

TOMBOYS & QUEER LADIES

Queer-luenta etelävaltioiden groteskeista henkilöhahmoista

Truman Capoten romaanissa *Other Voices, Other Rooms*

Lotta Dufva
Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Kirjallisuus
Tammikuu 2014

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Lotta Dufva	
Työn nimi – Title Tomboys and queer ladies: Queer-luenta etelävaltioiden groteskeista henkilöihahmoista Truman Capoten romaanissa <i>Other Voices, Other Rooms</i>	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Tammikuu 2014	Sivumäärä – Number of pages 83
Tiivistelmä – Abstract Tutkielmassa tarkastellaan etelävaltioiden kirjallisuuden groteskia hahmoa eli <i>Southern grotesque</i> -tyyppihahmoa Truman Capoten romaanissa <i>Other Voices, Other Rooms</i> (1948). Teoksen neljää eri henkilöihahmoa analysoidaan sekä queer-teorian avulla että suhteessa etelävaltioiden goottilaisen romaanin traditioon. Työ etenee kirjallisen henkilöihahmon määrittelyn kautta <i>Southern grotesque</i> -hahmon erityispiirteisiin ja siitä tehtyihin tulkintoihin. Etelävaltioiden groteskeja hahmoja, joiksi myös <i>Other Voices, Other Rooms</i> in hahmot on luokiteltu, on pidetty perinteisten määritelmien mukaan esimerkiksi epäluonnollisina, rumina ja perversseinä, ja niiden funktioksi on nähty naurun tai pelon herättäminen. Tutkielmassa haastetaan tämä käsitys ja tarkastellaan hahmoja heteromatriisin kyseenalaistavina, lukijassa myötätuntoa herättävinä toimijoina. Kattavan lähiluvun avulla kiinnitetään huomiota muun muassa parodisiin keinoihin kuvata sukupuolta ja seksuaalisuutta, kertojan äänen sentimentaalisuuteen sekä teemoihin, jotka linkittävät teoksen goottilaisen romaanin feministiseen perinteeseen. Vertailun vuoksi esille nostetaan myös henkilöihahmon rodun kuvaus, ja pohditaan, kuvataanko myös sitä samanlaisena konstruktiona kuin sukupuolta. Tarkastelu osoittaa Capoten teoksen henkilökuvausten olevan heteromatriisia horjuttavaa. Analysoidut hahmot eivät ole sukupuolinormatiivisia, mistä syystä ne kokevat ulkopuolisuutta, jota kertoja kuvaa myötätuntoisesti. Samalla epänormatiivisuuden kuvaus osoittaa normin luoduksi rakennelmaksi. Sen sijaan romaanin rotokuvausta ei voida lukea samalla tavalla performatiivisena. Etelävaltioiden groteski hahmo näyttäytyy tulkinnassa kuitenkin normatiivisen yhteiskunnan ulos sulkemana hahmona, jonka funktiona on herättää sympatiaa.	
Asiasanat – Keywords henkilöihahmo; queer-tutkimus; groteski; gotiikka; Capote, Truman	
Säilytyspaikka – Depository JYX-tietokanta	
Muita tietoja – Additional information	

Sisälllys

1 Johdanto	4
2 <i>Southern grotesquen</i> henkilöhaahmon teoriasta	8
2.1 Kirjaimia ja ihmisiä: kuinka groteskeja henkilöhaahmoja tehdään ja tulkitaan	8
2.2 Sympatiaa ja yhteiskunnallisuutta: mitkä ovat groteskin haahmon funktiot	12
2.3 Outoa ja ulkopuolista: haahmon sukupuolen kuvauksesta butlerilaisittain	15
2.4 Friikkejä ja eksentrikkoja: millainen on etelävaltioiden groteski queer-haahmo	19
3 <i>Other Voices, Other Rooms</i> in henkilöhaahmot.....	22
3.1 Miehen feminiinisyys: Joel ja Randolph.....	22
3.1.1 Miehet ja maskuliinisuus etelävaltioissa	24
3.1.2 Joel ja maskuliinisuuden uhkaavat, halutut symbolit.....	26
3.1.3 Randolphin drag, parodia ja performanssi	32
3.1.4 <i>Other Voices, Other Rooms</i> ja feministisen gotiikan perinteet	35
3.1.5 Queer-haahmon sentimentaalisesta tulkinnasta	43
3.2 Naisen maskuliinisuus: Idabel.....	47
3.2.1 Kopioita ilman alkuperää: <i>Southern belle</i> ja poikatyttö.....	48
3.2.2 Idabel, Joel ja heteroseksuaalisuuden parodia.....	56
3.2.3 Queer-halun mahdollisuudet	61
3.3 Sukupuolen ja rodun leikkauspisteet: Zoo	65
3.3.1 Eläimellisyys groteskia haahmoa luomassa ja purkamassa	67
3.3.2 Feministinen raiskausnarratiivi	69
3.3.3 Orjuuden symbolit, intersektionaaliset erot ja rodun performatiivisuus	71
4 Lopuksi.....	77
Lähteet.....	80

1 Johdanto

Tässä pro gradu -työssä tarkastelen yhdysvaltalaiskirjailija Truman Capoten *Other Voices, Other Rooms* –teoksen (1948) groteskeiksi luonnehdittuja henkilöitä sukupuolen ja rodun näkökulmasta sekä suhteessa *Southern gothic* -genren traditioon.

Other Voices, Other Rooms, avoimesti homoseksuaalin Capoten esikoisromaani, julkaistiin vuonna 1948 kirjailijan ollessa vasta 23-vuotias. Kiinnostus tulokkaan debyyttiin oli valtavaa, ja siitä otettiin epätavallisen suuri ensipainos – 10 000 kappaletta. Capote oli saavuttanut jo ennen ensimmäistään romaaniaan New Yorkin kirjallisissa piireissä *enfant terrible* aseman muun muassa lyhyiden proosatekstien, mutta lähinnä persoonallisuutensa avulla. Muutamia hänen novellejaan oli julkaistu muotilehdissä, joiden sivuilla vielä tuohon aikaan oli kaunokirjallisuutta, kuten *Harper's Bazaarissa* ja *Mademoiselle*ssa. Sen lisäksi Capote oli uinut nopeasti seurapiireihin ja pysyttelikin rikkaiden ja vaikutusvaltaisten ystävättäriensä valokeilassa useiden vuosikymmenten ajan. (Clarke 1988, 150–155.) *Other Voices, Other Rooms*ia ei ole tätä kirjoittaessa edelleenkään suomennettu, vaikka suurin osa Capoten muusta tuotannosta on julkaistu suomeksi Tammen Keltainen kirjasto -sarjassa.

*Other Voices, Other Rooms*issa käsitellään aikuiseksi kasvamista, yksinäisyyttä, rakkauden etsintää ja muita *coming-of-age*-romaanin yleisiä teemoja. Tiivistettynä teos kertoo siitä, kuinka päähenkilö Joel Knox muuttaa äitinsä kuoltua New Orleansista Alabaman maaseudulle isänsä ja tämän uuden vaimon syrjäiseen kartanoon, Skully's Landingille. Ajankohta on suunnilleen 1930-luku. Uudessa asuinpaikassaan hän tutustuu sukulaisiinsa ja kylän asukkaisiin, ihmettelee kartanon ikkunoissa vilahtelevan naisen arvoitusta ja muita entisen plantaasin – osittain jopa yliluonnollisia – mysterejä. Kauhutarinoiden rinnalla kulkee lapsuuden loppumisen ja oman seksuaalisen identiteetin hyväksymisen teema. Neljännesvuosisataa myöhemmin Capote totesi teoksen olleen hyvin henkilökohtainen:

Other Voices, Other Rooms oli yritys karkottaa demoneita, tiedostamaton ja intuitiivinen sellainen, sillä en muutamia tapahtumia ja kuvauksia lukuun ottamatta tajunnut sitä, että romaani olisi millään vakavalla asteella omaelämäkerrallinen. Nyt kun luen sitä uudestaan, pidän itsepetostani anteeksiantamattomana. (Clarke 1988, 150, suomennos minun.)

Romaanin henkilöahmot ovat kaikki omilla tavoillaan normeista poikkeavia, eikä ulkopuolisuuden tunne ole vain päähenkilön yksinoikeus. Analysoin tässä pro gradu -työssä neljää romaanin henkilöä: feminiinistä, herkkää Joelia, transvestiitti Randolphia, poikatyttö Idabelia ja talouden mustaa kokkia Zoota. Näiden hahmojen lisäksi romaanissa

esiintyy muun muassa parrakkaita naisia, lyhytkasvuisia *sideshow*-esiintyjiä, hulluja erakkoja ja magiaa harrastavia ikivanhoja miehiä.

Muun muassa juuri tällaisten henkilöhahmojen takia *Other Voices, Other Rooms* luokitellaan usein *Southern gothic* –genreen. Normeista poikkeavat hahmot kuuluvatkin kiinteästi hieman mielikuvituksellisempaan etelävaltiolaiseen kirjallisuuteen, vaikka tekevätkin vierailuja myös realistisemmissä romaaneissa, mm. Margaret Mitchellin *Gone with the Wind* -eepoksessa. *Other Voices, Other Roomsin* kritiikeissä tämäntyyppisiä ulkopuolisia hahmoja kuvaillaan usein termillä groteski. Groteskin perinteisen sanakirjamääritelmän mukaan kyse on rumasta, narrimaisesta tai epämuodostuneesta hahmosta, jonka funktio on herättää naurua tai pelkoa (Hochheimer 1998, 6). On kuitenkin asiallista pohtia, onko määritelmä enää 2000-luvulla pätevä. Miksi näitä hahmoja pitäisi lukea ”rumina tai epämuodostuneina” ja pohtia, symboloivatko ne muun muassa pahuutta, kuten etelävaltioiden kirjallisuutta tutkinut Molly Boyd tekee hakuteosartikkelissaan ”The Grotesque” (Boyd 2002b, 321)? Useimmiten nämä hahmot eivät olleet tehneet mitään sen pahempaa kuin poikenneet yhteiskunnan normeista, eritoten niistä heteronormatiivisista säännöistä, joiden mukaan miesten pitää näyttää miehiltä, käyttäytyä maskuliinisesti ja kiinnostua naisista.

Siksi näkisin, että groteskin hahmon analyysiin kannattaa soveltaa queer-teoriaa. Sukupuolen ja kirjallisuuden teoreetikko Ardel Haefele-Thomas toteaa teoksessaan *Queer Others in Victorian Gothic* (2012), että sekä goottilainen kirjallisuus että queer-tutkimus pohtivat erilaisuutta ja outoutta normien sijaan. Molempiin kuuluvat hänen mukaansa subjektit, jotka eivät sovi heteronormatiivisiin ja porvarillisiin sosiaalisiin konstruktioihin. Gottiikkaa ei hänen mukaansa oteta niin vakavasti kuin normatiivisia genrejä, kuten realismia, sillä se tasapainottelee hämmentävän ja hyväksyttävän rajalla. Queer-luenta gotiikasta taas pohtii sitä, kuinka goottilaisen toiseuden ja ”hirviömäisen” (*monstrous*) hahmon voi lukea myös kritiikkinä ”hirviömäistä” yhteiskuntaa kohtaan. (Haefele-Thomas 2012, 2–7.)

Other Voices, Other Roomsin nimi selittyy tarinan maailmassa päähenkilö Joelin sisäisen mielikuvitusmaailman avulla. Joel pakenee kuvitteluleikkeihinsä kaikkea sitä, mikä häntä oikeassa maailmassa ahdistaa: äitinsä kuolemaa, yksinäisyyttä ja joukkoon kuulumattomuuden tunnetta. Tässä mielikuvitusmaailmassa, ”toisissa huoneissa” hän tapaa tuttuja henkilöitä, jotka puhuvat hänelle aivan eri tavalla kuin oikeassa maailmassa, kiltisti ja ystävällisesti. Hän kaipaa rakkautta, jota hän voi saada vain näissä huoneissa.

Toisaalta *Other Voices, Other Roomsin* nimeä voi lähteä tulkitsemaan sen henkilöhahmokavalkadin kautta, sillä siinä kuvataan erilaisia toiseuksia. Teoksessa ei ole oikeastaan yhtään päähenkilöä, joka ei jollain tavalla olisi suljettu pois etelän

patriarkaalisesta, rasistisesta yhteiskunnasta. Romaanin näyttämöllä, Skully's Landingin plantaasilla ja sen liepeillä asuu sekalainen joukkio erilaisten marginaalien edustajia, samalla kun teoksen ainoa valkoihoinen heteromies, Joelin isä, makaa halvaantuneena sängyssään. Nähdäkseni tämä mahdollistaa toiseuden äänen – *other voices* – kuuluvuuden. Romaanin nimen voi tulkita niin, että tässä narratiivissa erilaiset toiset, queerit hahmot saavat sekä oman äänensä että oman tilansa toimia.

Hahmojen ilmeinen ulkopuolisuus syntyy hypoteesini mukaan Joelin, Idabelin ja Randolphin tapauksessa heteronormatiivisesta poikkeavasta sukupuoli-identiteetistä ja Zoon tapauksessa hänen ihonväristään ja sukupuolestaan. Käsitän sukupuolen queer-teoreetikko Judith Butlerin ajattelun ja performatiivisuuden käsitteen kautta, sillä *Other Voices, Other Roomsissa* sitä ei kuvata essentialistisena, vaan erilaisten käytäntöjen luomana konstruktiona. Lähdän liikkeelle tästä ajatuksesta alkuperättömästä sukupuolesta, ja pohdin, kuinka kaunokirjallisuudessa voi kuvata sukupuolta pikemmin tekemisenä kuin olemisena. Mietin myös, voiko teoksen kuvauksen rodusta lukea performatiivisena. Kuvataanko romaanissa rotua samalla tavalla kuin sukupuolta – omanlaisena, tiettyjä valtarakenteita tukevana konstruktionaan? Pyrin analyysiluvuissani kiinnittämään huomiota toiseuksien keskinäisiin eroihin, sillä esimerkiksi homofobiaa, rasismia ja seksismiä ei voi analysoida samoin välinein tai niputtaa ongelmitta yhteen.

Tärkeää groteskissa hahmossa on sen sopeutumattomuus ympäröivään yhteiskuntaan, mutta myös oletamus sen kuvauksen sympaattisuudesta. *Other Voices, Other Roomsin* kertojanaäni onkin sentimentaalinen ja pyrkii herättämään lukijan myötätunnon ulkopuolisia hahmoja kohtaan. Se on useimmiten ristiriidassa näiden hahmojen ympäristössään herättämien reaktioiden kanssa. Lähestynkin tutkimusongelmaani tarkastelemalla sitä, millä tavoin teoksen muut henkilöahmot ja kertoja suhtautuvat neljään päähenkilöön – Joeliin, Idabeliin, Randolphiin ja Zoonon – sekä sitä, mitä muita kerronnallisia keinoja on käytetty näiden vaikeuksien kuvaamiseen.

Lisäksi pohdin, minkä takia juuri Yhdysvaltain etelävaltioiden goottilaisessa kirjallisuudessa esiintyy niin paljon groteskeja henkilöahmoja. Alueen historiallista identiteettiä on rakennettu risteävien dikotomioiden avulla (pohjoinen–etelä, mies–nainen, hetero–homo, orja–vapaa, musta–valkoinen, *antebellum–postbellum* jne.), millä hypoteesini mukaan on merkittävä rooli groteskien henkilöahmojen suosittuudessa ja rakentumisessa. Mitä tiukemmat normit ovat, sitä enemmän syntyy poikkeuksia.

Hypoteesini on, että Capoten henkilöahmot eivät ole groteskiudestaan huolimatta yleisön shokeeraamiseen tai naurattamiseen tarkoitettuja hahmoja, vaan ne kuvaavat

toiseuksia ja niiden rakentumista. Tämän lisäksi ne on tarkoitettu herättämään sympatiaa ja toimimaan yhteiskuntakriittisinä mielipiteenilmauksina. Ehkä groteskia on mahdollista käyttää pikemmin neutraalina, henkilöhahmojen välisiä suhteita kuvaavana sanana kuin halventavana terminä.

2 *Southern grotesquen* henkilöhaahmon teoriasta

Mikä on kirjallinen henkilöhaahmo, kuinka niitä luodaan ja kuinka niitä voi tulkita? Tarkastelen henkilöhaahmoa muutaman eri teorian valossa, pääasiassa E.M. Forsterin ja Uri Margolinin teksteihin tukeutuen. Pohdin groteskin haahmon perinteisiä määritelmiä ja mahdollisia uusia tuulia sekä sen ulkotekstillisiä funktioita: millaisia reaktiota se herättää yleisössä. Tärkeänä osana tätä lukua mietin sekä groteskin haahmon erityisasemaa etelävaltioissa että sitä, miten sukupuolentutkimuksen teorioita voisi mahdollisimman saumattomasti yhdistää kirjallisuudentutkimukseen.

2.1. Kirjaimia ja ihmisiä: kuinka groteskeja henkilöhaahmoja tehdään ja tulkitaan

*Other Voices, Other Rooms*in henkilöhaahmot on luokiteltu lähes jokaisessa lukemassani artikkelissa ja kritiikissä groteskeiksi (kts. mm. Boyd 2002b, Clarke 1988, Richards 2005). Groteski on goottilaiseen romaaniin tyypillisesti kuuluva haahmo. Termiä groteski on käytetty eksplisiittisestä tai implisiittisestä normista poikkeavista henkilöistä: kummallisista, epäjohdonmukaisista, rumista, epäluonnollisista, fantastisista, epätavallisista haahmoista. (Boyd 2002b, 321.) Feministikriitikko Rita Felski toteaa teoksessaan *Literature After Feminism* – vaikka puolustaakin goottilaisen romaanin feminiinistä ja feminististä perinnettä – etteivät gotiikan henkilöhaahmot myöskään useimmiten ole kovin moniulotteisia:

[Goottilaista romaania] ei kiinnosta luoda pyöreitä, moniulotteisia henkilöhaahmoja. Goottilaista maisemaa asuttavia haahmoja määrittää arkkityyppinen, unenomainen laatu. Ne ovat paperinukkeja ja pahaenteisiä siluetteja, eivät kolmiulotteisia yksilöitä. (Felski 2003, 153, suomennos minun.)

Groteskin funktiona on perinteisesti nähty herättää lähinnä pelkoa tai huvitusta (Hochheimer 1996, 30). Koominen asiaankuulumaton elementti luo lukijassa voimakkaan reaktion naurun ja inhon välillä. Kirjailijat eivät myöskään selitä tai rationalisoi groteskia ja helpota lukijan oloa. (Boyd 2002b, 321.)

Henkilöhaahmoja, myös groteskeja, voidaan analysoida viitteellisen tai tekstuaalisen kehyksen kautta. Viitteellisen kehyksen mukaan haahmo imitoi todellisuutta, jonka kautta me myös yritämme ymmärtää sitä. Haahmot voivat olla sosiokulttuurista tai filosofista kuvitusta, kuvastaa erilaisia uskomuksia ja maailmankatsomuksia, kertoa jotain kirjailijasta tai imitoida

”oikeita”, historiallisia henkilöitä. Tekstuaalisesti ajatellen hahmo taas ymmärretään sen funktion kautta. Hahmon voi siis ymmärtää vain osana tekstiä. (Mead 1993, 92–93.)

E.M. Forsterin, jonka usein siteerattu teos *Aspects of the Novel* on julkaistu jo vuonna 1927, karkea jako litteisiin (*flat*) ja pyöreisiin (*round*) hahmoihin on lähinnä tekstuaalinen. Se keskittyy tutkimaan hahmoja niiden funktioiden kautta. Forsterin mukaan litteän hahmon voi summata yhdellä lauseella, ja ne on rakennettu yhden luonteenpiirteen tai idean ympärille. Hahmo toimittaa pikemmin funktiota tai tehtävää tarinan sisäisessä maailmassa, eikä sillä ole mitään tämän ulkopuolista sielunelämää. Litteät hahmot eivät myöskään kehity. Pyöreän hahmon Forster taas määrittelee lähinnä litteiden negaation kautta. (Forster 1974, 73.)

Forsterin teorian mukaan groteski hahmo kuuluisi siis litteisiin hahmoihin: niitä ei, kuten mainittua, pidetä moniulotteisina ja ne on perinteisen tulkinnan mukaan tarkoitettu herättämään huvitusta lukijassa.

Jos groteskia henkilöahmoa tutkii hieman tarkemmin, huomaa, että usein sen tarkoituksena on herättää lukijassa myötätuntoa (kts. Pugh 1998, Hochheimer 1998). Myös etelävaltiolainen kirjailija Flannery O’Connor on todennut, että lukija osaa yleensä yhdistää groteskin hahmon ja sentimentaalisuuden (O’Connor 1960).

Usein groteskilla hahmolla on jokin traaginen salaisuus; menetys ja yhteiskunnan hyväksynnän puute ovat jatkuvasti esillä henkilöahmojen kuvailussa. Kontrasti groteskin hahmon ja sitä ympäröivän mahdollisen maailman välillä on suuri. Forsterin mukaan vain pyöreät hahmot voivat olla traagisia, liikuttaa lukijaa ja herättää jotain muita tunteita kuin huvitusta (Forster 1974, 77). Tällä logiikalla ajateltuna groteskin tulisi siis sittenkin olla forsterilaisittain ajateltuna pyöreä.

Litteät hahmot voivat kuitenkin vain teeskennellä pyöreitä, Forster huomauttaa. Pyöreiden hahmojen tulee myös kyetä yllättämään lukija vakuuttavalla tavalla. Jos hahmo ei koskaan yllätä, se on litteä; jos se ei ole vakuuttava, se on pyöreyttä teeskentelevä litteä hahmo (Forster 1974, 81). *Other Voices, Other Rooms*in hahmot rakentuvat vakuuttavan yllättäviksi hahmoiksi. Syy–seuraus-suhteet ovat loogisia ja uskottavia. Groteski ei tunnu olevan niin litteä hahmo kuin minä sitä on pidetty.

Mutta kuinka henkilöahmoa, litteää tai pyöreää, sitten voi tutkia? Mikä se on, mitkä tekstin piirteet tulee ottaa huomioon sitä analysoitaessa? Ja voiko se olla jotain muutakin kuin kirjaimia? Uri Margolin pohdiskelee artikkelissaan ”The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative” henkilöahmon olemusta. Hänen mukaansa hahmo on sanoista tehty, kirjailijan jotain tarkoitus – tiettyä efektiä tai viestiä – varten luoma yksilö. Vaikka se on luotu tekstillä, sitä ei voida palauttaa vain sanoiksi. Lisäksi se on

irrotettavissa sen alkuperäisestä tekstistä. Henkilöhahmo voi ovelasti vaikuttaa oikealta ihmiseltä taikka ihmisryhmältä. Siihen voidaan viitata muussa mediassa ja siitä voi tulla yhteiskunnan kulttuurisen diskurssin osa. (Margolin 1993, 105.) Kaikkihan tietävät, millainen ihminen on muumimamma tai donjuan – jopa lukematta niitä teoksia, joissa nämä hahmot seikkailevat. Henkilöhahmot elävät siis elämäänsä myös tekstin ulkopuolella. Margolinin mukaan hahmo on aina dualistinen, siis viitteellinen ja tekstuaalinen, tai hänen käyttämiensä termien mukaan semioottinen ja representatiivinen. Hän toteaa, että nämä kaksi aspektia tulisi nähdä toisiaan täydentävinä, ja ne molemmat täytyy pitää mielessä narratiivin henkilöhahmoa tulkitessa. (emt., 106.)

Jos henkilöhahmo nähdään konstruktiona, mielenkiintomme kiinnittyy niihin tapoihin, joilla se on luotu. Hahmoa voidaan pitää taiteellisena keinona esittää kirjoittajan retorisia pyrkimyksiä tai esteettisiä efektejä. Jos näemme henkilöhahmon temaattisena tai ideologisena elementtinä, se tarkoittaa sitä että näemme sen yksilönä, joka edustaa jotain aatetta. Hahmon attribootit ovat tapoja ilmaista ideoita, ja hahmojen väliset suhteet kuvastavat asioiden ja asenteiden välisiä suhteita. Hahmo voi siis olla ”antropomorfinen teema”. (Margolin 1993, 106.)

Margolinin mukaan kyse on siitä, missä määrin hahmo on ”mahdollisen yksilön” kuvaus. Millä tavoilla abstraktit, tekstilliset äänet tai kommunikointipositiot muuttuvat ”mahdollisiksi yksilöiksi”, joilla on enemmän ulottuvuuksia kuin ne, joita tekstissä kuvataan? (Margolin 1993, 109.) Tekstistä voi Margolinin mukaan luoda, jos yksityiskohtia on tarpeeksi, puhujan ja tämän ympäristön sekä näiden väliset suhteet. Joissain tapauksissa puhujasta voi yrittää rekonstruoida myös tämän persoonallisuuden. (emt., 110.)

Mitä nämä yksityiskohdat sitten ovat? Margolin toteaa, että näitä on pääasiassa kahta ryhmää: kertojan antamia suoria tai implisiittisiä luonnehdintoja. Suoriin luonnehdintoihin kuuluvat hahmon toiminta ja fyysiset piirteet, implisiittisiin sekä hahmon suhde narratiivin muihin toimijoihin että tekstin sisäisiin rakenteisiin: esimerkkinä kontrastit ja analogiat. (Margolin 1993, 111.) Esimerkiksi henkilöhahmon asuinpaikka – rapistuva kartano tai kodikas mummonmökki – saattaa kuvastaa tämän sisäistä maailmaa tai toimia sen kontrastina. Margolin väittää myös, että kertojan ääni on ikään kuin viimeinen sana sen suhteen, mikä muun hahmon esittämä luonnehdinta loppujen lopuksi pätee sen kohteeseen. Hänen mukaansa huomattavaa on, että kertomuksen toimijan luonnehdinta toisesta toimijasta tai tästä itsestään kertoo implisiittisesti aina jotain luonnehdinnan tekijästä, mutta pätee kohteeseensa vain siinä tapauksessa, että kertoja ei vastusta sitä. (Margolin 1993, 111.)

Kertojanäänen luotettavuutta sopii kuitenkin sekä tekstin sisäisessä että oikeassa maailmassa epäillä. Kärjistetysti: voimmeko todeta, että rassistiseksi propagandaksi kirjoitetussa teoksessa tietty henkilöahmo on geeniperimänsä myötä vaikkapa heikkomielinen ja rikollinen, jos kertojakin sen vahvistaa, ja tekstissä on ainoastaan tähän tulkintaan viittaavia piirteitä? Ja jos konstruoimme tekstistä rikollisen henkilöahmon, voimmeko nauttia siitä vain taiteellisena tuotoksena, vai vaikuttaako se kenties siihen, kuinka suhtaudumme oikean elämän ihmisiin?

Kertojanääneen siis kannattaa kiinnittää huomiota. Goottalaisissa romaaneissa, myös kohdetekstissäni *Other Voices, Other Rooms*issa käytetään esimerkiksi fokalisaation keinoja – sitä, kenen näkökulmasta tarinaa kerrotaan – mielenkiintoisilla tavoilla. Kerronnassa fokalisoidaan sekä sivu- että päähenkilöiden kautta, ja usein arvomaailmat risteävät keskenään ja luovat kontrasteja. Kertojafokalisoijan normit voivat kätkeytyä tapaan, jolla hän muotoilee tarinansa (Rimmon-Kenan 1999, 105), ja tutkimassani tekstissä tämä on selkeästi huomattavissa. Sivuhenkilö saattaa esittää toisesta henkilöstä ensin arvioivan kommentin, tai käyttää tästä halventavaa termiä, jonka jälkeen joko kertoja tai päähenkilö vastaa kommentilla, joka tuo esille liberaalimman maailmankatsomuksen. Toisekseen *Other Voices, Other Rooms*in kertojanääni on selkeästi yhteiskunnan ulkopuolisten hahmojen puolella. Tämä näkyy kerronnan sanavalinnoissa, esimerkiksi positiivisissa adjektiiveissa.

Margolinin mukaan lukija haluaa kirjaa lukiessaan luoda yhtäläisyysmerkit hahmojen ja oikeiden yksilöiden välille. Jopa genreissä kuten science fictionissa hahmot täyttävät tietyt ”mahdollisten yksilöiden” minimikriteerit, jotta niitä voitaisiin pitää mimeettisinä. (Margolin 1993, 113.) Tästä syystä pidän järkevänä analysoida kirjallisuuden henkilöahmoja viittaussuhteessa reaali maailmaan. Kirjallisuutta voi pitää yhteiskunnallisena, omanlaisena kulttuurisena toistonaan, joka joko vahvistaa tai purkaa oikeisiin ihmisiin liittyviä käsityksiä. Tarkkaavainen lukija toki ymmärtää, että hahmo on kirjailijan luoma konstruktio, johon kirjailijan asenteet ovat vaikuttaneet, mutta on yleistä puhua henkilöahmoista niin kuin ne olisivat oikeita olentoja. Siksi pidän kirjallisuutta sellaisena maailmaa muokkaavana voimana, joka samalla kuvaa että luo ihmistä. Maailmanhistoriasta löytyy tuhansia kirjoja, jotka ovat vuorollaan polkeneet tai nostaneet tiettyjen ihmisryhmien arvostusta, eikä valistunut nykylukijakaan ole kirjan vaikutteille immuuni. *Other Voices, Other Rooms*in henkilöahmot ovat normeista poikkeavia hahmoja, ja niitä tulee tutkia yhteiskunnan valtarakenteet huomioon ottaen.

Tämän takia *Other Voices, Other Rooms*in henkilöahmoja kannattaa analysoida pyöreinä, uskottavina hahmoina sen sijaan, että käsitteisi niitä yhden luonteenpiirteen

vitsihahmoina tai yhden tietyn funktion toimittajina. Margolinin mukaan luen niitä niin sanottuina mahdollisina yksilöinä sekä semioottisessa että representatiivisessa hengessä.

Toisaalta pohdin, miten hahmot on luotu. Kuinka kertoja ja hahmot kuvailevat itseään ja toisia, millaisia symboleja ja metaforia niihin liittyy, mitä tekstillisiä funktioita niillä on, millaisia intertekstuaalisia viitteitä romaanissa on? Toisaalta uhraan myös ajatuksen sille, millaisen kuvan nämä luovat ihmisestä tai ihmisryhmästä ja mitä merkitystä tällä kaikella on.

Groteski hahmo vaatii lisäanalyysia ja uudelleenmäärittelyä. Sitä ei voida ohittaa vitsinä tai merkitysköyhänä hahmona, sillä usein groteski syntyy itsen ja ulkopuolisen maailman kontrastista, minkä myös saksalainen kirjallisuudentutkija Andrea Hochheimer on pannut merkille eurooppalaisen romantiikan hahmoja analysoidessaan (Hochheimer 1996, 37.). Monissa romaaneissa, esimerkiksi kohdetekstissäni, halventavassa mielessä groteskeiksi kutsutut henkilöahmot ovat itse asiassa usein rodun, sukupuolen tai luokan vuoksi ulkopuolisiksi suljettuja. Usein groteski hahmo ei *itsessään* ole groteski: pikemmin hahmon suhde ympäristöönsä on groteski.

2.2 Sympatiaa ja yhteiskunnallisuutta: mitkä ovat groteskin hahmon funktiot

Molly Boydin tietosanakirjamääritelmä groteskin hahmon funktiosta painottaa lukijan shokeeraamista ja vieraannuttamista. Groteskin hahmon käyttäminen voi hänen mukaansa olla joko taiteilijan syvän vieraantuneisuuden tai ulkopuolisuuden tunteen ilmaus, tai sitä voidaan käyttää aggressiivisena satiirin apukeinona, joka vieraannuttaa, aiheuttaa hämmästyksiä ja eksyttää, shokeeraa ja pakottaa pois totutusta maailmankatsomuksesta sekä tarjoaa lukijoille radikaalisti erilaisen, häiritsevän perspektiivin. (Boyd 2002b, 321.)

Hahmon funktion voi kuitenkin tulkita myös toisella tapaa. Andrea Hochheimer kirjoittaa väitöskirjassaan *Groteske Figuren in der Prosa des 19. Jahrhunderts* groteskien henkilöahmojen esteettisistä ja poetologisista funktioista. Hän tulkitsee 1800-luvun kirjallisia henkilöahmoja ja pyrkii todistamaan vääräksi väitteen, jonka mukaan groteskit hahmot olisi tarkoitettu vain yleisön shokeeraamiseen tai huvittamiseen. Sen sijaan groteskeja hahmoja tulisi tulkita niiden suhteessa muihin hahmoihin sekä kertojan ääneen. Groteski on hänen mukaansa ulkopuolinen ja hyljeksitty hahmo, joka toimii usein kirjailijan kritiikkinä yhteiskunnallisia epäkohtia kohtaan. (Hochheimer 1996, 1–2.)

Hochheimerin mukaan groteski-sanaa käytettiin ensimmäistä kertaa 1400-luvun lopulla italialaisten grottojen seinämaalauksista. Usein näissä kuvissa yhdistettiin esimerkiksi ihminen ja eläin uudeksi olioksi. Nämä kuvat eivät olleet vain dekoratiivisia, vaan niiden

merkityksen ymmärtäminen vaati, myöhempien kirjallisten hahmojen lailla, tulkintaa. (Hochheimer 1996, 25.) Termi groteski levisi muuhun taiteeseen, esimerkiksi kirjallisuuteen 1500-luvulla, ja 1700-luvulla groteskeja hahmoja alettiin käyttää valistuksen hengessä ”varoittavina esimerkkeinä” (emt., 26). Romantiikan aikakaudella – 1800-luvulla – groteski koki uuden tulemisen, sillä aikakauden ihanteisiin kuuluivat oudot ja erilaiset henkilöahmot, eikä groteskia pidetty epäluonnollisena (emt., 28). Romantiikalle antiikin oppien mukainen kauneuden ideaali ei riittänyt kuvaamaan ihmiselon monia puolia ja tunne-elämää: asiaan vaikutti muutos ulkokirjallisessa maailmankuvassa (emt., 5).

Romantiikka esittelee epänormaalien hahmojensa avulla ihmiselämän monipuolisuutta, Hochheimer väittää. Hänen mukaansa romantiikan kirjailijat uudistavat rakenteita ja asettuvat normaalin, tasapäistävän ja porvarillisen maailmankuvan oppositioon. Romantiikka on yhteiskunnallinen liike, joka etsii vaihtoehtoja nyky-yhteiskunnalle; se suhtautuu sympaattisesti marginaaliryhmiin, ulkopuolisiin, groteskeihin ja muihin poikkeuksiin. (Hochheimer 1996, 121.)

Euroopan kansallisromantiikan aikaa voi verrata Yhdysvaltain sisällissodan jälkeiseen aikaan. Taiteen ja kirjallisuuden kautta pyrittiin rakentamaan uutta maailmankuvaa sodan jälkeen, kun ennalta määritellyt ideaalit oli kielletty ja hävitetty. Ehkä juuri tästä syystä erityisesti etelävaltioiden kirjallisuudessa esiintyy erityisen paljon groteskeja henkilöahmoja. Myös Molly Boyd väittää, että vanhat tavat istuivat tiukassa myös sisällissodan jälkeen ja niiden kieltäminen aiheutti ”todellisuudesta vieraantumista ja elämänhalun heikkenemistä”, kun ihmiset yrittivät noudattaa sellaisia käytöstapoja, jotka eivät enää päteneet (Boyd 2002, 322).

Groteski väistää nykyäänkin tarkkoja määritelmiä, mutta sitä ei yleisesti ottaen pidetä positiivisena terminä. Sitä voidaan kuvailla esimerkiksi termeillä naurettava, outo, hirveä, liioiteltu, erikoinen, ja erityisesti vääristynyt. (Hochheimer 1996, 35.) Hochheimerin mukaan groteskia on pidetty ideaalin tai normin liioitteluna tai vääristymänä, joka symboloi maailmasta vieraantunutta ihmistä. Hahmosta tulee joko naurettava tai vastenmielinen ja pelottava. (emt., 30.) Samoja termejä on usein käytetty etelävaltioiden groteskeista hahmoista, myös *Other Voices, Other Roomsin* henkilöahmoista.

Tyypillisesti groteskeja hahmoja on Hochheimerin mukaan kolmenlaisia: rumia, epämuodostuneita ja ”narreja”. Rumuuteen kuuluu esimerkiksi kummallisten, ihmetystä herättävien vaatteiden käyttäminen, ja niin kutsuttu narrius voidaan määritellä samalla tavalla kuin uskonnollisävytteisissä teksteissä syntisyys (Hochheimer 1996, 6). Esimerkiksi prostituoidut, ja mikseivät myös homoseksuaalit hahmot kuuluisivat siis tähän kategoriaan.

Hochheimer puhuu groteskeille hahmoille olennaisesta *Scheinin* ja *Seinin* diskrepanssista, siis ulkoisen ja sisäisen olemuksen yhteensopimattomuudesta: usein ulkoisesti rumat tai epämuodostuneet hahmot, kuten Notre Damen kellonsoittaja, ovat sisäisesti moniulotteisia, sympaattisia hahmoja (Hochheimer 1996, 8).

Hochheimer tekee kuitenkin tärkeän huomion: monille erityyppisille groteskeille hahmoille yhteistä on vain se, että ne kaikki poikkeavat jollain tavalla yhteiskunnalle tyypillisistä normeista ja yleisesti hyväksytystä maailmankatsomuksesta. Kun kirjallisesta yleispätevyyden ideaalista poiketaan, lukijaa kokee vierauden tunnetta, joka ilmenee kauhuna. (Hochheimer 1996, 1–3.) Nämä poikkeavat hahmot ovat usein tekstin sisäisessä maailmassa ulkopuolisia, marginaalisia hahmoja, jotka siirtyvät yhteiskunnan reunamille, joko vapaaehtoisesti tai ympäristön eristäminä (emt., 39). Usein tämä poissulkeminen käy ilmi muiden hahmojen reaktioissa tai kertojan asenteena: joko positiivisena tai negatiivisena (emt., 3).

Ruma tai epämuodostunut henkilöahmo ei siis sinänsä ole groteski, vaan vasta muiden suhtautuminen ja ympäristön asenne tekee hahmosta groteskin. Groteski hahmo ei pyri yleispätevyyteen tai luonnollisuuteen, vaan näyttää sen, millä tavalla ideaaleja rakennetaan. Sitä voi pitää yhteiskunnallisena hahmona. Hochheimerin mukaan groteski ei ole ideaalin vääristymä, vaikka se on usein niin määritelty, vaan ideaalin tyhjentyminen. Kaunis ei ole alkuperäistä, koska se on muun muassa antiikin ideaalien mukaan muovattu, vaan groteski on, sillä se saa määritelmänsä vasta vertailusta muiden kanssa. (Hochheimer 1996, 37.)

Hochheimerin mukaan yksi groteskin hahmon tärkeimmistä funktioista on toimia kirjailijan kritiikinilmauksena yhteiskunnallisia epäkohtia kohtaan (Hochheimer 1996, 10). Tätä oletusta tukee teksteissä näkyvä kertojan sympatia groteskia hahmoaan kohtaan. Henkilöahmo menettää groteskit piirteensä kun tämän merkitys ja arvo tunnustetaan sympatian avulla. Esimerkiksi Nikolai Gogolin novellin ”Päällystakki” nukkavieru virkamies Akaki Akakjevitch on tyypillinen groteski hahmo siihen saakka, kunnes tämä menettää kauan kaivatun päällystakkinsa. Menetyksellä muuttuu groteskin hahmon traagiseksi. (Hochheimer 1996, 20.)

Olen Andrea Hochheimerin kanssa samaa mieltä siitä, että groteskiin hahmoon liittyy erottamattomasti sympatia, normien ja ideaalien kyseenalaistaminen sekä hahmon ja yhteiskunnan yhteensopimattomuus. Myös William White Tison Pugh kirjoittaa artikkelissaan ”Boundless Hearts in a Nightmare World” *Other Voices, Other Roomsista* ja toteaa, että teoksen hahmoja tulee analysoida sympaattisina, sentimentaalisen romaanin

perinteet huomioon ottaen. Tästä lisää luvussa 3.1.5. Myös kirjallisuudentutkija Alan Spiegel myöntää, että lukija saattaa kokea myötätuntoa joutuessaan groteskin asemaan:

Kun pääsemme kirjailijan avulla groteskin hahmon nahkoihin, alamme kokea etelävaltioiden elämää groteskin omasta näkökulmasta, ja suomme sille sympatiaa, josta saattaisimme pidättäytyä, jos katselisimme sitä objektiivisesti ulkoapäin. (Spiegel 1972, suomennos minun.)

Koska monien groteskien hahmojen yhteiskunnan ulkopuolisuus johtuu siitä, että ne voidaan määritellä ”seksuaalisesti epänormaaleiksi”, usein siis nykytermeillä esimerkiksi homo-seksuaaleiksi, transsukupuolisiksi tai kattoterminä vain queereiksi, siis hetero-olettamuksesta poikkeaviksi, kannattaa pohtia, kuinka queer-teoriaa voi soveltaa groteskin tulkintaan.

2.3 Outoa ja ulkopuolista: hahmon sukupuolen kuvauksesta butlerilaisittain

Sukupuoli on tärkeä osa kirjallista henkilöhahmoa. Ellei sitä mainita, teksti on useimmiten varsin kokeellinen tai esimerkiksi science fictionia. Yritin löytää lyhyttä määritelmää siitä, millä tekstuaalisilla keinoilla luodaan henkilöhahmon sukupuolta. Törmäsin kuitenkin aina samaan ongelmaan: henkilöhahmosta puhuttiin kuin aktuaalisesta naisesta tai miehestä, jolla on tiettyjä kaunokirjallisia attribuutteja. ”Naiset eivät ole tässä kirjassa sankareita” tai ”kaikki tärkeät henkilöhahmot ovat miehiä”. Miten tekstimassa muuttuu yhtäkkiä sukupuolitetuksi ruumiiksi – eihän painomusteessa ole kromosomeja?

Lähes kaikilla muilla kielellä kuin suomeksi kirjoitetuissa teoksissa hahmon sukupuolittaminen on helppoa. Miehillä ja naisilla on omat persoonapronomininsa, *he and she, han och hon, sie und er*. Hahmoa voi myös kuvata sanoilla mies tai nainen, tai antaa sille erisnimen, joka on käytössä vain jommallakummalla sukupuolella. Sukupuolen kuvausta vahvistetaan usein kulttuurisesti hyväksytyillä feminiinisillä tai maskuliinisilla attribuuteilla. Hahmon ulkonäköä voidaan kuvata esimerkiksi parrakkaaksi tai kurvikkaaksi. Lukija tekee omat päätelmänsä. Yksinkertaistaen myös fiktiivinen seksuaalinen suuntaus syntyy näin: *she*-merkityn hahmon tulee haluta *he*-merkittyä hahmoa ollakseen hetero. Kun nimeäminen (mies), attribuutit (parrakas ja vahva) ja halun kohde (nainen) ovat yhdessä linjassa, henkilöhahmo ei riko heteronormatiivista maailmanjärjestystä, ja sitä pidetään normaalina. Normien rikkominen – esimerkiksi feminiininen mieshahmo – aiheuttaa taas teoksessa kohosteisuutta, jonka tulee runouden sääntöjen mukaan merkitä jotain. Andrea Hochheimeria mukaillen tätä ”normin vääristymää” voi kuvailla groteskiksi (Hochheimer 1998, 30).

Alan Spiegel määrittelee artikkelissaan “A Theory of the Grotesque in Southern Fiction” groteskin “halventavaksi termiksi, joka kuvaa eksoottista tai erikoista toimijaa (joka on usein seksuaaliselta suuntaukseltaan perverssi)” ja pohdiskelee samalla, olisiko tämä jopa syy sensuroida teoksia (Spiegel 1972).

Muun muassa Molly Boydin mukaan groteskin henkilöhahmon poikkeavuus tai vääristyneisyys symboloi, kuten sanottua, pahuutta tai rappeumaa. Esimerkiksi seksuaalinen “epänormaalius” toimii romaanissa metaforana kykenemättömyydelle rakastaa ja tulla rakastetuksi. (Boyd 2002b, 322–323.) Tämän tulkinnan sijaan voisi ottaa suurennuslasin alle kysymyksen siitä, mikä ylipäättään on normaalia erityisesti seksuaalisuudesta puhuttaessa.

Groteskin suhdetta sukupuoleen on erityisen tärkeää käsitellä *Other Voices, Other Rooms*in tapauksessa, vaikka monet muutkin etelävaltiolaiset romaanit tarjoaisivat hedelmällisen maaperän queerille hahmontutkimukselle. Lähestulkoon kaikki *Other Voices, Other Rooms*in päähenkilöt ovat jollain tavalla hetero-olettamuksesta poikkeavia. Teoksessa käsitellään eritoten homoseksuaalisuutta ja sukupuolitransitiivisia (*gender transitive*) hahmoja, siis sukupuolten rajoja kaatavia ja kyseenalaistavia hahmoja, kuten transvestiitteja ja poikatyttöjä.

Naiseksi ei synnytä vaan tullaan, kirjoitti Simone de Beauvoir teoksessaan *Toinen sukupuoli* jo vuonna 1949. Näistä ajoista alkaen on puhuttu *sex-gender*-jaosta, siis jaosta sosiaaliseen ja biologiseen sukupuoleen. 1990-luvulta alkaen suosiotaan feministisen tutkimuksen piirissä on kuitenkin kasvattanut ajatus koko sukupuolen kategorian konstruktiiivisesta luonteesta. Vuonna 1990 julkaistussa teoksessaan *Hankala sukupuoli* queer-tutkimuksen uranuurtaja, filosofi Judith Butler esitteli ajatuksen sukupuolen performatiivisuudesta ja normatiivisen seksuaalisuuden rakentumisesta sosiokulttuurisessa, itseään ruokkivassa heteromatriisissa.

Butlerin mukaan tiukka jako sosiaaliseen ja biologiseen nojaa liikaa käsitykseen kaksijakoisesta sukupuolesta ja biologian ”luonnollisuudesta”. Sosiaalisen sukupuolen rakentuneisuuskin voidaan käsittää kahdella tavalla: sen voi tulkita viittaavan yhteiskunnalliseen determinismiin, jonka mukaan sosiaalinen kehitys on vääjäämätöntä, mutta myös sukupuolen mahdollisuuteen rakentua toisin. (Butler 2006, 56–57.) Butlerin mukaan biologinen sukupuoli rakentuu suhteessa sosiaaliseen ja päinvastoin. Tavot määritellä myös biologinen sukupuoli vaikuttavat hänen mukaansa sekä muuttuvan että palvelevan poliittisia ja yhteiskunnallisia intressejä. Jos biologian muuttumattomuus ja luonnollisuus kyseenalaistetaan, sekin osoittautuu diskursiiviseksi rakennelmaksi, ja raja sosiaalisen ja biologisen välillä katoaa, Butler väittää. (emt., 54–55.)

Heteromatriisi taas tarkoittaa yksinkertaistaen sitä, että naisruumiista seuraa feminiininen käytös ja miehiin kohdistuva halu. Sukupuolta pidetään kaksijakoisena ja essentialistisena piirteenä. Se on ensisijainen identiteetikategoria, jota muut sosiaaliset jaot täydentävät. Ruumiista tehdään oletuksia siitä, mihin sukupuoleen ne kuuluvat. Biologian perusteella ihmiseltä oletetaan tietynlaista sukupuolen sosiaalista toteuttamista ja halua vastakkaisen sukupuolen edustajiin. Matriisi pysyy pystyssä ja voi hyvin niin kutsutun kulttuurisen toiston avulla.

Heteromatriisi edellyttää, ettei sen rajojen ulkopuolelle jää mitään, että tietynlaisia identiteettejä ”ei ole olemassa”: sellaisia, joissa sosiaalinen sukupuoli ei seuraa biologisesta, ja sellaisia, joissa halun käytännöt eivät seuraa sen enempää biologisesta kuin sosiaalisestakaan sukupuolesta (Butler 2006, 69–70). Niitä kuitenkin on, ja Butlerin mukaan nämä matriisin ulkopuoliset toimijat auttavat meitä kyseenalaistamaan sukupuolen luonnollisuuden:

Ainoastaan tietoisesti luonnollisuuden kieltämällä voimme nähdä, kuinka luonnollisuuden vaikutelma on muotoutunut. Teemme sukupuolitetuista kehoista oletuksia: arvioimme, ovatko ne yhtä tai toista sukupuolta, ja tulkitsemme merkityksiä, joiden sanotaan kuuluvan kehoihin luonnostaan tai seuraavan sukupuolisuudesta luonnostaan. Nämä oletukset kumoutuvat yhtäkkiä ja merkityksellisesti sellaisten esimerkkien voimasta, jotka eivät mukaudukaan ruumiillisuutta kulttuuristen konventioiden ehdoilla luonnollistaviin ja vakauttaviin kategorioihin. Niinpä outo, epäyhtenäinen, ”ulkopuolelle jäävä” auttaa meitä ymmärtämään, että seksuaalisen luokittelun annettuna otettu maailma onkin rakennettu ja että se voitaisiin aivan hyvin rakentaa myös toisin. (Butler 2006, 192.)

Ihmiset ovat fyysisiä ja henkilöahmot kaunokirjallisia olentoja, mutta niitä näytetään rakennettavan samoilla keinoilla. Mieskehon oletetaan olevan luonnostaan karvainen ja vahva, nainen-sanalla kuvaillun henkilöahmon oletetaan haaveilevan fiktiivisistä miehistä. Jos henkilöahmoa ajattelee viitteellisenä konstruktiona, on helppo tulla siihen tulokseen, että käsitykset ihmisestä biologisena ja fiktiivisenä olentona ruokkivat toisiaan. Normatiivisuus vahvistaa itseään, vaikka maailma tarvitsee vaihtoehtoisia näkökulmia. Näkisinkin siis, että groteskia henkilöahmoa kannattaa tutkia Butlerin ajatusten valossa: nämä ”oudot, epäyhtenäiset ja ulkopuolelle jäävät” henkilöahmot voivat vahvistaa käsitystä sukupuolen konstruktivisesta luonteesta sekä tarjota esimerkkejä siitä, kuinka sukupuolta loppujen lopuksi tehdään. Myös Alan Spiegel huomauttaa groteskista henkilöahmosta puhuessaan, että hahmo on aina yhteiskunnan luomus ja *aina olemassa* – hänen analyysinsä vertautuu mielenkiintoisesti Butlerin ajatukseen kategorioiden ulkopuolisesta toimijuudesta:

[Groteskin] olemassaolo kertoo yhteiskunnalle aina jotain siitä itsestään, riippumatta siitä, haluaako yhteiskunta huomioida groteskin olemassaolon vai ei. Groteski kertoo yhteiskunnalle, että sen epämuodostuneisuus on totta, että se *on olemassa*, ja että se on jatkossakin olemassa, sillä se on groteskin itsensä lisäksi yhteiskunnan (tuottama) epämuodostuneisuus. Sen epämuodostuneisuus huomauttaa, ettei yhteiskunnan ylpeys, ylimielisyys ja tarkoituksellinen poiskatsominen ole oikeutettua. (Spiegel 1972, suomennos minun.)

Tarkoitukseni on siis pyrkiä etelävaltioiden groteskin hahmon niin sanotusti queeriin luentaan. Judith Butler avaa käsitystään termistä queer haastattelussa ”The Desire for Philosophy: An Interview with Judith Butler” seuraavasti:

Minun käsitykseni mukaan queer on termi, jota varten ei täydy tunnustaa tiettyä identiteettiä. Heteroseksuaalit voivat liittyä queer-liikkeeseen. Biseksuaalit voivat liittyä queer-liikkeeseen. Queer ei ole lesboutta. Queer ei ole homoutta. Queer on argumentti lesbouden määritelmällisyyttä vastaan: jos olen lesbo, minun täytyy haluta tietyllä tavalla. Tai jos olen homo, minun täytyy haluta tietyllä tavalla. Queer on argumentti normatiivisuutta vastaan, sitä, mitä oikeanlainen lesbo- tai homoidentiteetti on. (Michalik, 2001, suomennos minun.)

Pyrin yhdistämään ajatuksen sukupuolen performatiivisuudesta groteskin henkilöhahmon tutkimiseen. Millaisia ”mahdollisia yksilöitä” syntyy heteromatriisin kuvainnollisessa ikeessä, kirjallisuus kun on myös sitä kulttuurista toistoa, jolla sukupuolta luodaan? Millaisilla kaunokirjallisilla keinoilla teoksessa rakennetaan sukupuolta ja kuinka siitä puhutaan? Millaisia kontrasteja syntyy hahmon ja kertojan tai muiden hahmojen mielipiteiden välille? Capoten teoksessa kuvataan queerejä, groteskeja henkilöhahmoja erityisen sympaattisesti, usein vedoten suoraan lukijaan tuntea myötätuntoa tätä mahdotonta mahdollista yksilöä kohtaan. Lisäksi teoksessa viitataan sukupuolitettuihin kirjallisiin stereotyypeihin ja niiden parodioihin. Tämä antaa oivan tilaisuuden pohtia suhdetta stereotyyppiin ja todellisuuden välillä: kumpi jäljittelee ja kumpaa?

Butler kirjoittaa *Hankalassa sukupuoleessa*, että ”feministinen ‘me’ on aina ja ainoastaan kuvitteellinen rakennelma, jolla on omat tarkoitusperänsä, mutta joka samalla kieltää oman sisäisen monimutkaisuutensa ja määrittelemättömyytensä” (Butler 2006, 237). Hänen mukaansa poliittisen muutoksen aikaansaamiseen ei välttämättä tarvita valmista tekijää, subjektia, vaan tekijä rakentuu tekojen mukana (emt., 238). Siksi onkin mielenkiintoista, että tyypillistä juuri etelävaltioiden feministiselle liikehdinnälle on se, ettei yhteistä naissubjektia voida olettaa. Historiallisesti naiset eivät ole koskaan muodostaneet yhteisöä roturistiriitojen vuoksi. (Ownby & Bercaw 2009, 2.) Rotuerottelun historia on voinut

vastenmielisyydestään huolimatta mahdollistaa monimuotoisempien toimijoiden muodostumisen. Ei ole olemassa yksiselitteistä naisen ideaalia: identiteettiä määrittävät vahvasti myös luokka ja rotu.

2.4 Friikkejä ja eksentriikkoja: millainen on etelävaltioiden groteski queer-hahmo

Kun tarkastelemme suurta määrää vakavaa nykypäivän fiktiota, ja erityisesti etelävaltiolaista fiktiota, huomaamme siinä tämän tietyn piirteen, jota useimmiten kuvaillaan halventavassa mielessä groteskiksi. Tietenkin olen huomannut, että pohjoisen lukija kutsuu kaikkea etelästä tulevaa groteskiksi, paitsi silloin kun se on groteskia, missä tapauksessa sitä kutsutaan realistiseksi. (O'Connor 1960, suomennos minun.)

Mitä groteski queer sitten merkitsee eritoten 1900-luvun etelävaltioiden kontekstissa? *Southern grotesquen* määritelmästä on käyty kiistaa, ja termiä on käytetty monenlaisissa yhteyksissä – merkitsemään genreä tai hahmotyyppiä, adjektiivia tai substantiivia. Etelävaltioiden gotiikan, *Southern gothic*, ja etelävaltioiden groteskin, *Southern grotesque*, termejä käytetään usein ikään kuin ne merkitsisivät samaa asiaa, mutta tarkemmin ottaen etelävaltioiden gotiikka on kirjallinen tyyliuuntaus, johon puolestaan kuuluvat erilaiset ”ulkopuoliset ja epänormaalit”, siis etelävaltioiden groteskit henkilöahmot (Boyd 2002a, 311).

Tässä työssä käytän siis kirjallisuudenlajista nimitystä gotiikka, ja hahmosta termiä groteski, useimmiten adjektiivina. Toisekseen kannattanee mainita, että en käsittele tässä työssäni groteskia niin sanotusti bahtinilaisessa mielessä, ylhäisen alentamisena, vaan tutkin sitä nimenomaan yhteydessä goottilaiseen ja etelävaltiolaiseen kirjallisuuteen.

Esimerkkejä mainitakseni muun muassa Capoten, Carson McCullersin, Flannery O'Connorin, Eudora Weltyin ja toisinaan jopa William Faulknerin kirjojen hahmoja on väitetty etelävaltioiden groteskeiksi. Groteskit hahmot ovat esimerkiksi transvestiitteja, taloonsa sulkeutuneita erakoita, kehitysvammaisia, maallikkoprofeettoja, nymfomaaneja, sairaalloisen lihavia prostituoituja, lihaksikkaita naisia ja heiveröisiä kyttyräselkämiehiä. Hyvin usein groteskius on ruumiillista.

Myös ”seksuaalinen epänormaalius” – siis juuri hahmon heteromatriisista poikkeaminen – on groteskia. Molly Boyd ruotii artikkelissaan ”The Grotesque” *Other Voices, Other Rooms*in hahmoja: ”normaali” maailma Capoten fiktiossa on hänen mukaansa hirviömäinen: ”mukavat” ihmiset ovat seksuaalisesti epänormaaleja, arvaamattomia tai parhaimmillaan eksentrisiä (Boyd 2002b, 323). Capoten lisäksi myös esimerkiksi Carson

McCullers kirjoittaa hahmoista, joiden feminiiniset tai maskuliiniset attribuutit eivät seuraa heteromatriisia. Useimmiten etelän groteskissa henkilöahhossa kyseessä on jokin epäkoherenssi ulkoisen ja sisäisen olemuksen välillä:

Kirjalliset groteskit ottavat monia tunnistettavia muotoja: ne ovat hahmoja, tai ihmisolentoja, jotka vaikuttavat epäinhimillisiltä fyysisen epämuodostuneisuuden, järjettömän käytöksen tai sielun (tai mielen) ja ruumiin yhteensopimattomuuden vuoksi. (Boyd 2002b, 321, suomennos minun.)

Southern grotesquen kuningattareksi tituleerattu (mm. Boyd 2002b) kirjailija Flannery O'Connor kirjoittaa esseessään "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction" (1960) etelävaltioiden kirjallisuudesta. Niissä groteskeissa romaaneissa, jotka on O'Connorin mukaan tarkoitettu groteskeiksi, henkilöahmot ovat *sisäisesti koherentteja, joskaan tämä koherenssi ei yllä heidän sosiaaliseen viitekehukseensa* (O'Connor 1960). Tämä hänen huomionsa tukee olettamustani siitä, että groteskius syntyy hahmojen ja niiden (myös fiktiivisten) ympäristöjen välisissä suhteissa, ei hahmossa itsessään.

O'Connor toteaa, että kirjailija joutuu usein selittämään tekstiään, jos tavallinen amerikkalainen ihminen ei pysty siihen samastumaan. Hänen mukaansa tekstiltä vaaditaan realistisuutta, joka ymmärretään usein väärin tavallisuudeksi tai tyypillisyydeksi. Groteskien hahmojen fiktiiviset luonteet poikkeavat tyypillisistä käyttäytymismalleista ja ovat pikemmin mystisiä tai odottamattomia – myös tämä on O'Connorille realismia. Goottilaiset kirjailijat ovat kiinnostuneita pikemmin siitä, mitä emme ymmärrä, kuin siitä, mitä teemme. Myös O'Connorin mukaan groteskiin hahmoon välttämättä liittyy kertojan myötätuntoinen suhtautuminen siihen. (emt.)

Kirjallisuus ei saa O'Connorin mukaan olla kilttiä ja miellyttävää, eikä maailmaa paranneta sitä heijastelevalla kirjallisuudella. Groteskeista pitää hänen mukaansa kirjoittaa, ja huomata, että tavalliset pukumiehet ovat jopa suurempia kummajaisia kuin groteskit hahmot. (O'Connor 1960.)

Olen siis samoilla linjoilla O'Connorin kanssa siitä, että groteskit hahmot ravistelevat normaaliuden raja-aitoja. *Other Voices, Other Rooms*in hahmot on luokiteltu groteskeiksi lähinnä vain siinä määrin, että niiden sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvaus poikkeaa normista. Groteski voi myös aiheuttaa huvitusta, mutta vain siinä mielessä, kun se asettaa ”normaalin” naurunalaiseksi esimerkiksi parodian avulla ja kyseenalaistaa samalla normin luonnollisuuden.

Teoreettinen lähestymistapani pohjaa siis käsitykseen siitä, että etelävaltioiden groteski hahmo, josta tässä työssä esitellään neljä valikoitua esimerkkiä Truman Capoten romaanista *Other Voices, Other Rooms*, ei ole forsterilaisittain litteä hahmo, jonka ainoa funktio on herättää vastenmielisyyttä tai huvitusta. Pikemmin lähdän siitä olettamuksesta, että henkilöhahmon groteskius tarkoittaa sitä, että sen identiteetti on ristiriidassa (hetero-)normatiivisen ympäristön kanssa, ja että sen funktiona on sekä herättää lukijan myötätunto ulkopuolisia kohtaan että kyseenalaistaa normeja.

Luen henkilöhahmoja osittain mimeettisinä viittauksina todellisuuteen, mutta otan huomioon myös niiden tekstuaalisia erityispiirteitä, mm. kertojan äänen vaikutuksen, hahmon yhteydessä käytetyt metaforat ja muun kuvailun.

3 *Other Voices, Other Roomsin* henkilöhahmot

Tämän pääluvun kolmessa, varsin kattavassa alaluvussa käsitellään neljää eri henkilöhahmoa *Other Voices, Other Roomsista*.

Ensimmäisenä vuorossa ovat teoksen mieshahmot, päähenkilö Joel Knox ja tämän kaukainen serkku Randolph Lee. Joel on herkkä, feminiininen poika ja Randolph taas mielellään naisten vaatteisiin pukeutuva, miehistä haaveileva taiteilijahahmo. Näiden hahmojen kautta analysoidaan esimerkiksi *Other Voices, Other Roomsin* suhdetta goottilaisen romaanin feministiseen traditioon, transvestismin mahdollisuuksia kuvata määrittelemättömiä identiteettejä, miehen feminiinisyyttä ja groteskin hahmon sentimentaalista tulkintaa. Hahmot käsitellään samassa luvussa, sillä ne kytkeytyvät tulkinnallisesti toisiinsa muun muassa mentori–oppilas-suhteen kautta.

Tämän jälkeen siirrytään poikatyttö Idabel Thompkinsiin, jonka yhteydessä analysoidaan myös tämän kaksoissisko Florabelia, etelävaltioiden naisten stereotyyppettä, myyttistä ”luonnollista” feminiinisyyttä ja naisen maskuliinisuuden esittämistä kaunokirjallisuudessa.

Viimeisessä alaluvussa käsitellään Missouri ”Zoo” Feveriä ja teoksen kuvausta mustasta naiseudesta sekä intersektionaalisista eroista ja nostetaan suurennuslasin alle kysymys myös siitä, voiko *Other Voices, Other Roomsin* kuvauksen myös rodusta lukea performatiivisena.

3.1 Miehen feminiinisyyttä: Joel ja Randolph

And even if [Joel] spoke to Randolph, to whom would he be confessing love? Faceted as a fly’s eye, being neither man nor woman, and one whose every identity cancelled the other, a grab-bag of disguises, who, what was Randolph? X, an outline in which with crayon you color in the character, the ideal hero: whatever his role, it is pitched by you into existence. Indeed, try to conceive of him alone, unseen, unheard, and he becomes invisible, he is not to be imagined. (Capote 2004, 159.)

Other Voices, Other Rooms herätti ilmestyessään huomiota erityisesti romaanin homoseksuaalisuuden käsittelyn takia. Osittain kritiikki oli suorastaan homofobista. Muun muassa Time-lehden mukaan romaanin ”homoseksuaalisen teeman mauttomat ansat varjostavat sitä kaikkialla roikkuvan espanjansammalen tavoin” (Clarke 1988, 155, suomennos minun). Myös Capoten suuresti ihailema kriitikko ja kustannustoimittaja George Davis puolestaan kuittasi romaanin sanoilla ”kaipa jonkun sitten piti kirjoittaa hinttien

Huckleberry Finn” Capoten kärtettyä pitkään tämän mielipidettä (Clarke 1988, 158, suomennos minun).

Myöhemmin kirjaa on kuitenkin analysoitu hieman objektiivisemmin, vaikka se on aiheuttanut närää myös homomyönteisissä kriitikoissa. Esimerkiksi kirjallisuudentutkija Gary Richards kritisoi teosta siitä, että se vetää hänen mukaansa yhtäläisyysmerkit miehisestä feminiinisyiden ja homoseksuaalisuuden välille ja siitä, että sen kuvaus homoseksuaalisuudesta on hyvin stereotyyppistä (Richards 2005, 31).

Teosta ja sen henkilöahmoja on kuitenkin asiallista analysoida ilman sen kummempia oletuksia siitä, millainen sukupuolen ja seksuaalisuuden ilmaisu on poliittisesti korrektia. Judith Butleria mukaillen queer on argumentti homoidentiteetin normatiivisuutta vastaan (Michalik 2001), ja siksi kiinnitän huomiota siihen, millä tavalla miespuolisen henkilöahmon maskuliinisuutta tai feminiinisyttä tekstissä rakennetaan ja millä tavalla samaan sukupuoleen suuntautuvasta halusta teoksessa puhutaan.

Ensinnäkin tässä luvussa pohdin maskuliinisuutta etelävaltioiden kirjallisuuden kontekstissa ja sitä, millaisia mieshahmoja sen puitteissa on mahdollista luoda ja kuinka niitä tehdään. Käsittelen romaanin päähenkilöä Joelia sekä tämän mentorihahmoa Randolphia. Molemmat hahmot voisi perinteisten määritelmien mukaan tulkita groteskeiksi, esimerkiksi niiden sisäisen ja ulkoisen maailman yhteensopimattomuuden, biologisten ja sosiaalisten aspektien törmäysten vuoksi. Mielestäni tässäkin tapauksessa groteskius syntyy lähinnä hahmon ja sen ympäristön, heteronormatiivisen yhteiskunnan yhteensopimattomuudesta, vaikka mieshahmojen sukupuolen esittämisen liikkumavaraa kuvataankin suuremmaksi kuin naisten.

Joelin tarina muistuttaa romantiikan aikakauden *Bildungsromania*, kehitys- ja kasvutarinaa monine esteineen, jotka päähenkilön tulee voittaa tullakseen itseksensä. Joel saapuu New Orleansista Alabaman syrjäiselle maaseudulle Skully’s Landingin kartanoon. Hänen äitinsä on kuollut, joten hän muuttaa asumaan kauan kadoksissa olleen isänsä luo. Pitkällisen salailun jälkeen Joelille paljastuu, että hänen isänsä on nelirajahalvaantunut ja kommunikointikyvytön. Isänsä sijaan hän saa neuvonantajakseen ja liittolaisekseen jo aikuisen serkkunsa Randolphin. Joelin tarina kertoo lähinnä aikuiseksi kasvamisesta sekä rakkauden ja itsensä etsinnästä. Romaanin lopussa hän jättää menneisyyden pelot taakseen ja hyväksyy oman itsensä.

Joel on tyttömainen, herkkä poika, mutta hänen kohdallaan feminiinisyttä kuvataan osittain vain lapsuuteen kuuluvana vaiheena. Kerronta rakentaa kuitenkin kontrastia ja vihamielisyyttä hahmon ja sitä ympäröivän maailman välille ja käyttää runsain mitoin

sympatiaa kääntääkseen lukijan myötätunnon Joelin puolelle. Kertojan asenne on muutenkin liberaaleja arvoja kannattava. Kun kertoja kuvailee Joelin sattumalta todistamaa kahden miehen välistä rakkautta seuraavasti: ”- - and most puzzling of all, two grown men standing in an ugly little room kissing each other” (Capote 2004, 52). Lauseen ainoa homoseksuaalista tekoa arvottava termi on puzzling, hämmästyystä tai pohdintaa herättävä.

Randolph on puolestaan ylitsevuotavan räikeä henkilöahmo, oscarwildemäisiä nokkeluuksia laukova feminiininen hahmo, joka pukeutuu salaa naisten vaatteisiin ja haaveilee menetetyn miespuolisen rakastettunsa perään. Hänen hahmonsä ei kehity samalla tapaa kuin Joelin, mutta tarjoaa analysoitavaa sukupuolen rakentuneisuudesta kiinnostuneille. Pohdin Randolphin transvestismin kuvausta sukupuolen performatiivisuuden metaforana, sukupuolen parodiana. Sovellan myös goottilaisen romaanin feminististä teoriaa Randolphin henkilöahmon pohtimiseen ja mietin, kuinka ”hullu nainen ullakolla” -teema kuvastaa perinteisen feministisen, naiskeskeisen tulkinnan lisäksi myös muunlaista toiseutta.

Joel ja Randolph eivät tulkinnassani näyttäyty groteskeina, jos groteskin tarkoitus on huvittaa tai inhottaa lukijaa. Sen sijaan nekin istuvat omaan määritelmäni groteskista: hahmosta, jota ympäristö ei ymmärrä, ja jonka tarkoitus on herättää myötätuntoa ja ymmärrystä ulkopuolisia kohtaan.

3.1.1 Miehet ja maskuliinisuus etelävaltioissa

Craig T. Friendin toimittamassa artikkelikokoelmassa *Southern Masculinity* (2009) useat eri kirjoittajat tuovat esseissään esiin sen, kuinka etelävaltioiden maskuliinisuus ei itse asiassa ole niin staattinen kategoria kuin monet luulevat. Maskuliinisuutta on mahdollista ja yleisesti suvaittavaa esittää monella tavalla ja myös poikkeuksia siedetään tietyissä sosiaalisissa tilanteissa. Johdannossa teokseen Friend toteaa, että naisten ja miesten välillä ei ole etelässä yhtä ehdotonta dikotomiaa kuin muualla, sillä monet muut muuttajat vaikuttavat niin vahvasti identiteetin määräytymiseen. Muun muassa luokka ja rotu ovat tärkeitä tekijöitä. (Friend 2009, xxii-xxiii.)

Tärkeä käännekohta siinä prosessissa, miten valkoinen miehuus tai maskuliinisuus ylipäättään määritellään, oli Yhdysvaltain sisällissota (1861–1865), jonka lopputuloksena etelävaltioiden konfедераatio liittyi pohjoisen unioniin ja orjuus lakkautettiin. Sotaa edeltävällä ajalla mustia miehiä pidettiin orjuuden takia epämiehisinä. Valkoisen etelävaltiolaisen miehen identiteetti nojasi ”kunnian ja herruuden” koodistoon – orjuuden lakkautus tuhosi tämän herra-aseman vakauden. Sen lisäksi myyttinen ”mustan miehen villi

seksuaalisuus” uhkasi valkoista naista, ja siten myös valkoista miestä. Jos musta mies saisi valkoisen naisen, jonka kunniaa miehen tuli varjella, valkoinen mies menettäisi valta-asemansa. (Friend 2009, vii–xii.)

Tästä syystä, Friend väittää kokoelman artikkelissa ”Womanless Wedding: Masculinity, Cross-Dressing, and Gender Inversions in the Modern South”, että ennen 1960-lukua, toisen aallon feminismiä ja mustien kansalaisyhteiskuntaa, valkoisen miehen maskuliinisuuden varmistaminen jo se, että tämä oli valkoinen ja mies (Friend 2009, 219). Tämän takia, Friendin mukaan, muun muassa perinne nimeltä ”naisettomat häät” kukoisti pitkään etelässä. ”Häitä” järjestettiin hyväntekeväisyystarkoituksessa: kyseessä oli näytelmä, jossa valkoiset miehet esittivät kaikkia rooleja, myös naisia (kuten morsianta) sekä mustia. Valkoisen miehen ei ollut mahdollista menettää auktoriteettiaan edes pukeutumalla naisten vaatteisiin, ja morsianta esittivät usein kaupungin isoimmat ja valtaapitävimmat miehet, pastorit, tuomarit ja kauppiaat. Häiden voitiin yksinkertaisimmillaan nähdä tukevan ja vahvistavan perhearvoja, heteroseksuaalisen avioliiton perinnettä, mutta niissä piili kuitenkin myös parodian kyky tehdä pilkkaa vallitsevista ja rakenteista ja tarjota niille vaihtoehtoja. (emt., 221.)

On mielenkiintoista pohtia *Other Voices, Other Rooms*in henkilöitä tästä näkökulmasta. Vaikka kaikki teoksen henkilöt ovatkin omalla tavallaan ulkopuolisia, myös groteskeiksi määriteltäviä hahmoja, Joelin ja Randolphin hahmot nousevat siihen etuoikeutettuun asemaan, joka valkoisilla miehillä joka tapauksessa oli 1930-luvun Alabamassa. Heidän toiseutensa ei ole samalla tavalla biologisten lähtöisin olevaa kuin teoksen mustilla tai naisilla ja he ovat tavallaan vapaampia toteuttamaan myös muunlaisia maskuliinisuuksia.

Christopher Breu kirjoittaa artikkelissa ”Privilege’s Mausoleum: The Ruination of White Southern Manhood in *The Sound and the Fury*” sisällissodan jälkeisestä maskuliinisuuden rakentamisesta. Hän vertaa William Faulknerin *Sound and the Fury*n kolmea kertojanääntä, kolmea veljestä keskenään, ja tulee siihen lopputulokseen, että ne kaikki ovat tyypillisiä, joskin keskenään erilaisia fiktioita etelävaltioiden maskuliinisuudesta. Quentin kaipaa melankolisesti takaisin sotaa edeltävän aristokratian aikoihin, vanhaan kunnon etelään, Jason taas pyrkii kauhuissaan rakentamaan uutta valkoisen miehen valtaa tulevaisuuteen suuntautuneessa maailmassa ja Benjyn, ”idioottiveljen” – mahdollisesti skitsofreenisen ja/tai autistisen – kertomus taas pirstoo sekä rodun, luokan ja sukupuolen että nykyisen ja menneen raja-aidat. (Breu 2009, 111.) Mielenkiintoisesti siis *The Sound and the Fury*n groteskein henkilöitä Benjy on myös Christopher Breun analyysissä se

henkilöhahmo, jolla on teoksessa suurin erilaisia rakenteita ja vastakkainasetteluja hajottava voima.

Huomattavaa on myös se, että *Sound and the Fury* henkilöhahmot eivät eroa toisistaan vain luonteiltaan, vaan myös maskuliinisuuksiltaan. Ne toimivat sekä mahdollisina yksilöinä että ideologisina elementteinä. Sisällissodan hajottamat käytökoodit selittävät siis osaltaan etelävaltioiden kirjallisuudessa esiintyvää maskuliinisuuden variaatiota ja *Other Voices*, *Other Rooms*in miespuolisten henkilöhahmojen etuoikeutettua asemaa muihin hahmoihin verrattuna. Esimerkiksi analysoimieni naishahmojen Idabelin ja Zoon tarinat päättyvät murheellisesti, mutta Joelille tarinan loppu on omalla tavallaan onnellinen. Tietystä liikkumavapaudesta huolimatta Joelistakin rakennetaan ulkopuolista hahmoa maskuliinisuudessa epäonnistumisen kautta. Toisin kuten vaikka Idabel feminiinisyttä, Joel ei kuitenkaan vastusta maskuliinisuutta, vaan osaltaan tämän epämaskuliinisuus liittyy lapsuuteen.

3.1.2 Joel ja maskuliinisuuden uhkaavat, halutut symbolit

Joelin hahmoa rakennetaan useiden symbolien ja metaforien avulla. Monet niistä viittaavat maskuliinisuuteen ja omalta osaltaan vaikuttavat hahmon tulkintaan. Kaksi freudilaista miehuuden symbolia, miekka ja käärme, herättävät teoksen henkilöhahmoissa lähinnä pelkoa, mutta myös kunnioitusta. Joelin maskuliinisuus rakentuu myös suhteessa tämän isään ja naisiin. Joelille maskuliinisuuden merkit ovat tavoittamattomissa, mutta silti haluttuja. Osittain mahdottomuus ”oikeanlaiseen” miehekkyyteen johtuu lapsuudesta, osittain taas Joelin feminiinisydestä.

Other Voices, *Other Rooms*in alussa Joel saapuu Skully’s Landingille, isänsä kartanoon. Perillä häntä odottavat omituisesti käyttäytyvät sukulaiset, jotka eivät anna hänen tavata isäänsä.

”Miss Amy,” he said, as they started down the stairs, ”where is my dad? I mean, couldn’t I see him, please, ma’am?”

She did not answer.

— —

Joel felt tongue-tied. ”Well, I’d like to... to see him,” he finished lamely.

She fiddled with the door knob. ”He isn’t well, you know,” she said. ”I don’t think it’s advisable he see you just yet; it’s so hard for him to talk.” (Capote 2004, 41.)

Joelin pyyntöihin suhtaudutaan pitkään samalla tavalla: muut hahmot jättävät huomiotta hänen kysymyksensä. Myöhemmin isä paljastuu neliraajahalvaantuneeksi, sänkyynsä tuomituksi mieheksi, joka pystyy kommunikoimaan vain heittämällä punaista palloa. Se, että kirjan isähahmo on kirjaimellisesti halvaantunut ja kyvytön keskustelemaan muiden ihmisten kanssa avaa mielenkiintoisia tulkinnallisia mahdollisuuksia. Mark Simpson puhuu kirjassaan *Male Impersonators: Men Performing Masculinity* (1994) niistä stereotyyppioista, joiden mukaan isähahmon puute tekee miehistä epämaskuliinisia ja rappeuttaa yhteiskuntajärjestelmän (Simpson 1994, 3). Herää kuitenkin kysymys siitä, millainen tuo rappioitunut yhteiskuntajärjestelmä on.

Joel pelkää eritoten sitä, ettei hänen isänsä arvosta häntä. Hänellä on mielikuvia siitä, millainen isä-poika-suhteen tulisi olla: lennokkien rakentelua ja kalastelua, miehisiä puuhia. Joel itse harrastaa elokuvissa käyntiä ja mielikuvitusleikkejä. Hän on myös siropiirteinen, monien mielestä suorastaan liian kaunis poika:

[Sam Radclif] had his notions of what a “real” boy should look like, and this kid somehow offended them. He was too pretty, too delicate and fair-skinned; each of his features was shaped with a sensitive accuracy, and a girlish tenderness softened his eyes, which were brown and very large. (Capote 2004, 8.)

Joel saa päähänsä ”kauhean idean”, kun isää ei näy eikä kuulu: tämä tarkkailee häntä jostain piilosta eikä usko, että Joel voisi olla hänen poikansa, koska ei täytä miehisyyden ihanteita. ”And his father thought: that runt is an impostor; my son would be taller and stronger and handsomer and smarter-looking” (Capote 2004, 43). Hänellä ei kuitenkaan ole mitään muuta paikkaa minne mennä, hän on aivan yksin. ”And dear sweet Lord, where would he go? Off to foreign lands where he’d set himself up as an organ grinder with a little doll-clothed monkey, or a blind-boy street singer, or a beggar selling pencils” (Capote 2004, 43). William White Tison Pughin mukaan kerronta rakentaa juuri tällaisissa kohdissa Joelin hahmoa erityisen tunteisiin vetoavaksi. Joel on aivan yksin, ja kirjan lukija on hänen ainoa uskottunsa. (Pugh 1998.)

Maskuliinisuus myös naisissa on Joelin mielestä pelottavaa. Heti tavatessaan Idabel Thompkinsin Joel päättää vihata tätä ja pitää enemmän tämän kaksoissisaresta Florabelista. Idabelin maskuliiniset piirteet herättävät hänessä inhoa ja muistuttavat vanhasta tutusta poikatytöstä:

Joel looked from one [twin] to the other, and concluded he liked Florabel the best; she was so pretty, at least he imagined her to be, though he could not see her face well enough to judge fairly. Anyway, her sister was a tomboy, and he'd had a special hatred of tomboys ever since the days of Eileen Otis [who] was a beefy little roughneck who had lived on the same block in New Orleans, and she used to have a habit of waylaying him, stripping off his pants, and tossing them high into a tree. (Capote 2004, 29.)

On mielenkiintoista, että kiusa, jota mainittu Eileen Otis on harrastanut, on seksuaaliseen häirintään viittaavaa, housujen riisumista. Yleensä miehet saavat säilyttää oman ruumiinsa koskemattomuuden, toisin kuin naiset. Hegemonisesta maskuliinisuudesta väitellyt Jiri Nissinen toteaa *Tulva*-lehden haastattelussa, että "häirintäkokemus tarkoittaa miehelle kaksinkertaista häpäisyä. Mieheltä sekä riistetään autonomia että hänestä tehdään toimijan sijaan objekti. Objektin paikka on perinteisesti varattu naiselle." (Nuutinen 2013.) Housujen riisumisella Eileen ikään kuin pakottaa Joelin feminiinisyteen – housut ovat sekä suojaava vaatekappale että miehisyden symboli, naisellisen hameen vastakohta.

*Other Voices, Other Rooms*issa isähahmon eli metaforisen patriarkaanin puute avaa mahdollisuuksia marginaalisille ryhmille. Mister Sansom makaa sairaavuoteella kykenemättä ehkä koskaan enää nousemaan. Juuri hänen poissaolonsa antaa mahdollisuuden muiden hahmojen kasvulle ja esiintuonnille – ehkä se yhteiskunta, joka rappeutuu, on patriarkaalinen yhteiskunta. Äänensä saavat kuuluviin homot, naiset, transvestiitit, mustat ja poikatyöt: *Other Voices, Other Rooms* esittää maailman toiseutettujen näkökulmasta. Mister Sansom on myös halvaantunut Randolphin ammuttua tätä. Ampuminen oli vahinko ja Sansom tavallaan sivullinen uhri, mutta tulkinnallisesti on merkittävää, että Randolph teki tekonsa kiihtyneessä tilassa, rakkaudesta toiseen mieheen.

Mister Sansomin ja Joelin välistä suhdetta teoksessa voi tulkita myös siltä kannalta, että isän kommunikointikyvyttömyyden vuoksi Joel vapautuu niistä paineista ja odotuksista, joita hänen tulisi täyttää ollakseen ”oikea poika”, maskuliininen ja heteroseksuaalinen.

Samalla tavoin millä teoksessa pyritään välttelemään Mister Sansomista puhumista, siinä suhtaudutaan suorastaan hysteerisellä pelolla käärmeisiin, jotka ovat sekä jokapäiväinen uhka lämpimillä, kosteilla maaseuduilla että varsin ilmeinen fallossymboli. Poikatyttö Idabel on jo selvinnyt käärmeenpuremasta:

”It’s lucky she didn’t die,” said Joel.

”I would’ve if I was you and didn’t know how to take care of myself,” said Idabel.

”She was smart, all right,” conceded Florabel. ”She just went smack in the chicken yard and snatched up this rooster and ripped him wide open; never heard such squawking. Hot chicken blood draws the poison.”

”You ever been snakebit, boy?” Idabel wanted to know.

”No,” he said, feeling somehow in the wrong. (Capote 2004, 32.)

Idabel on selvästi maskuliinisempi kuin Joel ja Florabel. Hän osaa toimia miehisillä alueilla, eikä hänen tarvitse pelätä symbolista miehuutta. Loppujen lopuksi Idabel on romaanin ainoa ”käärmeentappaja”, joka onnistuu biologisesta sukupuolestaan huolimatta tai juuri sen takia katkaisemaan kirjan loppupuolella kaulan käärmeeltä, joka uhkaa Joelia (ja jolle Joel kuvittelee Mister Sansomin kasvot!). Ainoastaan Idabel asettuu aktiivisesti symbolista patriarkaattia vastaan, kun muut hahmot joko pelkäävät sitä tai jättävät sen kokonaan huomiotta. Myös William White Tison Pugh toteaa, että Idabel pystyy liikkumaan vapaasti stereotyyppisen maskuliinisissa rooleissa: hän käyttää miekan fallista valtaa tuhoamaan käärmeen fallisen vallan ja vapauttaa itsensä niistä patriarkaatin säännöistä, joiden mukaan hän ei voi toteuttaa homoseksuaalisuuttaan (Pugh 1999). Joel oli saanut miekan Zoolta, vaikka tämä epäili, ettei Joelissa olisi ”tarpeeksi miestä” sen vastaanottamiseen: ”Here was bout to give you Papadaddy’s fine handsome sword... seen now you is not man enough for to own it” (Capote 2004, 127). Zoon ennustus osuu oikeaan: Joel epäonnistuu loppuun saakka siinä maskuliinisuudessa, jota miekka symboloi.

Joelin äitipuoli Miss Amy pelkää kuollakseen käärmeitä. Kun Joel kyselee päivällisellä oudosta naisesta, jonka on nähnyt ullakon ikkunassa, Amy uhkaa paljastaa Randolphin taipumukset pukeutua naisten vaatteisiin. Randolph potkaisee Amya pöydän alla niin napakasti, että tämä säikähtää: ”Snake a snake I thought it was a snake bit me crawled under the table bit me foot you fool never forgive bit me my heart a snake” (Capote 2004, 65). Tässä kohtauksessa käärme ja transvestismin piilottelu rinnastuvat mielenkiintoisella tavalla: White Tison Pughia mukaillen Amy pelkää käärmettä, eli ”fallista valtaa ja patriarkaatin sääntöjä”, joiden mukaan sukupuolitransitiivisuudesta ei voi puhua ääneen.

Joel on kasvanut naisten parissa, ja viihtyy yhä parhaiten heidän seurassaan. Joelin 13 vuoden iässä, lapsuuden viimeisinä hetkinä, tämä on vielä sallittua, mutta tulevaisuudessa naisten helmoissa pyörimisen pitää loppua. Lapset saavat osoittaa hellyyttä, mutta miehiltä se on kiellettyä. Joel saa ystävän talon kokista, Zoosta, jota hän vahingossa loukkaa, mutta pyytää anteeksi:

“Aw,” said Joel, “aw, I was just joking, honest,” and, hugging her, smothered his face against her middle; she smelled sweet, a curious dark sour sweet, and her fingers, gliding through his hair, were cool, strong. “I love you because you’ve got to love me because you’ve got to.”

“Lord, Lord,” said Zoo, disengaging herself, “you is nothin but a kitty now, but comes the time you is full growed... what a Tom you gonna be.” (Capote 2004, 90.)

Lapselle naisten halailu on vielä hyväksyttävää, mutta Zoo povaa Joelille synkkää tulevaisuutta aikuisena miehenä. Hän nimittää Joelia Tomiksi, joka viittaa Harriet Beecher Stowen *Uncle Tom's Cabiniin*. Tomia käytetään pilkkanimenä alentuvasti, orjamaisesti käyttäytyvälle mustalle miehelle, ja käytöstä pidetään häpeällisenä, mutta myös epämiehisenä afroamerikkalaisessa kontekstissa (MacKethan 2002, 921).

Kirjan edetessä Joel kuitenkin kasvaa vanhemmaksi, ja myös kohti miehisyyttä. Esimerkiksi äänenmurros kuvataan seuraavalla tavalla: ”- - his voice, up to this point high and sweet like a girl's, broke in an ugly, mystifying way. ‘Uh huh,’ Zoo nodded knowingly. ‘Little tadpole growin to be a fish’” (Capote 2004, 122). Loppujen lopuksi Joelin suhde miehuuteen jää ambivalentiksi. Osittain hänestä tulee maskuliinisempi vanhenemisen myötä, osittain ei. Joel näkee teoksen lopussa itsensä peilissä, ei enää lapsena, muttei vielä miehenäkään:

For long periods each day he studied his face in a hand mirror: a disappointing exercise, on the whole, for nothing he saw concretely affirmed his suspicions of emerging manhood, though about his face there were certain changes: baby-fat had given way to a true shape, the softness of his eyes had hardened: it was a face with a look of innocence but none of its charm, an alarming face, really, too shrewd for a child, too beautiful for a boy. (Capote 2004, 156.)

Joelin niin kutsuttua sosiaalista sukupuolta kuvataan teoksessa varsin määritelmiä pakenevasti. Se on osaltaan lapsuuteen kuuluva ilmiö, osaltaan taas osa hahmon luonnetta. Hahmoa kuvataan sekä maskuliinisin että feminiinisin termein. Maskuliinisuus esitetään haluttuna, mutta monoliittisena: ”oikeanlaista” miehisyyttä on vaikea saavuttaa.

Gary Richards kuitenkin kritisoi romaanin esittämää kuvaa homomiehistä yksipuolisena artikkelissaan ”Truman Capote, William Goyen and the Gendering of Male Homosexuality” (2005). Hänen mukaansa teos rinnastaa miehen feminiinisyden homoeroottisuuden kanssa ja pitää näitä kahta sekä merkkeinä toisistaan että homoseksuaalisuuden perustana. Teoksessa ei hänen mukaansa esiinny maskuliinisia homoseksuaaleja. (Richards 2005, 31.)

Richards toteaa, että teoksen jokainen miespuolinen henkilöhahmo, joka haluaa toisia miehiä, esittää sosiaalisesti naisellisia rooleja ja on passiivinen: ”The gay men and boys of *Other Voices, Other Rooms* are passive, foppish and effeminate”, hän väittää (Richards 2005,

32–33). Feministinen kirjallisuuskritiikki kiinnittää usein huomiota siihen, kuinka naispuoliset henkilöahmot kuvataan passiivisiksi objekteiksi, jotka toimivat pikemmin vaikuttimina muille sen sijaan, että olisivat aktiivisia, toimivia subjekteja. Artikkelissa ”Visual Pleasure in Narrative Cinema” Laura Mulvey pohdiskelee sitä, kuinka naishahmot ovat elokuvissa usein vain toiminnan kimmokkeita. Hänen mukaansa nainen esitetään elokuvassa speaktaakkelina (samalla tavalla kuten vaikka tulivuoren purkautuminen), joka ei johdata elokuvan narratiivia eteenpäin, vaan ainoastaan vaikuttaa miespäähenkilöön, saa tämän käyttäytymään jollain tietyllä tavalla. Naisella itsellään ei ole pienintäkään merkitystä. (Mulvey 1999, 63.) Samaa teoriaa voi soveltaa myös kirjallisuuteen, vaikei kirjallisesti luotu naishahmo vastaakaan visuaalista sisartaan katseenpysäyttäjänä.

Other Voices, Other Roomsin homoseksuaalisten hahmojen feminiinisyydestä ja passiivisuudesta voi kuitenkin olla monta mieltä, vaikka Richards toista väittääkin. Randolph on varsin eksoottinen, kimonoihin pukeutuva, kukka-asetelmia järjestelevä, karvaton ja kiharatukkainen mies, joka pukeutuu myös silloin tällöin naisten tanssiaismekkoihin. Richards huomauttaa, että Randolph myös toimii lähinnä kodin ja sisätilojen piirissä, eikä poistu mielellään ulkoilmaan (Richards 2005, 36). Kodin ja maailman välinen jako on perinteisesti mielletty feminiinisen ja maskuliinisen väliseksi jaoksi.

Randolphin tragedia on se, että hän rakastui samaan mieheen tyttöystävänsä kanssa. Eräänä aamuna molemmat, sekä Dolores että Pepe, olivat kadonneet. Randolph kirjoittaa kirjeitä Pepelle jokaiseen maailman kaupunkiin, jokaiseen poste restante -osoitteeseen koskaan saamatta vastausta. Pepe Alvarez on maskuliinisuutta uhoava meksikolainen nyrkkeilijä, juuri sen tyyppinen miltei eläimellinen mies, joita Randolph ihailee. Hän kuvailee myös muita miehiä, esimerkiksi seuraavassa sitaatissa Zoon sulhasta Keg Brownia, varsin homoeroottisin ja myös rasistisin termein: ”There was working for me at the time a strapping young buck, splendidly proportioned, and with the skin the color of swamp honey” (Capote 2004, 77). Käsittääkseni Randolphin hahmosta ei näin ollen, Laura Mulvey’a mukailleen, muodostu feminiinisyydestään huolimatta kovin passiivista kuvaa, vaan passiiviseksi objektiksi, katseen kohteeksi ja tekojen liikkeelle laittajaksi asettuukin maskuliininen, ei-vaikoinen mies. Tämänkin voisi ajatella juontuvan valkoisen miehen hegemonisesta ylivoimaisuudesta etelävaltioissa. Lisäksi teoksen passiivisin mieshahmo on heteroseksuaalista maskuliinisuutta edustava Mr Sansom – halvaantunut, hoidettava ja puhekyvytön mies.

En ole siten samaa mieltä Richardsin kanssa siitä, että Joelin ja Randolphin henkilöahmojen homoseksuaalisuutta rakennettaisiin yksinomaan feminiinisten piirteiden ja

symbolien avulla, tai että hahmot olisivat erityisen passiivisia. Richardsin tulkinta nojaa liikaa ajatukseen sukupuolen kaksinaisuusudesta: mielestäni teoksen kerronta pikemmin purkaa sitä.

3.1.3 Randolphin drag, parodia ja performanssi

Randolph kertoo Joelille tarinan siitä, mitä tapahtui vuosia aiemmin: hän asui New Orleansissa Dolores-nimisen naisen kanssa, kun he tapasivat nyrkkeilijä Pepe Alvarezin ja tämän managerin Ed Sansomin, siis Joelin isän. Dolores ja Pepe aloittivat suhteen, ja Randolph huomasiikin olevansa mustasukkainen Pepestä Doloreksen sijaan. Eräänä päivänä pariskunta oli kadonnut, ja Randolph ampui vahingossa, hämmennyksen hetkellä, Ed Sansomia, joka haavoittui ja halvaantui.

Kriittinen piste Randolphin hahmon historiassa on *mardi gras* -juhla, johon hän pukeutuu oletettavasti ensimmäistä kertaa naisten vaatteisiin.

Ed is a Franciscan monk (gnawing a cigar), Pepe is a bandit and Dolores a ballerina; but I cannot think what to wear and this becomes a dilemma of disproportionate importance. Dolores appears the night of the ball with a tremendous pink box: transformed, I am a Countess and my king is Louis XVI; I have silver hair and satin slippers, a green mask, am wrapped in silk pistachio and pink; at first, before the mirror, this horrifies me, she pleases to rapture, for I am very beautiful, and later, when the waltz begins, Pepe, who does not know, begs a dance and I, oh sly Cinderella, smile beneath my mask, thinking: Ah, if I were really me! Toad into prince, tin into gold; fly, feathered serpent, the hour grows old: so ends a part of my saga. (Capote 2004, 115.)

Onko tämä *dragin* pukeutuminen sukupuolen - naiseuden - imitaatiota vai dramatisoiko se ne merkitsevät eleet, joilla sukupuoli yleensä vakiinnutetaan (Butler 2006, 41)? Pepe uskoo Randolphin esittämään naiseuteen, mutta Randolph itse ei; ehkä tästä syystä Pepe karkaa ”paremmin naiseutta esittävän” Doloresin kanssa. Randolphin transvestismi ei aseta naiseutta naurunalaiseksi, vaan koko sen yhteiskuntajärjestyksen, jonka puitteissa vain naiset voivat tanssia miesten kanssa, ja jonka takia sukupuolten binäärijärjestelmä nähdään välttämättömänä.

On myös huomattavaa, että transformaatio tapahtuu *mardi gras*'n, siis laskiaisen karnevaalin aikana ja sen mahdollistamana. W. Kenneth Holditch väittää, että kirjailijoiden mielenkiinto *mardi gras*'ta kohtaan johtuu siitä, että karnevaali kohottaa lihalliset ilot arvoonsa amerikkalaisittain epätyypilliseen tapaan (Holditch 2002, 472). Se on myös

tyypillisesti naamioitumisen juhla, mutta Randolphin hahmoa analysoidessa voi miettiä, onko kyseessä naamio vai toinen mahdollinen identiteetti.

Rita Felski kirjoittaa teoksessaan *Literature After Feminism* erilaisista tarinatyypeistä, joiden on nähty kuvastavan naiskirjailijan sielunelämää. Hän mainitsee myös naamiaiset ja niiden merkityksen kaunokirjallisenä vertauskuvana. Hän viittaa Coletten tarinaan ”The Hidden Woman”, jossa aviomies lähtee naamiaisiin ja tapaa naisen, jonka uskoo olevan vaimonsa, muttei voi olla varma siitä. Nainen käyttäytyy vaimon roolille sopimattomasti, jopa kevytkenkäisesti. Felskin mukaan tarinassa naamiaisten ja todellisen elämän rajat hämärtyvät. Lukijan ratkaistavaksi jää, kumpi rooli on teeskennelty. Tuoko nainen todellisen luontonsa esiin vain naamiaisasussa? (Felski 2003, 73.)

Felski myöntää naamiaisten kirjallisen teeman liittyvän läheisesti Judith Butlerin käsityksiin sukupuolesta performanssina (Felski 2003, 75). Naamiaiset ovat parodiaa, jäljittelyä, joksikin tulemista pikemmin kuin olemista. Capoten romaanin tapauksessa naamiaisten tema vielä korostuu, sillä naisen naamiaispukuun pukeutuu mies, Randolph, joka ironisesti toivoo, että *hän* oikeasti olisi *hän*: ”Pepe, who does not know, begs a dance and I, oh sly Cinderella, smile beneath my mask, thinking: Ah, if I were really me!” (Capote 2004, 115).

Randolphin hahmoa ei, kuten todettua, voida pitää läpikotaisin feminiinisenä tai naisellisenä. Hänellä on toinen puoli, ”the queer lady in the window”, joka pukeutuu kreivittären naamiaisasuun, ja hänen ulkonäköään kuvaillaan feminiinisillä adjektiiveilla myös arjessa. Siltikään Randolph ei ole samalla tavalla sukupuolitransitiivinen kuin esimerkiksi Idabel, joka ei mitään muuta halua kuin olla poika. Randolph röyhtäilee ruokapöydässä, mitä yksikään hienosti käyttäytyvä nainen ei tekisi, mutta taputtelee myös neitimäisesti huuliaan.

”To begin at the beginning then,” [Randolph] said, and burped (*Excuzes-moi, s’il vous plait. Blackeyed peas, you understand; most indigestible*). He patted his lips daintily. (Capote 2004, 61.)

Esther Newton kirjoittaa teoksessaan *Mother Camp. Female Impersonators in America* (1979) yhdysvaltalaisista *drag queeneistä* eli naisten vaatteisiin pukeutuvista viihdetaiteilijamiehistä. Newton on antropologi ja hänen teoksensa on kenttätutkimus 60–70-lukujen homo- ja *drag queen* -kulttuureista, mutta hän tekee muutamia teräviä ja aikaansa edellä olevia huomioita sukupuolesta ja sen performatiivisesta luonteesta.

Huomionarvoista on muun muassa Newtonin haastateltavien suhtautuminen *dragin* yksityiseen ja julkiseen puoleen. Suurin osa, elleivät jopa kaikki Newtonin haastattelemissa miehistä olivat homoseksuaaleja, mutta tekivät tarkan eron *drag queenien* ja transvestiittien välille. *Drag queeneille* naisten vaatteisiin pukeutuminen on työtä, jonka motivaationa on raha ja esiintyminen, eikä yksityinen halu olla nainen (Newton 1979, 51). *Drag queenien* keskuudessa ihmeteltiin ja arvosteltiin esiintyjä, jotka pukeutuivat naisten vaatteisiin kiireestä kantapäähän, pukivat siis myös vaatteidensa alle naisten alusvaatteet. Newton toteaaakin, että *drag* on pintapuolista. Naisten vaatteet ovat rooliasu, jonka alla piileskelee ”todellinen identiteetti”, miehuus. Tämä miehuus kuului myös todistaa jossain vaiheessa esitystä. Esiintyjät saattoivat vaihdella äänenkorkeutta naisellisesta miehekkääseen tai kertoa vitsejä kiveksistään. Liian naisellinen mies ei ole haluttava homoyleisölle. Transvestismi taas merkitsee Newtonin päätelmien mukaan sitä, että todellinen sukupuoli-identiteetti on päällysvaatteiden alla: nämä miehet pukeutuvat rooliasuun käyttäessään julkisesti miesten vaatteita. (emt., 100–101.) Newton kuvaa monimutkaista sukupuoliroolien sekoittumista seuraavalla tavalla:

Monimutkaisimmillaan drag on kaksinkertainen inversio, jonka mukaan ”ulkonäkö on illuusio”. Drag väittää, että ”ulkoinen” olemukseni on feminiininen, mutta ”sisäinen” essenssini [vartaloni] on maskuliininen. Samaan aikaan se symboloi vastakkaista inversiota: ”ulkoinen” olemukseni [vartaloni, sukupuoleni] on maskuliininen, mutta ”sisäinen” essenssini [itseys] on feminiininen. (Newton 1979, 103, suomennos minun.)

Newtonin ajatuskulku on hakasulkuineen, lainausmerkkeineen ja homonyymeineen vaikeaselkoinen, mutta avautuessaan mielenkiintoinen. *Dragissa* on siis yksinkertaistaen kyse samaan aikaan sekä ”miesvartalosta naistenvaatteissa” että ”naisellisesta sielusta miehissä ruumiissa”. Newton kirjoittaaakin huomioidensa pohjalta, että sukupuoliroolit vaikuttavat olevan opittuja ja manipuloitavissa, jos myös ”väärä sukupuoli” voi niitä esittää (Newton 1979, 103). *Drag queenien* esityksissä kaikki naiseuden epäolennaiset yksityiskohdat riisutaan pois, niin että vain perusarkkityyppi jää jäljelle (emt., 57). Tästä voi vetää sen johtopäätöksen, että naiseuden arkkityyppi on loppujen lopuksi kenen tahansa päälleen puettavissa. Newton väittää myös Greta Garbosta, eräästä *drag queenien* suosituimmasta imitaation kohteesta, että tämän eleet ja elkeet olivat jo itsessään hyvin *dragia* tämän heittäytyessä dramaattisesti miesten käsivarsille. Newtonin mukaan kaikki tällainen on imitaatiota, olipa alla oleva sukupuoli oikea tai ei. (Newton 1979, 108.)

Judith Butlerin mukaan tällainen parodinen toisto, kuten *drag*, ja sosiaalisen sukupuolen kaksinkertainen nurinkääntäminen poistaa ajatuksen sukupuoli-identiteetistä kartoittamattomana syvyytenä ja sisäisenä substanssina. Tällaisissa ”parodisten käytäntöjen pastissivaikutuksissa, joissa alkuperäinen, aito ja tosi esitetään nimenomaan vaikutuksina tai seuraamuksina, onkin kumouksellista naurua”. (Butler 2006, 243.)

Butlerin ja Newtonin havaintojen valossa voi pohdiskella etelävaltioiden groteskin henkilöhaamon määritelmää. Kuten jo aiemmin mainittu, kirjallisuuden groteskia hahmoa on kuvattu esimerkiksi ruumiin ja mielen yhteensopimattomuuden ”epäinhimillistämäksi” (Boyd 2002b, 321). Randolphin hahmo sopii tähän määritelmään, mutta tarkkaavainen lukija voi jäädä ihmettelemään, miten Randolphin ”tosi” ruumis tai ”tosi” mieli määritellään ja missä näiden välinen dissonanssi piilee? Onko kyseessä feminiinisen mielen ja miesruumiin vai naisten vaatteiden ja miehisen ”essenssin” välinen ristiriita? Randolph pukeutuu kotonaan, yksityisen piirissä, naisellisiin vaatteisiin, mutta pystyy käymään naisesta tanssiaismekossaan. Pepen, Randolphin kadonneen rakastetun hahmo voi nähdä symboloivan heteroseksististä yhteiskuntajärjestelmää, jonka puitteissa ei ole mahdollista valita monia päällekkäisiä, yhteen sopimattomia identiteettejä. Groteskin käyttö halventavana terminä on poliittinen tulkinta hahmosta, jonka voidaan tulkita myös avaavan sukupuolen eri mahdollisuuksia ja tuovan esille sen häilyväisen luonteen. *Other Voices, Other Rooms*in kertojanaäni ei tuomitse tai yksinkertaista Randolphin hahmoa, vaan tuo sympaattisesti esille tämän identiteettien monimuotoisuuden ja sen, kuinka yksi niistä kumoo toisen.

3.1.4 *Other Voices, Other Rooms* ja feministisen gotiikan perinteet

Susanne Becker kirjoittaa teoksessaan *Gothic Forms of Feminine Fictions* goottilaisromanttisten romaanien feministisestä tulkinnasta. Hän viittaa sekä vanhempiin, 1800-luvulla kirjoitettuihin kirjoihin että nykypäivän uusgoottilaisiin teoksiin, kuten Margaret Atwoodin romaaneihin. Hänen teesinsä on, että goottilainen kirjallisuus on jo alunperin feminististä tai feminiinistä. Genre on pitkälti naiskirjailijoiden, kuten Mary Shelley, Charlotte Brontën ja Ann Radcliffin luomaa ja muovaamaa, ja sitä ovat lukeneet etupäässä naiset. Myös myöhempien aikojen harlekiiniromaanit, naisille suunnatut kevyet romanttiset kioskipokkarit, noudattelevat goottilaisen romaanin juoniaihioita. *Southern gothic* kuuluu määritelmänsä puolesta romantiikan tyyliuuntaukseen, joten myös *Other Voices, Other Rooms*ia voi tulkita Beckerin pohdintojen mukaan. Lisäksi en näkisi, että feminististen

teorioiden soveltaminen esim. homoseksuaalisuuden kuvauksen tutkimiseen olisi väärin siinä määrin, missä kyse on laajemmasta toiseuden käsittelystä kirjallisuudessa.

Goottilaista kirjallisuutta määrittävät ja sille vallankumouksellisen voiman antavat muun muassa sen antirealistiset ulottuvuudet, Becker väittää. Sille tyypillistä on ylitsevuotavuus ja liioittelu, päinvastoin kuin realistiselle romaanille. (Becker 1999, 33.) Myös Rita Felski on teoksessaan *Literature After Feminism* kiinnittänyt huomiota goottilaisen fiktion ylitsevuotavuuteen ja sen vastaanottoon. Hänen mukaansa goottilaiset romaanit ovat olleet aliarvostettuja sen vuoksi, että niiden runsautta, toistoa ja osittaisesta kliseisyyttä ei pidetä hyvänä kirjallisuutensa, jos hyvä kirjallisuus on hemingwayläistä lakonisuutta. Sen lisäksi goottilaisella romaanilla on usein naispäähenkilö ja sen teemat keskittyvät sukupuoleen, seksuaalisuuteen ja ruumiillisuuteen. Tämän vuoksi goottilaisia romaaneja ei ole pidetty nykyisillä standardeilla ”hyvänä kirjallisuutena”. (Felski 2003, 151.) Myös *Other Voices, Other Roomsia* kritisoitiin liiasta krumeluurisuudesta: ”Rehevä ja runsas kerronta eksyy jatkuvasti sivupoluille, sairaiden aivojen fantasiailluisioihin, mutta on siitä huolimatta pittoreskia”, totesi myös Time-lehden kriitikko (Clarke 1988, 155, suomennos minun).

Beckerin mukaan useimmiten goottilaisissa romaaneissa kauhu ei ole yliluonnollista, vaan feminiinistä, vangituksi tulemisen tunteen liioittelua. Vasta ylivuotavuus, kuten Charlotte Perkins Gilmanin novelleissa, tekee siitä kauhua. (Becker 1999, 33.) Liioittelu paljastaa sen, kuinka rajattu ja ahdas sukupuolitettu kulttuuri on ja samalla vieraannuttaa lukijan tavallisista valtarakenteista (emt., 28–30).

Gotiikka antaa toiseudelle äänen, joka puhuu puolestaan dominanttia diskurssia vastaan (Becker 1999, 23). Näissä romaaneissa toiseus tehdään uudelleen tutuksi. Emme epäile Frankensteinin hirviön olemassaoloa, kun se puhuu omasta puolestaan – samaan tapaan goottilainen romaani asettaa myös sukupuoliroolit kyseenalaiseksi, kun toiseus on puhuvana subjektina (emt., 24). Becker kirjoittaa siitä miten ”ulkopuolisten” henkilöahmojen kautta fokalisoiva kerronta luo viittauksen siihen arvojärjestelmään, joka sulkee poikkeukset ulkopuolelleen:

...kieli luo tunteen itsestä Toisena. Kun subjekti pitää itseään ”epämuodostuneena”, ”kamalana”, ”viallisena” – hirviömäisenä! –, se viittaa arvojärjestelmään, joka on luotu kaksinapaisuuden pohjalta ja siten sulkee sekä toiseuden että eron ulos. Vaikka ääni on Toisen, se on myös (tällä hetkellä) puhuvan subjektin ääni – – ”Toisen diskurssi”. (Becker 1999, 54, suomennos minun.)

Joel kokee jatkuvasti ahdistusta siksi, ettei usko täyttävänsä oikeita, maskuliinisen miehen mittoja. Hän kuvittelee isänsä halveksivan häntä – ”that runt is an impostor” (Capote 2004, 42). Beckerin ajatukset siis kulkevat myös samoja reittejä myös Andrea Hochheimerin kanssa: groteskeille hahmoille yhteistä on tämän mukaan vain se, että ne poikkeavat yhteiskunnalle tyypillisistä normeista ja maailmankatsomuksesta (Hochheimer 1996, 2).

Feministinen tai feminiininen gotiikka on, kuten Becker väittää, lähellä postmodernin kirjallisuuden arvoja. Postmodernin kiinnostus eroihin on herättänyt kiinnostusta myös goottilaisten romaanien ja muiden ennen marginalisoitujen genrejen uudelleentulkintaan, Becker toteaa. Hänen mukaansa goottilaisen romaanin subjektien moninaisuus tuo sen lähemmäs postmodernia kuin yksilöön keskittyvää realismia tai romantiikkaa. Nykypäivän feminismissä puhutaan useimmiten pikemmin erilaisista naisista kuin naisesta. *Womanin* ja *womenin* välistä eroa ovat painottaneet erityisesti postkolonialistiset ja lesbo- sekä queer-feministit. (Becker 1999, 6–7.) Beckerin mukaan goottilainen kauhu on usein kauhua, joka syntyy pakosta ja mahdottomuudesta olla nainen isolla ännällä:

Gotiikka asettaa etualalle ne kauhut, jotka kätkeytyvät yhtenäistävän, universaalien Naisen kuvan taakse – ovathan jotkin kirjallisuuden hätkähdyttävimmistä hulluista, demonisista, hirviömäis-feminiinisistä naisista peräisin goottilaisista teksteistä. Tässä mielessä myös feminiininen gotiikka haastaa postmodernilla tavalla Subjektin suuren kertomuksen. (Becker 1999, 6–7, suomennos minun.)

Becker kirjoittaa goottilaisten romaanien pääjuonia seurailevista ”latenteista tarinoista”, jotka voivat jäädä lukijalta huomaamatta. *Jane Eyren* voi lukea Janen ja Mr. Rochesterin romanttisena rakkaustarinana, mutta myös Janen kasvua ja itsenäistymistä kuvaavana *Bildungsromanina* tai jopa kolonialismin ja patriarkaatin tuhoavan voiman kuvauksena, joka tiivistyy ensimmäisessä Mrs. Rochesterissa, siis ullakon hullussa naisessa Bertha Masonissa. Romaanissaan *Wide Sargasso Sea* Jean Rhys onkin ottanut lähtökohdakseen Berthan tarinan kertomisen, tämän äänen esiintuomisen. Beckerin mukaan latentti tarina kyseenalaistaa manifestin päällimmäisen tarinan arvot ja pakenee sulkeumaa. Se paljastaa hallitsevat ideologiat ja kirjoittaa niitä vastaan. (Becker 1999, 50–51.) Samalla tavalla *Other Voices, Other Rooms* voidaan lukea monilla eri tavoilla: kehitysromaanina, queerin äänenkannattajana, mutta myös vain etelävaltiolaisena kauhutarinana.

Beckerin mukaan goottilaiselle romaanille tyypillistä on myös epäluotettava kertoja. Kerronta ja fokalisaatio tapahtuvat yhden tai useamman henkilön kautta, ja tieto on rajoittunutta tai tietyllä tavalla vääristynyttä. (Becker 1999, 41.) Esimerkiksi *Jane Eyrellä* ei

ole aavistustakaan siitä, että hänen ihailemansa mies on vanginnut ”hulluksi tulleen” ex-vaimonsa ullakolle. Daphne Du Maurierin romaanissa *Rebecca* päähenkilö, mielenkiintoisesti nimeämättömäksi jätetty nainen, taas luulee miehensä olevan yhäkin rakastunut edelliseen vaimoonsa Rebeccaan, kun todellisuudessa mies on tappanut tämän. Epäluotettava kertoja vetää, kuten Becker toteakin, huomiota yhden oikean näkemyksen problematiikkaan (Becker 1999, 42). Goottilainen romaani onkin, useiden naispäähenkilöidensä ansiosta kirjallisuudenlaji, joka antaa äänen niille, joiden näkemykset jäisivät muutoin kaikkitietävän jumalkertojan äänen taakse.

Vaikka Becker puhuukin lähinnä feminiinisistä – siis sekä naisten kirjoittamista että naisista kirjoitetuista – kirjoista, ei olisi yhtään liioiteltua laajentaa hänen teorioitaan koskemaan myös queeriä gotiikkaa, ja tutkia Capoten teosta hänen ajatustensa valossa. *Other Voices, Other Rooms*issa kuuluvat toisten äänet ja Virginia Woolfia mukailleen heillä on myös oma huoneensa, *room of one's own*. Skully's Landing on tyypillinen goottilainen kartano, jonka salaisuuksista päähenkilö alkaa ottaa selvää. Tarinassa talo ei kuitenkaan toimi samalla tavalla metaforisena vankilana kuin useissa muissa goottilaisissa romaaneissa.

Talo on tärkeä symboli goottilaisessa kirjallisuudessa. Se on eristyksissä oleva paikka, kaukana tutusta, jonne päästäkseen päähenkilö joutuu kulkemaan pitkän matkan. Beckerin mukaan talo on oiva näyttämö kauhulle – se ei ole vain kummituskartano, vaan feministikriitikkojen mukaan myös groteski versio keskiluokkaisesta kodista ja perheestä (Becker 1999, 29). Onnistunut pako talosta on mahdoton, talo rajoittaa liikkumatilaa ja luo klaustrofobisen, ansamaisen vaikutelman (Becker 1999, 35). Sekä *Rebecassa* että *Jane Eyressä* taloa piinannut ”hullu nainen” (tai sen vertauskuvallinen haamu) toki pääsee pakenemaan, mutta seuraukset ovat huonot. Du Maurierin tapauksessa totuus Rebecan kuolemasta tulee julki ja talo syttyy tuleen, oletettavasti Rebecalle edelleen uskollisen palvelijan sytyttämänä. Brontën romaanissa vangittu nainen pakenee, mutta kuolee polttaessaan talon tuhkaksi. Hullulle naiselle ei ole elämää vapaudessa (Becker 1999, 95). *Other Voices, Other Rooms*in lopussa Joel puolestaan palaa taloon, ”ullakon hullun naisen”, eli Randolphin luo. Talo ei loppujen lopuksi ole vankila kuin ainoastaan Mr Sansomille.

Susanne Becker kirjoittaa myös itsen ja toiseuden liioittelusta, josta hän käyttää termiä *subject-in-excess*. Hän nostaa esimerkiksi Margaret Atwoodin teoksen *Lady Oracle*, jonka päähenkilöllä on useita eri ”itsejä”; liioitellun jakautunut subjekti (Becker 1999, 159). Päähenkilö Joan on luonut itsestään useita eri versioita – kirjailija, vaimo, lihava tyttö – joiden kautta hänen ajatuksiaan tuodaan esille. Joan oli lapsena lihava, ja omalla tavallaan

ylipaino – feminiinisyyden ylitsevuotavuus, ylimääräisyys, liioittelu – eristi hänet muista ja teki hänen ulkopuolisen.

Beckerin mukaan nämä sivupersonat tai toiset subjektin ilmentymät johtuvat siitä, ettei Joan koe sopivansa sukupuolijärjestelmän mukaan rakentuneeseen yhteiskuntaan; hän ei kykene samastumaan äitiinsä tai muihin tyttöihin ylipainonsa takia (Becker 1999, 170). Joan pitää nämä persoonat erillä toisistaan, mitä kautta syntyy samanlainen vastakkainasettelu kuin minän ja sinän kanssa – itsen vastakohtaksi tarvitaan toinen. Näin syntyy eristyneisyyden ja hirviömäisen toiseuden tunne. Nainen on Beckerin mukaan, myös de Beauvoiria mukaillen, joka tapauksessa *subject-in-the-making*, vasta tekeillä oleva tekijä, ja tietoinen omasta toiseudestaan. (Becker 1999, 158.)

Samaa ideaa voisi laajentaa koskemaan muita marginalisoituja ryhmiä, *Other Voices*, *Other Rooms*in tapauksessa esimerkiksi homoseksuaaleja miehiä. Mielenkiintoinen toistuva toive teoksessa on Randolphin huokaama ”Ah, if I were really me” tai sen toteutuma: Joelin teoksen lopussa hihkuma ”I am me!”. Joel taas kokee jatkuvaa ulkopuolisuuden tunnetta ja samastuu H.C. Andersenin ”Lumikuningatar”-sadun pieneen Kai-poikaan, joka saa jääpeilin sirpaleen sydämeensä ja muuttuu tahtomattaan pahansuovaksi. Randolphilla taas on kaksi roolia, sekä eksentriininen kartanonherra että *queer lady in the window*. Hän ei koskaan pukeudu naisten vaatteisiin muiden perheenjäsenten läsnä ollessa, vaan pitää nämä kaksi persoonaa erillään. Beckeriä mukaillen Randolph siis jakaa nämä kaksi puolta itsestään hyvin erillisiksi persooniksi, siten luo ”minun ja sinun” eli ”itsen ja toisen” vastakkainasettelun ja samalla toiseuttaa itsensä.

Tyypillistä goottilaiselle romaanille on Beckerin mukaan myös äidin etsintä. Usein päähenkilö on kokonaan tai ainakin puoliksi orpo, äitinsä menettänyt henkilö: äitihahmot loistavat poissaolollaan (Becker 1999, 61). Päähenkilö kokee tyypillisesti hylätyksi tulemisen tunnetta ja hakee turvaa ja rakkautta mieheltä, isähahmolta (emt., 49). Myös Joel etsii *Other Voices*, *Other Rooms*issa rakkautta ja hyväksyntää. Hän on menettänyt äitinsä ja saanut kuin tilauksesta isänsä takaisin. Kuten Becker toteaa, (nais)päähenkilö voi yhdistyä uudelleen äitinsä kanssa ts. saada rakkautta vasta kun hänet on korjattu feminiiniseksi (emt., 57). Laajemmin ajateltuna hahmon siis pitää hyväksyä oma sukupuoliroolinsa. Tämä rakkaus, jota päähenkilö etsii, ei ole varsinaisesti romanttista tai seksuaalista, vaan hoivaavaa (Becker 1999, 88).

Mielenkiintoista *Other Voices*, *Other Rooms*issa on se, että Joel ei loppujen lopuksikaan saa isältään (tai koko heteronormatiiviselta yhteiskunnalta) rakkautta eikä hyväksyntää. Halvaantunut Mr Sansom ei koe ihmeperantumista, nouse sängystään ja ota

Joelia huomaansa. Joel ei päädy myöskään itse päädy hoivaamaan häntä, kuten Jane Eyre samannimisessä romaanissa palvelee sokeutunutta miestänsä. Sen sijaan Joel huomaa, ettei tarvitse isänsä hyväksyntää, eikä hänen tarvitse sopeutua yhteiskuntaan, vaan hän liittoutuu toisen ulkopuolisen, Randolphin, kanssa. Hän uskoo rakastavansa Randolphia, mutta tämä rakkaus on pikemmin hoivaavaa ja platonista, ei eroottista. Jos saman tarinan asettaisi *Jane Eyren* kehyksiin, merkitsisi se samaa kuin Janen ystävyystyminen Berthan kanssa, naisten ja marginalisoitujen keskinäistä liittoutumista.

Other Voices, Other Rooms ja *Jane Eyreä* yhdistää siis teema, jota kannattaa analysoida: nuoren koettelemukset oudossa talossa, jonka ullakolla asuu villinainen. Joelilla on Randolph ja Janella Bertha. Sandra M. Gilbert ja Susan Gubar ovat tutkineet teoksessaan *The Madwoman in the Attic* (1984) 1800-luvun naisten kirjoittaman kaunokirjallisuuden teemoja feministisen analyysin keinoin. Artikkelissaan ”A Dialogue of Self and Soul: Plain Jane’s Progress” he keskittyvät *Jane Eyreen*, ja väittävät, että Bertha edustaa Janen omaa kapinaa ja raivoa, sisäistä konfliktia, jonka lopputuloksesta riippuu sekä romaanin juoni että Janen kasvu (Gilbert & Gubar 1984, 339). Artikkelia on ylistetty, mutta myös kritisoitu sen välinpitämättömyydestä luokka- ja rotukysymyksiä kohtaan. Silti siinä on muutamia mielenkiintoisia seikkoja, joiden vuoksi sitä kannattaa soveltaa *Other Voices, Other Rooms*in.

Vaikka Gubar ja Gilbert keskittyvät naiskirjailijoihin, on mielestäni aiheellista soveltaa heidän teoriaansa myös *Other Voices, Other Rooms*in. Capoten teoksessa on Berthan lailla ullakolle vangittu ”hullu nainen” – Randolph, joka ei voi naisten vaatteissa poistua talosta. Ullakko muodostaa toiseudelle symbolisen vankilan tai kaapin.

Rita Felski toteaa teoksessa *Literature After Feminism*, että hulluutta on käytetty laajasti naisen vihan ja kapinan metaforana. Viktoriaanisisissa, naisten kirjoittamissa romaaneissa kotia on käytetty vertauskuvana vankilalle tai hullujenhuoneelle, jonka kauhuista ulkopuoliset eivät näe mitään. Olohuoneessa tarjoillaan teetä samaan aikaan kun yläkerrassa tapahtuu sanoinkuvaamattomia asioita. Hullu nainen on Felskin mukaan myös naiskirjailijan omakuva, kirjoittamalla luotu kapina joka pyrkii pois miesten määrittelemistä kirjallisista konventioista. (Felski 2003, 64–66.) Felski kirjoittaa kaunokirjallisten talojen ullakkohuoneista seuraavasti:

Brontën ja Gilmanin hullujen naisten asuttamat ullakkohuoneet ovat resonantteja, symbolisia tiloja. Huoneet symboloivat naisten liikkuvuudelle ja vapaudelle asetettuja esteitä; ne ovat graafisia muistutuksia rajoista, joita kulttuurin marginaaleihin ja isän talon periferiaan suljetut naiset eivät voi ylittää. Hullu, ullakolle lukittu nainen on sekä

viktoriaanisen, keskiluokkaisen, feminiinisyyden kahlitseman ja olohuoneessaan tukehtuvan naisen kaiku että sen groteski parodia. Koti oli patriarkaatin linnake, tuskan talo, joka vammautti ja usein tuhosi naispuoliset vankinsa. (Felski 2003, 67, suomennos minun.)

Felskin analyysi ei ole välttämättä väärässä, mutta kaipaa laajennusta. Samalla tavalla kuin viktoriaanisessa fiktiossa kirjoitetaan usein kotiensa vangeista, on myös heteronormista poikkeavilla hahmoilla usein oma vankilansa, se kuuluisa kaappi. Lainauksen tekstin sanan *nainen* voisi melko hyvin korvata sanoilla *queer* tai *homo*. Homoseksuaalisuudessa on kuitenkin se piirre, että usein ihminen on kaapissa tavallaan omasta tahdostaan ja piilottelee suuntautumistaan, koska pelkää muiden reaktioita: väkivaltaa, poissulkemista, naurunalaiseksi joutumista. Myös Randolph, ikkunassa nähdystä naisesta keskustellessa, potkaisee pöydän alla Miss Amya, joka uhkaa paljastaa hänet.

Gilbertin ja Gubarin mukaan Brontë asettaa vastakkain Janen ja Berthan, kaksi hahmoa, joista toinen edustaa hyväksytyä ja konventionaalista käytöstä, toinen taas vapaata, rajoittamatonta ja pimeää puolta. Heistä tulee tarinallisesti psykologiset kaksoisolennot. Bertha toteuttaa niitä Janen salattuja haluja, joita tämä ei voi itse tuoda esille. (Gilbert & Gubar 1984, 360–361.) Susanne Beckerin mukaan ”hullu nainen” on aktiivinen hyökkäys hallitsevia, patriarkaalisia valtarakenteita kohtaan (Becker 1999, 11). Samalla tavalla kuin Berthan Janelle, myös Randolphin voisi nähdä toimivan Joelin kaksoisolenona. Randolph pysyy sisällä talossaan, ullakolla, metaforisessa kaapissaan, mutta mikään ei voi muuttaa häntä miksikään muuksi kuin mitä hän on. Randolph harhailee talon ullakolla pukeutuneena silkkeihin ja peruukkeihin, eikä naisen roolista poistuessakaan peittele feminiinisiä piirteitään. Hän toimii (itse asiassa Capoten teoksille tyypillisenä) mentorihahmona, joka lausuu julki Joelin sisäiset haaveet ja narratiivin viestin rakkauden hyväksymisestä kaikissa muodoissaan.

”Hullu nainen ullakolla” herättää kummastusta ja jopa kauhua – eläimellinen ja lattioita pitkin ryömivä Bertha Mason siinä missä salaperäinen peruukkipäinen nainen Skully’s Landingin ullakollakin. Susanne Becker toteaa, että hirviömäiset hahmot luodaan säännellyn feminiinisyyden kautta. Naiselle feminiinisyys on luonnollista: jos hän on epäfeminiininen, se on epäluonnollista, ja epäluonnollisuus on hirviömäistä. (Becker 1999, 44.) Samalla tavalla pelkoa herättää myös mies naisten vaatteissa: se on ”epäluonnollista”, siis pelottavaa.

Jane Eyre päättyy siihen, kuinka Jane lyhyen poissaolon jälkeen palaa takaisin Thornfieldin kartanoon. Bertha on päässyt vapaaksi, polttanut talon sekä sokaissut Rochesterin. Hän on itse kuollut, ja näin ollen Jane voi mennä naimisiin miehen kanssa.

Tarinallisesti kyse on siitä, että kaksinnaiminen on laitonta, mutta teemallisesti voi tapauksen tulkita myös niin, että Bertha, Janen pimeä puoli, on halunnut rankaista Rochesteria ”symbolisella kastroinnilla”, jota ilman he eivät voisi nähdä toisiaan tasavertaisina (Gilbert & Gubar 1984, 368).

Jos Randolph toimii Joelin kaksoisolentona, voi myös heidän taistelunsa maskuliinista pakkoheteroseksuaalisuutta kohtaan tulkita samoin tavoin. Randolph on Joelin ullakolla lymyilevä feminiinisyyden ja mahdollinen homoseksuaalisuus, joita Joel ei voi hyväksyä menettämättä patriarkaatin – eli hänen isänsä, Mr Sansomin – arvostusta. Randolph toteuttaa talon uumenissa niitä taipumuksia, joista muutoin vaietaan, mutta loppujen lopuksi hän on juuri se, joka ampuu Mr Sansomia ja halvaannuttaa hänet, symbolisesti riisuu hänet vallasta. *Other Voices, Other Rooms* loppuukin Joelin ja tanssiaismekkkoon pukeutuneen Randolphin kohtaamiseen:

She [Randolph] beckoned to him [Joel], shining and silver, and he knew he must go: unafraid, not hesitating, he paused only at the garden's edge where, as though he'd forgotten something, he stopped and looked back at the bloomless, descending blue, at the boy he had left behind. (Capote 2004, 173.)

Other Voices, Other Rooms on jopa liberaalimpi loppuratkaisussaan kuin *Jane Eyre*, joka ei kuitenkaan löydä muuta vaihtoehtoa kuin mukautua vallitseviin olosuhteisiin ja päättää tarina avioitumiseen. Jane ei voisi koskaan toimia niin kuin Joel – liittoutua Berthan kanssa ja unohtaa Rochesteria ja niitä arvoja, joita mies puolustaa.

John Berendt muistuttaa kuitenkin esipuheessaan Capoten romaaniin, että vaikka useimmat kriitikot näkivät *Other Voices, Other Rooms*in loppuratkaisun niin, että Joel (Capoten lailla) naisen luo menemällä hyväksyy oman homoseksuaalisuutensa, Capote väitti ettei tarkoittanut ratkaisua niin yksitulkintaiseksi. Kyseessä oli pikemmin kasvutarinan päätös: Joel oli selvinnyt lapsuutensa kauhuista. (Berendt 2004, xiii.)

Romaanissa kuvataan mielenkiintoisella tavalla tällaisen taloonsa sulkeutuneen henkilöahmon motiiveja ja sisäistä elämää. Usein tämän tyyppiset groteskit hahmot jäävät arvoituksen tai vitsin asteelle. Esimerkiksi Harper Leen romaanissa *To Kill a Mockingbird* lapset pohtivat koko romaanin ajan Boo Radleyn arvoitusta. Boo ei poistu talostaan kuin vasta romaanin lopussa, jolloin kummitusmainen hahmo saa selityksensä. Loppujen lopuksi Boo jää kuitenkin sivuhenkilöksi, jota vähän säälitään, mutta myös ymmärretään. Randolphia pedataan Capoten romaanin alussa samanlaiseksi kummajaishahmoksi. Esimerkiksi Florabel

Thompkins kuvailee sitä, kuinka hän ja Idabel ovat kurkistelleet Skully's Landingin ikkunoista sisään nähdäkseen vilauksen Randolphista:

“Idabel will take any kind of a dare; even when we were real little she'd go up and poke around the Skully's and peek in all the windows. One time she even got a good look at Cousin Randolph.” (Capote 2004, 30.)

Joel yllättäen liittoutuu Randolphin kanssa sen sijaan, että hyväksyisi muiden ihmisten normit. Hän astuu ”kummitustaloon”, siihen elämään, joka jää mysteeriksi ulkopuolisille.

3.1.5 Queer-hahmon sentimentaalisesta tulkinnasta

William White Tison Pugh kirjoittaa artikkelissaan ”Queer Sentimentalism: Boundless Hearts in a Nightmare World” (1998) siitä, kuinka *Other Voices, Other Rooms*in hahmoja ei oikeastaan pitäisi analysoida groteskeina, vaikka usein goottilaisten ja groteskien henkilöhahmojen välille vedetäänkin yhtäsuuruusmerkit. Hänen mukaansa teoksessa kyllä on groteskeja hahmoja, kuten esimerkiksi lyhytkasvuinen Miss Roberta ja Skully's Landingin kokki Zoo, jonka hän luokittelee groteskiksi, koska Zoon hahmonkuvaus sisältää ja painottaa eläimellisiä piirteitä, kuten Zoon kirahvimaisen pitkää kaulaa. (Pugh 1998.) Mielestäni Zoon kuvaus ei rajoitu ainoastaan groteskiin, sillä eritoten kirjan loppupuolella tämän kuvauksessa käytetään samanlaisia tekniikoita kuin esimerkiksi Joelin tai Idabelin tapauksissa. Zoo ei ole samalla tavalla queer kuin sukupuolijärjestelmän ulkopuoliset henkilöahmot, mutta myös mustan naisen kokemusta kuvataan didaktisesti lukijan tunteisiin vedoten. Tästä enemmän luvussa 3.3.

Pughin mukaan Joel, Idabel ja Randolph eivät ole groteskeja, vaan heteroseksuaalisesta yhteiskunnasta poikkeavia, ja nämä hahmot tiedostavat sen itsekin ja luulevat olevansa groteskeja. Randolph viittaa itseensä ja ystäviinsä termillä ”grotesque quadruplets”, ja Miss Wisteria toteaa Idabelista: ”Poor child, is it that she believes she is a freak, too?” (Pugh 1998). Pugh väittää, että näiden hahmojen analysointiin käy paremmin sentimentaalisen hahmon analyysi. Hänen mukaansa sentimentaalinen romaani keskittyy keskiluokkaan, vetoaa lukijan tunteisiin, käsittelee pikemmin tyypejä kuin oikeita henkilöitä, keskittyy nuoren (naisen) matkaan elämässä ja maailmassa, ja sillä on julistavia tai sanomallisia pyrkimyksiä (emt.).

Pughin artikkelissa todetaan, että Skully's Landingin kartanon rapistuva kunto on merkki siitä, ettei tarina sijoitu yläluokkaan, vaan pikemmin keskiluokkaan (Pugh 1998).

Mielenkiintoisesti etelävaltioiden sisällissodan jälkeisessä kirjallisuudessa köyhtyminen tai arvonlasku on yleinen teema. Esimerkiksi William Faulknerin *The Sound and the Fury* kertoo rapistuvasta mahtisuvusta ja muuttuvista yhteiskunnallisista rakenteista. Tarinaa kerrotaan neljästä eri näkökulmasta, neljästä eri suhteesta historiaan, ja se päättyy päämäärättömään kärryjeluun sisällissodan muistomerkin ympärillä, menneisyyden raunioiden turhanpäiväiseen kiertämiseen. Myös Margaret Mitchellin *Gone with the Wind* kertoo Scarlett O'Haran taistelusta yhtäkkistä köyhtymistä ja valkoisen auktoriteetin menetystä vastaan. Etelävaltioiden historia on toisten historiaa, häviäjien historiaa. Vaikka sisällissodan lopputulos oli ihmisoikeuksien kannalta suotuisa, jenkkisotilaat esitetään historiankirjoituksessa johtajansa Abraham Lincolnin ohella puhtoisina sankareina, jotka taistelivat konfederaation pahoja punaniskoja vastaan. Sen sijaan etelän kaunokirjallisuudessa huomaa toistuvan tendenssin kertoa sisällissodan historiaa häviäjän näkökulmasta. Myös *Other Voices, Other Roomsissa* tehdään viittaus tähän kirjallisuuserinteeseen: "It is said that once three exquisite sisters were raped and murdered here in a gruesome manner by fiendish Yankee bandit who rode a silver-grey horse and wore a velvet cloak stained scarlet with the blood of southern womanhood" (Capote 2006, 17–18). *Other Voices, Other Roomsissa* kerrotaan jo tämän repliikin tasolla useita päällekkäisiä eroja: (luokan, rodun,) sukupuolen ja asuinpaikan tuottamat toiseudet, jotka muotoiltiin uusiksi rauhaa solmittaessa. Capoten kerronnassa keskiluokka ei ole staattinen tila – samalla tavalla hän kirjoittaa myös sukupuolesta, identiteetistä ja halusta.

Toisekseen, Pugh huomauttaa, teoksen kertojanääni tekee suoria vaatimuksia lukijalle tuntee sympatiaa hahmoja kohtaan. Muun muassa Idabelin epätoivoa oman sukupuolensa rajoitteiden suhteen kuvataan liikuttavaksi: "her futility was touching". (Pugh 1998.) Erityisesti Joelin, päähenkilön epätoivoa korostetaan. Hän on kokenut lähimenneisyydessä monia vaikeuksia ja menetyksiä, joita ovat muiden muassa äidin kuolema, sopeutumattomuus uuteen perheeseen, muutto pois kotikaupungista. Hän matkustaa Noon Cityyn asumaan isänsä luo, mutta jää matkan varrelle Paradise Chapeliin, josta joutuu liftaamaan loppumatkan, sillä kukaan ei tule hakemaan häntä: "'that was as far as I could go; no one come to meet me'" (Capote 2006, 9). Kertoja kuvaa Joelia romaanin alussa useaan otteeseen yksinäiseksi. Hänellä ei ole ketään, jolle uskoutua, mukaan lukematta romaanin yleisöä (Pugh 1998). Joel kuvittelee itsensä H.C. Andersenin "Lumikuningatar"-sadun pikkupojan rooliin, mutta ei keksi, kuka täyttäisi sadun pelastajan roolin hänen elämässään. "What living soul would then [come] for his rescue? And there was no one, really no one" (Capote 2006, 13).

Kolmannekseen Pughin mukaan Capoten henkilöhahmot eivät ole niinkään aitoja ihmisiä vaan pikemmin tyyppejä, jotta näiden sentimentaalinen vetoavuus pääsee paremmin oikeuksiinsa. Esimerkiksi Joel ei ole oikeastaan oikea poika, vaan kaikkien yksinäisten ja rakkautta kaipaavien ihmisten vertauskuva. Neljänneksi teoksen voi lukea myös *Bildungsromanina* Joelin matkasta maailmaan äitinsä kuoleman jälkeen. Viimeisimpänä Pugh toteaa, että vaikkei teos olekaan kaikkein ilmiselviten poleeminen tai niin sanotusti saarnaava, se selkeästi pyrkii herättämään lukijoissaan parempaa ymmärrystä ja hyväksyntää homoseksuaalisuutta kohtaan. (Pugh 1998.)

Pughin mukaan myös teoksen loppu on sentimentaalisen romaanin perinteitä seuraava. Hänen mukaansa Randolphin ja Joelin välinen suhde ei ole (kuten usein on väitetty) eroottinen, vaan hoivaava. Sentimentaalisisissa romaaneissa on aina esillä mentorihahmo, joka tutustuttaa oppilaansa vieraisiin aiheisiin ja lausuu ääneen ne arvot, joita narratiivi pyrkii tukemaan. Randolphin voi hyvinkin lukea mentorina. (Pugh 1998.) Kirjan perustavanlaatuinen teesi on se, että rakkautta kaikissa muodoissaan tulisi arvostaa ja vaalia. Randolphin hyperbolinen rakkaustarina – toivoton rakkauskirjeiden kirjoittelu kaikkiin maailman poste restante -osoitteisiin – painottaa tätä teemaa, ja monet Randolphin monologit keskittyvät rakkauteen, kuten esimerkiksi kirjan sanoman tiivistävä repliikki:

The brain may take advice, but not the heart, and love, having no geography, knows no boundaries: weight and sink it deep, no matter, it will rise and find the surface: and why not? any love is beautiful and natural that lies within a person's nature; only hypocrites would hold a man responsible for what he loves, emotional illiterates and those of righteous envy, who, in their agitated concern, mistake so frequently the arrow pointing to heaven for the one that leads to hell. (Capote 2004, 113.)

Randolphista ei tule Joelin rakastajaa, vaan ohjaaja, joka auttaa tätä ja samalla kirjan lukijoita hyväksymään homoseksuaalisuuden (Pugh 1998). Pughin mukaan Skully's Landing edustaa maailmaa, jossa homoseksuaalisia ja homososiaalisia suhteita voidaan solmia, ja jossa Joel voi kasvaa yksilönä vapaammin kuin homofobisessa yhteiskunnassa talon ulkopuolella (emt.).

Teoksen lopussa Joel karkaa Skully's Landingilta. Pughin mukaan hän pakenee samalla homoseksuaalisuuttaan. Talon ulkopuolisessa, vihamielisessä maailmassa hän ei kuitenkaan voi onnistua, vaan sairastuu vakavasti. Randolph tuo hänet takaisin kartanoon ja hoivaa hänet terveeksi. Pughin mukaan Joel ”syntyy uudelleen” homomiehenä (Pugh 1998). Aivan teoksen viimeisessä lauseessa Joel palaa Landingille, tällä kertaa täysin vapaaehtoisesti ja itsensä hyväksyen, heittäen vain silmäyksen taaksensa jääneeseen poikaan: entiseen itseensä.

Randolph ei ole ainoastaan homomies tai transvestiitti, vaan monitahaisen seksuaalisuuden symboli, identiteettien kirjava joukkio. Kirjan kertoja kuvaa Joelin suhdetta Randolphiin Joelin kautta fokalisoiden. Randolphin sukupuolella tai identiteetillä ei ole enää väliä, vaan ainoastaan rakkaus merkitsee jotain:

And even if he spoke to Randolph, to whom would he be confessing love? Faceted as a fly's eye, being neither man nor woman, and one whose every identity cancelled the other, a grab-bag of disguises, who, what was Randolph? (Capote 2004, 159.)

Randolphin toive ”jospa vain olisin minä” toteutuu Joelin kautta. Joel vieraillee metsän kätköön jääneellä, hylätyllä hotellilla Randolphin kanssa. Hotellille päästäkseen pitää ylittää lampi, jossa Joel on aiemmin käynyt Idabelin kanssa. Lampi tuntuu näyttävän seksuaalisuuden symbolista roolia. Psykoanalyttisissa tulkinnoissakin vettä pidetään usein alitajunnan tai (myös kiellettyjen) halujen symbolina. ”The water, deeper here than where he and Idabel had taken the bath, was also darker, a muddy bottomless olive, and when he knew they did not have to swim over, his relief gave him courage - -” (Capote 2004, 136). Joelin ei tarvitse heittäytyä veden varaan, vaan Randolph neuvoo, kuinka vesieste ylitetään. He käyvät veden takana, ja paluumatkalla Joel riemuitsee elämästä ja omasta itsestään: ”I am me, Joel whooped. ‘I am Joel, we are the same people’” (Capote 2004, 170).

*Other Voices, Other Rooms*in hahmoja voi siis tulkita esimerkiksi sekä feminiinisen goottilaisen romaanin tai sentimentaalisen romaanin perinteiden mukaan. Pugh vastustaa erityisesti homoseksuaalien hahmojen lukemista groteskeina, mutta entä jos etelävaltioiden groteski on alun perinkin queeriä?

Joelin ja Randolphin hahmot voi tulkita groteskeiksi hahmoiksi, sillä hahmokuvausta rakennetaan heidänkin kohdallaan erilaisten symbolien ja teemojen kautta ristiriitaisiksi, siinä missä maskuliinisuus ja feminiinisyys nyt ovat ristiriidassa keskenään. Lisäksi groteskin kokema ulkopuolisuus korostuu muun muassa Randolphin eristäytyneisyydessä ja Joelin yksinäisyydessä. Lisäksi kaupungin muiden asukkaiden kautta fokalisoimalla esitetään normi, josta nämä miehet poikkeavat.

Sukupuolta kuvataan erilaisina mahdollisuuksina. Voi olla, että Randolph on monitahoinen kuin kärpäsen silmä, ei nainen eikä mies, mutta silti mielenkiintoisesti juuri valkoinen, biologinen miehuus mahdollistaa tämän: Idabel ei voi samalla tavalla ryhtyä pojaksi eikä Zoo pääse pakoon rasistista yhteiskuntaa.

Siitä huolimatta myös Joel ja Randolph istuvat käsitykseeni etelävaltiolaisen kirjallisuuden groteskista hahmosta. Nimenomaan yhteiskunnan ja yksilön välinen *suhde*, ei yksilö itse, on groteski, ja hahmon on tarkoitus herättää sympatiaa toiseutta kohtaan.

3.2 Naisen maskuliinisuus: Idabel

"Hello, Idabel," he said, and Idabel laughed, and this laugh of hers was rougher than barbed wire. "Look here, son," she said, "the last boy that tried pulling tricks on Idabel is still picking up the pieces." She put back on her dark glasses, and gave her shorts a snappy hitch. (Capote 2004, 95.)

Idabel Thompkins on yksi *Other Voices, Other Roomsin* mielenkiintoisimmista henkilöahmoista. Idabel on *tomboy*, siis poikatyttö, josta tulee päähenkilö Joelin ainoa samanikäinen ystävä ja jopa jonkinlainen ihastuksen kohde Noon Cityssä. Ystävyys laatu on tosin varsin häilyvää ja jopa väkivaltaista. Idabel on omapäinen, uppiniskainen 12-vuotias lapsi, joka ei suostu pukeutumaan hameisiin ja kohtelee Joelia, kuten kaikkia muitakin ihmisiä, suorastaan töykeästi. Hän on jatkuvasti vaikeuksissa, eikä välitä oikeastaan kestäen muusta kuin Henry-koirastaan.

Capoten teos on, kuten hän on itsekin myöntänyt, tiettyyn pisteeseen asti omaelämäkerrallinen, ja Idabelin hahmo perustuu hänen lapsuudenystävänsä Nelle Harper Leehen (Clarke 1988, 152), jonka teoksessa *To Kill a Mockingbird* (1961) esiintyy myös samanlainen poikatyttö ja herkän pojan parivaljakko, Dill ja Scout.

Siinä missä esimerkiksi teoksen miespuoliset hahmot Joel ja Randolph kykenevät toteuttamaan heteromatriisista poikkeavaa, homoseksuaalista identiteettiä, jota pidetään vapauttavana sen sijaan että sille vain alistuttaisiin (Clarke 1988, 152–53), voi Idabelin hahmon kautta pohtia romaanin käsitystä naiseudesta, sen merkityksistä ja luonnollisuudesta tai luonnottomuudesta.

Idabel vertautuu mielenkiintoisesti kaksoissiskoonsa (ja kaunokirjalliseen kaksoisolentoonsa) Florabeliin, joka jo nimensäkin puolesta – flora ja belle, kukat ja kauneus – toteuttaa sosiaalisesti hyväksytyä naiseutta niissä rajoissa, jotka viime vuosisadan puolivälin Alabamassa olivat sopivia. Florabel esiintyy *Southern belle* -tyyppihahmona, jonka rakentuneisuutta pohtimalla voi avata myös Idabelin hahmoa ja sitä, miksi tälle on niin vaikeaa esiintyä ”oikeanlaisena naisena”. Vaikka tarinan sisäisessä maailmassa Idabel on se kummajainen, kertojan ääni vihjailee pikemmin Florabelin olevan se, joka teeskentelee.

Huomionarvoista poikatyttöydessä on myös se, että sitä pidetään usein ohimenevänä vaiheena, josta tytöt vielä kasvavat ulos, nuoriksi naisiksi (Halberstam 1998, 6). Idabel pyrkii jättämään huomiotta siirtymänsä puberteettiin, vaikka Joelin kautta fokalisoiva kertoja panee merkille hänen kasvavat rintansa ja levenevän lantionsa. Loppujen lopuksi Idabelin itsepäinen hahmo pysyy kuitenkin lähestulkoon muuttumattomana. Hän komentaa Joelia olemaan kiinnittämättä mitään huomiota hänen vartalonsa, ja käyttäytymään kuin he olisivat molemmat poikia. Jos Idabel suhtautuu joko välinpitämättömästi tai vihamielisesti omaa ruumistaan kohtaan, onko kyseessä vihamielisyys aikuiseksi kasvamista tai naiseutta kohtaan, vai voisiko kapina olla kapinaa ruumiillisuuden kulttuuria kohtaan – sitä matriisia, jonka mukaan biologisella ruumiilla on niin suuri merkitys subjektin rakentumisessa?

Idabel myös vastustelee Joelin rakkautta, mitä ikinä se sitten onkaan, ja kieltäytyy tältä saamistaan hellyydenosoituksista. Heteroseksuaalisuutta kuvataan epäonnistumisten kautta. Esimerkiksi avioliittoinstituutio joutuu teoksessa parodian kohteeksi. Lisäksi viimeisen karkumatkan seurauksena Idabel lähetetään pois kylästä, sukulaisten hoiviin, koska kodin kasvatus ei tunnu tepsivän. Hänen kohtalokseen ei koidu samanlaista vapautusta ja identiteetin löytymisen riemua kuin se, jonka Joel kohtaa, vaan Joel hylkää hänen ystävyytensä, ehkä symbolisesti samalla oman pakkonsa heteroseksuaalisuuteen.

Ainoa kohta, jossa Idabel osoittaa Joelin tulkinnan mukaan romanttista mielenkiintoa jotakuta kohtaan on se, kun hän ihastuu kiertävän sirkuksen kääpiönaiseen. Tapahtumia voisi analysoida Idabelin samastumisena heteroseksuaaliseen miehuuteen, tai kenties lesbouteen, mutta myös jonain aivan muuna. Hänen tunteidensa kohde ei ole ruumiillisesti ”normaali”, kuten ei hänkään tunne olevansa. Kyse voisi marginaalissa kasvavasta rakkaudesta tai ainakin samastumisesta, jossa ei haeta ennalta sukupuolisesti tai seksuaalisesti määriteltyä vastaparia.

Tässä luvussa pyrin tarkastelemaan niitä keinoja, joilla *Other Voices, Other Roomsin* kerronta kuvaa naisten feminiinisyttä ja maskuliinisuutta. Keskityn lähinnä Idabelin ja Florabelin hahmoihin, joita luen mm. *butch-femme*-teorian kautta. Pohdin mahdollisuuksia irrottaa feminiinisyys ja maskuliinisuus nais- ja miesruumiista, sekä niitä kaunokirjallisia keinoja, jotka tukevat oletusta sukupuolen performatiivisesta luonteesta.

3.2.1 Kopioita ilman alkuperää: *Southern belle* ja poikatyttö

Mahdollisuudet toteuttaa stereotyypeistä poikkeavia naiseuksia 1900-luvun puolivälin, ellei jopa myös nykypäivän, Alabamassa eivät olleet laajat. Kirjallisuudessa käytettyjä

stereotyyppisiä kuvauksia on runsaasti sekä mustille että valkoisille naisille, vanhapiikatädistä pikimustaan, koomiseen *mammy*-hahmoon, jonka kuuluisin malliesimerkki esiintyy Margaret Mitchellin romaanissa *Gone With the Wind* (1936). Myös Alan Spiegel huomioi artikkelissaan “A Theory of the Grotesque in Southern Fiction” etelävaltioiden kirjallisuuden runsaan, sosiaalisista käytöskoodeista alkunsa saaneen valikoiman stereotyyppisiä hahmoja:

Agraarimenneisyys ja perinteiset sosiaaliset järjestelyt ovat antaneet etelälle runsain mitoin toisistaan erottuvia sosiaalisia tyyppihahmoja (kentuckylainen eversti, plantaasin kaunotar, musta lastenhoitaja, herrasmies koirineen). Teollinen vallankumous, uusi kaupungistuminen ja maailmansota ovat osaltaan tuottaneet uusia ja yhtä lailla erottuvia tyyppisiä (epäluotettava kaupunkilainen, tunkeileva jenkki, ahne valkoinen köyhälistö). Kun uusien tyyppien edustamat arvot, tavat ja uskomukset törmäävät vanhojen tyyppien arvoihin, tapoihin ja uskomuksiin, syntyy nykyajan etelävaltiolaisromaanille luonteenomaisia jännitteitä. Näiden jännitteiden keskipisteessä on groteski hahmo. (Spiegel 1972, suomennos minun.)

Todennäköisesti yleisin stereotyyppi on niin kutsuttu *Southern belle*, etelän kaunotar. Aito *Southern belle* on etuoikeutettu valkoinen nuori nainen, esimerkiksi plantaasinomistajan tytär. Hän elää aikaa lapsuuden ja vaimouden välissä, on hyväkäyttöksinen, flirttaileva, seksuaalisesti viaton, pirteä tyttö, joka houkuttelee luokseen kosijajoukkoja, joista hänen täytyy valita yksi aviomieheksensä. (Goodwyn 2009, 42.) Florabel Thompkins, Idabelin kaksoissisko ja näin ollen tämän kääntöpuoli, edustaa tällaista naistyyppiä. Florabel pesee huolella hiuksiaan, nyppii kulmakarvojaan ja puhuu hyväkäyttöksisesti ”kuin vanha rouva” (Capote 2004, 80).

Southern bellen aitous identiteettinä voidaan kuitenkin asettaa kyseenalaiseksi. Rooli kuuluu *antebellum*-etelään eli Yhdysvaltain sisällissotaa (1861–1865) edeltävään aikaan. Myyttejä vanhasta etelästä purkaa jo *Gone With the Wind*, jossa esitellään kaksi aivan erilaista *belle*-tyyppiä, kova ja itsekäs Scarlett sekä lempeä ja hyväkäyttöksinen Melanie. Kirjailija Margaret Mitchell rinnastaa teoksessaan Melanien vanhaan etelään ja Scarlettin uuteen (Carol Manning 2002, 96). Etelävaltioiden täytyi järjestyä uudelleen, eikä vanhoille aristokraattisille käyttäytymismalleille ollut enää tilaa. Manningin mukaan *belle* kuitenkin jatkaa eloaan vielä nykypäivänkin etelävaltioiden kirjallisuudessa (emt., 97).

Anne Goodwyn Jones kirjoittaa teoksessa *The New Encyclopedia of Southern Culture: Gender*, että itse asiassa etelävaltioiden naiseudesta (*Southern womanhood*) puhuminen identiteettinä vain vahvistaa naisen roolia etelän itsensä symbolisena konstruktiona. Staattisen *bellen* roolin omaksuminen tarkoittaa kaikkien niiden historiallisten seikkojen omaksumista, jotka alueeseen liitetään. Samalla kun ihmiset mitä enenevässä määrin asettuvat vanhan etelän

ideaaleja vastaan, myös *bellen* roolin arvostus vähenee ja mahdollisuus muutokseen kasvaa. (Goodwyn Jones 2009, 43.)

Florabel istuu näihin oikeisiin käytösnormeihin, mutta hänen kääntöpuolensa Idabel paljastaa tämän roolin keinotekoisuuden. Ei voi kuitenkaan väittää, että Idabel olisi jollain tavalla aidompi omassa roolissaan kuin Florabel, vaan heidän erilaisuutensa ainoastaan osoittaa sen, kuinka molemmat identiteetit, *tomboy* ja *Southern belle*, ovat performatiivisesti rakentuneita. Usein juuri Idabel osoitettaisiin kummajaiseksi, poikkeukseksi normista, kun taas queer-luenta pyrkii pois luonnollisuuden tai luonnottomuuden kategorioista. Idabel ja Florabel ovat kaksosia, heillä on samat geenit ja sama kasvatus. Kaksoset yhdistyvät toisiinsa nimiään myöten. ”Florabel and Idabel. Isn’t it tacky the way those names kinda rhyme? Only Mama thinks it’s real cute, but...”, Florabel toteaa Joelille (Capote 2004, 30). Florabelin nimen, kuten sanottua, voi tulkita koostuvan kahdesta feminiinisestä osasesta, florasta ja belistä, kukista ja kauneudesta. Idabelin harvinaista nimeä sen sijaan voi pohtia vaikkapa Vanhan testamentin kautta. Freudilaisittain id merkitsee sitä mielen osaa, jota vaistot ja ensireaktiot hallitsevat. Abel, Aadamın ja Eevan poika, tuli taas isoveljensä Kainin murhaamaksi. Abel ja Idabel ovat molemmat aina sidoksissa isoon sisarukseen, eikä heitä voi kirjallisina hahmoina tulkita ilman tätä suhdetta.

Southern bellen voi nähdä *dragina*, naisen rooliin pukeutumisenä – siinä missä Idabelin liioitteleva poikamaisuuskin on oma roolinsa. Jos Florabelin roolia pitää keinotekoisena, imitaation imitaationa, voi olettaa tämän vievän pohjan käsitykseltä sukupuolen luonnollisuudesta ja muuttumattomuudesta. Naiseushan ei automaattisesti tuo mukanaan pehmeää ruumiinkieltä, vaan monet naisellisina pidetyt tavat ovat butlerilaisittain ajateltuna pitkäaikaisella toistolla ylläpidettyä sukupuolen tekemistä (Pulkkinen 2000, 53). Florabel poistaa tai pesee karvojaan sen mukaan mitä normistot sanelevat, ja paheksuu siskoaan, joka ei suostu pesemään hiuksiaan tai pukeutumaan samanlaisiin mekkoihin kuin hän. Samalla tavalla hän muokkaa ulkonäköään ja käytöstään naisille sopiviin normeihin. Kuten Mari Mäkiranta kirjoittaa, ”mekkoon pukeminen, hiusten separoille solmiminen tai hiusten ruseteilla koristelemine viittaa sukupuolen rakentamiseen tietyillä tyttöyden merkeillä. Feminiinisyys ei näin ollen ole annettua ja luonnostaan tapahtuvaa, vaan tuottamisen tulosta”. (Mäkiranta 2005, 14.) Loogisemmaltahan tuntuu ajatus, että mekot luovat naiseutta, kuin se että naiseus pakottaa pukeutumaan mekkoihin. Myös Frigga Haugin kokoamassa muisteluteoksessa *Female Sexualization* todetaan, että hiusmuoti ei enää nykyään ole käytännön sanelemaa, niin että tukka toimisi esimerkiksi lämmikkeenä, vaan

hiukset merkitsevät lähinnä vain sukupuolta (Haug 1987, 111). Myös Florabelin pitkät, puhtaat hiukset rakentavat naisellisuutta; eivät ne ole luonnostaan ”naiselliset ja puhtaat”.

Merkittävää on, että aina silloin tällöin kirjan kertoja kiinnittää huomiota Florabelin esittämään rooliin, esimerkiksi hänen ääneensä: ”her old-lady mannerisms frighteningly accurate” (Capote 2004, 80). Jos Florabelin tapoja kuvataan vanhan rouvan tai lady:n pelottavan täsmällisiksi maneereiksi, ne eivät herätä mielikuvia kovin luonnollisesta puheesta. Idabel puhuu taas matalalla, poikamaisella äänellä, jota kuvataan adjektiivilla ”boy-husky” (Capote 2004, 24). Toisen tytön kohdalla puhutaan maneereista, toisen kohdalla yksinkertaisesti siitä, miten asiat ovat. Romaanin kertojan asenne on jälleen altavastaajan puolella.

Sue Ellen Case kirjoittaa artikkelissaan ”Toward a Butch-Femme Aesthetic” (1993) kuinka eritoten *butchiksi* tai *femmeiksi* identifioituvat lesbot usein luetaan pois lesbofeminismin piiristä, sillä naisellista lesboa (*femme*) ei pidetä lesbona ja miehekästä lesboa (*butch*) ei pidetä naisena. Lisäksi tällaisia rooleja pidetään usein heteroseksuaalisuuden jäljittelynä. (Case 1993, 296–297.) Case kuitenkin väittää, että juuri siksi, että nämä roolit ovat liioiteltuja – *campia* eli keinotekoisia estetiikkaa, joka jäljittelee pikemmin James Deania kuin isää – *butch* ja *femme* ovat rooleja, joita aktiiviset subjektit tietoisesti rakentavat. Nämä jatkuvat roolit pyyhkivät pois eron teatterin ja ”oikean elämän” välillä, siis hävittävät käsityksen essentialistisesta olemuksesta roolin takana. (Case 1993, 302.)

Mielestäni tätä käsitystä kannattaisi laajentaa pois lesbofeminismitä käsittelemään minkälaisia tahansa sukupuolirooleja, myös heteroseksuaalisessa kontekstissa. Case väittää, että heterosubjektia joudutaan edelleen ajattelemaan miesten hallitsemassa maailmassa, miesten ehdoilla, joten heterosubjekti ei ole kykeneväinen luomaan muutosta (emt., 295). Jos on mahdollista ajatella (sukupuoli-)identiteettiä pikemmin roolina, jota aktiivisesti rakennetaan ja esitetään, miksi tämä olisi mahdollista vain lesbokontekstissa? Judith Butler toteaa, ettei halua luoda jyrkkiä eroja homo- ja heteroseksuaalisuuden välille, mutta väittää, että homoperspektiivi heteroseksuaalisuuteen saa sen näyttäytymään sekä pakottavana järjestelmänä että parodiana itsestään (Butler 2006, 209). Butlerin mukaan heterorakenteiden ottaminen mukaan homokäytäntöihin ei muodosta valtarakenteita vaan parodian, joka haastaa pakkoheteroseksuaalisuuden luonnollisuuden ja alkuperäisyyden vaateet (emt., 213). Miksei siis heterokäytäntöihin voisi lainata takaisin tuota homoseksuaalisuuden heteroparodiaa? Minkä takia naiseksi ja heteroksi identifioituva ei voisi nähdä omaa rooliaan keinotekoisena taikka parodiana, jolla ei ole mitään alkulähdettä, mutta olla tyytyväinen siihen? Mielestäni on aiheutonta olettaa, että heteroseksuaalinen nainen tai mies ei voisi olla tietoinen oman

positionsa rakentuneisuudesta, tai että hän pitäisi sitä automaattisesti staattisena, luonnollisena tilana.

Kyse on ainoastaan siitä, että sukupuoli tulisi ymmärtää performatiivisena, muutoksessa olevana tilana, jotta voisi ymmärtää, että se voisi olla rakentunut myös toisin. Ilman queeria lähestymistapaa naisen ja miehen kategoriat käsitettäisiin mahdollisesti yhäkin staattisiksi totuuksiksi, joiden puitteissa esiintyy *poikkeuksia* pikemmin kuin variaatioita. Mutta entä sitten? Mitä väliä sillä on, pidetäänkö heteromatriisin ulkopuolisia toimijoita poikkeuksina vai variaatioina? Voidaan ajatella, että poikkeus kohtaa syrjintää, mutta variaatio ei. ”Jos sukupuolen ‘oikein’ toistamisessa ‘epäonnistutaan’, voi tuloksena olla ulkopuolisuuden tunne, ajatus siitä, ettei voi paikantaa itseään ‘oikeaoppisesti’ tytöksi eikä pojaksi”, toteaa myös Mari Mäkiranta artikkelissaan ”Prinsessa ja poikatyttö” (Mäkiranta 2005, 10).

Myös Idabel kokee itsensä poikkeukseksi. Hän uskoo siihen staattiseen tilaan, jonka mukaan hän on nainen, vaikka kuinka haluaisi olla poika: ”I want so much to be a boy... I would be a sailor, I would...” (Capote 2004, 101). Idabel kokee niin kutsutun biologisen naiseutensa rajoitteena, joka estää häneltä pääsyn merille. Mutta eikö juuri Idabelin kaltaisten hahmojen kautta voida ymmärtää, että tämä annettu maailma (on miehiä ja naisia, joista vain miehet voivat olla merimiehiä) on rakennettu, ja se voitaisiin juuri siksi rakentaa myös toisin?

Myös Rudolf Dekker ja Lotte van de Pol kirjoittavat teoksessaan *Frauen in Männerkleidern* naisten miesten vaatteisiin pukeutumisen traditioista. Viimeisen viidensadan vuoden aikana miehiksi pukeutuneet naiset eivät ole olleet harvinaisuuksia esimerkiksi laivastossa tai sotaväessä. Syitä oli monia. Monet olivat patriootteja, toiset taas halusivat paeta vanhemmiltaan tai aviomieheltään, jotkut taas pystyivät vain miehiksi pukeutuneina elämään romanttisessa suhteessa toisten naisten kanssa (Dekker & van de Pol 1990, 119–120). Monet onnistuivat miehisytydessään ja urallaan niin hyvin, että he ”paljastuivat” vasta kuolemansa jälkeen (emt., 34). Jo tämä historiallinen perspektiivi vaikuttaisi viittaavan siihen, että todellisuudessa ”naisten ja miesten ammateista” tai rooleista puhuttaessa puhutaan diskursiivisista konstruktioista, joita joistain syistä halutaan pitää yllä. Merinainen ei poikkeus, vaan mahdollisuus.

Idabelia ja Florabelia voi tulkita lesbokontekstista irrotetun *butch-* ja *femme-*tutkimuksen avulla, koska juuri heidän hahmonsensa paljastavat vielä tarkkanäköisemmin sen, kuinka sukupuolisuuden kanssa ei synnytä. He ovat kuin ovatkin loppujen lopuksi kirjalliset kaksoset, saman kolikon kääntöpuolet, kaksi manifestaatiota siitä, *mitä voisi olla*.

Capoten kerronta ei anna meille yhtään syytä siihen, miksi Idabel olisi epäkelvo ”pojaksi”, näyttää vain hänen epätoivonsa. Myös Idabelin tapauksessa kerronta on myötätuntoista. William White Tison Pughin mukaan Capote käyttää sentimentalismien keinoja luodakseen ei-heteroseksuaalisista hahmoistaan ymmärrettävämmän ja lähestyttävämmän kuvan. Hänen mukaansa kirjailija didaktisesti määrää lukijan tuntemaan sympatiaa myös Idabelia kohtaan: ”the quality of her futility was touching”. (Pugh 1998.)

Idabelia voisi pitää poikkeuksena tai kummajaisena, jos hänet asetetaan vastakkain Florabelin kanssa, mutta olisiko Florabelilla yksinään, ilman kontrastia, voimaa muuttaa vallitsevia käsityksiä? Juuri kaksosten välisen kontrastin luominen tuo esille näiden identiteettien roolimaisuuden ja asettaa kyseenalaiseksi sen luonnollisuuden vaatimuksen, jonka takia ”luonnolliset naiset” eivät voi lähteä merille. Kaunokirjallisuudella on muutoksen avaimet, sillä se voi kuvata kaikenlaisia subjekteja. On ainoastaan tulkinnasta kiinni, miten me suostumme ottamaan nämä vastaan.

Gary Richards kirjoittaa teoksessaan *Lovers and Beloveds: Sexual Otherness in Southern Fiction, 1936–1961* (2005) muun muassa Harper Leen romaanista *To Kill a Mockingbird*. Hän tutkii artikkelissaan ”Harper Lee and the Destabilization of Heterosexuality” niitä parodian keinoja, joilla Leen teos horjuttaa heteromatriisia. Kuten sanottua, Richardsin analyysi *Other Voices, Other Roomsista* rajoittuu teoksen miehen homoseksuaalisuuden kuvauksen kritiikkiin: perinteisten sukupuoliroolien horjuttaminen toimii Richardsin mukaan lähinnä symbolina juuri samansukupuoliselle halulle (Richards 2005, 120). Richardsin analyysia *To Kill a Mockingbirdin* poikatyttöistä ja naisrooleista voi kuitenkin soveltaa myös *Other Voices, Other Roomsiin* ja erityisesti Idabelin hahmoon.

Teosten hahmokavalkadit eivät ole täysin paralleeliset, mutta niistä löytyy paljon yhteistä, etunenässä Idabelin ja Joelin sekä Scoutin ja Dillin kaksikot, joiden esikuvina ovat Capoten mukaan toimineet sekä hän että Lee: ”Nellen [Harper Leen] kirja on bestseller-listan huipulla; hän on mennyt kotiin Monroevilleen kuukaudeksi. Ja kyllä, kultaseni, minä olen Dill” (Clarke 1988, 290, suomennos minun). Myös Richards myöntää näiden pariin samankaltaisuuden (Richards 2005, 141).

Richards kirjoittaa poikatyttöydestä ja sen mahdollisuuksista paljastaa naisen kategoria rankasti säännellyksi ja kieltojen ylläpitämäksi konstruktioksi. Hänen mukaansa Leen teoksessa suurinta kritiikkiä ympäristöltään ei suinkaan saa naisellinen, hento Dill, vaan rasavilli poikatyttö Scout. Hänen laajennettu perheensä ja yhteisönsä yrittää jatkuvasti pakottaa häntä parantamaan poikatyttömäiset tapansa ja alkamaan käyttäytyä 1930-luvun nuorelle etelävaltiolaistytölle sopivasti. (Richards 2005, 122.) Tämä pitää paikkansa myös

Capoten teoksen suhteen. Joelin ulkonäköön ja käytökseen kiinnitetään huomiota, mutta muut hahmot eivät useimmiten artikuloi sitä ääneen. Esimerkiksi aivan teoksen alussa Joelin ulkonäön kuvaus kuullaan ulkopuolisen, sukupuoliperinteisen katselijan kautta fokalisoituna: ”He had his notions of what a ‘real’ boy should look like and this kid somehow offended them. He was too pretty, too delicate and fair-skinned” (Capote 2004, 8). Kuten tässäkin katkelmassa, useimmissa Joelin kuvauksissa, joissa hänen feminiinisyyteensä kiinnitetään huomiota, muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta tätä ei ilmaista suoraan hänelle itselleen.

Sen sijaan heti ensimmäisessä kohtauksessa, jossa Idabel esiintyy – ensimmäisen kerran, kun hänelle puhutaan – hän saa palautetta ”sopimattomista” tavoistaan: ””And till such time as you learn some ladylike manners, I’d be obliged if you’d keep outa my place, hear?”” (Capote 2004, 24). Juuri tämä väärin tekemisen mahdollisuus avaa uusia näkökulmia etelävaltioiden naiseuteen. Richards kirjoittaa Leehen viitaten siitä, kuinka aikuiset naiset yrittävät antaa poikatyölle kieltoja ja ohjeita siihen, kuinka naisen tulisi käyttäytyä, vaikka he samalla itse paljastavat tuon rakennelman luoduksi: he käyttävät paljon aikaa kaunistautumiseen, *tullakseen siksi*, mitä naisen tulisi olla.

[Kuten] naiset itsekkin huomaavat, heissä on hyvin vähän mitään luonnollista. Heidän vaivalla rakennetut vartalonsa ja huolella suunnitellut tekonsa ja eleensä vain yrittävät vaikuttaa luonnollisilta, tai pahimmillaan ovelan viattomilta rakennelmilta. Naisten vaatimusten implisiittinen logiikka, että Scoutin pitäisi ilmaista sitä luonnollista sukupuolta, jonka kanssa tämä on syntynyt, hajoaa, sillä lukijat huomaavat nyt naisten ääneen lausumattomien sopimusten juonen, joka pyrkii mystifioimaan feminiinisyyden kulttuurisen alkuperän. (Richards 2005, 124–125, suomennos minun.)

Richards jatkaa toteamalla, että juuri tällä tavalla fiktiossa voidaan todistaa Judith Butlerin väitteet alkuperättömästä sukupuolesta (Richards 2005, 125). Myös kirjallisuus toimii sellaisena kulttuurisena toistona, joka mahdollistaa sukupuolen rakentamisen ja luonnollistamisen. Tietyt teokset, joissa esiintyy heteromatriisin ulkopuolisia toimijoita, kuten tässä tapauksessa *To Kill a Mockingbird* ja *Other Voices, Other Rooms* voivat kyseenalaistaa tämän luonnollisuuden käsityksen. Koska *tomboy* [olkoon Idabel tai Scout] saa jatkuvasti vaatimuksia ja rangaistuksia siitä, ettei suostu pukemaan päälleen naiseuden merkkiä, mekkoa, käsitys etelävaltiolaisesta valkoisesta naiseudesta alkaa näyttäytyä luonnollisen asiaintilan sijaan ”sääntelevänä fiktiona” (Richards 2005, 126).

Poikatyttöys myös luetaan usein merkiksi tytön itsenäisyydestä ja motivoituneesta asenteesta elämää ja itseä kohtaan, mutta vain siihen pisteeseen asti, että poikatyttöys alkaa uhata ”oikeanlaista” tyttöyttä (Mäkiranta 2005, 11). Lapsuuteen mielletyn passiivisuuden

lisäksi tyttöihin assosioituu myös naiseuteen liitetty passiivisuus (Mäkiranta 2005, 16). Tätä passiivisuutta vastaan Idabel kapinoi, vaikka sosiaalinen ympäristö haraa vastaan. Idabel kokee naiseuden niin pakottavaksi, rajatuksi identiteetiksi, että väittää itseään useissa kohdissa pojaksi: ”...he’s the one that’s so afraid of girls he won’t look at one; he says I’m not a girl; I do love my Uncle August: we’re like brothers” (Capote 2004, 100).

Vaikka Idabelin hahmossa on monia asioita, jotka sotivat perinteistä naiseutta vastaan, tärkein niistä on pukeutuminen. ”Well, it wasn’t no revelation to me cause I always knew she was a freak, no ma’am, never saw that Idabel Thompkins in a dress *yet*” (Capote 2004, 20, kursiivi minun). Huomiota herättävää näissä kuvauksissa on kuitenkin niiden keskittyminen tähän hetkeen; tulevaisuudessa Idabel Thompkinskin varmasti käyttää mekkoa: ”- - And *till such time* as you learn some ladylike manners, I’d be obliged if you’d keep outa my place, hear? - - and don’t come back *till* you put on some decent female clothes” (Capote 2004, 24, kursiivi minun).

Mari Mäkirannan mukaan ”poikatyttöys on sallittavaa silloin, kun se kuvastaa kukkaan puhkeavaa naiseutta ja representoi pikemminkin aikuisuuteen astumisen kuin aikuiseksi naiseksi kasvamisen vastustusta”, ja se nähdään vain tytön haluna nauttia poikien suuremmasta liikkumavapaudesta (Mäkiranta 2005, 10–11). Idabel on kuitenkin jo liian vanha juoksemaan ympäriinsä haalarit päällä, ja hänen tulisi astua sekä puberteettiin että hameeseen.

Kuitenkaan Idabelin hahmo ei kasva niin sanotuksi oikeaksi naiseksi ja ala käyttää naisellisia vaatteita. Joel kutsuu Idabelia usein tytöksi vastoin tämän toiveita, mutta tämä johtuu nähdäkseni kahdesta asiasta: siitä, kuinka Joel todistaa Idabelin naisruumiin ja tämän halun naisia kohtaan. Jos Joel etsii rakkautta, hän ei saa sitä ainakaan Idabelilta ja joutuu sen takia hylkäämään tämän. Sen sijaan muille teoksen henkilöhahmoille Idabel on loppuun asti vääränlainen:

Miss Roberta Lacey wagged her finger. “Idabel Thompkins, I warned you time and again, none of that gangster talk in my establishment. Furthermore, I have many times put into words the fact you are not to set foot inside my place, acting as you do like Baby Face Floyd, and dressing as you do in no proper way befitting a young lady: now skidaddle and take that filthy hound with you.” (Capote 2004, 144.)

Judith Halberstam toteaa teoksessaan *Female Masculinity*, että poikatyttöyttä ei pidetä suurena uhkana siinä tapauksessa, että se linkittyy selkeään ja tasapainoiseen tytön identiteettiin. Vasta siinä vaiheessa, kun poikatyttöys alkaa saavuttaa vakavia muotoja

(kaikista naistenvaateista kieltäytyminen, pojan nimen ottaminen), tai kun se jatkuu lapsuuden yli nuoruuteen, siitä aletaan rangaista kovemmilla tavoilla. (Halberstam 1998, 6.)

Halberstam väittää, että *tomboyn* identiteetin ei tarvitse olla välttämättä ohimenevä, miehiltä lainattu vaihe, vaan että todellisuudessa maskuliinisuus on rakentunut sekä mies- että naisruumiissa, eikä maskuliinisuuden alkuperä ole miehisydessä (Halberstam 1998, 1–2). Se, että joistain poikatyöistä ylipäättään kasvaa *butcheja*, on Halberstamin mukaan uskomatonta, niin monella tavoilla naisten maskuliinisuutta pyritään kieltämään (emt., 19).

Vaikka Idabelin kohtalo kirjassa on melko karu, se tuo hyvin näkyville sen, kuinka pysyvä hänen poikamainen identiteettinsä on. Joelin rakkaudentunnustukset, lukuisat kiellot eivätkä kehotukset saa häntä muuttumaan ”oikeanlaiseksi tytöksi”. Poikatyttöys tai maskuliininen identifioituminen ei esiinny kirjassa ohimenevänä vaiheena, vaikka Idabelin siirtymää puberteettiin ennakoidaan. Hän ei ole enää lapsi, vaan teininä hän saa entistä kovempia rangaistuksia sen vuoksi mitä on. Florabel ja hänen isänsä (symbolisesti nähtynä säännelty feminiinisyys ja patriarkaatti) liittoutuvat, ampuvat Idabelin koiran eli hänen lähimmän luotettunsa Henryn ja lähettävät Idabelin pois kotoa asumaan tätinsä luo. Siltikään tarina ei ole opetuskertomus. Idabel ei koskaan laita hametta päälleen ja sopeudu yhteiskuntaan.

Idabel ei ole Florabelia aidompi tai luonnollisempi tai toisin päin, vaan kuten sanottu, he ovat kaksi eri mahdollisuutta ilmaista samaa ruumista. Silti hahmoista toinen, Idabel, kokee jatkuvaa syrjintää sekä ulkopuolisuuden tunteita ja se luokitellaan groteskiksi. Tämän analyysin valossa vaikuttaisi siltä, että myös Idabelin hahmon groteskius rakentuu suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan.

3.2.2 Idabel, Joel ja heteroseksuaalisuuden parodia

Richards käsittelee artikkelissaan ”Harper Lee and the Destabilization of Heterosexuality” myös *To Kill a Mockingbirdin* kuvauksia avioliitosta, ja hänen ajatuksiaan voi helposti soveltaa myös *Other Voices, Other Roomsiin*. Kummassakaan kirjassa ei kuvata perinteistä, ”onnellista” heteroparisuhdetta, ja avioliittoa käsitellään molemmissa teoksissa lähinnä parodian kautta.

Ensinnäkin Leen romaanissa on vain yksi naimisissa oleva pariskunta, joka on jollain tavalla onnellinen. Kyseessä on valheellisesti syytetyn mustan miehen idyllinen rakkausavioliitto, joka palvelee narratiivisesti lähinnä antirasistisia tarkoituksia (Richards 2005, 137). Muutoin hänen henkilöhahmonsensa ovat vanhoja piikoja, lapsia, leskimiehiä ja

yksineläjiä, ja hän käsittelee avioliiton teemaa usein huumorin kautta. Capoten kuvaus avioliitosta on hieman vakavampi: sekä Joelin äitipuolen Miss Amyn että talon kokin Zoon avioliitot ovat onnettomia. Molemmat avioliitot on kuvattu vaimon näkökulmasta miesten poissaolon vuoksi. Miss Amy on mennyt naimisiin Joelin isän, neliraajahalvaantuneen ja puhekyvyttömän miehen kanssa säälin ja hoivavietin takia. Zoo taas meni naimisiin 14-vuotiaana Keg Brown -nimisen miehen kanssa, joka sittemmin viilsi tämän kurkun auki. Zoo selviytyi, Keg joutui vankilaan. Kummassakin avioliitossa on huomattavaa toisen osapuolen poissaolo, kykenemättömyys keskinäiseen kommunikaatioon.

Other Voices Other Roomsissa Joel myös kosii Idabelia, kuten *To Kill a Mockingbirdissä* Dill Scoutia. Lapset eivät oikeastaan tee tätä romanttisen rakkauden, vaan pikemmin ”aikuisten” maailman jäljittelyn takia. Idabel ei kuitenkaan innostu ideasta.

“I don’t want to get married,” said Idabel, colouring. “Who the hell said I wanted to get married? Now you listen, boy: you behave decent, you behave like we’re brothers, or don’t you behave at all.” (Capote 2004, 133.)

Richardsin mukaan näiden heteroseksuaalisten rituaalien jäljittelystä kumpuaa horjuttavaa huumoria. Hänen mukaansa lapset ovat ensinnäkin, itsestään selvästi, liian nuoria menemään naimisiin. Toisekseen heidän sukupuoliroolinsa ovat perinteistä poikkeavia. ”In that Scout and Dill are both gender transitive, they present a pairing as superficially disconcerting as Capote’s Joel Knox and Idabel Thompkins”, Richards toteaa (Richards 2005, 141). Avioliitto instituutiona muuttuu vitsin kohteeksi, eivätkä kosinnat johda yhtään mihinkään. Tarina ei kehity niiden sääntöjen mukaan, jotka väittävät, että jos tyttö ja poika aluksi vihaavat toisiaan, täytyy heidän loppujen lopuksi rakastua toisiinsa. Idabel ja Joel ovat jo niin vanhoja, teini-iän kynnyksellä, että heidän ystävyytensä voisi muuttua romanttiseksi rakkaudeksi, mutta näin ei käy. Sen sijaan Joel kirjan lopussa hyväksyessään itsensä homoseksuaalina symbolisesti hylkää Idabelin ja antaa tämän lähettämän postikortin Randolphille, joka heittää sen vuorostaan tuleen. ”She was, after all, - - those whose names concerned the old Joel” (Capote 2004, 158).

Joelin, Idabelin ja teoksen kertojan välinen suhde on vaikeasti tulkittavissa. Kertoja ei arvioi Idabelia luonnonoikuksi, eikä narratiivi johdattele kohti Idabelin kasvua ”oikeaksi naiseksi”. Monessa mielessä aito naiseus tehdään romaanissa naurunalaiseksi ja normatiiviset, sukupuolitettut roolit ja ruumiit näyttävät keinoitekoisina. William White Tison Pughin mukaan teoksessa kuitenkin kulkee vahvana juonena Joelin homoseksuaalisen identiteetin

hyväksyminen, eikä siinä suhteessa Idabel enää käy pojasta. Joel ihastuu Idabeliin, mutta hänen täytyy hylätä tämä romanttinen mielenkiinto, jotta voisi ”syntyä uudelleen homomiehenä”. (Pugh 1998.) Vaikka Idabel olisi kuinka poikamainen tahansa, heidän yhteisestä suhteestaan tulisi väistämättä heteroromanttinen. He toteuttaisivat sitä matriisia, jota he ovat vain parodioineet kosinnoilla ja avioliittoleikeillä. Nähdäkseni Idabelista joudutaan tekemään naista varsin voimakkain keinoin, alastomaksi riisumalla ja anatomiaa tutkimalla.

Joelin ja Idabelin suhteen kehittymisen ja Idabelin kasvukuvauksen kannalta mielenkiintoinen kohtaaminen on uintiretki, jonka he tekevät metsän piilossa olevalle lammelle. Idabel riisuuntuu alasti uidakseen. Hän ei pidä vartalostaan seksuaalisena, vaan samastuu sekä poikiin että lapsiin. Hän kieltäytyy huomioimasta Joelin alastomuuden ujostelua: ”- - what you’ve got in your britches is no news to me, and no concern of mine: hell, I’ve fooled around with nobody but boys since first grade. I never think I’m a girl; you’ve got to remember that, or we can’t never be friends” (Capote 2004, 101).

Tämä yhteinen alastomuus muuttaa sekä Idabelia että Joelin suhtautumista häneen. ”Without clothes, her figure was, if anything, more boyish. - - But already her breast had commenced to swell, and there was about her hips a mild suggestion of approaching width” (Capote 2004, 102). On mielenkiintoista, että Idabelin ”naisuus” pitää kirjassa todistaa riisumalla hänet kirjaimellisesti alasti. Hänen käytöksensä ja ruumiinsa, vaatteet päällä, ovat niin poikamaisia, ettei lukijakaan voi olla täysin varma siitä, onko hän todella biologinen nainen. Loppujen lopuksi tässäkin teoksessa sukupuolen lopullisena todisteena ovat ulkoiset sukupuolielimet, vaikka niistäkään ei voi viimekädessä päätellä biologista sukupuolta. On ristiriitaista, että Joel pitää Idabelin alastonta vartaloa ensin jopa vaateitettua poikamaisempana, mutta huomaa sitten nämä ”naisuuden merkit” – ehkä vasta huomattuaan tuon ensisijaisen miehisyyden merkin, peniksen, puutteen. Marjorie Garber kirjoittaa artikkelissaan ”Spare Parts: The Surgical Construction of Gender” transsukupuolisista ihmisistä ja siitä, kuinka peniksestä on tullut niin fetisoitu absoluuttisen miehisyyden merkki, että transsukupuolisia FTM-ihmisiä (*female-to-male*) ilman penistä ei pidetä vielä ”oikeina” miehinä, ja he ovat essentialistisesti yhäkin naisia. Siltikin tämä penis voidaan kirurgisesti rakentaa, ja naisesta tulee mies. (Garber 1993, 323.) Hänen mukaansa sukupuolen essentialismi on nimenomaan kulttuurinen konstruktio – transsukupuolisuus siis paradoksaalisesti osoittaa, että ”naisuus” ja ”mieheys”, joita monet transsukupuolisetkin pitävät essentialistisina kategorioina (”Olen aina ollut nainen”), ovat todellisuudessa rakennettavissa (Garber 1993, 334).

Joelille kuitenkin tämä sukupuolen merkki, penis, on niin ensisijainen, että hän alkaa lukea Idabelin vartalosta myös sen *tulevia* piirteitä, jotka hän määrittää heti naisellisiksi. Sananvalinnat *commenced* ja *approaching* eivät itse asiassa merkitse sitä, että jotkin ”naiseuden” merkit olisivat suoralta kädeltä nähtävissä, vaan ne ovat Joelin tai kertojan oletuksia, ennakkointia tulevasta. Jos Idabel olisikin ikään kuin paljastunut faktiseksi pojaksi, jos hänellä olisi ollut penis, olisi nämä puberteetin ja naiseuden merkit luettu eri tavalla, esimerkiksi vain lihavuutena. Tässä kontekstissa Idabelista tulee kuitenkin riisuuntuessaan nainen, ja tämä biologisen naisruumiin diskursiivinen rakentaminen palvelee tekstin sisäisessä maailmassa mielestäni lähinnä tarvetta luoda Joelille mahdollinen heteroseksuaalinen kiinnostuksenkohde, jonka tämä voi kasvaessaan hylätä.

Vaikka teoksen alussa Joel vihaa Idabelia, on tunteesta kasvanut kiintymys, jota Joel ei osaa osoittaa muutoin kuin suutelemalla häntä, kun he makaavat uinnin jälkeen alastomina kuivattelemassa auringonpaisteessa. Idabel vastaa hellyydenosoitukseen, joka muuttaa hänet heteromatriisin mukaan taas naiseksi, pieksemällä Joelin. Tappelun tiimellyksessä rikkoutuvat vihreät lasit, jotka Idabel on voittanut kiertävästä tivolista. Hän oli katsellut lasien läpi maailmaa, joka näytti sillä tavoin kauniimmalta. (”Take my coloured glasses,’ Idabel offered. ‘Everything looks a lot prettier’” [Capote 2004, 98].) Käsirysy taukoaa, kun lasit murskaantuvat Joelin paljaan takamuksen alla ja tekevät häneen haavan. Lapset istuvat riidan jälkeisessä hiljaisuudessa ja Joel hieroo sovintoa:

”I’m sorry about your glasses.”

“It’s not your fault,” she said sadly. “Maybe... maybe some day I’ll win another pair.” (Capote 2004, 104.)

Voisi tulkita, että Idabelin lasit toimivat tässä sukupuolitransitiivisuuden ja ”poikatyttöyden” symbolina. Niiden läpi maailma näyttää kauniimmalta, mutta kun Joel tunkeutuu Idabelin fyysiselle reviiirille, lasit särkyvät ja Idabel tulee surulliseksi. Ehkä joku päivä hän voisi kuitenkin vielä voittaa koskemattomuutensa ja maskuliinisen identiteettinsä takaisin, saada uudet lasit. Lasien lopullinen menettäminen merkitsisi sitä, että hän alkaisi itsekkin nähdä itsensä osana heteronormatiivista maailmaa.

Myös William White Tison Pugh kiinnittää huomiota kohtaukseen ja Idabelin vihreisiin laseihin, mutta pitää niitä kuitenkin vain teeskentelyn ja omaan maailmaan vetäytymisen merkinä:

Idabelin vihreiden lasien kyky saada "kaikki näyttämään kauniimmalta" symboloi hänen yritystään tehdä maailma miellyttävämmäksi. Muuttamalla ympäröivää maailmaa lasiensa avulla hän yrittää luoda sellaisen maailman, jonka haluaa nähdä. [Heteroseksuaalinen] yhteiskunta, jossa hän ja Joel elävät, ei kuitenkaan ole heille "kaunis" paikka. (Pugh 1998, suomennos minun.)

Kun Idabel myöhemmin, uimaretken jälkeen, ilmaisee huoltaan Joelista, jota ei ole näkynyt aikoihin, Joel tuntee itsensä vahvemmaksi kuin hoivaavaa asennetta osoittava Idabel. "Joel felt stronger than she, and sure of himself as he'd never been with that other Idabel, the tomboy" (Capote 2004, 131). He lähtevät retkeilemään suolle, ja Joel ottaa rohkeitakin askelia, työntää edellään kulkevan, maastoa kartoittavan Idabelin syrjään ja ottaa itse tämän paikan. Ei siksi, että haluaisi suojella tätä, vaan siksi, että "miesten kuuluu" tehdä niin: "after all, no matter what Idabel said, he was a boy and she was a girl and he was damned if she were going to get the upper hand again" (Capote 2004, 136).

Kuten on jo todettu, Joel epäonnistuu Idabelin puolustamisessa, ja Idabel joutuu riuhtomaan Joelin käsistä miekan, jotta voisi tappaa heitä uhkaavan käärmeen, fallisen symbolin. Freudilaisittain luettuna voi ajatella, että jo pelkkä Idabelin läsnäolo symbolisesti kastroi Joelin, koska poikatyttö kykenee toteuttamaan sitä maskuliinisuutta, jonka jäljittelyssä Joel jatkuvasti epäonnistuu. Pugh myös tulkitsee naisen maskuliinisuuden homoseksuaalisuudeksi:

[Idabel] vapauttaa itsensä niistä patriarkaalista käytänteistä, jotka yrittävät estää häntä kokemasta homoseksuaalisuuttaan. Uudessa vapaudessaan Idabel pystyy hyväksymään homoseksuaalisuutensa ja rakastuu tivolin Miss Wisteriaan. (Pugh 1998, suomennos minun.)

Pughin luennan mukaan he siis molemmat, Joel ja Idabel, epäonnistuvat heteroseksuaalisuudessa. He eivät voi paetaan omia identiteettejään jäljittelemällä heteroliittoa tai muuttamalla maailmaa lasien avulla (Pugh 1998). Idabelista tulee hieman väärin perustein automaattisesti lesbo, jos pelkästään sukupuolijaon horjuttaminen luetaan aina samansukupuolisen halun merkinä. Edes Miss Wisteriaan rakastuminen ei välttämättä merkitse lesboutta – eihän Joelinkaan rakkaus Idabeliin tee hänestä heteroseksuaalia. Mielestäni lasit toimivat nimenomaan maailman queerinä näkemisen, eivät identiteetin kieltämisen symbolina. Maailma näyttäytyy kauniimpana: ei ehkä todellisena, vaan sellaisena kuin sen haluaisi nähdä. Pugh jättää huomiotta sen, että Idabel löytää Miss Wisterian vasta saatuaan uudet lasit. Se aika, jolloin Idabelin ja Joelin välinen suhde teeskentelee heteroutta (suutelu, kosinnat, heikkojen naisten puolustaminen käärmeiltä) siinä epäonnistuen, sijoittuu

juuri lasittomuuden aikaan. Tänä aikana Idabel, tavoistaan huolimatta, näyttäytyy Joelille ”vain tyttönä”, johon ei tarvitse tehdä enää vaikutusta. Kuten jo aiemmin on todettu, Idabel pysyy teoksen muille henkilöille loppuun saakka yhtä itsepäisesti heteromatriisin ulkopuolella ja vain Joel yrittää sovittaa hänelle passiivisen ja feminiinisen ominaisuuksia. Joelin ja Idabelin romanssi on kuitenkin tuomittu epäonnistumaan. Monet kriitikot ovatkin kiinnittäneet huomiota siihen, kuinka Joel etsii rakkautta, mutta kokee epäonnistumisia (kts. esim. Clarke 1988, 152). Myös groteskin henkilöhahmon piirteisiin kuuluu rakkaudettomuus:

Groteskit päähenkilöt kärsivät kyvyttömyydestä kommunikoida, ilmaista kiintymystään, tulla rakastetuiksi ja toteuttaa itseään luovasti, koska niiden mielet ovat vääristyneitä tai yksinkertaisesti siksi, että ne eivät ole älykkäitä. (Boyd 2002b, 322, suomennos minun.)

On melko pitkälle vietyä väittää, että henkilöhahmon kykenemättömyys ilmaista rakkautta johtuisi tyhmyydestä tai vääristyneestä mielestä, jos yhteiskunta monilla säännöillään määrittelee jatkuvasti sitä, kuka saa rakastua ja keneen – tämä todistaa jälleen kerran siitä, kuinka helppoa queer-hahmo on homofobisessa kontekstissa lukea halventavassa mielessä groteskiksi.

Kaiken kaikkiaan Idabelin ja Joelin välisen normatiivisen rakkauden mahdollisuus yritetään kieltää erilaisilla keinoilla. Joelin kohdalla hänen halunsa kohteeksi asettuu Randolph, joka on lähinnä vain hänen homoseksuaalisuutensa tai -sosiaalisuutensa symboli. Näin ollen Idabelista, joka ei ainakaan halua miehiä tai ole biologisesti mies, tulee turha vastapari. Idabel on taas hahmona paljon monimutkaisempi, ja siksi onkin osuvaa, että hänen romanttinen mielenkiintonsa suuntautuu varsin epänormatiiviseen kohteeseen.

3.2.3 Queer-halun mahdollisuudet

*Other Voices, Other Rooms*in loppu huipentuu Joelin ja Idabelin karkumatkaan ja vierailuun kiertävässä tivolissa. Idabel heittää tikkaa ja kuinka ollakaan, voittaa itselleen uudet vihreät aurinkolasit,

like the ones Joel had broken, and what a ruckus she raised when the straw-hat man tried to palm off a walking cane! You bet she got those specs, but being too large for her, they kept sliding down her nose. (Capote 2004, 145.)

Idabel ei tarvitse tukea, ei muilta ihmisiltä eikä kävelykepeiltä. Hän on saanut maailman kauniimmaksi tekevät, joskin liian suuret lasit takaisin nenälleen. Lasien alas valumisen voi ajatella symboloivan sitä, ettei Idabel ole vielä tarpeeksi vanha siirtyäkseen aikuisten maailmaan ja romanttiseen rakkauteen. Joel ja Idabel nimittäin tutustuvat Miss Wisteriaan, lyhytkasvuiseen sideshow-esiintyjään, johon Idabel ihastuu, muttei saa tunteilleen vastakaikua. Kun he tapaavat, Miss Wisteria punaa huulensa, ja Idabel haluaa lainata puikkoa.

[S]he took out a lipstick and reshaped her kewpie-bow; then a queer thing happened: Idabel, borrowing the lipstick, painted an awkward clownish line across her mouth, and Miss Wisteria, clapping her little hands, shrieked with a kind of sassy pleasure. Idabel met this merriment with a dumb adoring smile. Joel could not understand what had taken her. - - But as she continued to fawn over tiny yellow-haired Miss Wisteria, it came to him that Idabel was in love. (Capote 2004, 147.)

Kertoja käyttää tässä termiä *queer* merkityksessä kummallinen, mutta monimerkityksinen sana kuvaa mielenkiintoisesti Idabelin yhtäkkistä kiinnostusta naiseuteen. Joel (eikä oikein kertojakaan) ymmärrä sitä, miksi Idabel päättää punata huulensa, ellei sitten rakkauden takia. Luonnollinen sukupuoli kyseenalaistuu taas kerran, kun Idabel parodioi *annettua, omaa* sukupuoltaan. Tämä yhden kappaleen kohtaaminen kuvaa tiivistetysti oikeastaan täysin heteromatriisin ulkopuolisen tilanteen: poikatyttö ihastuu lyhytkasvuiseen, ultrafeminiiniseen naiseen ja haluaa jäljitellä tämän olemusta maalaamalla huulensa, joskin lopputulos on klovnimainen. Kyseessä on tosiaan *a queer thing*, jota ei voi luokitella lesboudeksi tai transsukupuolisuudeksi, vaan mielestäni vain käsitteen queer alle.

Marjo-Riitta Reinikainen kirjoittaa artikkelissaan ”Vammaisen nais- ja miesruumiin arvo” (1999) sukupuolen merkityksestä vammaisuuteen, ja väittää, että vammainen, kuten myös vammaton ruumis on diskursiivisesti rakennettu. Ruumista materialisoidaan ja naturalisoidaan toistuvien normistojen, kuten terveydenhuollon, kautta. Hänen mukaansa normaaliuden standardi-ideaali on terve miesruumis, jolloin sekä naiseus että vammaisuus näyttävät häiriöinä, ja vammaiset naiset marginalisoidaan kaksinkertaisesti. (Reinikainen 1999, 347–348.) Miss Wisteria näyttäytyy tässä valossa samalla tavalla marginalisoituna poikkeuksena matriisista kuin Idabel ja Joelkin. On olemassa jokin diskursiivinen rakennelma, ruumis, joka mielletään luonnolliseksi ja ideaaliksi, vaikka juuri poikkeukset, niin ruumiilliset kuin halullisetkin, osoittavat normin rakennetuksi. Miss Wisteria näyttää Joelin mielestä enemmän lapselta pituutensa takia, mutta meikkaa ja käyttäytyy kuin ”aikuinen nainen”. Pituutensa takia hän ei sovi perinteiseen feminiinisyyteen, mutta pukeutuu ja laittautuu naisen rooliin. ”[Some people] don’t see how come I jog around with an outfit

like this”, hän sanoo (Capote 2004, 146). Hän rakentaa naisellisuutta lakatuilla kynsillä, mekoilla, meikeillä, kaikilla mahdollisilla naiseuden todisteilla. Juuri tämä todistaa, kuinka performatiivista feminiinisyys on.

Ei ole ihmeellistä, että Idabel löytää jonkinlaisen rakkauden kohteen juuri normien ulkopuolelta, ja että hän on juuri Miss Wisteria, niin sanottu *sideshow freak*, joka karnevalisoi oman ruumiillisuutensa, asettaa sen ihmisten nähtäville. Joeliin ihastuminen, heteroseksuaalinen romantiikka, olisi merkinnyt Idabelin sopeutumistaan juuri siihen normistoon, joka haluaa sulkea hänet ulos ja osoittaa hänen ”epänormaaliutensa”. Pughin mukaan Capote käyttää myös oivallisesti traditionaalisen groteskia hahmoa, Miss Wisteriaa, järjen äänenä, joka tuo esiin sen, ettei Idabel sukupuolijärjestelmän ulkopuolisena toimijana ole todellisuudessa friikki:

Miss Wisteria, tivolin kääpiö, johon Idabel myöhemmin rakastuu, painottaa eksplisiittisesti sitä, että homo- ja lesbohahmot eivät ole groteskeja, vaikka ne saattavat itse yhteiskunnan suhtautumisen vuoksi niin ajatella. Myötätuntoisessa kohtaamisessa Idabelin kanssa Miss Wisteria valaisee sitä vahinkoa, jota kyläläiset ovat nuorelle tytölle tehneet, retorisella kysymyksellään "Poor child, is it that she believes she is a freak, too?" - - Capote varmistaa, että hahmojen inhimillisyys ja tuska ovat romaanissa aina etusijalla, jotta lukijankin on pakko kohdata tämän barbarismin tulokset. (Pugh 1998, suomennos minun.)

Joel kuitenkin kokee tilanteessa ahdistusta ja kaipaa Idabelin rakkautta, mutta loppujen lopuksi Idabel katoaa tivolin ihmisvilinään, eikä Joel enää näe häntä. Ehkä juuri tämä kohtaaminen, Idabelin irtiotto heteromatriisista, toimii sysäyksenä myös Joelille. Hän pystyy nyt hylkäämään ne paineet, joiden mukaan hänen tulisi löytää heteroseksuaalisen rakkauden kohde. Idabel on taas koko ajan ollut ja on heteromatriisin ulkopuolella, eikä se ole hänelle helppoa – naisen maskuliinisuus on sellainen uhka, että hänet karkotetaan jopa kotoaan. Hänen kohtalonsa kuitenkin herättää lukijan sympatiat.

Idabel ei ole helpoimmin analysoitava *Other Voices, Other Rooms*in hahmoista. Häntä ei voi lukea välttämättä lesbona, ei transsukupuolisena, ei miehenä, eikä oikein tyttönä tai naisenakaan perinteisessä mielessä. Hahmo on liian nuori, miltei latenssivaiheessa, tullakseen tulkituksi vain seksuaalisuuden kautta. Pelkkä poikatyttöydenkin tuntuu Idabelin sukupuolitransitiivisuuden puberteettiin jatkuessa liian ahtaalta kategorialta. Hahmoa myös kuvaillaan useimmiten Joelin kautta suodattuneena, mikä lisää oman kerroksensa tulkintaan.

Monet kirjallisuuden ja sukupuolentutkimuksen teoriat tuntuivat pakottavan tutkimaan Idabelin ambivalenttia hahmoa jossain kategoriassa: esimerkiksi lesbona tai FTM-miehenä,

enkä oikein ollut vakuuttunut näiden teorioiden toimivuudesta. Tämä ehkä toimii todisteena siitä, kuinka vaikea asia sukupuolen kaksinaisuuden purkaminen on.

Judith Butlerkin toteaa esipuheessaan *Hankalan sukupuolen* uuteen, kymmenen vuotta ensipainoksen jälkeen ilmestyneeseen versioon, että halusi tekstillään avata sukupuolten mahdollisuuksien kenttää, eikä määritellä uutta elämäntapaa. ”Lukija saattaa ihmetellä, mitä hyötyä mahdollisuuksien avaamisesta lopulta on, mutta kukaan, joka on ymmärtänyt, millaista on elää sosiaalisessa maailmassa ‘mahdottomana’, käsittämättömänä, toteutumattomana, epätodellisena ja luvattomana, tuskin esittää moista kysymystä.” (Butler 2006, 18.)

Idabelin hahmon queer-tulkinta nostaa esille teknologioita, joilla sukupuolta luonnollistetaan, sekä niitä seikkoja, jotka osoittavat sukupuolen ”jäljittelyksi ilman alkuperää”. Juuri Idabelin luennan kautta voi pohtia sitä tarvetta kategorioida ihmiset heteroseksuaalisiin miehiin ja naisiin ja tarvetta nähdä nämä kategoriat luonnollisina.

Other Voices, Other Roomsin sukupuolitransiitivisten hahmojen – Idabelin, Randolphin ja Joelin – analyysien valossa etelävaltioiden kirjallisuus, erityisesti *Southern gothic* groteskeineen, avaa mahdollisuuksia nähdä sukupuolet teatterina. Se on esitystä ilman alkuperää ja toistoa, jossa jatkuvasti epäonnistutaan. *Southern gothic* kuvaa *bellejä*, mustia, vanhoja piikoja, transvestiitteja, poikatyttöjä. Ulkoisen ”friikkiyden” eli usein sukupuolitransiitivisuuden ei tarvitse olla symbolinen merkki ”sisäisestä mädännäisyydestä”, vaan kenties yhteiskunta on se, joka on mätä. Molly Boyd kirjoittaa kuvauksessaan etelävaltioiden gotiikasta seuraavasti:

Jotkin goottilaiset romaanit satiirisesti paljastavat epäonnistuneita tai viallisia sosiaalisia rakennelmia, kun taas toiset käsittelevät ihmisen perusluonteen sairaalloisuutta, synnynnäistä julmuuden ja tyytymättömyyden lähdettä, jonka juuret ovat syvemällä kuin vääristyneessä uskonnossa tai yksinkertaisessa hulluudessa. (Boyd 2002, 313a, suomennos minun.)

Jos ajattelee villisti, että ei ole olemassa jotain sellaista kuin *ihmisen perusluonne*, essentialistista ihmistä, jota ollaan, eikä joksi tulla, voisi edellinen sitaatti uudelleentulkittuna ja päivitettyinä merkitä sitä, että etelävaltioiden gotiikka groteskeine henkilöihmoineen todistaa sukupuolijärjestelmän horjuvuuden. Mutta kuinka performatiivisuuden teoriaa voisi soveltaa muilla lailla toiseutettujen hahmojen analyysiin?

3.3 Sukupuolen ja rodun leikkauspisteet: Zoo

Zoo Fever, Skully's Landingin mustaihoinen palvelustyttö tai kokki tarjoaa mielenkiintoisen vertailukohdan teoksen muihin henkilöhahmoihin. Zoo on tullut Landingille pääasiassa huolehtiakseen ikivanhasta isoisästään Jesus Feveristä, mutta laittaa ruokaa myös muille talon asukkaille. Zoo pelkää kuollakseen vanhaa aviomiestään, Keg Brownia, jonka kanssa hän meni naimisiin vain 14-vuotiaana. Avioliittoa ei ollut ehtinyt kuluakaan kauaakaan ennen kuin Keg yritti tappaa Zoon viiltämällä tämän kaulan auki. Keg joutui rangaistusvankilaan ja Zoo sai arven kaulaansa. Joel ystävystyy Zoon kanssa ja tästä tulee hänen lähin uskottunsa Landingilla. Zoo haaveilee Landingilta lähdöstä, lumen keskellä asumisesta, mutta joutuu vastuuntuntonsa takia pysymään talossa niin pitkään kuin hänen isoisänsä häntä tarvitsee. Teoksen lopussa Jesus Fever kuolee ja Zoo lähtee pois – vain kohdatakseen hirveyksiä ulkomaailmassa. Matkalla pohjoiseen neljän miehen joukkio raiskaa ja pahoinpitelee hänet, ja Zoo palaa lannistuneena Landingille.

Myös Zoon hahmonkuvausta on asiallista pohtia ei vain sukupuolen, mutta myös eritoten rodun näkökulmasta. Usein Zoon analyysissä hahmo on ohitettu ”vain groteskina” hahmona sen kummemmin pohtimatta, mitä groteski oikeastaan merkitsee. Vaikka Zoota kuvaillaan tyypillisen groteskein, eläimellisin termein, itse asiassa hahmon kehitys ja kuvaus muuttuu romaanin myötä ja sen lopussa. Myös Zoon kohdalla vaikuttaa hyvin selvältä, että henkilöhahmon groteskius tuntuu perustuvan lähinnä muiden hahmojen mielipiteisiin ja osaltaan kertojanääneen. Groteskius on jälleen maailman ja hahmon välisessä suhteessa. Samalla Zoota ja hänen kärsimyksiään kuvaillaan sentimentaalisiin keinoin ja lukijan sympatian herättämiseksi Zoo rinnastetaan toiseksi viimeisessä kohtauksessa, jossa hän esiintyy, suoraan ristiinnaulittuun Kristukseen. Henkilöhahmo muuttuu traagiseksi ja menettää kirjaimellisesti eläimelliset piirteensä.

”Kaikki mustat ovat miehiä, ja kaikki naiset ovat valkoisia” on yksi mustan feminismiin sloganeista, ja on totta, ettei hahmoa voi lähteä analysoimaan ottamatta huomioon molempia aspekteja. *Other Voices, Other Rooms*issa viitataan orjuuteen ja on mielestäni aiheellista tulkita teoksessa esiintyvää yhteiskuntaa rasistisena. Skully's Landingin mikrokosmos saattaa olla yhteiskunnan reunoille vetäytyneille homoseksuaaleille turvapaikka, mutta sielläkin esiintyy piirteitä etelästä, joka ei ole vielä päästänyt irti etelän vanhoista, rasistisista normeista.

Termi ”rotu” on ylipäätään epäpätevä puhuttaessa erivärisistä ihmisrodun edustajista, mutta käytän sitä paremman termin puutteessa: haluan tutkia sitä, millä tavalla rotua rakennetaan diskursiivisesti eritoten mustista ihmisistä puhuttaessa.

Teosta voi tietenkin lukea nykypäivän standardeilla myös rasistisena. Vuonna 1948 oli aivan tavallista käyttää termejä *Negro* tai *coloured*, joita pidetään nykyaikana halventavina. Kertoja pitäytyy kuitenkin konsistentisti näissä termeissä, ja jo tuohon aikaan halventava sana *nigger* vilahtaa vain muiden hahmojen repliikeissä. *Other Voices, Other Rooms* on myös valkoisen, etelävaltioissa kasvaneen miehen kirjoittama, joten kokemusperäistä teksti ei ole, jos sitä ominaisuutta vaaditaan. Kerronta ei silti luo esimerkiksi *Uncle Tom’s Cabin* – tyyppistä kuvaa valkoiselle alistuvasta mustasta. Toisaalta *Zoo* on palvelustyttö, eli yhdessä niistä harvoista rooleista, joita ennen 1960-luvun kansalaisoikeustaisteluita mustille suotiin taiteessa ja kirjallisuudessa. Toisaalta taas hahmoa ei kuvata esimerkiksi *mammy*-hahmona, jolla ei vaikuta olevan mitään muuta tahtoa kuin palvella valkoista isäntäänsä. Itse asiassahan Zoon suurin toive on lähteä pois Landingilta, pois etelästä.

Huomionarvoista on myös se, että vaikka teoksessa sukupuolta käsitellään varsin radikaalisti ja pyritään mielestäni purkamaan sen kaksinapaisuutta, rotukäsitys pysyy silti dikotomisena. Kuten Nadine Ehlers artikkelissaan ”’Black Is’ and ‘Black Ain’t’: Performative Revisions of Racial ‘Crisis’” (2006) toteaa, rotuerottelu on perustunut kaksijakoiseen rotukäsitykseen. Mustan ja valkoisen ihonvärin määrittelyyn on amerikkalaisessa lainsäädännössä ja kulttuurissa käytetty valtava määrä aikaa ja vaivaa. Useimmiten ”yksikin tippa mustaa verta” teki henkilöstä mustan. Louisianan kreoleilla oli käytössä eri nimityksiä jopa 7/8-, 1/16- ja 1/64-mustille ihmisille. Vaikka nämä termit väittivät vain heijastavansa totuutta, ne tosiasiaa loivat uusia rodullistettuja subjekteja. Oikeussaleissa käytiin väittelyitä siitä, kuka on valkoinen ja kuka musta. (Ehlers 2006, 151–152.) Rotua voidaan ajatella siis samalla tavalla säännösteltynä ja rakennettuna kuin sukupuoltakin, vaikka *Other Voices, Other Roomsin* kerronnasta tai hahmokuvauksesta ei voi vetää rotudikotomian kyseenalaistavaa tai sitä horjuttavaa tulkintaa.

Väitän kuitenkin, että Capote käyttää samoja sentimentaalisia keinoja samalla tavalla yhteiskuntakriittisesti Zoon ja muiden ulkopuolisten henkilöiden kuvaamiseen. Zoon tapauksessa tämä toiseus on intersektionaalista, risteävistä eroista johtuvaa. Teoksessa kuvataan mielestäni hyvin sitä, kuinka naiseus ei ole vain valkoista, eikä mustuus vain miehistä.

3.3.1 Eläimellisyys groteskia hahmoa luomassa ja purkamassa

William White Tison Pugh viittaa artikkelissaan ”Boundless Hearts in a Nightmare World”, William Nancen teokseen *The Worlds of Truman Capote*, jossa tämä väittää kaikkien Landingin asukkaiden, myös Zoon olevan groteskeja. Myös Pugh on sitä mieltä, että Zoo on groteski hahmo, sillä ”Capote kuvailee häntä melkein friikiksi, ihmiskirahviksi”, vaikka ei keksi syytä sille, miksi muita talossa asuvia hahmoja pitäisi pitää groteskeina (Pugh 1998). Myös Robert Emmett Long kirjoittaa teoksessaan *Truman Capote – Infant Terrible* (2008), että suurin osa romaanissa esiintyvistä hahmoista on epämuodostuneita, groteskeja tai friikkejä, myös Zoo. ”[Jesus Feverin] lapsenlapsi Missouri Fever tunnetaan nimellä Zoo, koska hänellä on epätavallisen pitkä kaula, joka tuo ihmisille mieleen kirahvin.” (Long 2008, 42, suomennos minun.)

Onkin totta, kuten nämä kriitikot huomauttavat, että Zoota kuvataan teoksen alkupuolella jatkuvasti eläimellisin termein. Toisaalta tekstissä myös alleviivataan usein sekä Zoon mustuutta sekä afrikkalaisia piirteitä, jota ei lukemissani kritiikeissä ole otettu huomioon. Kertoja fokalisoii hetkittäin Joelin kautta, hetkittäin ulkoisesti, mutta näkökulma on aina valkoisen. Tekstissä rakennetaan mustaa henkilöahmoa perinteisin termein. Iho on mustaakin mustempi, hiukset kiharat, huulet paksut:

Tall, powerful, barefoot, graceful, soundless, Missouri Fever was like a supple *black cat* as she paraded serenely about the kitchen, the casual flow of her walk beautifully sensuous and haughty. She was *slant-eyed*, and *darker than the charred stove*; her *crooked hair* stood straight on end, as if she'd seen a ghost, and her *lips were thick* and purple. The length of her neck was something to ponder upon, for she was almost a freak, *a human giraffe*, and Joel recalled photos, which he'd scissored once from the pages of a National Geographic, of curious *African ladies* with countless silver chokers stretching their necks to improbable heights. (Capote 2004, 44–45, kurssiivi minun.)

...the floor creaked under her *animal* footfall... (Capote 2004, 90, kurssiivi minun.)

Hänen ääntänsäkin kuvaillaan eläimellisin piirtein, mutta kuvaus muistuttaa myös hänen ihonväristään: hänen naurunsa on kuin musta lintu (”Zoo laughed, and her laugh seemed to fly around the room like a frightening black bird” [Capote 2004, 121].) ja äänensä sulanutta suklaata: ”her voice, which was like melted chocolate, was warm and tender” (Capote 2004, 48).

Nadine Ehlers kirjoittaakin, että rodullinen identiteetti muodostuu aina ensin subjektin

nimeämisellä ja tämän nimen ja siihen liittyvien normalisoitujen käytänteiden omaksumisella. Sen sijaan, että se olisi synnynnäisen olemuksen luonnollinen ilmaus, rotuidentiteetti *muodostetaan* kaksivaiheisella operaatiolla, Ehlers väittää. Ensinnäkin, rotusubjekti luodaan – rodullistetuksi – diskursiivisella nimeämisellä tai nimittämisellä, siis mustaksi tai valkoiseksi. Nimeämisrituaali vahvistaa itseään kurinalaisella toistolla, joka normalisoi ja luonnollistaa identiteetin. Ehlersin mukaan toisekseen, mutta samaan aikaan, yksilö pakotetaan omaksumaan tämä nimi tietyssä muodossa. Tämä tapahtuu hänen mielestään silloin, kun subjekti vastaa nimeen, jolla hänet on luotu, ja kun hän sen jälkeen pyrkii yhteisymmärrykseen niiden normalisoitujen tapojen ja käytösten kanssa, jotka yhdistetään siihen nimeen, johon subjekti ”kuuluu” – mustan tai valkoisen kategoriaan. (Ehlers 2006, 154.)

Teoksen kerronnassa kuvataan ja painotetaan jatkuvasti Zoon mustuutta. Hänen hahmonsa ei jatkuvasti käy näitä kategorioita vastaan ja aiheuta ns. ”kategorista kriisiä”, toisin kuin vaikka Idabelin tai Joelin hahmo.

Zoota kuvaillaan myös satuhahmomaisena. Joelin mielikuvituksessa Zoo ottaa merenneidon – joka on sekin ihmisen ja merenelävän yhdistelmä – roolin: ”...and Zoo, with her fluid, insinuating grace, could only be, Joel thought, the mermaid bride of an old drowned pirate” (Capote 2004, 56).

Useimmiten Zoota kuitenkin verrataan kahteen eläimeen, kirahviin tai kissaan, mutta hänen kohdallaan puhutaan myös pelkästä eläimellisyydestä. Andrea Hochheimerin mukaan juuri kissamaisuus on tyypillistä groteskille henkilöahmolle: se on 1600-luvulta alkaen yhdistetty paholaiseen itseensä (Hochheimer 1996, 108). Kuvaus ei siis ole kaikkein positiivisin.

Myöhemmin, romaanin loppupuolella eläimet, joiden avulla Zoota kuvaillaan, muuttuvat arkisemmiksi. Hän lähtee matkaan kohti pohjoista kantaen koko omaisuuttaan, harmonikkakin hassusti vyöltä roikkuen, niin että näyttää lastatulta aasilta: ”’Ain’t I got a donkey’s load?’” (Capote 2004, 125). Kun matka katkeaa miesryhmän hyökkäykseen, Zoo kellahtaa selälleen avuttomasti kuin leppäkerttu: ”...landing on her back helpless as a junebug” (Capote 2004, 162).

Zoota siis määrittää nimensä mukainen eläintarha. Itse asiassa, toisin kuin Robert Emmett Long väittää, Zoota ei kutsuta tällä nimellä sen takia, että hän toisi muille hahmoille mieleen kirahvin: lähes kaikki eläimellisyyteen viittaavat kuvaukset on tehty kertojan ulkoisesta näkökulmasta käsin. Zoo on oikeasti lyhennys Missouriista, Zoon synnyinosavaltiosta, ja nimi, josta nainen itse pitää enemmän.

“And somethin else is, you call me Zoo. Zoo’s my rightful name, and I always been called by that till Papadaddy let on it stood for Missouri, which is the state where is located city of St. Louis. Them, Miss Amy ‘n Mister Randolph, they so proper: Missouri this ‘n Missouri t’other, day in, day out. Huh! You call me Zoo.” (Capote 2004, 48.)

Tätä repliikkiä ennen kertoja on viitannut Zoon Missouriina, mutta hahmon ilmaistua mielipiteensä nimestään, kertoja vaihtaa hahmon nimen. Missourin osavaltio kuului etelävaltioiden konfедераatioon Yhdysvaltain sisällissodan aikana, mutta sijaitsi unionin ja konfедераation rajalla. Nimen voisi tulkita merkitsevän raja-maastoa etelän ja pohjoisen, menneen ja nykyisen, tasa-arvon ja syrjinnän välillä: mustat on vapautettu orjuudesta, mutta rasismia on edelleen olemassa. Zoo taas on, vaikkakin eläimiin ja vankeuteen, myös monimuotoisuuteen viittaava nimi.

Zoo puhuu jatkuvasti entisestä aviomiehestään Keg Brownista, jota tätäkin kuvaillaan jatkuvasti eläinkuvaston avulla. Zoo pelkää ja inhoaa Kegia ja uskoo tämän hengen kykenevän siirtymään esimerkiksi talon kanoihin. Siinä missä Zoo muistuttaa kirahvia ja kissaa, Keg taas Zoon mukaan verikoiraa ja korppikotkaa. ”When the time come for that Keg Brown to go, Lord, just you send him back in a hound dog’s nasty shape, ol hound ain’t nobody wants to trifle with: a haunted dog.” (Capote 2004, 58). ”...one time there was this mean buzzard name of Keg...” (Capote 2004, 46).

Kohtauksessa, jossa Joel kyselee Miss Amylta ja Randolphilta Kegistä, nämä purskahtavat nauruun ja päivittelevät Zoon villiä mielikuvitusta alentuin ja rasisisin termein. Kertoja kuitenkin fokalisoii Joelin kautta ja pyrkii ohjaamaan lukijan sympatian Zoon puolelle: ”I didn’t think it was so funny,” said Joel resentfully. ‘He did a bad thing to her’” (Capote 2004, 61).

Myös adjektiivit, joita kertoja käyttää, ovat aina positiivisia. Useimmiten käytetty adjektiivi on vaikeasti suomeen kääntyvä *graceful*, siis sorja, elegantti, viehättävä, siroliikkeinen, armollinen tai miellyttävä. Nämä adjektiivit tuovat kerrontaan lisää myötätuntoisuutta ja sotivat sitä käsitystä vastaan, että groteski hahmo olisi vitsi. Zoon groteskit piirteet karisevat lopullisesti teoksen loppupuolella, raiskauksen seurauksena.

3.3.2 Feministinen raiskausnarratiivi

Romaanin loppupuolella Jesus Fever kuolee ja Zoo lähtee matkaan kohti pohjoista. Hän ei kuitenkaan pääse pitkälle, vaan kävelee kenkensä rikki jo ensimmäisenä päivänä. Hän käy

lepäämään ojanpientareelle. Yöllä ohi ajaa auto, joka pysähtyy hänen kohdallaan. Zoo toivoo kuskien tarjoavan hänelle automatkaa, mutta autosta hyppääkin ulos kolme miestä. Yksi heistä on musta, kolme valkoista. Yksi miehistä on merimies, toinen sotilas. Kolme heistä raiskaa Zoon aseella uhaten, ja he tarjoavat tilaisuutta vielä neljännellekin. Tämä ei kuitenkaan seksuaalisesta kyvyttömyydestä johtuen voi, joten tämä vain sammuttaa sikarinsa Zoon napaan. Zoo menettää toivonsa ja palaa takaisin Landingille. Siellä hän tapaa Joelin, jolle hän kertoo tarinansa.

Joel ei ymmärrä kuulemaansa eikä halua kuunnella. Hän yrittää tukkia korvansa, mutta on siltikin kuullut tarinan. Kertoja pyrkii herättämään jälleen myötätuntoa kuvailemalla Zoon kärsimyksiä käyttämällä uskonnollista kuvausta, ristiinnaulitsemisen metaforan avulla.

Joel plugged his ears; what Zoo said was ugly, he was sick-sorry she'd ever come back, she ought to be punished. "Stop that, Zoo," he said, "I won't listen, I won't..." but Zoo's lips quivered, her eyes blindly twisted towards the inner vision; and in the roar of silence she was a pantomime: the joy of Jesus demented her face and glittered like a sweat, like a preacher her finger shook the air, agonies of joy jerked at her breast, her lips bared for a low-down shout: in sucked her guts, wide swung her arms embracing the eternal: she was a cross, she was crucified. (Capote 2004, 163)

Artikkelissaan "Life After Rape" Rajeswari Sunder Rajan kirjoittaa raiskauksen kuvaamisesta fiktiossa ja väittää, että kaunokirjalliset tekstit käyttävät siihen erilaisia narratologisia keinoja, joista osa on feministisiä, osa ei. Hänen mukaansa feminististä raiskausnarratiivia määrittää viisi piirrettä. Ensinnäkin raiskauksen tulisi jollain tavalla vaikuttaa subjektin kehittymiseen, eikä naisen tule olla vain teon kohde. Toisekseen teoksen tulisi keskittyä rakenteellisesti raiskauksen jälkeiseen aikaan, teosta selviytymiseen. Kolmanneksi hahmon tulisi toimia rakenteellisen sarron, eikä vain sukupuolensa symbolina; hahmon pitää olla myös luokan, rodun tai kastin edustaja. Neljänneksi on tärkeää, että teko kuvailtaan eikä sitä jätetä elliptiseksi. Viimeisenä Rajan toteaa, että on olennaista, että teon seurauksia ei kuitata naisen kuolemalla tai vaikenemisella. (Rajan 1994, 77.)

Näiden piirteiden valossa on mielenkiintoista tarkastella *Other Voices, Other Roomsia* ja Zoon kohtaloa. On totta, että raiskaus sijoittuu narratiivin loppupäähän, eikä sen merkityksiä henkilöhahmolle pohdita suuremmissa mittakaavassa. Sen jälkeen Zoo myös katoaa teoksesta miltei kokonaan, palatakseen tarinaan vasta aivan viimeisillä sivuilla. Teolla on kuitenkin vaikutusta hahmon kehitykseen. Tämä näkyy myös kerronnassa ja kertojan äänessä. Zoo kuvataan näiden tapahtumien seurauksena kuvataan uudella tavalla, ei enää groteskina. Andrea Hochheimer on todennut, että henkilöhahmo menettää groteskit piirteensä

kun tämän merkitys ja arvo tunnustetaan sympatian avulla (Hochheimer 1996, 20). Samalla tavalla *Other Voices, Other Roomsin* kertoja kirjaimellisesti pistää merkille Zoon eläimellisten, siis groteskien piirteiden karisemisen.

She leaned her forehead on the bed-post, and it was then that with a twinge he realized her neckerchief was missing: exposed, her slanted scar leered like crooked lips, and *her neck, divided this way, had lost its giraffe-like grandeur*. How small she seemed, cramped, as if some reduction of the spirit had taken double toll and made demands upon the flesh: with that illusion of height was *gone the animal grace*, arrow-like dignity, defiant emblem of her separate heart. (Capote 2004, 160, kurssiivi minun.)

Jeesus-metaforassa lause ”she was a cross” taas toimii esimerkkinä siitä, kuinka teoksessa luodaan Zoosta symboli tai merkki. Hän on valtaapitävien murhaama, ristiinnaulittu. Hän edustaa muutakin kuin vain sukupuoltaan; hahmo on rakennettu monella tavalla syrjityksi. Eritoten ihonväri ja sukupuoli erottaa hahmon hegemonisesta vallankahvasta. Lisäksi Zoo kuuluu Skully’s Landingin väkeen. Landing on oma marginaalin mikrokosmos, groteskien turvapaikka, jota ei voi jättää, vaikka haluaisi. Homoseksuaaleille hahmoille Landing on kaappi, mutta kaappi, jossa saa olla sellainen kuin haluaa – yhteiskunnan ulkopuolella toki, muttei sen armoilla. Tähän viittaa myös se, että Zoon raiskaajat edustavat niin sanotusti yhteiskunnan tukipylväitä, suurta ulkomaailmaa: he ovat sotilas, merimies ja maanviljelijä.

Kolmanneksi itse tapahtuman kuvaamiseen on käytetty vaihtelevia narratiivisia tekniikoita. Periaatteessa tapahtumat kerrotaan Zoon näkökulmasta, mutta teksti vuorottelee Zoon repliikkien ja kaikkietävän kertojanäänien välillä. Zoon puhe jäljittelee afroamerikkalaista puhekieltä, kertojanääni taas kieliopillisesti korrektia englantia. Rajeswari Sunder Rajanin mukaan naisen oma lausunto ei vielä riitä todistamaan sitä, että raiskaus on tapahtunut. Edes kaunokirjallisuudessa ”raiskatun naisen vahvistamaton sana ei voi representoida raiskausta” (Rajan 1994, 75). *Other Voices, Other Roomsin* kerrontatekniikka tukee tässä mielessä olettamusta siitä, että kirjalla olisi myös feministisenä pidettäviä tarkoituspärsiä. Kertoja tukee Zoon tarinaa ilman ”hän sanoi” -tyyppisiä johtoilmauksia tai tarinan totuusarvoa kyseenalaistavia lisäyksiä. Tarina on tosi: Joel ei halua kuulla sitä, mutta kuulee silti.

3.3.3 Orjuuden symbolit, intersektionaaliset erot ja rodun performatiivisuus

Robert Emmett Long väittää teoksessaan *Truman Capote – Enfant Terrible*, että Skully’s Landing symboloi langennutta maailmaa, ja että Zoon raiskaus kuvastaa maailman pahuutta.

Hän väittää, että Landing, joka on osittain raunioina, on rikkinäisen maailman symboli. Se, että Keg viiltää Zoon kurkun auki ja se, että myöhemmin, kun Zoo yrittää lähteä Landingilta uuteen elämään, hänet pahoinpidellään ja raiskataan, toimii todistuksena siitä, kuinka langennut maailma on. (Long 2008, 46.) Mielestäni ei ole aiheellista tulkita Landingia muun maailman symbolina, vaan pohtia enemmän sitä, miksi paikassa, jota kuvataan muiden henkilöahmojen omanlaisena turvasatamana, ainoastaan Zoo joutuu alisteiseen asemaan. Tämän voi nähdä johtuvan siitä, että hahmo on rasismin ja seksismin leikkauspisteessä. Teoksessa kuvataan tämän moninkertaista sortoa ja tuodaan esille intersektionaalisia eroja. Musta nainen ei ole vain nainen tai vain musta, vaan on kaksinkertaisessa marginaalissa.

Zoon hahmoa voi alkaa purkaa pohtimalla teoksen kuvausta afroamerikkalaisista henkilöahmoista. Zoo on Landingilla isoisänsä takia, tämän apurina ja hoivaajana. Jesus ja Zoo eivät asu talossa, vaan mökissä tontin laitamilla. Jesus Fever on kuulunut tilusten vakinaisiin asukkaisiin mahdollisesti syntymästään alkaen. Kukaan ei tarkalleen tiedä hänen ikäänsä, mutta sen arvioidaan olevan yli sata vuotta. Teoksessa ei myöskään kerrota, miksi Jesus Fever asuu Landingin mailla, mutta voidaan olettaa, että Jesus on syntynyt Skully's Landingin, entisen plantaasin orjaksi. Hänen syntymänsä voidaan ajoittaa suunnilleen 1830-luvulle, jolloin Alabamassa oli hyvin vähän vapaita mustia. Jesus Feveriä kuvataan groteskille tyyppillisin keinoin. Hän on kääpiömäisen pieni, pygmimäinen, primitiivinen, ikivanha ja puolisokea.

His face was like a black withered apple, and almost destroyed; his polished forehead shone as though a purple light gleamed under the skin; his sickle-curved posture made him look as though his back were broken: a sad little brokeback dwarf crippled with age. (Capote 2004, 26.)

Molly Boyd toteaa artikkelissaan ”Gothicism” tällaisten henkilöahmojen olevan toistuva symboli myös sisällissotaa edeltävän ajan kirjallisuudessa. Jesus Feverin koukkuselkäisyyden voi tulkita olevan metafora työstä ja alistuksesta, johon orjat on pakotettu.

Kiehtova esimerkki *antebellum*-kirjailijoiden alitajuntaisesta yhteiskunta-kriittisyydestä on eräs groteski stereotyyppi, epämuodostunut musta kääpiöorja, joka symbolisesti luettuna nostaa esiin mielenkiintoisen mahdollisuuden siitä, että etelän *antebellum*-kirjailijat hiljaa tunnustivat orjuuden takapajuisuuden ja valkoisia mahdollisesti uhkaavan luonteen. (Boyd 2002a, 314, suomennos minun.)

Jesus Feverin uskollinen vetojuhta on muuli nimeltään John Brown. John Brown on sattumoisin myös erään valkoisen abolitionistin eli orjuudenvastustajan nimi, mitä teoksessa

ei mainita. John Brown eli vuosina 1800–1859, vastusti vakaasti orjuutta ja puolsi mustien integraatiota amerikkalaiseen kulttuuriin. Hänen keinonsa olivat väkivaltaista (mm. hän murhasi orjanomistajia), ja hänet hirtettiin vuonna 1859. On sanottu, että hän ampui kuvainnollisen lähtölaukauksen Yhdysvaltain sisällissodalle ja näin ollen orjien vapauttamiselle. (Reynolds 2009.) Myös muuli nimeltä John Brown kuolee teoksessa. Eläin pillastuu ja putoaa hylätyn talon parvekkeelta hirttäytyen vahingossa.

Jerry Leath Mills kirjoittaa puolivitsikkäässään artikkelissaan ”Equine Gothic: The Dead Mule as Generic Signifier in Southern Literature of the Twentieth Century” sen nimen mukaisesti 1900-luvun kirjallisuuden kuolleista muuleista, ja toteaa, että muutoin vaikeasti määriteltävä kirjan *southernness* voidaan todistaa kysymällä, onko teoksessa kuollut muuli (Mills 1996, 4–5). Vaikka Mills ei kirjoitakaan aivan tosissaan, hän esittelee kattavan luettelon kuolleista muuleista, ja myös Capoten John Brown -muuli mainitaan. Kuollut muuli on kuitenkin todellinen symboli, jonka merkitystä kannattaa pohtia. Nämä kirjalliset muulit ovat kuolleet ampumisen, hakkaamisen, hukkumisen, tukehtumisen ja tuhansien muiden väkivallan tekojen seurauksena (Mills 1996). Muuli on juhta, jolla ei lisääntymiskyvyttömänä ole muuta merkitystä kuin työ. Ei olisi ylianalysoitua väittää, että *Other Voices, Other Rooms*issa myös muuli toimii orjuuden symbolina, etenkin kun ottaa huomioon sen nimen tuoman lisämerkityksen. Muulin kuolemaa voi pitää orjuuden mahdottomuuden symbolina.

Toinen miespuolinen musta hahmo, joka vaikuttaa Zoon hahmon rakentumiseen, on Keg Brown. ”There was working for me at the time a strapping young buck, splendidly proportioned, and with the skin the color of swamp honey”, Randolph kuvailee tätä, ja lisää miehen olleen heikkomielinen, neuroottinen, rikollinen, viaton ja ennalta-arvaamaton samalla tapaa kuin taiteilija (Capote 2004, 77). Keg päätyy rikoksensa seurauksena, kuten sanottua, chain gangiin, siis pakkotyöhön kahlehdittuna muihin vankeihin.

Sekä Keg Brown että Jesus Fever on kuvattu alisteisessa asemassa oleviksi. Toinen on valtion vangitsema, toinen ikivanha jäännös historiasta, mahdollisesti entinen orja ja kykenemätön enää toimimaan omin avuinensa. Symbolisesti nämäkin groteskit hahmot voi tulkita Uri Margolinia mukaillen ”antropomorfisiksi teemoiksi” (Margolin 1993, 106). *Other Voices, Other Rooms* on julkaistu rotuerottelun aikakaudella, seitsemän vuotta ennen kuin Rosa Parks istui bussiinsa. Ei ole kaukaa haettavaa ajatella, että nämä hahmot symboloivat vapauden ja vankeuden tematiikkaa.

Zoon puolestaan kuvataan olevan alisteisessa asemassa molempiin mieshahmoihin nähden. ”Missouri belongs to Jesus Fever; she’s his grandchild” Miss Amy toteaa Zoosta (Capote 2004, 43, kurssiivi minun). Zoo on sidottu Landingille hoivaamaan Jesusta tämän

kuolemaan saakka: ”’fetched me here for to nurse him in his dying days’” (Capote 2004, 46). Myös Keg on Zoolle sekä uhka että aviomies.

Zoota ei kuitenkaan voi tulkita ainoastaan patriarkaalisesta sorrosta kärsiväksi, sillä myös hänen ja Miss Aryn, teoksen toisen aikuisen naisen, välillä vallitsee jännite ja epätasapaino. Miss Amy kuvailee Zoota jatkuvasti rasistisin attribuutein: ”’Some of Missouri’s chatter,’ was Amy’s calm opinion. ‘Just a hotbed of crazy nigger-notions, that girl’” (Capote 2004, 61). Teoksessa rakennetaan vastakkainasettelua Miss Aryn ja Zoon välille. Ainoa positiivinen kommentti, jonka Miss Amy esittää Zoosta, sisältää jo itsessään arvottavan ja rasistisen latauksen. Puhuttaessa Kegin ja Zoon häistä Amy kertoo mielipiteensä häämekosta: ”’Nice as any white girl, I’ll tell you’ said Amy. ‘Pretty as a picture’” (Capote 2004, 63). Miss Aryn mukaan Zoo ei siis ollut vain kaunis, vaan *nätti kuin valkoinen tyttö*. Kommenttiin sisältyy implisiittinen oletus siitä, etteivät mustat naiset ole lähtökohtaisesti yhtä kauniita tai kauniimpia kuin valkoiset.

Zoon henkilöhaamoon liittyy myös lumen kaipuu, jonka voi tulkita vapauden kaipuuksi. Zoo haluaa lähteä pois Landingilta pohjoiseen, pois etelän auringosta. ”’Aw, I ain’t studyin no New Orleans. It ain’t only the mens, honey: I wants to be where they got snow, and not all this sunshine. I wants to walk around in snow up to my hips’” (Capote 2004, 47). Lumi toimii metaforana vapaudelle. Pohjoisessa on lunta, Zoo uskoo, että siellä yhteiskunta ei ole samalla tavalla rasistinen kuin etelässä. Kun Zoo palaa takaisin Landingille, hän kertoo Joelille, ettei nähnyt yhtään lunta, että tilanne on lohдутon kaikkialla:

“Did I see snow!” and she broke into a kind of scary giggle, and threw back her head, lips apart, like an open-mouthed child hoping to catch rain. “There ain’t none.” - - “Hit’s all a lotta foolery, snow and such: that sun! it’s everywhere.”
“Like Mr Sansom’s eyes,” said Joel, off thinking by himself.
“Is a nigger sun,” she said, “an my soul, it’s black.” - - “I rested by the road; the sun pokes down my eyes till I’m near-bout blind.” (Capote 2004, 161.)

Zoon mukaan aurinko on ”a nigger sun”, lunta eli vapautta ei ole olemassakaan. Mielenkiintoisesti Joel rinnastaa Mister Sansomin kaikkinäkevän katseen aurinkoon. Mister Sansomin voi ajatella, kuten edellä on todettu, symboloivan patriarkaalista hegemoniaa. Samalla tavalla kuin sukupuolta ja seksuaalisuutta, myös rotua ja amerikkalaisesti tyypillistä musta–valkoinen-dikotomiaa pidetään pystyssä erilaisilla diskursiivisilla keinoilla, eikä näitä määritelmiä pysty pakenemaan.

Teoksen lopussa Zoo palaa vielä kerran näyttämölle symbolisesti merkittävässä kohtauksessa. Joelin täti Ellen on saapunut New Orleansista tapaamaan Joelia ja mahdollisesti

viemään tämän takaisin kotiin, mutta Randolph ei halua Joelin lähtevän tämän mukana pois Landingilta. Randolph vie Joelin metsälle, ja sillä välin Amy on tavannut Ellenin. Ellen on kertonut, että New Orleansissa monista talon antiikkikalusteista saisi hyvän hinnan, joten Amy yrittää repiä pihalla seisovan orjakellon myyntiin. Zoo tulee hänen avukseen.

A ridiculous scene presented itself: Zoo, crouched near the broken columns, was tugging at the slave bell, trying, it seemed, to uproot it, and Amy, her hair disarranged and dirt streaking her face like war paint, paced back and forth, directing Zoo's efforts. "Lift it, stupid, lift it... why, any child!... now try again." (Capote 2004, 171.)

Kohtauksen valtasuhteet ovat kiinnostavat. Aryn yritys hajottaa kelloa, ja ehkä samalla symbolisesti orjuutta, johtuu opportunistista. Hän ei kuitenkaan onnistu siinä ilman Zoon apua, eivätkä he saa kelloa kaadettua edes yhdessä.

As soon as she was gone, Zoo spit vindictively on the bell, and gave it such a kick it overturned with a mighty bong. "Ain't nobody gonna pay cash-money for that piece-a-mess." (Capote 2004, 172.)

Orjakellon voisi nähdä kuvastavan orjuuden ja toiseuden konstruktivistisista luonnetta. Se on rakennelma, joka on hajotettavissa, mutta siihen tarvitaan voimanponnistuksia. Judith Butleria mukaillen sukupuoli on performatiivinen järjestelmä, mutta sitä ei siitä huolimatta pidä kuvitella vapaaksi leikiksi. Ihminen ei voi valita aamulla sitä, mitä sukupuolta – tai tässä tapauksessa rotua – edustaa, sillä tavat, joilla sukupuolta ajatellaan, ovat tarkasti säänneltyjä. Bridget Byrne pohtii artikkelissaan "Troubling race. Using Judith Butler's work to think about racialised bodies and selves" (2000) sitä, kuinka Butlerin ajatuksia voi soveltaa rodun ja rodullistettujen subjektien analyysiin. Byrnen mukaan usein toistettu käsitys siitä, että rodulla ei ole biologista tai tieteellistä pohjaa, johtaa ihonvärin kategorioiden vahvistamiseen ja samaan aikaan niiden merkityksen vähättelyyn. Hänen mukaansa on tarpeellista dekonstruoida niitä käytänteitä, joiden avulla rotuteorioita rakennetaan. Tavot, joilla katsomme ihmisiä, ovat opittuja, eivät luonnollisia. Kiinnitämme huomiota tiettyihin piirteisiin enemmän kuin toisiin. (Byrne 2000.) Byrne kirjoittaa myös siitä, kuinka valkoisuus on normi, ja ainoastaan mustia pidetään niin sanotusti rotunsa edustajina. Jos valkoisuutta ei huomoida, se pysyy haastamattomana:

...rodullinen näkymättömyys voi potentiaalisesti varmistaa etuoikeutetun valta-aseman jatkumisen. Niin kauan kuin valkoisuus pysyy huomaamattomana, se säilyy haastamattomana. Tämä tarkoittaa sitä, että valkoiset ovat näkyviä yksilöinä, mutta

merkitsemättömiä rodullisena ryhmänä – ainakin itselleen ja normatiivisissa diskursseissa. (Byrne 2000, suomennos minun.)

Ei voida väittää, että *Other Voices, Other Rooms* puhuisi myös valkoisista henkilöihahmoista ”rotunsa edustajina”, vaikka muutamassa kohtauksessa valkoinen ihonväri mainitaan. Tämä johtuu kuitenkin nähdäkseni mustan ja valkoisen vastakkainasettelun korostamisesta ja vahvistamisesta: ”...Miss Amy, vexation souring her white face, and a graceful Negro girl toting a load of kindling...” (Capote 2004, 43).

Samalla tavoin kuin Idabel haaveilee olevansa poika, haaveilee Zoo lumen peittämästä maailmasta ilman ”neekerin aurinkoa”. Idabel kaipaa enemmän mahdollisuuksia elämäänsä, eikä sopeudu niihin normeihin, jotka naisille ovat sallittuja. Naiseutta kuvaillaan pakotettuna tilana, joka syntyy mekkoihin pukeutumalla ja oikein käyttäytymällä: kerronta kyseenalaistaa sukupuolen luonnollisuuden. Samoin Zoon kohdalla viitataan hyvin konkreettisiin, rotuerottelua ylläpitäviin järjestelmiin, kuten orjuuteen. Molempien kaipuuta ja menetystä kuvaillaan sentimentaalisesti. Sinänsä en pitäisi Capoten teosta rasistisena, sillä se tuo hyvin esille ihonväriin perustuvan sarron ja epätasapainon, ja sen voi tulkita, kuten olen osoittanut, kuvaavan intersektionaalisten erojen politiikkaa. Toisaalta taas teos ei kuitenkaan ole niin kumouksellinen rodun kuin sukupuolen kuvauksessaan, sillä se pikemmin vahvistaa kuin parodioi musta–valkoinen-jakoa.

4 Lopuksi

Southern grotesque ei ole, kuten sanottua, helpoimmin määriteltävä termi. Alan Spiegel totesi jo vuonna 1972, että termiä on käytetty niin usein ja epäjohdonmukaisesti erilaisista kirjallisista ilmiöistä, että sitä on yhä vaikeampaa ja vaikeampaa määritellä tarkasti (Spiegel 1972). Tämän jälkeenkään etelävaltioiden groteskia hahmoa ja sen merkityksiä ei ole tutkittu laajemmassa mittakaavassa. Groteskista on kuitenkin olemassa erilaisia määritelmiä, ja mahdollisesti tutkimuskirjallisuuden vanhuudesta johtuen monet niistä painottavat muun muassa hahmon homoseksuaalisuutta tai sukupuolitransitiivisuutta perversiona tai muuna negatiivisena luonteenpiirteenä. Halusin itse ajatella groteskia hahmoa nykyajan viitekehyksessä sekä pohtia niitä mahdollisuuksia, joilla sukupuolta ylipäättään kaunokirjallisuudessa voi kuvata.

Tutkimushypoteesini oli, että groteskina pidetty hahmo ei ainakaan *Other Voices, Other Rooms*in tapauksessa ole tarkoitettu herättämään pelkoa tai naurua, vaan sympatiam näiden ilmeisestä ulkopuolisuudesta johtuen. Ulkopuolisuus osoittautui kohdetekstin tapauksessa useimmiten ”sukupuolen väärin toistamisesta” johtuvaksi. Kun romaanin sukupuolen kuvausta analysoitiin Judith Butlerin teorioita hyväksikäyttäen, kävi ilmi, että maskuliinisuus ja feminiinisyys sekoittuvat varsin vapaasti ja näyttäytyvät konstruktioina Capoten hahmokuvauksessa. Teoksen kuvauksen sukupuolesta pystyi lukemaan parodiana, jolloin hahmon sijaan ”kumouksellista naurua” herättivät staattiset valtarakenteet.

Idabelin Thompkinsin analyysissä mielenkiintoista oli se, kuinka tämä vertautui kaksoissiskoonsa Florabeliin ja etelävaltiolaisen kirjallisuuden stereotyyppisiin naishahmoihin. Idabelin ja hänen kirjallisen *doppelgängerinsä* kautta analysoitiin maskuliinisen naishahmon kuvaamista kirjallisuudessa. Sekä maskuliinisuus että feminiinisyys näyttäytyivät butlerilaisittain sanottuna säänneltyinä fiktioina, joilla ei tunnu olevan biologista alkuperää. Lisäksi romaanissa kuvataan heteroromanttista avioliittoa muun muassa Joelin häähaaveiden kautta, jotka Idabel torjuu ”neitimäisinä”. Avioliitosta ei muodostu teoksessa haavetta tai tavoitetta, vaan myös sitä käsitellään parodian ja epäonnistumisen kautta.

Joel ja Randolph, romaanin kaksi mieshahmoa, käsiteltiin samassa luvussa sen vuoksi, ettei niiden analyysiä kannattanut erottaa toisistaan. Randolph toimii Joelin mentorihahmona sekä mahdollisesti myös kaksoisolentona, joka lausuu ääneen ne arvot, joita romaani kannattaa. Randolphin hahmon kautta romaani linkittyy goottilaisen romaanin feministiseen traditioon, joka ottaa kantaa toiseuden puolesta. Lisäksi Randolph on *dragissaan* samalla

tavalla heteromatriisin kyseenalaistava hahmo kuin Idabel poikamaisuudessaan. Joel taas toimii teoksessa sympaattisena päähenkilönä, jonka vaikeuksiin lukijan halutaan samastuvan, ja jonka pelastajana tai vapauttajana Randolph ja tämän liberaalit arvot toimivat.

Sukupuolitransitiivisten hahmojen vertailukohdaksi valikoitui musta, feminiiniseksi kuvattu naishahmo, Zoo Feverin, jotta voitaisiin pohtia, kuvataanko romaanissa myös rotua samanlaisena diskursiivisena konstruktiona kuin sukupuolta. Tämä ei kuitenkaan tulkintani mukaan pitänyt paikkaansa. Teoksessa kuvaillut Zoon vaikeudet pystyi silti tulkitsemaan kahdesta erottamattomasta seikasta – sekä tämän sukupuolesta että ihonväristä – johtuviksi, ja hahmon näennäisesti groteskit, eläimelliset piirteetkin kirjaimellisesti katosivat kertojan sympatian myötä.

Tämä tulkinta *Other Voices, Other Roomsista* tukee käsitystäni groteskista hahmosta normatiivisuuden haastajana. Jatkoanalyysia ajatellen olisi kiinnostavaa nähdä, päteekö käsitykseni myös Carson McCullersin tai Harper Leen romaaneihin, jotka samalla tavalla käsittelevät epäperinteisiä sukupuolirooleja syvässä etelässä. Toisaalta teoriaa voisi soveltaa myös muilla tavoin epänormatiivisiin hahmoihin, kuten Flannery O’Connorin tai jopa William Faulknerin teosten henkilöihin, mutta se vaatisi useimmiten queerien teorioiden soveltamista muihin toiseuksiin.

Pohdin tekstiä kirjoittaessani, haluanko käyttää negatiivisesti latautunutta sanaa groteski sellaisista hahmoista, joissa ei tunnu muuta kummallista olevan kuin niiden poikkeaminen hegemonisista normeista. Pitäisikö hahmoja sittenkin kutsua jollain aivan toisella nimellä tai analysoida niitä erilaisen hahmon teorian avulla? Esimerkiksi William White Tison Pugh ei luokitellut hahmoja sinällään groteskeiksi, vaan tulkitsi niitä sentimentaalisen romaanin hahmoina.

Tulin kuitenkin siihen lopputulokseen, että groteskin hahmon analyysistä löytyy paljon omia oletuksiani tukevia työvälineitä, erityisesti useiden kriitikoiden merkille panema myötätuntoisuuden vaatimus. Toisekseen groteskiin hahmoon keskittyvien teorioiden läpi kuului aina niiden tietty didaktinen tai jopa poleeminen sävy: groteski hahmo liittyy aina ja väistämättä siihen yhteiskuntaan, josta se on suljettu ulos – johon *verrattuna* se on groteski. Sitä voidaan pitää joissain määrin poliittisena hahmona. Pidin siis asiallisena käyttää analyysissäni groteskin hahmon teoriaa, ja kutsua hahmoja groteskeiksi. *An sich* groteskian on terminä neutraali. Se kuvasi alun perin italialaisten grottojen seinämaalauksia (Hochheimer 1998, 25), ja negatiiviset konnotaatiot on liitetty siihen vasta myöhemmin. Miksei sana siis voisi lunastaa takaisin positiiviseen käyttöön, kuten esimerkiksi alun perin halventavalle queer-termille on tehty?

Southern grotesque näyttäytyi siis analyysissäni henkilöahmona, jonka kuvataan kokevan ulkopuolisuuden ja yksinäisyyden tunteita siksi, että se poikkeaa niistä normeista, jotka pitävät perinteiden säätelemää etelän yhteiskuntaa pystyssä. Groteskin hahmon kuvaus pyrkii herättämään lukijan myötätunnon ja näyttämään sen, että poikkeus ei itse asiassa vahvista sääntöä, vaan osoittaa normin konstruktioksi.

Lähteet

Kohdeteksti:

CAPOTE, TRUMAN, 2004 (1948): *Other Voices, Other Rooms*. New York: Penguin.

Painetut lähteet:

BECKER, SUSANNE, 1999: *Gothic Forms of Feminine Fiction*. Manchester & New York: Manchester University Press.

BERCAW, NANCY & OWNBY, TED, 2009: ”Gender”. *The New Encyclopedia of Southern Culture: Gender* (toim. Nancy Bercaw & Ted Ownby). Chapel Hill: University of North Carolina Press. s. 1–11.

BERENDT, JOHN, 2004: ”Introduction”. *Other Voices, Other Rooms*. New York: Penguin. s. vii–xv.

BOYD, MOLLY, 2002a: ”Gothicism”. *The Companion to Southern Literature* (toim. Joseph Flora & Lucinda MacKethan). Baton Rouge: Louisiana State University Press. s. 311–316.

BOYD, MOLLY, 2002b: ”The Grotesque”. *The Companion to Southern Literature* (toim. Joseph Flora & Lucinda MacKethan). Baton Rouge: Louisiana State University Press. s. 321–324.

BREU, CHRISTOPHER, 2009: ”Privilege’s Mausoleum: The Ruination of White Southern Manhood in *The Sound and the Fury*”. *Southern Masculinity. Perspectives on Manhood in the South Since Reconstruction* (toim. Craig Thompson Friend). Athens: University of Georgia Press. s. 106–128.

BUTLER, JUDITH, 2006: *Hankala sukupuoli*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Tampere: Gaudeamus. Alkuteos *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.

CASE, SUE ELLEN, 1989: ”Toward a Butch-Femme Aesthetic”. *The Lesbian and Gay Studies Reader* (toim. Henry Abelove, Michele Aina Barale & David M. Halperin). New York: Routledge. s. 294–306.

CLARKE, GERARD, 1988: *Capote. A Biography*. New York: Simon and Schuster.

DEKKER, RUDOLF & VAN DE POL, LOTTE, 1990: *Frauen in Männerkleidern. Weibliche Transvestiten und ihre Geschichte*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

FELSKI, RITA, 2003: *Literature After Feminism*. Chicago: The University of Chicago Press.

FORSTER, E.M., 1974: *Aspects of the Novel*. London: Penguin Books.

- FRIEND, CRAIG THOMPSON, 2009: "From Southern Manhood to Southern Masculinities: An Introduction". *Southern Masculinity. Perspectives on Manhood in the South Since Reconstruction* (toim. Craig Thompson Friend). Athens: University of Georgia Press. s. vii–xxvi.
- FRIEND, CRAIG THOMPSON, 2009: "The Womanless Wedding: Masculinity, Cross-Dressing, and Gender Inversions in the Modern South". *Southern Masculinity. Perspectives on Manhood in the South Since Reconstruction* (toim. Craig Thompson Friend). Athens: University of Georgia Press. s. 219–245.
- GARBER, MARJORIE, 1993: "Spare Parts: The Surgical Construction of Gender". *The Lesbian and Gay Studies Reader* (toim. Henry Abelove, Michele Aina Barale & David M. Halperin). New York: Routledge. s. 321–336.
- GOODWYN JONES, ANNE, 2009: "Belles and Ladies". *The New Encyclopedia of Southern Culture: Gender* (toim. Nancy Bercau & Ted Ownby). Chapel Hill: University of North Carolina Press. s. 42–49.
- HAEFELE-THOMAS, ARDEL, 2012: *Queer Others in Victorian Gothic*. Cardiff: University of Wales Press.
- HALBERSTAM, JUDITH, 1998: *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press.
- HAUG, FRIGGA, 1987: *Female Sexualization*. Lontoo: Verso.
- HOCHHEIMER, ANDREA, 1996: *Groteske Figuren in der Prosa des 19. Jahrhunderts. Ihre ästhetischen und poetologischen Funktionen*. München: Ludwig-Maximilians-Universität.
- HOLDITCH, KENNETH W., 2002: "Mardi Gras". *The Companion to Southern Literature* (toim. Joseph Flora & Lucinda MacKethan). Baton Rouge: Louisiana State University Press. s. 471–472.
- LONG, ROBERT EMMET, 2008: *Truman Capote - Enfant Terrible*. New York: Continuum.
- MACKETHAN, LUCINDA H., 2002: "Uncle Tom". *The Companion to Southern Literature* (toim. Joseph Flora & Lucinda MacKethan). Baton Rouge: Louisiana State University Press. s. 920–921.
- MANNING, CAROL, 2002: "Belle". *The Companion to Southern Literature* (toim. Joseph Flora & Lucinda MacKethan). Baton Rouge: Louisiana State University Press. s. 95–97.
- MARGOLIN, URI, 1993: "The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative". *Literary Character* (toim. John V. Knapp). Lanham: University Press of America. s. 453–468.
- MEAD, GERALD, 1993: "The Representation of Fictional Character". *Literary Character* (toim. John V. Knapp). Lanham: University Press of America. s. 440–452.

- MILLS, JERRY LEATH, 1996: "Equine Gothic: The Dead Mule as Generic Signifier in Southern Literature of the Twentieth Century". *The Southern Literary Journal* Vol. 29. s. 2–17.
- MÄKIRANTA, MARI, 2005: "Prinsessa ja poikatyttö. Sukupuoli-identiteetin rakentuminen albumikuvissa". *Nuorisotutkimus* 23 (2). s. 3–19.
- PULKKINEN, TUIJA, 2000: "Judith Butler - Sukupuolen suorittamisen teoreetikko" teoksessa *Feministejä - aikamme ajattelijoita* (toim. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström). Tampere: Vastapaino. s. 43–60.
- RAJAN, SUNDER RAJESWARI, 1994: "Life After Rape". *Borderwork. Feminist Engagements with Comparative Literature* (toim. Margaret R. Higonnet). Ithaca & London: Cornell University Press. 1994. s. 61–78.
- RICHARDS, GARY, 2005: *Lovers and Beloveds. Sexual Otherness in Southern Fiction, 1936–1961*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH, 1999: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London: Routledge.

Painamattomat lähteet:

- BYRNE, BRIDGET, 2000: "Troubling race. Using Judith Butler's work to think about racialised bodies and selves". <http://www.ids.ac.uk/files/dmfile/byrne.pdf>. (Linkki tarkistettu 28.11.2013)
- EHLERS, NADINE, 2006: 'Black Is' and 'Black Ain't': Performative Revisions of Racial 'Crisis'. http://www.academia.edu/441003/Black_Is_and_Black_Aint_Performative_Revisions_of_Racial_Crisis. (Linkki tarkistettu 28.11.2013)
- MICHALIK, REGINA, 2001: "The Desire for Philosophy". http://www.lolapress.org/elec2/artenglish/but_e.htm. (Linkki tarkistettu 19.2.2013.)
- NUUTINEN, VEERA, 2013: "Väkivaltaa, kähmintää ja pojittelua". *Tulva* 3/2013. <http://www.tulva.fi/index.php?k=116061>. (Linkki tarkistettu 12.11.13.)
- O'CONNOR, FLANNERY, 1960: "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction". <http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/grotesque.html>. (Linkki tarkistettu 21.11.2013.)
- PUGH, WILLIAM WHITE TISON, 1998: "Boundless Hearts in a Nightmare World: Queer Sentimentalism and Southern Gothicism in Truman Capote's *Other Voices, Other Rooms*". <http://www.thefreelibrary.com/Boundless+Hearts+in+a+Nightmare+World+%3A+Queer+Sentimentalism+and...-a054552442>. (Linkki tarkistettu 26.2.2013.)

- REINIKAINEN, MARJO-RIITTA, 1999: ”Vammaisen nais- ja miesruumiin arvo”.
<https://www12.uta.fi/kirjasto/nelli/verkkoaineistot/yht/reinikainen.pdf>. (Linkki tarkistettu 12.2.2013.)
- REYNOLDS, DAVID S., 2009: ”Freedom’s Martyr”. http://www.nytimes.com/2009/12/02/opinion/02reynolds.html?_r=0. 2009. (Linkki tarkistettu 23.11.2013)
- SPIEGEL, ALAN, 1972: ”A Theory of the Grotesque in Southern Fiction”.
<http://www.jstor.org/stable/41396901>. (Linkki tarkistettu 23.11.2013.)