiivisuudesta*. Jyväskylä: Minerva Kustannus Oy.

Kekki, Lasse & Ilmonen, Kaisa (toim.) (2004): *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like.

- Kinnunen, Taina (2006): ”Silikoni-implantit omaksi iloksi?” Teoksessa Kinnunen, Taina & Puuronen, Anne (toim.) *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kosonen, Päivi (2007): *Isokrateesta Augustinukseen. Johdatus antiikin omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen*. Jyväskylä: Atena.
- Kähkönen, Marjut (2003): ”’Auki molemmista päistä.’ Ruumiilliset metaforat ja feminismi.” Teoksessa Karkulehto, Sanna & Leppihalme, Ilmari (toim.): *Ruumiillisuus. Merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lauretis, Teresa de (2004): *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Toim. Anu Koivunen. Suom. Tutta Palin & Kaisa Sivenius. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko (2005): ”Ruumiin ylösnousemus – ja sen haasteet kulttuurintutkimukselle”. *Kulttuurintutkimus* 22:2.
- Lejeune, Philippe (1995): *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Liljeström, Marianne (2002): ”Omaelämäkerta performatiivina.” *Naistutkimus*. 15:1.
- McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Perennial.
- McQuillan, Martin (2001): *Paul de Man*. London and New York: Routledge.
- Mikkonen, Kai (2005): *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Miller, Nancy K. (1996) *Betrayal & Bequest. Memoirs of a Parent's Death*. New York: Oxford University Press.
- Miller, Nancy K. (2002): *But Enough About Me. Why We Read Other People's Lives*. New York: Columbia University Press.
- Nussbaum, Felicity A. (1989): *The Autobiographical Subject. Gender and Ideology in Eighteenth-Century England*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Parker, Robert Dale (2008): *How to Interpret Literature. Critical Theory for Literary and Cultural Studies*. New York: Oxford University Press.
- Pulkkinen, Tuija (1993): ”Naiset, kansalaiset ja kansakunta”. Teoksessa Seppä, Tuomas & Hietaniemi Tapani, Mikkeli Heikki, Sihvola Juha: *Historian alku. Historianfilosofia, aatehistoria, maailmanhistoria*. Tutkijaliitto, Helsinki, 230-252.
- Rich, Adrienne (1994): *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose 1979-1985*. New York & London: W. W. Norton & Co.

Rosenholm, Arja & Savkina, Irina (2007): "Rehearsal of an Orchestra or Blurrings, Blendings, and Distinctions Between Fictionality and Non-Fictionality." Teoksessa Lehtimäki, Markku; Leisti, Simo & Rytönen, Marja (toim.) *Real Stories, Imagined Realities. Fictionality and Non-fictionality in Literary Constructs and Historical Contexts*. Tampere: Tampere University Press.

Rossi, Leena-Maija (toim.) (1995): *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.

Rossi, Leena-Maija (2003): *Heterotehdas: televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.

Rossi, Leena-Maija (2010): "Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin." Teoksessa Saresma, Tuija; Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino.

Saresma, Tuija (2005): "The Politics of Reading the Autobiographical I's. The Truth About Outi." *Thirdspace. A Journal of Feminist Theory & Culture*. 5:1.

Saresma, Tuija (2007): *Omaelämäkerran rajapinnoilla. Kuolema ja kirjoitus*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Schaffer, Kay (2004): *Human Rights and Narrated Lives. The Ethics of Recognition*. New York: Palgrave Macmillan.

Seppänen, Janne (2001): *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.

Smith, Sidonie & Watson, Julia (toim.) (1998): *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Smith, Sidonie & Watson, Julia (2001): *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Spengemann, William C. (1980): *The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.

Vilkko, Anni (1997): *Omaelämäkerta kohtaamispaikkana: naisen elämän kerronta ja luenta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Vänskä, Annamari (2006): *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Helsinki: Taidehistorian seura. Taidehistoriallisia tutkimuksia.

Watson, Julia (2008): "Autographic disclosures and genealogies of desire in Alison Bechdel's Fun Home" *Biography*. 31:3.

Weed, Elizabeth & Schor, Naomi (1997) (toim.): *Feminism Meets Queer Theory*. Bloomington: Indiana University Press.